

Zeitschrift  
für  
Katalanistik

35 (2022)



# Zeitschrift für Katalanistik

Revista Alemana d'Estudis Catalans  
German Journal for Catalan Studies

*Begründet von / Fundada per / Founded by*  
Tilbert Dídac Stegmann

*Herausgegeben von / Editada per / Editors*  
Roger Friedlein, Claus D. Pusch,  
Hans-Ingo Radatz, Gerhard Wild

**Vol. 35 (2022)**

Freiburg / Bochum 2022  
ISSN 0932-2221 · eISSN 2199-7276  
<https://doi.org/10.46586/ZfK.2022.1-424>

## Zeitschrift für Katalanistik 35

ISSN 0932-2221 · eISSN 2199-7276 · [www.katalanistik.de/zfk](http://www.katalanistik.de/zfk)

© Romanische Seminare der Universitäten Freiburg und Bochum  
Freiburg im Breisgau / Bochum 2022  
Alle Rechte vorbehalten.

Sie finden den vollständigen Inhalt der *ZjK* 35 im OpenAccess unter folgender Adresse ·  
Podeu trobar el contingut complet de la *ZjK* 35 en OpenAccess a l'adreça següent ·  
The complete content of *ZjK* 35 may be found in OpenAccess at:  
<<http://www.katalanistik.de/zfk>>

Aquesta publicació s'ha realitzat amb el suport de · Diese Publikation erscheint mit  
Unterstützung von · Published with support by:



Institut Ramon Llull, Barcelona



Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg im Breisgau



Ruhr-Universität, Bochum



Otto-Friedrich-Universität, Bamberg

und in Zusammenarbeit mit · i en col·laboració amb · and in cooperation with:



Deutscher Katalanistenverband e.V. /  
Associació Germano-Catalana, Berlin

Redaktion: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.)

Redaktionelle Mitarbeit: Isabella Turek (Bochum)

Satz: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.)

Redaktion und Vertrieb · Redacció i distribució · Journal editors' and distribution office:

Zeitschrift für Katalanistik, Universität Freiburg, Romanisches Seminar, Platz der  
Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau (Alemanya / Germany)

Tel. +49 / (0)7 61 / 2 03 31 96, Fax +49 / (0)7 61 / 2 03 31 95,

E-mail <[zfk@katalanistik.de](mailto:zfk@katalanistik.de)>.

Druck: rombach digitale manufaktur Freiburg i. Br. <[www.rombach-rdm.de](http://www.rombach-rdm.de)>

Die Beiträge in dieser Publikation haben ein Verfahren der Begutachtung durch die  
Herausgeber und/oder externe Gutachter\*innen durchlaufen. · Les contribucions d'aquesta  
publicació han passat per un procés d'avaluació pels directors de la revista i/o  
avaluador\*e\*s extern\*e\*s. · The articles in this periodical have been submitted to a process  
of reviewing by the journal editors and/or external reviewers.

Aufsätze, Rezensionsexemplare und Bestellungen bitte an die Redaktionsadresse. · Dirigiui  
les propostes d'articles, els exemplars de ressenya i les comandes de subscripció a l'adreça  
de la redacció. · Please send manuscripts, review copies, orders and subscriptions to the  
journal's office address.

## Inhaltsverzeichnis Índex · Contents

### ■ Dossier:

#### La literatura popular i la literatura culta: interrelacions i influències

Carme Oriol · Emili Samper (Tarragona):

Pròleg. La literatura popular i la literatura culta: interrelacions i influències ..... 3

Estel Aguilar Miró · Martine Berthelot (Perpinyà):

Inspiració popular i creació literària: uns quants exemples nord-catalans (1883–1960) ..... 9

Joan Borja i Sanz (Alacant):

Els *exempla* en els sermons de sant Vicent Ferrer: una aproximació etnopoètica ..... 33

Jaume Guiscafré (Palma):

«El conte de n'Isop» (ATU 785A + ATU 921B) ..... 49

Carme Oriol (Tarragona):

Influències entre la literatura popular i la literatura culta: les «Glosas» de Josep Carner ..... 69

Montserrat Palau (Tarragona):

Folklore, formes i referents de la tradició oral en l'obra de Maria Aurèlia Capmany ..... 89

Emili Samper (Tarragona):

«La gent no és conscient del poder que té»: l'ús literari del folklore a *Fungus* d'Albert Sánchez Piñol ..... 107



Magí Sunyer (Tarragona): Abús i empoderament: <i>La dama de Reus</i> , sis recreacions d'una cançó popular .....	133
Caterina Valriu Llinàs (Mallorca): Les rondalles del tipus <i>The Wise Brothers</i> (ATU 655) i la seva projecció en tres obres de literatura culta .....	155
Sílvia Veà-Vila (Tarragona): La llegenda contemporània de la violació venjada i el seu tractament a <i>Estudi en lila</i> i en altres obres de la literatura catalana .....	181
■ <b>Literatura i cultura · Literatur- und Kulturwissenschaft · Literature and Culture</b>	
Anna Isabel Peirats Navarro (València): <i>Christus medicus</i> : teologia i metàfora de la curació espiritual .....	203
Maria Saiz Raimundo (València): “Enaxí com lo mariner s'endressa en son viatge”. A propòsit de les imatges marines del <i>Llibre de contemplació en Déu</i> de Ramon Llull .....	239
Matthias Aumüller (Wuppertal): Entre la història dels escacs i els estudis literaris: el poema al·legòric <i>Scachs d'Amor</i> (vers el 1475) .....	269
Joan Mahiques Climent (Castelló de la Plana): Una nova aportació per a la prosa catalana del Barroc: el <i>Capritxo</i> de fra Tomàs Roca .....	311
Jordi Marrugat (Barcelona): Maragall, Carner, Riba: fundació i reformulació de la poesia catalana moderna .....	335
Martí Duran (Barcelona): L'empenta decisiva de Jeroni Zanné a Víctor Català des de <i>Juventut</i> .....	377

Isaac Donoso (Alacant):

- Orientalisme i certesa d'Andorra: Aproximació als *Haikús*  
d'*Arinsal* d'Agustí Bartra ..... 393

■ Documentació · Dokumentation · Documentation

Melanie Blaschko (Frankfurt am Main):

- Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hoch-  
schulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemes-  
ter 2021 und im Wintersemester 2021/2022 ..... 401

■ Ressenyes · Buchbesprechungen · Book Reviews

- Joan Miralles i Montserrat: *L'art de picapedrer de Josep Gelabert*  
(1653). *Estudi filologicohistòric*. Barcelona: IEC / Ajuntament  
de Palma de Mallorca, 2019. [Jacobo Vidal Franquet, Barce-  
lona] ..... 410

- Josep Murgades: *Escrips sobre Eugeni d'Ors*. Santa Coloma de  
Queralt: Obrador Edèndum, 2019. [Horst Hina, Freiburg  
im Breisgau] ..... 413

- Enric Gomà: *El català tranquil. Un manifest*. Dibuxos de Marc  
Torrent. Barcelona: Pòrtic, 2021. [Ignasi Moreta, Barce-  
lona] ..... 419

- Emili Samper Prunera: *Mirades i estudis des de la Setmana del*  
*Còmic de Tarragona*. Tarragona: Cercle d'Estudis Històrics i  
Socials "Guillem Oliver" del Camp de Tarragona / Publi-  
cacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2021. [Claus D.  
Pusch, Freiburg im Breisgau] ..... 421





Dossier

## La literatura popular i la literatura culta: interrelacions i influències

Coordinació · Guest editors:

Carme Oriol (Tarragona) · Emili Samper (Tarragona)



Portada · Dossier title page:  
Arthur Rackham (1867–1939), Il·lustració de *The Sleeping Beauty* (1920)  
Font · Source: Wikimedia Commons

## Pròleg. La literatura popular i la literatura culta: interrelacions i influències

Carme Oriol (Tarragona)  
Emili Samper (Tarragona)

La publicació d'aquest monogràfic,<sup>1</sup> dedicat a les relacions entre la literatura popular i la literatura culta, s'emmarca en la recerca duta a terme per investigadors que formen part del projecte de recerca interuniversitari «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions» concedit pel Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats i dirigit per Carme Oriol (Universitat Rovira i Virgili). El seu contingut és, doncs, una mostra dels resultats obtinguts en aquest projecte en una de les línies de recerca encetades, la que pretén examinar la importància de la literatura popular catalana en l'obra de creació d'autors pertanyents a diversos territoris de l'àrea cultural i lingüística catalana que han escrit la seva obra en català.

Els estudis sobre literatura popular (en el sentit anglès de «folk literature») i sobre literatura culta han acostumat a seguir camins separats. Tanmateix, les interrelacions i les influències entre aquestes dues formes de literatura són evidents i remarcables. Així, molts escriptors han utilitzat referents presents en la tradició oral (temes, personatges i motius) per a crear les seves obres literàries en un exercici de recreació i d'enriquiment. En el cas de les recreacions textuais, aquestes es poden manifestar de maneres diverses, ja sigui temàticament, estructuralment o funcionalment. El mateix procés pot succeir a la inversa, amb obres de la literatura considerada culta que s'han recreat, adaptat i transmès oralment i han passat a formar part de la literatura popular.

---

1 Dossier monogràfic elaborat en el marc del projecte de recerca «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions» (PGC 2018-093993-B-100, MCIU/AEI/FEDER, UE) del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats, i de les activitats del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) de la Universitat Rovira i Virgili, consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).



En aquest dossier, deu autors de diverses universitats dels Països Catalans (Universitat de Perpinyà Via Domicia, Universitat d'Alacant, Universitat de les Illes Balears i Universitat Rovira i Virgili) reflexionen sobre el tema i aporten diverses vies d'anàlisi del fet literari i de la seva relació amb la literatura popular prenent com a objecte d'estudi autors i obres que no s'han estudiat prèviament sota aquest prisma. Els estudis abasten l'obra d'escriptors i autors de la Catalunya del Nord, del País Valencià, de Catalunya i de les Illes Balears pertanyents a diversos corrents literaris i a diverses èpoques i ofereixen, per tant, una panoràmica força extensa i variada.

Començant per la Catalunya del Nord, Estel Aguilar Miró i Martine Berthelot focalitzen l'atenció en el paper que els escriptors més destacats d'aquest territori han tingut en relació amb la literatura popular i com aquesta ha influït, de maneres diverses, en la seva producció literària, amb una triple motivació: l'amor per la llengua (i pel parlar local), el desig de transmetre una determinada visió del món i, finalment, la presència de la natura. Cal distingir, en aquest sentit, dos grups de literats segons el gènere conreat (el conte o la poesia), l'obra dels quals s'estén des de finals del segle XIX fins a mitjans del XX. Dins del primer grup, se situa una part de l'obra d'escriptors que s'emmarquen dins del moviment romàntic europeu de finals del segle XIX i que inclouen en la seva producció literària des de simples al·lusions a éssers fantàstics fins a la reescriptura de contes. Esteve Caseponce, Josep Sebastià Pons, Jordi Pere Cerdà i Edmond Brazès formen part d'aquest grup. El segon grup l'integren escriptors que inclouen en la seva obra poètica aquests referents procedents de la literatura oral, no només quant a la temàtica sinó també en la forma, amb la imitació de les mètriques de la cançó popular. Els representants més destacats d'aquest segon grup són Justí Pépratx, Josep Bonafont i Pau Berga.

La figura del predicador valencià sant Vicent Ferrer és ben coneguda, i la seva influència, que ha traspassat fronteres, ha arribat fins als nostres dies. De fet, ell mateix ha esdevingut un personatge dins de l'imaginari popular català (al País Valencià i a les Illes Balears, especialment), com mostren els relats transmesos oralment protagonitzats per ell mateix i recollits per diversos folkloristes. En aquesta ocasió, Joan Borja, gran conxeador del personatge, analitza una part concreta de la seva obra, com són els sermons, i posa en relació els *exempla* inserits pel predicador en aquests textos amb el seu origen tradicional. Concretament, es relacionen els patrons narratius d'aquests *exempla* amb diversos tipus rondallístics presents al catàleg internacional d'Aarne, Thompson i Uther [ATU] (*The Types of International Folktales*). L'ús deliberat i intencionat d'aquests textos exem-

plifica les estratègies comunicatives del predicador i ofereix, alhora, un tast de la narrativa popular valenciana del segle XV.

La *Vida d'Isop* és un exemple de literatura semiculta, caracteritzada per compartir trets de la literatura oral i de la literatura culta, que ofereix un text semiestable (per tant, variable) i un altre de fix. Això ha fet que el text hagi tingut una gran mobilitat i hagi oscil·lat entre la tradició oral i la impressa, sobretot en episodis concrets que han passat a formar part de l'oralitat. Jaume Guiscafrè exemplifica aquesta relació entre tradició oral i impressa amb la transcripció, anàlisi i comentari de dues versions mallorquines del «conte de n'Isop», una reportada el 2016 i l'altra enregistrada l'any 2018 al poble mallorquí de Pina, que es poden adscriure als tipus rondallístics ATU 785A i ATU 921B. Més enllà del fet que ens trobem davant la primera documentació del tipus ATU 921B en els territoris de parla catalana, aquest estudi dona testimoni del procés de documentació de les dues versions recollides en un exemple excel·lent de contextualització i estudi de literatura oral als nostres dies.

La sensibilitat de l'escriptor Josep Carner, evident en la seva obra literària, té també una connexió directa amb la literatura popular, que s'explica pel seu entorn familiar i per lectures concretes que va fer des de ben petit. Aquesta influència es pot apreciar en algunes de les seves creacions, en diferents gèneres literaris, i especialment en l'obra poètica caracteritzada pel seu gust per la síntesi. Carme Oriol analitza precisament aquesta influència de la literatura popular en el vessant poètic a les «Glosas», un aplec de nou poemes inspirats en cançons populars inclòs en el primer llibre de poesia publicat per l'escriptor, el *Llibre dels poetas*, l'any 1904. Cada poema d'aquest recull té com a punt de partida uns versos que corresponen a l'inici d'una cantarella popular infantil. En la seva anàlisi, Oriol mostra com aquestes composicions presenten característiques formals pròpies de les cançons populars infantils i com s'hi reflecteix un univers infantil farcit de motius i personatges tradicionals.

La influència familiar és també un dels factors que cal tenir en compte en l'estudi de l'obra de l'escriptora Maria Aurèlia Capmany. La figura del seu pare, Aureli Capmany, reconegut folklorista, és cabdal per entendre la defensa que l'escriptora va fer de la literatura popular i del folklore tant des del vessant acadèmic com des del vessant activista, amb la recuperació, després de la dictadura i la repressió franquistes, de determinades mostres de folklore que havien desaparegut o s'havien prohibit. Montserrat Palau ens mostra com aquesta influència, cabdal en el pensament de l'escriptora, també és present en la seva obra. D'una banda, amb la inclusió conscient

de determinades fórmules procedents de la tradició en molts dels seus articles, pregons, conferències i presentacions. De l'altra, amb un ús literari de rondalles, llegendes i cançons que apareixen integrades en algunes de les seves obres de ficció (novel·les, narracions i obres de teatre).

La literatura fantàstica i la literatura popular ofereixen, molt sovint, punts de contacte i, per això, obren un camp d'estudi molt fructífer. En aquest cas, Emili Samper exemplifica les connexions entre aquests dos tipus de literatura a través de l'anàlisi de la novel·la *Fungus* d'Albert Sánchez Piñol. En la novel·la, els fungus comparteixen algunes característiques amb els menairons, als quals l'imaginari popular atribueix unes propietats extraordinàries; però la ficció literària els atorga, a més, una funció simbòlica en tant que constitueixen una metàfora del poder polític. La novel·la incorpora, a més, altres referents del folklore, com la coneguda cançó popular «Baixant de la font del gat», que presenta una varietat d'usos i funcions en l'obra literària.

Una altra cançó popular, en aquest cas la balada «Capitel·lo», coneguda també amb altres títols, entre ells «La dama de Reus», constitueix el centre d'interès de l'extens i documentat article de Magí Sunyer. Després de contextualitzar l'existència de la balada en la tradició europea i en la tradició catalana (popular i culta), l'autor estudia sis recreacions literàries contemporànies de la cançó, les interpreta i en descriu l'evolució i actualització al llarg dels temps. L'estudi posa en valor la importància de les variants i hi destaca l'adaptació al context actual del tòpic de la dona «empoderada» que lluita per la seva dignitat i llibertat.

La importància de les variants en la literatura popular i en la literatura culta es fa palesa també en el treball realitzat per Caterina Valriu. En aquest cas, l'autora estudia tres versions de tradició oral del tipus rondallístic *The Wise Brothers* (ATU 655) i analitza la projecció dels motius més representatius d'aquest tipus en tres obres de literatura culta d'autors, països i èpoques diferents: *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell (segle XV); *Zadig*, de Voltaire (segle XVIII); i *Il nome della rosa* d'Umberto Eco (segle XX). El treball permet veure la importància d'inserir motius tradicionals en un context literari determinat per tal d'oferir noves propostes creatives.

De la mateixa manera que la cançó popular i la rondalla han servit per inspirar obres literàries d'autors i èpoques diferents, la llegenda contemporània, un gènere en clara expansió en els nostres dies, té una presència evident en la literatura i, fins i tot, en el cinema. Sílvia Veà ha estudiat la influència de la llegenda contemporània «La violació venjada» en obres literàries de Maria-Antònia Oliver, Manuel Crespo Serrat, Inés Vidal Farré i Carlota

Gurt. L'estudi permet constatar l'efecte exemplificador de la llegenda i la seva efectivitat per sancionar conductes inadequades tant en els relats orals com en la literatura de creació.

Amb el present monogràfic s'ha volgut mostrar la diversitat de possibilitats que ofereix l'estudi de les confluències entre la literatura popular i la literatura culta, unes confluències que són múltiples i que es troben presents en èpoques i autors diversos. En aquest cas, s'ha estudiat com els referents de la literatura popular influeixen en l'acció creativa d'autors de literatura culta i com aporten nous punts de vista per a la millor comprensió i interpretació d'aquestes obres. ■

- Carme Oriol, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Avinguda Catalunya 35, E-43002 Tarragona, <carme.oriol@urv.cat>, ORCID: 0000-0002-1785-3451.
- Emili Samper, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Avinguda Catalunya 35, E-43002 Tarragona, <emili.samper@urv.cat>, ORCID: 0000-0002-9228-237X.





## Inspiració popular i creació literària: uns quants exemples nord-catalans (1883–1960)

Estel Aguilar Miró (Perpinyà)  
Martine Berthelot (Perpinyà)

**Summary:** How have northern Catalan writers used references present in the oral tradition (characters, places, themes and motifs) to recreate them and enrich their creative work? We will see, first, the influence of the tales, or what was left of the half-forgotten traditional tales, in the resumption or, properly said, re-elaboration made by poets such as Caseponce, Pons, Cerdà, Brazès, which allowed them to expand their creation rehearsing another literary genre. Then, looking at poetry, we will highlight the forms in which writers such as Pepratx, Bonafont or Berga merge popular poetry with their own poetic imagination.

**Keywords:** Northern Catalonia, Roussillon, oral literature, literary creation, prose, poetry ■

Received: 17-04-2021 · Accepted: 08-09-2021



L'ús de temes i motius populars en la producció literària rossellonesa<sup>1</sup> del segle XIX troba els seus orígens en el redescobriments de la tradició oral que l'aire del temps romàntic retorna a l'honor per tota Europa i, de manera més radiant, a Catalunya amb la Renaixença de la llengua i la cultura catalanes. Influenciat pels provençals i pels occitans al nord, i pels cosins catalans al sud, el Rosselló participa d'aquest moviment. Des de la simple al·lusió a criatures mitològiques i fantàstiques (Pirene, gegants, dimonis, simiots, babau, goges, fades, etc.) fins a la reescriptura de contes d'orígens incerts; des de l'humil sacerdot avorrit en el seu ministeri perdut pels Aspres o del Vallespir fins a l'escriptor reconegut a París o Barcelona; des

---

1 Aquest article s'emmarca en una línia de recerca que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats a través del projecte «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions» (PGC 2018-093993-B-I00 MCIU/AEI/FEDER, UE).



de les elegies florides de Pepratx i Bonafont fins als contes reelaborats per Cerdà o Brazès, la creació literària nord-catalana està plena de referències a la literatura popular. Aquest terme abastaria tots els gèneres reconeguts pels folkloristes (cançons, contes, llegendes, històries, però també refranys, màximes, escrits, faules...) transmesos oralment durant segles fins a la seva ràpida desintegració al segle XIX. En una senzilla mirada cap al passat més recent, apareixen ja grans noms de la poesia i de la prosa nord-catalanes que des de 1870 desgranen tot allò que la tradició oral pot dipositar al nord de les muntanyes pirinenques.

### ■ 1 Inspiració popular i conte

El 1886, Mossèn Jacint Verdaguer marca tendència amb l'èpica *Canigó* que sembla despertar la consciència lingüística, cultural i identitària al Rosselló, ja que, seguint-li les petjades, molts erudits locals –sovint eclesiàstics– poetitzen mentre redescobreixen, recopilen, publiquen diversos exemples de literatura popular: Julien Delhoste, Pierre Courtais, Josep Bergnes, fins i tot Justí Pepratx i Josep Bonafont, algunes mostres dels quals es podran apreciar en les pàgines següents.

La poesia és durant molt de temps el gènere preferit de la creació literària del Rosselló. Durant l'època de la Renaixença rossellonesa (1883) i de la Société d'Études Catalanes (1906–1912), la tradició oral hi és present per petits tocs, per al·lusions per tal d'embellir aquesta vena poètica. Encara serà així, més tard, amb els jocs florals de la Ginesta d'or on, entre d'altres, Simona Gay (1898–1968), primera dona que publica poemaris i folklorista rossellonesa per excel·lència, uneix els dos gèneres. Germana petita de Josep Sebastià Pons, troba el seu propi camí, la seva pròpia ploma. Bresolada per les cantarelles de la seva dida i inspirada després en les cançons i les pregàries que recollia prop de velles camperoles, la seva poesia palesa la tradició oral. Als anys cinquanta, arriba el moment en què els escriptors s'apoderen literalment del fons llegendari i popular que «reconstrueixen» o reelaboren –és clar, segons els moviments propis del conte– però, amb el seu propi estil i preocupant-se per l'harmonia de les diferents peces que reuneixen per editar-les, com veurem a continuació amb Pons, Cerdà o Brazès. Tanmateix, aquesta dicotomia d'èpoques i gèneres (poesia / prosa) no és gaire clara, donat que ja a principis del segle XIX Esteve Caseponce s'il·lustra amb els seus famosos contes vallespirencs en aquella prosa seva tan personal i tan singular.

Per a aquests literats de parla catalana, defensors del regionalisme cultural al voltant del professor i escriptor Jean Amade, la salvaguarda de la llengua rossellonesa (perquè aquí es tracta de *salvaguardar* una llengua en perill i no de *recuperar-la* com al sud<sup>2</sup>) també passa per la salvaguarda de la tradició popular, que primer s'ha de desniar allà on s'amaga. O sigui, entre els seus parlants en pobles remots, en masoveries aïllades o prop dels diferents treballadors del bosc («*bergers, bûcherons, travailleurs de la terre, âmes rustiques et simples, gens qui passent leur vie en contact direct avec la nature*») per després recollir metòdicament o religiosa les seves diverses expressions. El mateix Amade instava els seus amics poetes a buscar i salvaguardar la poesia popular, essencial, segons ell, per a la producció literària: «Ces recueils –escriví el 1911– devront, au contraire, encourager le poète et le compositeur à l'utilisation des thèmes populaires, source inépuisable où ils viendront rajeunir leur art et dont la fraîcheur circulera dans toute leur œuvre» (Amade, 1911: 299–303).

Pràcticament tots els escriptors d'aquella època aniran en busca d'aquests homes i dones dels pobles o de la muntanya, darreres generacions que encara coneixen més o menys les cançons, els contes, les velles llegendes, les pregàries o les dites. Després, cadascun, a la seva manera, cultivarà els tresors de la poesia popular que hauran recollit. Per tant, és un fil de vegades tènue, de vegades discontinu o de vegades més fort, que uneix la inspiració popular i la creació literària rossellonesa. Fem una ullada a l'enfocament de la literatura oral d'aquests autors i dels seus contemporanis.

### ■ 1.1 Esteve Casaponce

El 1907, **Esteve Casaponce** (1850–1931) va publicar els seus *Contes vallespirencs del temps de les encantades* (Perpinyà: Payret) que ja feia temps que difonia a les butlletes locals sota el pseudònim de Mir y Nontoquis, relats dels quals l'escriptor Jean Amade ressaltà la «constant i sorprenent traça a passar del domini del real a l'irreal, és a dir, de la vida al somni, de l'observació a la fantasia, més ben dit encara, al meravellós» (Amade, 1931: 15). Aquest «meravellós» el reprendrà als anys trenta amb l'adaptació a la llengua i la cultura del Rosselló de més de cent faules del cèlebre Jean de La Fontaine. Casaponce, segons Pons «*le plus aimable des conteurs*» (Pons, 1908: 47), és un sacerdot eloqüent, lliure, fantasiós, enamorat de la llengua rossellonesa fins

---

2 Veure Berthelot (2018).

al punt de notar els mots i els girs de tota la gent humil amb qui parla. I àdhuc utilitzant la llengua vallespirenca de la seva infantesa quan es dirigeix els fidels pagesos dins l'església abacial d'Arles de Tec:

Ce n'est pas en vain que Mir y Nontoquis s'est promené dans le jardin roussillonnais où fleurissent les contes ; il en fait son choix et il en a conservé le parfum. Aussi bien, ils méritent leur titre ; ils sont doublement Vallespirenchs, et par leur essence et par leur style. D'ailleurs, la plupart lui ont été racontés par « une bonne chrétienne d'Arles ». [...] Si la « bonne chrétienne » perd le fil de ses histoires, si elle le laisse tomber au milieu des digressions, Mir y Nontoquis saura lui rappeler l'ordre des aventures. [...] Et comme (il) n'oublie jamais sa mission, sa transcription ne sera pas toujours exacte ; il modifiera ses contes, ou mieux, il les parera de l'intention morale et religieuse qu'ils avaient certainement à l'origine. [...] Si l'origine en est populaire, on trouvera de nombreux développements qui, sans contredit, appartiennent à Mir y Nontoquis. Son âme de prêtre et de poète y transparait sans cesse, il y donne ses impressions personnelles, ne néglige pas les coutumes locales. (Pons, 1908: 48–50)

Caseponce és, per tant, el primer contista-*contaire* que poua obertament dins la llengua i la cultura popular. Tot i que se sol adaptar, en comparació amb els altres tres grans noms que s'esmenten a continuació, potser és l'únic que s'adhereix més al material que recopila, tot i donant-li aquest llenguatge ric i original que li és tan peculiar. Després de Caseponce, no va ser fins després de la guerra i dels anys cinquanta que tres dels més grans autors del Rosselló van actualitzar el folklore.

## ■ 1.2 Josep Sebastià Pons

Nom distingit de la literatura rossellonesa, el poeta illenc **Josep Sebastià Pons** (1886–1962) es va interessar molt aviat per la tradició popular que divulgava en forma de poemes o bé de contes, sobretot a través de la *Revue Catalane*.<sup>3</sup> Ens situem en la primera dècada del segle vint. Amic i contemporani d'Amade, el qual va escriure diversos articles sobre la necessitat urgent de recuperar la poesia popular, Pons va seguir el seu exemple i també es va dedicar a la recerca de la tradició popular. Més tard s'interessà en les cançons, les corrandes, els goigs i cançons de Nadal, tot allò records de la seva infància, que col·lectava, o bé apuntava, per reutilitzar-los en els seus escrits si bé de manera molt diferent i ben sovint d'una forma subtil,

3 Per exemple, el poema «Dona d'Aigua» (Pons, 1907: 56), la llegenda en vers «La cinta meravellosa» (Pons, 1907: 305), el conte «A ca l'avi Met» (Pons, 1908: 47–51), entre d'altres.

diluïda en l'esteticisme literari, postura que ell mateix defensava com a poeta i prosista (Berthelot, 2018: 526):

Havent-se fixat per model la cançó popular, Pons la integrà a la seua obra de manera molt diversa. No fa sempre de bon destriar les capes de manlleus de la poesia a la cançó: citació de la lletra, captura de l'esperit, reproducció d'una forma, record d'un ritme, cançons i cantants reals o metafòrics, deutes d'uns i altres a l'entorn natural. (Valls, 2016: 79)

Però va ser molt més tard, quan ja era reconegut entre els grans poetes del Rosselló, i –com afirmà ell (Pons, 1973: 13)– influenciat per l'exemple del seu amic Caseponce, que es llança en la prosa narrativa amb el *Llibre de les Set sivelles* (1956), títol en què els folkloristes reconeixen una vella rondalla catalana.<sup>4</sup> El poeta d'Illa ho explica a un dels seus amics:

Amb el mes d'octubre m'ha tornat el gust d'escriure. No pas poesia. N'he perdut el raig o el secret. La prosa, quan accepta la confidència, és l'equivalent moderat de la poesia. Amb tot cal que sigui prosa, netament prosa. Ara veig el que és o el que serà el *Llibre de les set sivelles*, el camí que va seguint, els límits i els marges que li assenyalen la direcció. La forma elemental del conte és la que em convé. El conte m'encamina vers la falla i la mitologia. Se preocupa molt més de la vida, del so de la paraula. Aviat llegireu el meu *Conte de sant Pere*. (Pons, 1973: 25–26)

Desgranats al fil del calendari cristià, dels reis mags, dels sants, i també dels ocells, dels insectes i de la natura, l'encís, la màgia i la mirada poètica i profunda del gran autor rossellonès poblen cadascuna de les magnífiques pàgines d'aquest llibre de «sivelles».

### ■ 1.3 Jordi Pere Cerdà

Va ser el 1958 quan **Jordi Pere Cerdà** (1920–2011) publicà les seves *Contalles de Cerdanya*. Antoine Cayrol (el seu veritable nom) encara era jove quan, a partir de 1944, va recollir les cançons populars de Cerdanya i Rosselló, prop de dones camperoles que va enregistrar; en coneix el contingut i el valor, fins i tot si el gènere no està més en sintonia amb la moda (Cerdà, 2017). Les *contalles*, per la seva banda, són «escrites» més tard arran de la crida d'Albert Manent, que vol animar els poetes rossellonesos de l'època a recórrer a la prosa. La publicació de les contalles també obeeix, en paraules de Cerdà, a la «necessitat intel·lectual» de mostrar als intel·lectuals progres-

---

4 «Lo llibre de les set sivelles», en Thòs i Codina (1866).

sistes de la postguerra la riquesa cultural amagada de l'imaginari popular (Cerdà, 2001: 10). Cerdà no només mostra el «meravellós que hi és natural», sinó també el sentiment social i moral inherent a aquests contes (Cerdà, 1961: 10). Col·lector, mediador i recreador literari, explica el seu mètode de la següent manera:

Vaig arreplegar cançons i vaig arreplegar cassos, és el mot utilitzat per les meves dictaires. Va fer-me viure moments feliços, de vegades angoixosos, quan les paraules arriben a copa de vida, pujant de l'abisme oblidat. [...] L'arreplega que presento s'ha feta massa tard per poder voler-la perfecta.[...] No provo de fer meu el que no me pertany, la veu oral ho ha dut fins a mi, quasi a punt de perdre's, i amb una formulació massa esquifida, per transcriure-la tal qual; mes l'esperit n'és respectat en propi. Sóc massa amant de tot el que és nostre, sobretot venint del poble, per amagar o bescanviar les parts respectives de cadascú. (Cerdà, 2001: 10–11)

Les contalles es reediten el 2001 amb el títol *La dona d'aigua de Lanós, contalles de Cerdanya* incrementant-se precisament amb aquest conte epònim.

#### ■ 1.4 Edmond Brazès

Tornem al Vallespir, bressol de molts escriptors nord-catalans: el ceretà **Edmond Brazès** (1893–1980), deixeble, amic i confident de Pons que el va animar a escriure, també va entendre l'interès de la poesia popular i no es va quedar enrere amb les seves *Històries de veïnat* (1965) directament recollides d'«aquells contaïres desproveïts d'instrucció que sabien encantar només amb expressions usuals», i encara menys amb *La neu* (1970), una obra de teatre més aviat breu de la qual Esteve Albert considera el següent:

[...] L'autor hi segueix el fil de la versió d'una llegenda de fades que el seu conterrani mossèn Esteve Caseponce va posar en vers sota el títol *L'estovallola de les encantades*. Hem d'agrair a l'autor de *La neu* que ens hagi permès de variar una mica el seu text per encaixar-lo al fons comú de la llegenda esmentada, estesa per diversos països i àmpliament representada en el folklore català. (Albert i Corp, 2003: 72)

Efectivament, constatem nombroses goges, fades, encantadores o bruixes en *La neu*, i molta imaginació a les seves *Històries de veïnat*: ni una d'elles sense referència a l'imaginari, a la llegenda, a l'«al·lucinació» o a les «figures hipotètiques» dels sants, a la mitologia d'aquests animals que ens envolten, ja siguin de casa o del bosc. Del llop, figura mítica si n'hi ha, no només hi dedicarà un conte, sinó que escriu:

Una abundant literatura oral ha estat suggerida pel tema dels llops. La imaginació popular hi ha deixat transparentar una impressió de por a través d'una ampla part d'invents, en què és donat al llop un paper burlesc: una manera de revenjar-se de les maldats sofertes, per a alleugerir l'esperit d'una al·lucinació permanent. (Brazès, 2003: 65)

Brazès, Cerdà, Pons, Caseponce, a través d'una prosa rossellonesa saborosament bucòlica i increïblement rica, van oferir contes coneguts i reconeguts actualment, i fins i tot traduïts a altres idiomes. La poesia, en canvi, va expressar més discretament la cultura popular, encara que hagi estat menys coneguda fins als nostres dies. En les pàgines següents, és a través de la poesia que descobrirem com s'ha tractat subtilment la tradició oral, homenatjant tres autors: Pépratx, Bonafont, Berga.

## ■ 2 Inspiració popular i poesia

Pépratx, Bonafont i Berga són tres autors que exemplifiquen els vestigis de literatura popular en la poesia de creació pròpia nord-catalana entre finals del segle XIX i la primera meitat del segle XX. Així, s'hi fa palès el caràcter narratiu rondallesc en la poesia, de vegades fins i tot explicitat en els subtítols dels poemes; també s'hi constata en la poesia escrita d'aquests autors el caràcter vocatiu típic de la poesia improvisada, els models de la cançó popular, la versificació popular d'heptasíl·labs o d'octosíl·labs amb rima creuada o encadenada, les formes populars de la llegenda històrica urbana i dels goigs passats per un filtre ben retòric, i els poemes metaliteraris on la presència dels contes i de les cançons recobra més que importància. Aquestes són les característiques que es desglossaran en les següents línies a través la ploma i l'aportació d'aquests tres grans autors.

### ■ 2.1 Justí Pépratx

**Justí Pépratx** (Ceret, Vallespir, 1828 – Perpinyà, Rosselló, 1901), propietari, catòlic i traductor, esdevé el màxim representant de la Renaixença rossellonesa (1883) amb un objectiu clar: «*le réveil de l'âme roussillonnaise*» (Camps, 1986: 38). La seua activitat literària,<sup>5</sup> concentrada entre 1880 i 1888, es basa

5 L'obra de Justí Pépratx està formada per: *Ramellots de proverbis, màxims, refrans y adagis catalans, escollits y posats en quartetas* (1880); *Espigas y flors. Obretes d'En Pau Farriol de Ceret* (1884); un estudi de fraseologia popular, titulat «Comparaisons populaires les plus usitées dans l'idiome catalan» (Pépratx, 1884c : 345–347); l'edició de la cançó de la companyia de bandurristes i guitarristes *L'Estudiantina Catalana* (1885); un estudi sobre Verdàguer titulat *Canigó : Étude bibliographique du nouveau poème catalan de Jacinto Verdàguer* (1887);

en prendre la llibertat artística per elaborar literàriament el material folklòric o per crear poemes de collita pròpia amb formes populars. En els títols de les obres de Pépratx s'observa el vocabulari utilitzat en els cànons de les enquestes motivades per decret imperial de 1852 pel ministre de la Instrucció Pública, Hyppolite Fortoul, provençal, felibre i amic de Frederic Mistral. Aquest convidava el clergat, els mestres, notables i lletraferits a col·lectar cançons populars per publicar-ne un recull. Es tractava d'un decret que incitava a «collir» productes de la terra: «flors», «espigues», «ramallets» o «gerbes» (Berthelot, 2018: 539).

Justí Pépratx publica la seua primera obra en 1880, titulada *Ramallets de proverbis, màximas, refrans y adagis catalans, escollits y posats en quartetas*. En aquesta obra reuneix literatura oral, i, com el seu títol indica, la transposa en quartetes d'heptasil·labs, afegint-hi la traducció francesa. Després de dedicar el llibre a la Societat per l'estudi de les llengües romàniques de Montpeller, escriu un pròleg en vers titulat «Als uns y als altres» (Pépratx, 1880: 2–3), format amb una única estrofa, o amb una espècie de sonet aglutinat, de catorze versos heptasil·labs, típics de la literatura popular, i rima abbdccdcdeedd. En aquest pròleg ens presenta el que vindrà a continuació:

Un jardinet de proverbis  
màximas, refrans, adagis  
paraules dels nostres avis

Recorda als lectors que «som germans / dels vells y bons Catalans» i que dels catalans els lectors comprovaran «la sabiduria». Aquest pròleg de creació pròpia en una obra de recollida folklòrica mostra com aquests primers col·lectors autors del segle XIX no tenen una voluntat d'etnografia sistemàtica, sinó que el seu interès per la literatura popular recau en una afició per la llengua, per la cultura catalana i «per la tradició oral en sentit ampli, en tant que substrat identitari» (Berthelot, 2018: 536). El llibre està compostat per set parts, etiquetades amb un element de la natura: set «ramallets» de diferents tipus de «flors»<sup>6</sup> que corresponen a diferents temes. L'obra acaba amb l'apèndix «Pagesias», un conjunt de màximes rurals i frases fetes del món pagès.

---

i *Pa de casa. Libret de versos d'En Pau Farriol de Ceret* (1888). És l'ambaixador i principal traductor al francès de Verdagner, com ho atesten, per exemple, *L'Atlàntida: L'Atlantide* (1884) o *Le Roussillon: fragment du poème inédit Lo Canigó* (1886).

6 «Flors de vida», «Flors del món», «Flors de la terra», «Flors de tot temps y tot color», «Flors de casa y de taula», «Flors del casament» i «Flors de recreo» (Pépratx, 1880).



En *Pa de casa. Llibret de versos* (1888), a part de diverses mostres de literatura popular versificades i passades pel filtre literari, com cançons, faules de tradició oral o traduccions de Jean de La Fontaine, també s'hi constaten característiques de la literatura popular en poemes de creació pròpia. Un exemple és «La caritat per amor de Déu. Rondalleta» (Pépratx, 1888: 5–6), una composició lírica dedicada a Jacint Verdaguer en un context ben determinat.<sup>7</sup> El poema és una recreació que incorpora el subtítol «Rondalleta, dedicada a Mossen Jacinto Verdaguer» i mostra així la naturalesa popular de la composició, ja que té un marcat caràcter narratiu i religiós. Composat per vint versos irregulars amb rima consonant i avariada excepte en algun cas, narra l'episodi de dos germans petits, «fills de una mare cristiana», que es troben «un pobre vell espelligat» en una capella mentre berenen al camp. El miren «ab candorosa pietat» i li donen una llesca de pa del seu sarró cadascú. El petit demana a sa germana qui advertirà la bona acció que acaben de fer, i en la resposta de la germana gran, en l'últim vers, trobem el missatge moral del poema: «Ningú, fillet ; pero lo Bon Deu ho veurá».

Una de les característiques de la poesia de Pépratx és la incursió del caràcter vocatiu típic de la poesia improvisada, com es constata en el poema «Una flor»<sup>8</sup> (Pépratx, 1888: 34–35), compost per set quartetes d'heptasil·labs amb rima creuada abba:

¿Una flor per vostra filla,  
Una flor me demanau?  
Mès ella, no hi pensau?  
De las flors es la pubilla.

Com la majoria d'autors nord-catalans, Pépratx recorre a la forma de la cançó popular per elaborar les seves composicions. «Los Rastanyols» (Pépratx, 1888: 61–63), com bé ens indica l'autor, és una «Canso. Que'm demanaran una colla de joves, que solian aplegarse à la vetllada en lo café de la Llotja y s'havian dat aqueix nom». Les cançons de creació pròpia solen incorporar també el refrany. En aquest cas, ens trobem amb cinc es-

7 Tal i com explica Roca Ricart (2021), en gener de 1885 Francesc Matheu enceta l'edició de l'àlbum *Charitas. Catalunya-Andalusia* (que mai s'arriba a publicar), els beneficis del qual servirien per ajudar els damnificats d'uns terratrèmols ocorreguts a Andalusia l'any anterior. Matheu demana la col·laboració d'erudits de tota Europa, i el poema de Pépratx és una de les contribucions literàries. Estava signada a «Perpinyá, lo día de la Purificació del any 1885» (el 2 de febrer), encara que en *Pa de casa* no apareix aquesta signatura.

8 Dedicat «al poeta provensal, en Joan Monné, fill de Rossello, pel casament de sa filla».

trofes de vuit versos decasíl·labs, amb cesura masculina en la quarta síl·laba, intercalades amb el refrany següent:

Tantarantan, los Rastanyols,  
Ni blanchs, ni negres,  
Viuhen alegres.  
Tantarantan, los Rastanyols,  
Sempre contents, cantan com rossinyols

Al llarg de la cançó, descriu els membres de la colla i les activitats que fan. En l'última estrofa, resumeix les seues qualitats i demana a Déu que els procuri salut i pau: «Los Rastanyols à tots fan bona cara. / Deu los hi done à ells salut y pau».

Com acabem de veure, les creacions de Péprax amb versos característics de la poesia oral evidencien la fragilitat fronterera de la primera meitat del segle XX entre aquests dos tipus de literatura, aspecte que també es pot constatar en Josep Bonafont i en Pau Berga, com es comprovarà a continuació.

## ■ 2.2 Josep Bonafont

Juntament amb Justí Péprax, un altre corresponent actiu de la Renaixença rossellonesa és **El Pastorellet de la Vall d'Arles**, pseudònim de **Josep Bonafont** (El Soler, Rosselló, 1854 – Illa, Rosselló, 1935). Després de fer els seus estudis, el 1879 és nomenat vicari a Arles, d'on naix el seu pseudònim Lo Pastorellet de la Vall d'Arles. És capellà en diversos pobles i degà a Illa, on s'hi quedarà una trentena d'anys fins traspasar (Camps, 1986: 42). Bonafont també és devot de Jacint Verdaguer, restaurador i impulsor de la llengua i la literatura catalanes al Rosselló, i instigador de la utilització de la llengua catalana en la predicació catòlica. El 1883 s'involucra de ple en les festes literàries de Banyuls de la Marenda i l'any 1889 guanya un premi extraordinari als Jocs Florals de Barcelona amb el poema «Lo Rosselló».

Com Péprax, en l'estudi de l'expressió literària de la llengua catalana inclou la recerca de la literatura popular. De fet, «recollia els mots del *terroir* prop de la gent del poble inspirant-se de la història local» (Berthelot, 2018: 515). El 1882 publica *Les bruïxes de Carençà*, d'Antoni Joffre, i en la introducció titulada «Cúrta Enrahonada» (Lo Pastorellet, 1882: 5–7) exposa una oda a la llengua i a la poesia catalana. També fa referència a la poesia popular, a la llengua dels avantpassats passada oralment de generació en generació i expressada a través la cançó. Es confirma novament com les fronteres

entre poesia culta i poesia popular queden ben desdibuixades en aquesta època:

Oh ! qui me donarà d'ohir les cansons dels meus avis!... Que d'altres per s'espessar llurs desitjs y satisfacer llur imaginació rodejint la terra y lo mar, cercant sempre meravelles de més en més encantadores; que contemplint ab lligítima admiració las Pyramidas, ahont dormen los Pharaons; lo Palaci dels doges de Venise ó bè los rius perfumats y los boscos misteriosos de l'Amèrica... per mí, hi ha una meravella que voldria contemplar : à la cayguda del sol de maig ohir las veus dels nostres pares suspirant una albada antiga en un parlar que vé del cel ! Ah! Sí, lo nostre parlar vé del cel ! .... Recordate, lo ranz dels Pirineus : Montanyas regalades, ab loqual la ditxosa mare gronxola ja lo seu infant; recordate eix plany melodiós del Compte Guilhem loqual, segons Raynoaurd, no se pot traduir en ninguna altre llengua, perquè es una flor pubilla y delicada de laqual es menester respirar lo perfum sobre la arrel maternal; remúga entre tos llabis los versos melancólichs del Pardal quant se cotxaba.

Aquesta crida exemplifica com els poetes i literats rossellonesos de final de vuit-cents senten atracció per la tradició oral. Entenen el folklore com a literatura, i els elements de la natura del paisatge són els identificadors de la llengua i del territori. L'interès forma part de l'ideari romàntic: el folklore és patrimoni de la gent rústica i camperola, desapareix, com la llengua, i és urgent fer-ne recollida, sobretot pel que respecta la poesia popular (Guiscafrè, 2008: 21).

El 1884 publica *Garbèra catalana*, una antologia amb poemes de poetes renaixencistes del nord de les Alberes (Pépratx, Talrich, Boixeda...) i del sud (Armengol, Guimerà, Verdaguer...) que conté igualment algunes mostres de literatura popular. Aquesta obra resumeix i condensa el primer esforç de la Renaixença al Rosselló portada a terme pels eclesiàstics (Pons, 1907: 328). Al canvi de segle, publica un estudi sobre els goigs a la *Revue Catalane* (1907), edita *Conte nou* (1911) i elabora un refranyer català que resta inèdit (Rifa i Teisseire-Dufour, 2004: 109). Els seus poemes lírics apareixen recollits el 1887 en *Ays. Elegías catalanas* juntament amb reformulacions de composicions folklòriques.

*Ays. Elegías catalanas* (1887) és un conjunt de vint-i-vuit composicions on es presenta una poesia caracteritzada per una versificació clàssica a la manera de Delille amb versos alexandrins, que respon a la tendència poètica dels rossellonesos de l'època, els quals resten quasi sempre fidels a la mètrica francesa tradicional (Pons, 1914: 178). Aquesta versificació clàssica es combina amb una versificació popular d'heptasíl·labs, per això trobem un registre noble i a la vegada oral, una llengua «lente, onctueuse» però també «énergétique aussi et populaire» (Pons, 1914: 179).

Després d'un pròleg que resulta un autèntic manifest per la Renaixença de les lletres catalanes al Rosselló (Pons, 1914: 178; cf. Vila & Prat, 2006: 336), es constaten diferents tipus d'elegies en el poemari del Pastorellet.<sup>9</sup> També s'hi presència molta literatura popular amb llegendes com «Lo salt de la donzella» o la llegenda del cor menjat de «Guillem de Cabestany». Val a dir que en «Lo salt de la donzella», apareix l'epígraf següent de Victor Hugo que ajuda a Pons (1958: 218) a plantejar la influència que exerceix la lectura de Victor Hugo en l'obra de Bonafont:

A minuit même un pâtre  
Vit soudain apparaître une flamme bleuâtre  
Qui montait ver les cieux !

En els primers versos de «Lo Salt de la Donzella» ressonen els versos d'Hugo: «Tocava mitja-nit la campana de Pena...» (Lo Pastorellet, 1882: 59).

Pel que fa a l'elegia heroica o tràgica, destaquen dos processos d'hipertextualització que efectua en dues elegies històriques i heroiques, les quals responen a aquest gènere típic renaixencista de recordar les memòries del país per constituir el relat nacional. Així, a partir de diversos fragments d'autors com l'advocat i historiador perpinyanenc Andreu Bosch de la Trinxeria, i de la llegenda històrica de base popular que li ha arribat oralment, Lo Pastorellet reescriu en dos poemes dos episodis de la història local (Aguilar Miró, 2021).

En «Bernat d'Oms» (Lo Pastorellet, 1887: 35), trobem una hipertextualització molt retòrica a partir d'elements de la natura personificats o metaforitzats: una *lacrimarum valle* que, després de la mort del governador, impregna la fauna i la flora del paisatge nord-català. En «Fam y sanch» (Lo Pastorellet, 1887: 1), un *jo* poètic trobador explicita la llegenda urbana i lúgubre dels vilatans de Perpinyà, utilitzant el present i l'estil directe, dibuixant amb tot tipus de detalls l'escena de la mare que menja el seu nadó i el destí final del cònsol Joan Blanca (Aguilar Miró, 2021).

A partir de la segona edició enriquida de 1914, *Ays y Albadès*, se suprimen quatre composicions i se n'afegeixen dinou més, d'entre les quals set goigs. Amb aquesta publicació, segons Josep Sebastià Pons, «*il a accompli*

---

9 L'heroica o tràgica; la literària o oda a la llengua catalana; la pintoresca en honor al Canigó i al paisatge rossellonès; la bíblica o sagrada parafràsica, pietosa i mística; i, per últim, la més lírica o íntima, on el jo poètic es plany de la seua condició d'orfe i de la mort de la seua mare (Aguilar Miró, 2021).

*la mission à laquelle il était prédestiné : relier les deux mouvements de la renaissance catalane, 1887 à 1910*» (Pons, 1914: 179).

Els goigs del Pastorellet són mot lírics, fins al punt que Pons els prefereix abans que a les seues odes i elegies (Pons, 1914: 182). Himnes narratius i romans en honor als sants, a la verge i a Crist, són sempre vius en les ermites i evidencien la vertadera expressió de la vida popular (Pons, 1914: 182). Tenen estrofes entusiastes, amb paral·lelismes de pensament, característics de la poesia bíblica i sagrada, on l'autor expressa la seua fe i el seu desig de fer triomfar les tradicions orals religioses amb una energia admirable (Pons, 1907: 327).

Lo Pastorellet restaura alguns goigs la llengua dels quals estava repleta de castellanismes i els feia incomprensibles per al poble. Pons li retreu que hi hagi en els goigs alguns neologismes, ja que, sent un gènere popular, haurien de conservar les actituds primitives i hieràtiques, però en destaca la seva bellesa i el delit produït en llegir-los (Pons, 1914: 183). Una mostra d'aquest lirisme de Lo Pastorellet en el gènere popular dels goigs és la composició «Goigs de Santa Llúcia» (Lo Pastorellet, 1914: 89). El poema consta d'una tornada de quatre versos heptasíl·labs de rima encadenada:

Puix ab sa fé senyalada,  
 ILLA vos diu son amor:  
 Ampareu, Verge sagrada,  
 Y sa vista y son cor.

Diversos processos retòrics s'hi palesen en aquest goig popular passat pel filtre literari de Bonafont. Així, trobem en la primera estrofa una personificació de la mar:

La Sicilia ditxosa  
 Vos doná la llum del sol,  
 Y sa mar blava y fressosa  
 Gronxolá vostre bressol

La metàfora de la flor representa la Verge i el tòpic medieval de l'amor cortès d'exclusivitat i singularitat: «D'eixa terra regalada / Sou la més hermosa flor». A continuació s'hi efectua una comparació també a través de les flors «Qual lliri blanch de puresa, / Creixent al peu del altar» per expressar la virginitat de la Verge «Vostra virginal grandesa / Spectacle era singular».

Més endavant, el poema esdevé ja narratiu: després que la seva mare es deslliuri miraculosament d'una malaltia prop de santa Agata, la Verge demana a la seua mare que li deixi donar tots els bens als pobres en senyal de gratitud a Déu. El pretendent de la Verge desencadena la seva ràbia:

Lo minyó que pretenia  
Ser lo vostre rich espos,  
Perdent tot lo qu'ell volia,  
Se girá contra de vos:  
Ja sa ràbia descarada  
Fa d'ell vostre acusador.

A continuació, «Pascasi, tyrá terrible», tempta la Verge perquè renunciï a la seva fe cristiana, però ella s'hi nega i ell acaba sent degollada:

Quan ja veu que no podia  
Vostra fé desarrelar,  
Després de llarga agonia,  
Ell vos va fer degollar

Amb la seua mort, el cel dona la benvinguda a la Verge: «Al cel canten vostra entrada / Los àngels en l'arpa d'or!». Trobem el poble d'Illa personificat «ILLA guarda la memòria / Del miracle en ella obrat» i el *jò* poètic insisteix com cada any tothom recorda la Verge i celebra la festa-major sagrada. Per finalitzar, a través d'una anàfora en l'última estrofa, demana felicitat a tothom qui pateix:

Al qui pateix de la vista,  
Al qui ha perdut la fé,  
Al qui, en sa vida trista,  
Plora d'afany, d'anyoré:  
Llúcia, Verge estimada,  
Doneu-los llum y bonhor!

### ■ 2.3 Pau Berga

Pau Berga (Pesillà de la Ribera, Rosselló, 1866 – Royan, Charente Marítim, 1948) neix fill de petits propietaris pagesos i de família creient i monàrquica. Ingressa al Petit Seminari de Prada on excel·leix en l'estudi del grec i del llatí (Valls, 1995: 92); més tard es dedica als autors catalans i provençals com Verdaguer i Mistral (Berga, 1909: 6). El 1896 s'instal·la en Indoxina,

on dirigeix l'Escola Superior d'Obres Públiques del país i efectua obres d'enginyeria, amb anades i vingudes a la Catalunya del Nord fins jubilar-se.

Des de l'estranger, participa en les revistes nord-catalanes amb articles de diversa índole, com per exemple articles sobre ortografia, fonètica, versificació catalana, crítica literària i sobre literatura popular: «Études critiques sur les chansons catalanes» (1911–1912) o «Rondalles i contes vallespirencs de M. E. Caseponce» (1931). Rep els elogis de Jacint Verdaguer per la traducció de la part central del «Cant IV» de *Canigó*, publicat en 1886.<sup>10</sup> El 1894 publica a la revista parisenca *La Plume* dues traduccions de *La Pàtria* (1884) de Verdaguer (Valls, 1995: 96) i en la revista indoxinesa *Le Topo* la traducció de la rondalla *Floridalba* del capítol V de *Solitud* de Víctor Català (Vidal, 1913: 251).

Els seus primers poemes apareixen entre 1890 i 1894 a la revista barcelonina *Il·lustració Catalana* (Valls, 1995: 92), els quals són modificats i reunits més tard en el recull *La Mare-Terra. Poesies rosselloneses* (1913). També presenta diverses composicions en la revista creada per Horaci Chauvet, *La Veu del Canigó*, com la narració «A la devota de Sant Antoni. Records de mainatge» o la faula «El llop i l'anyell», i traduccions de Ronsard (Valls, 1995: 113).

La relació íntima de Berga amb la literatura popular s'efectua des de ben petit. En el poema «Infantivoles» de *La Mare-Terra* (Berga, 1913a: 31–39) conta com un dia tornant de l'escola recita de memòria als seus pares una faula:

Entra i pare. I, ans de sentar-se a taula,  
el nin els recita la seua faula,  
tota, per cor, de cap a cap.  
— «Ara mireu com la sab!»

Com Péprax i altres autors nord-catalans,<sup>11</sup> tradueix La Fontaine al català en *Fables de La Fontaine. Traduites en vers catalans. Avec une préface et une étude sur l'orthographe et sur la versification catalanes* (1909). En el pròleg de vint pàgines (Berga, 1909: 9–29), justifica el perquè de la traducció de La Fontaine. Com remarca Valls, les faules traduïdes «resolen l'aculturació primera, concilien els deures d'escola –afrancesada– amb la llengua de casa» (Valls, 1995: 99).

10 «Que airós n'heu sortit ! quins versos i quines estrofes les vostres ! i com guanyen mos pobres pensaments, passant a eixa llengua francesa tan enèrgica, forta i concisa» (Valls, 1994: 23).

11 Consulteu Verdaguer (1973).

Més tard publica *Études critiques sur les chansons catalanes* (1913), obra que ja havia aparegut entre 1912 i 1913 a la revista *Ruscino*. Berga efectua una anàlisi poètica de les cançons populars classificada per temes: «L'amour», «Le ruralisme» i «La musique». Publica la cançó «Albada» a la *Veu del Canigó*, amb lletra i música del mateix autor (Berga, 1913b: 148–149). Des de 1922, Pau Berga recull expressions pintoresques i frases de mal dir en la secció «Diguis això» de *L'Almanac català-rossellonès* de la *Veu del Canigó* (Valls, 1995: 177).

La influència i presència de literatura popular en *La Mare-terra: Poesies rosselloneses* (1913) és més que notable. Aquesta obra, que segons Pons i Valls és tota feta «de ruralisme i de naturalisme» (Valls, 1995: 112), està dividida en tres parts: «Íntimes», «Quadros» i «La Terra». La primera part és la més lírica ja que correspon a la seua vida, des de la infantesa fins a la vellesa que està per venir. La segona part i la tercera part estan formades per narracions versificades i formes populars.

La composició «Albada» de la segona part (Berga, 1913a: 97–99), que ja havia aparegut musicada pel mateix autor i amb la partitura a la revista *La Veu del Canigó* (Berga, 1913b: 148–149), és una cançó formada per nou sextetes d'hexasíl·labs amb rima aabccb dedicada a una jove. El jo poètic va a casa de l'amada per cantar-li: «A ta porta, estimada, / per cantar-te l'albada, / he vingut dematí». Però no és trobador («cap llaüt m'acompanya») sinó pagès («soc minyó de companya»); pretén gronxar la son de l'amada per mitjà de l'albada assimilada a una cançó de bressol, com ho expressa a través de la comparació de la dida: «amb ma veu més melosa, / com dideta gelosa, / al nin fent la non-non». Després, compara els trets físics de la jove amb la fauna i la flora («Amb ta boca vermella, / com papalló amb poncella / [vull] besar ton front de lliri») i en la penúltima estrofa, i ella i el jo poètic esdevenen, en la imaginació futura, coloma i colom:

Tu seras ma coloma,  
de blanca i fina ploma;  
seré jo l colomí  
pertot seguint l'aimía.

Una altra composició de la segona part és «Contes de la vora del foc» (Berga, 1913a: 70–74). El poema, amb un títol que situa ja al lector en el to popular del seu contingut, està format per dues parts: la primera part és una llarga estrofa de quaranta-sis versos, amb número de síl·labes irregular i rima variada; la segona part està composada per onze estrofes de sis versos,



els cinc primers versos de cada estrofa hendecasil·labs i el darrer de cada estrofa tredecasil·lab. En la primera llarga estrofa que serveix d'introducció, Berga reflexiona poèticament sobre la natura humana i ens situa en l'atmosfera misteriosa d'una nit d'hivern:

A l'hivern l'ànima sentida casí s'endola.  
 Bé val l'afany diari per donar gust a la vida.  
 La terra, despullada, arrudida,  
 Se desconsola  
 [...]
   
 Va com va. Perxò encara s'engalana  
 el cap frèvol. Del ser al bell fundo,  
 per més que geli, grilla l'alegría.  
 Els ciutadans fan de la nit el díe;  
 Desmemoriats, el ramolí sels emporta.  
 Mira-ls: del teatre passen la porta,

Més endavant, es dirigeix al lector com si es tractés d'una escena teatral; l'incita a imaginar-se l'espai del poema, amb un joc d'ombres i amb l'ajuda de la personificació de les cases:

Ara gira't. Al vilatge, una trista lluminaria,  
 pel carrer estret sense acera,  
 fa al rare transeunt rostre de cera,  
 i l'ombra movediça, estrafalaria  
 de ses petjades pesuques  
 tot lo llarg de les parets estira.  
 Cada casa és una estàtua erta que mira  
 amb els ulls de ses finestres cluques...

Continua en aquesta introducció narrant l'escena on la gent del poble es reuneix en una casa per contar i escoltar contes i rondalles:

Contra la paret, nuda, la taula  
 ostenta l porró entelat, mig-ple de vi negre.  
 Ara-ara, quina vetllada!  
 Entorn de la llar, una munió de gent arrotllada,  
 les cares al bon caliu alegre  
 de la flama que espeterrella  
 i s'enfila pel canó de la xamenella,  
 atentiva para l'orella  
 al rès pausat d'una vella rondalla

Al final d'aquesta introducció, en els darrers tres versos, torna a situar al lector en l'ambient de la nit, per mitjà de l'animalització del vent i el remor de conversa («rall») de la gent reunida per l'esdeveniment popular oral («la rondalla») que s'esdevindrà després:

Als cops de ventegaç que pels voltants udola,  
Hasta als cossols la casa tremola...  
El rall s'eixampla, i s desplega la rondalla.

En les sextetes que es desenvolupen a continuació, apareixen els contes tradicionals de por, com «el conte d'En Pere sense pô», on el personatge principal, Pere:

[...] ni de menjà s distreia  
quan, xamenella avall, un mort li queia  
membre per membre. Sense espant ni stupô.

Aquest conte procura feredat en els oients: «Ai ! quina escolta, els nins, i quins ulls grossos ! / Hasta als vells, la basarda els glaça l moll dels ossos». Més endavant es dirigeix en segona persona a la por en una estratègia de personificació que li permet reflexionar sobre aquesta sensació:

Por misteriosa, bé arreles fundo i dur  
Al cor de l'home ! Por del negre defora,  
De remors llunyes, gat que amb sa gata plora,  
Goç que a la lluna llença sa llarga anyora,  
Retruc de porta, freg de branca en un mur,  
Fantasmes, animetes, temor de tot lo obscur!...

Quan la primera mostra de literatura popular s'acaba («Més un rat passa. La rondalla s'acaba»), és el torn de les «manyes» que contenen un conte popular: «Ara les manyes direm d'un aixerit / que s nomenava, com que era tot petit, / “Tira-calcetes” [...]». Per finalitzar, apareix la literatura popular meravellosa o de les rondalles de màgia i tots els elements que les caracteritzen:

Lo que amb delícia us trencarà la sòn,  
veus falagueres a qui tot cor respon,  
són les rondalles de prínceps i princeses,  
de castells d'or, de còves que roten de riqueses:  
“l'àguila verda” que espera al pescador;  
o bé aquell jove fill de Rei que n'estima

a una Encantada que dorm, rosseta i prima,  
per drac guardada que mata a qui s'arrima.

Per concloure aquest poema metaliterari, el *jo* poètic elogia la literatura popular quan es dirigeix a ella en segona persona del singular per personificar-la i presentar-la com una solució d'evasió als problemes de la vida i aportar escalfor anímica front el geliu hivern:

Oh! Dureu sempre, bonics encantaments!  
Mentres, defora, per les denses tenebres  
l'hivern escampa l'esgarrifança i ls gebres,  
porteu a l'ànima escalfadores febres!  
Com flamarada d'un punyat de sarments,  
alceu, velles rondalles, suaus enlluernaments!...

Altres poemes de Berga són de creació pròpia i de temàtica i forma populars, com el llarg poema de vint pàgines «Festa Major» (Berga, 1913a: 75–94), dividit en nou parts on es desenvolupen les etapes d'aquest esdeveniment a través d'estrofes, versos i rima variats que s'adapten a cada part. Es tracta d'un quadre de costums populars. Segons Pere Vidal «*[c]'est un admirable petit poème de psychologie sociale de notre pays. La langue, très pittoresque, très pressée, alerte, vive, est charmante et pleine de vérité*» (Valls, 1990: 53).

Es constata igualment en la poesia escrita Berga la presència de cançons. Per exemple, en el diàleg entre el poeta i el riu en «Riu avall» (Berga, 1913a: 155–163) de la tercera part del poemari, en un moment, apareix una jove que renta la roba al riu i canta una cançó d'amor. En el poema «La verema» (Berga, 1913a: 164–180), en la cinquena part titulada «Cantarelles», apareixen les cançons populars d'origen manxec, les seguidilles:

A la verema  
El sol no crema...  
I la cansó reprèn son vol.  
Ja la seguidilla,  
Lleugera i senzilla,  
De llavi a llavi va volant com parpallol

Els veremadors canten la seguidilla «burlanera / tendra o consellera». Més endavant, un dels que porta les semals del raïm, llença un refrany a una noia: «El sumater passa / i, amb veu que plau massa / li tira un refrany lleig que fa son front vermell».

### ■ 3 Conclusió

La tradició oral ha inspirat poetes i escriptors nord-catalans, i no els menys importants com acabem de veure. Certament, el primer motor d'aquest interès és l'amor per a la llengua catalana, o més ben dit l'amor al parlar local «tal com rajava ça enrere, quan no s'havia enterbolit i la gent ho sabia tot dir amb una frase escoladissa» (Pons, 1956: 14). El segon motor és el desig de perennitzar una visió del món, un esperit i una idiosincràsia pròpia del poble rossellonès «d'abans». I el tercer leitmotiv que uneix a tots aquests escriptors és la natura. Al Rosselló com a la Cerdanya, la Natura omnipresent, envolupant, venerada i glorificada per tots aquells poetes, es presta inevitablement al lirisme pastorívol: el Pirineu, els Aspres, el massís del Canigó, tots ells bressols de mites i llegendes, meravelles i encant. La muntanya hi és, massiva, eterna, el bosc protector i nutritiu, tot i que aterrador i fantasmagòric, les roques, els llacs, les aigües, els vells arbres, la boira, la foscor de les valls, les ombres, els sorolls, els crits de la fauna, els seus silencis i les innumbrables fites del paisatge que la tradició religiosa s'ha fet seu: déus i fonts, roques, coves dels múltiples sants sanadors i protectors. Vegetal, animal i humans hi són íntimament lligats, interdependents. Tot allò propicia les visions o divagacions imaginàries, la creació lírica, poètica o fictícia. Qui millor que els nostres poetes per redescobrir el motiu, el conte, per aprofitar la llegenda, el mite que la imaginació popular ha modelat, abandonat, remodelat i oblidat de nou? Perquè eren fills, ells també, d'aquesta naturalesa prodigiosa i d'aquesta ruralitat crèdula i immutable durant segles,<sup>12</sup> en tenien un coneixement infús.

Tot i així, mentre la modernitat anava sepultant la llengua del Rosselló i bona part de la cultura tradicional, ben sovint aquests autors només en van poder captar «escorries» o «un canemàs mig desfet» o fins i tot «una sola frase» com explica Cerdà a la seva introducció (Cerdà, 1961: 9–10); testimonis ínfims que van tornar a teixir, reformular en contes meravellosos, en llegendes quasi creïbles. De vegades reprenen històries de pobles «que ningú sap» –com escriu Brazès a la seva introducció (Brazès, 1965: 5–6)– «si són reals o fictícies», però que es fan un deure de transmetre per salvarlos de l'oblit ja que els narradors (*contaires*) han desaparegut i, amb ells, la tradició de sorprendre o fer somriure als seus oients.

---

<sup>12</sup> Tots tenen un lligam estret amb el Vallespir, el Conflent o la Cerdanya, ja sigui per naixement o per viure-hi des de petits.

La darrera generació d'aquest petit món literari dels grans poetes i prosistes rossellonesos de la primera meitat del segle XX, tots amics i units entorn a la llengua catalana, anirà desapareixent i, amb ells, la inspiració pastoral i fantasiosa que els guiava. La ruptura comença a ser palpable als anys seixanta, la dècada següent la consagra: a mesura que la societat canvia ràpidament, la literatura nord-catalana s'emancipa de la tradició i de l'esperit que havia presidit fins aleshores, prenent altres camins, buscant nous materials, adoptant nous models, urbans, més llunyans, moderns, postmoderns, etc. Els plaers de la platja i de la costa desplacen l'antic amor al bosc i a la muntanya. La natura i la tradició popular cauen en l'oblit: cap fada més ballant sota la lluna, ja no més aranyes màgiques ni anguiles encantades, cap més Sant Pere baixant del cel per alligonar els mortals, cap més ruc enraonador... Desapareguts l'encís de la inspiració i l'encant de les paraules de temps ancestrals i mons immemorials que interpretava la ploma del poeta o del narrador. El romanticisme tingué el seu temps. ■

#### ■ Bibliografia

- Aguilar Miró, Estel (2021): «La hipertextualitat de Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont) en *Ays. Elegías catalanas* (1887)», en: Rosselló, Ramon X. / Gregori Soldevila, Carme (coords.): *Jornada LITCAT d'Intergrups de Recerca. Transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans & Societat Catalana de Llengua i Literatura, 65–82.
- Albert i Corp, Esteve (2003): «Proemi de *La neu* i altres collites de muntanya», en Brazès, 167–169.
- Amade, Jean (1911): «La poésie populaire catalane», *Revue catalane* 57, 297–309.
- (1931): «Un conteur populaire», *Vallespir* 3, 15–16.
- Berga, Pau (1909): *Fables de La Fontaine. Traduites en vers catalans. Avec une préface et une étude sur l'orthographe et sur la versification catalanes*, Perpinyà: Imprimerie Comet, <<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=380942&men=3&lg=FR>> [data de consulta: 17/04/2021].
- (1913a): *La Mare-Terra: poesies rosselloneses*, Perpinyà: Imprempta catalana d'en J. Comet.

- (1913b): «Albada. Paraules i Musica d'En Pau Berga», *La Veu del Canigó* 61 (5/5/1913), 148–149, <<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1128160&men=3&lg=FR>> [data de consulta: 17/04/2021].
- Berthelot, Martine (2018): «Catalunya del Nord», en: Samper Prunera, Emili / Oriol i Carazo, Carme (eds.): *Història de la literatura popular catalana*, Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 510–543.
- Brazès, Edmond (1965): *Històries de veïnat*, Barcelona: Barcino (Col. Tramuntana).
- (2003): *Obres completes. L'univers d'Edmond Brazès* (ed. Mònica Batlle), Canet: Trabucaire.
- Camps, Christian (1986): *Deux écrivains catalans : Jean Amade, 1878–1949, Joseph-Sébastien Pons, 1886–1962*, Castelnau-le-Lez: Les Amis de J. S. Pons / Occitania.
- Cerdà, Jordi Pere (1961): *Contalles de Cerdanya*, Barcelona: Barcino (Col. Tramuntana).
- (2001): *La dona d'aigua de Lanós*, Perpinyà: Trabucaire.
- (2017): *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, edició de Jordi Julià i Pere Balart, Barcelona: Editorial Mediterrània.
- Guiscafrè, Jaume (2008): *El rondallari Aguiló. Transcripció, catalogació i estudi introductori*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pérez, Vicenç (2005): *Pau Berga. Présentation et anthologie*, Perpinyà: Publications de l'Olivier.
- Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (1882): «Cúrta Enrahonáda», dins: Jofre, Antoni: *Las Bruxas de Carança, l'Escupinyada de Satanas, la Dona forta, etc., Visuradas, anotadas y aumentadas per lo Pastorellet de la Vall d'Arles, membre de la Societat de las Llenguas Romanas*, Perpinyà: Impremta de Carlós Latrobe, 5–7, <<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0380455>> [data de consulta: 17/04/2021].
- (1887): *Ays. Elegías Catalanas*, Perpinyà: Latrobe, <<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385285&men=3&lg=FR>> [data de consulta: 17/04/2021].
- (1914): *Ays y albadés*, Perpinyà: Impremta Catalana Comet, <<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385287&men=3&lg=FR>> [data de consulta: 17/04/2021].

- Pépratx, Justí (1880): *Ramellots de proverbis, màximas, refrans y adagis catalans, escollits y posats en quartetes*, Perpinyà: Imprempta de Carlós Latrobe, <<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0366262&men=3&lg=FR>> [data de consulta: 17/04/2021].
- (1888): *Pa de casa. Llibret de versos d'En Pau Farriol de Ceret*, Perpinyà: Albert Julia Editor, <<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385628&men=3&lg=FR>> [data de consulta: 17/04/2021].
- Pons, Josep Sebastià (1907): «Lo pastorellet et la renaissance en Roussillon», *Revue catalane* 11, 324–330.
- (1908): «Les 'Contes Vallespirencs'», *Revue catalane* 14, 47–51.
- (1914): «La poésie du Pastorellet de la Vall d'Arles», *La Veu del Canigó* 7 (7/6/1914), 178–184.
- (1956): *Llibre de les set sivelles. Proses del Rosselló*, Barcelona: Selecta.
- (1958): «Le romantisme et la poésie catalane en Roussillon», *Tramontane* 416–417, 213–221.
- (31973): *Llibre de les set sivelles*, Barcelona: Selecta.
- Rifa, Jean / Teisseire-Dufour, Patrice (2004): *Des hommes et le Roussillon. Biographies*, Perpinyà: Trabucaire.
- Roca Ricart, Rafael (2021): «Verdaguer en italià i en occità: dues traduccions i una dedicatòria inèdites», en: Balas, Oana-Dana / Montoliu Pauli, Xavier (eds.): *Actes del Divuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de Bucarest, 2–6 de juliol 2018*, Barcelona / Bucarest: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Institut d'Estudis Catalans / Universitat de Bucarest, 376–387, <DOI:10.2436/15.8090.02.31>.
- Thòs i Codina, Terenci (1866): *Lo llibre de l'infantesa. Rondallari català*, Barcelona: Estampa y llibreria de Verdaguer.
- Verdaguer, Pere (1973): *Fabulistes rossellonesos*, Barcelona: Edicions 62.
- Valls, Miquela (1990): «Lettres à Pau Berga», *Conflent* 164, 36–68.
- (1994): «Correspondance de Pau Berga», *Conflent* 187, 23.
- (1995): «Pau Berga (1866–1948). Llengua i obra», en: *Jornades de la Secció filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a Perpinyà (20 i 21 de maig de 1994)*, Barcelona / Perpinyà: Institut d'Estudis Catalans & Universitat de Perpinyà, 91–124.

— (2016): «Josep Sebastià Pons i la cançó popular», en: Lagarde, Christian / Berthelot, Martine / Grau, Marie (eds.): *Aspects de la literatura de Catalunya del Nord*, Perpinyà: Trabucaire, 77–96.

Verdaguer, Pere (1973): *Fabulistes rossellonesos*, Barcelona: Edicions 62.

Vidal, Pierre (1913): «Hommage public rendu à Victor Català», *Ruscino. Revue d'histoire et d'archéologie du Roussillon et des autres Pays Catalans* 2 (abril–juny), 249–253.

Vila, Pep / Prat, Enric (2006): «Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont) en el centcinquantenari del seu naixement», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 47, 335–374, <<https://www.raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/54586/63436>> [data de consulta 17/14/2021].

■ Estel Aguilar Miró, Universitat de Perpinyà Via Domínica, 52 avenue Paul Alduy, F-66000 Perpinyà, <[aguilarmiro@gmail.com](mailto:aguilarmiro@gmail.com)>.

■ Martine Berthelot, Universitat de Perpinyà Via Domínica, 52 avenue Paul Alduy, F-66000 Perpinyà, <[berthelo@univ-perp.fr](mailto:berthelo@univ-perp.fr)>.



## Els *exempla* en els sermons de sant Vicent Ferrer: una aproximació etnopoètica

Joan Borja i Sanz (Alacant)

**Summary:** The *exempla* were stories reported in sermons with essentially doctrinal functions. They often had a sacred origin: they came from the anecdotes of the Church Fathers, from the lives of saints, from the collections of miracles or directly from the Bible. However, sometimes these stories could also come from the oral tradition. This contribution is an ethnoepic approach to a specific repertoire of examples from the sermons of St. Vincent Ferrer that correspond to universal motifs, perfectly cataloged and typified in *The Types of International Folktales*. This adscription not only clarifies the communicative strategies of Vincentian preaching, but also the characteristics of the popular narrative in the early fifteenth century in the Kingdom of València.

**Keywords:** ethnoepics, Saint Vincent Ferrer, preaching, *exempla*, folktale, ATU 1, ATU 280A, ATU 763, ATU 985\*, ATU 1331 ■

Received: 19-04-2021 · Accepted: 08-09-2021



Els *exempla*, com és sabut, són narracions amb sabor popularitzant que s'inserten dins del discurs d'una predicació amb funcions essencialment doctrinals. Constituïen –ja s'entén– una hàbil estratègia comunicativa per a il·lustrar, amenitzar i mantenir la tensió durant els sermons. Altrament dit: instrumentalitzaven la capacitat de persuasió de les seqüències textuais narratives al servei d'una determinada ensenyança religiosa. A partir del segle XIII i durant tota la tardor medieval van ser profusament usats pels predicadors, que hi trobaven un recurs eficient per a l'exemplificació de les idees teològiques i morals. Aquests relats didascàlics, reportats al si dels sermons –semblantment a les paràboles en els evangelis bíblics– tenien sovint un origen sagrat: provenien de les anècdotes dels pares de l'Església, de les vides de sants, de les col·leccions de miracles o, també, de la mateixa Bíblia. Tanmateix, altres vegades, l'origen d'aquestes narracions podia ser profà, atés que els predicadors no s'estaven d'aprofitar, en pro dels seus objectius



evangelitzadors, la capacitat de seducció i l'aire de familiaritat que les narracions populars de tradició oral podien despertar entre l'auditori.<sup>1</sup>

Els sermons de sant Vicent Ferrer (València, 1350 – Gwened, Bretanya, 1419) no són cap excepció en aquest sentit. De fet, no amb poca freqüència –sempre que ho estimava estratègicament oportú–, el predicador valencià inseria breus relats a manera d'exemples, semblances o il·lustracions, o bé com a models de conducta (virtuosa o pernicioso). Tant és així que «l'ús d'exemples o d'històries amb una certa càrrega de sornegueria i de complicitat faceciosa amb el públic oient» ha estat argüït com una de les característiques més destacables dels sermons vicentins. Per això, no resulta estrany localitzar relats, motius, temes, arguments i referents narratius propis de la literatura oral directament manlevats a l'imaginari popular del seu moment històric, la qual cosa fa dels sermons conservats de sant Vicent Ferrer uns documents amb un valuósíssim interès per a possibles estudis d'etnopoètica diacrònica.<sup>2</sup>

Els *exempla* constitueixen, en la prosa religiosa de sant Vicent Ferrer, una mena d'*additament* que salpebra i especia amb un cert gust fantàstic –íntim, afectiu, proper, seductor, recognoscible i familiar– el discurs de la predicació. No és per casualitat que un erudit amb demostrades vel·leïtats envers els estudis etnopoètics com el senyor Manuel Sanchis Guarnier, en referir-se a aquesta mena de relats que apareixen inserits en els sermons vicentins en termes d'«aqueixos apòlegs i paràboles dels sermons vicentins», els qualifique de «deliciosos» (Sanchis, 1973: 24). Fet i fet, aquests elements narratius de les predicacions vicentines no deixen de ser com una mena de porta oberta que facilita l'accés franc a un determinat repertori de narracions populars medievals. De més a més, tal com veurem, alguns d'aquests relats populars admeten, fins i tot, una adscripció a alguns del motius de l'índex internacional Aarne-Thompson-Uther (ATU).<sup>3</sup> En aquesta aportació ens proposem il·lustrar algunes de les possibilitats que

1 Aquest article s'emmarca en una línia d'investigació que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats a través del projecte *Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions*, PGC2018-093993-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

2 Entenem ací l'etnopoètica com una disciplina que, dins de l'àmbit del folklore, s'ocupa de les manifestacions artístiques d'art verbal.

3 Ens referim, evidentment, al catàleg de rondalles universals que Hans-Jörg Uther va actualitzar l'any 2004 a partir dels treballs de l'anomenada *escola finesa* (corresponent al *mètode historicogeogràfic*) que el folklorista finès Antti Aarne va iniciar amb el seu *Verzeichnis der Märchentypen* (1910), i que el folklorista nord-americà Stith Thompson va revisar el 1928, primer, i el 1961, després.

aquest marc epistemològic ofereix per a l'estudi i l'anàlisi d'algunes de les narracions que sant Vicent Ferrer va esgrimir, a tall d'*exempla*, com a estratègia discursiva en els seus sermons. Es tracta, en tots els casos, de seqüències textuais narratives que han estat espigolades en un total de 222 sermons en llengua catalana, procedents de quatre còdexs conservats en la Catedral de València,<sup>4</sup> i que han estat editats en els sis volums de *Sermons* publicats entre 1932 i 1998 en la col·lecció «Els Nostres Clàssics», de l'editorial Barcino: els dos primers volums, a cura de Josep Sanchis Sivera, i els quatre següents, a càrrec de Gret Schib. També hem tingut en consideració, com a complement a aquests sermons, els anomenats *Sermons de Quaresma*: 53 sermons més, en català, corresponents a la predicació durant la Quaresma de 1413, conservats en un altre còdex de l'Arxiu de la Catedral de València.

Pot servir, com a primera mostra d'aquesta apropiació de la narrativa popular de l'edat mitjana per part dels sermons vicentins, l'*exemplum* de l'hermità que menyspreava les riqueses i les identificava amb la mort. Es tracta de la història que sant Vicent explica en el sermó LXXXIX, sobre un bon home que va trobar un dia una gran quantitat de diners, que ben bé constituïen un tresor, però hi va renunciar: va deixar aquells diners allí on els havia trobat. Tot seguit, tres escuders troben aquell mateix «percint de florins». I aquests tres sí que el prenen i se l'emporten per amagar-lo en un lloc secret. Tanmateix, els recels, l'ambició, la cobdícia i la traïció que aquells diners despertaven faran que la història acabe d'una manera no precisament feliç:

Ere hun hermità que menyspreave les riqueses, e hun dia devallave a la ciutat, e en lo camí trobà hun percint de florins e'l camí, e donà-li ab lo peu e foradà'l, e isqueren los florins. Ell començà de fogir axí com si fos serpent e cridà: «La mort, la mort!» E trobà tres escuders, e aquests digueren: «¿E on és la mort?» Dix ell: «No-y aneu, que lla és, davall aquell arbre.» E aquests digueren: «Anem-hi.» Ells ne van ab les spases treytes e trobaren lo percint, e digueren: «Oo, bé pot dir que la mort és; açò vida és»; e prengueren lo percint e anaren-se'n al desert en hun loch amagat. E quan foren aquí: «Vage la hu a la ciutat a vianda»; e anà-y, e entretant aquests esmaginaren que quan vingúes, que'l matassen e que aquests se partissen la moneda. E aquell, quan fo a la ciutat, dix entre si: «Oo, si yo podia haver tota aquella moneda! Yo sé com o faré: Yo mengaré bé ací, e faré fer una panada ab tant de verí que mate aquells.» Aquest ne va lla on eren aquells, e ells lo maten tantost, e ab gran plaer ells trenquen la panada e traguen e beuen; ells

4 Un d'aquests còdexs va desaparèixer durant la Guerra Civil Espanyola. No obstant això, Gret Schib va poder editar els 15 sermons que contenia aquest manuscrit gràcies a la transcripció que sortosament en va fer Josep Sanchis Sivera abans del conflicte bèl·lic.

inflen: ve'ls-vos morts. E, trobats per la cort: «¿Què és açò?» *Finaliter* l'permità los dix ço que-y sabie. (Ferrer, 1410, III: 294–295)<sup>5</sup>

Aquesta narració recontada per sant Vicent no és, en absolut, una història creada o improvisada pel dominic. Si bé es mira, és, en realitat, un relat perfectament conegut en l'imaginari popular medieval –un argument *pre-fabricat*, per dir-ho així– que es correspon clarament amb el tipus rondallístic ATU 763, «The Treasure Finders Who Murder One Another». Es tracta d'una història d'origen indi que va ser ja recollida en corpus de textos búdics com el *Canon Palí*, i que s'ha difós per llengües i cultures tan diverses com la livoniana, la letona, la lituana, la irlandesa, la francesa, l'espanyola, la portuguesa, la frisona, l'alemanya, la italiana, la maltesa, la txeca, l'eslovaca, l'eslovena, la búlgara, la polonesa, la russa, la ucraïnesa, la jueva, la georgiana, la iraquiana, la iraniana, la pakistanesa, l'índia, la xinesa, la japonesa, la dels EUA, la mexicana, la brasilera, l'egípcia, la nigeriana, la sudanesa, l'etiop, la somali o la malgaix. En l'àmbit cultural català, contemporàniament resulta possible documentar aquest tipus rondallístic en un parell d'ocurrències: «La font de la Salimandra», de les *Rondalles del Vallespir*, a la Catalunya Nord (Casepounce, 1907: 90–93) i «Els diners dels lladres», de *Bolulla la caramulla* (Guardiola & Beltran, 2005: 221). Podem comprovar, en qualsevol cas, la fidel coincidència del fragment de sermó citat amb el resum internacionalment tipificat per a aquest ATU 763:

Three (two, more) men (hunters, friends, brothers) find (rob) a treasure. When one of them goes to town to fetch some food, the others plan to murder one another in order to share the treasure.

Those who stayed kill (stab to death, drown) the one who left when he returns, but they die later from eating bread (wine) which he had poisoned.

I some variants Christ travels with some of his followers. When they find a treasure he tells them not to touch it but to continue their way. Later two of them return secretly to take the treasure and they murder one another. (Uther, 2004, I: 422)

Un segon exemple especialment rellevant pel que fa a aquesta apropiació de relats populars com a *exempla* al servei de la predicació vicentina –rellevant per la difusió i per la significació del referent manipulat– és la llegenda de sant Jordi, el drac i la princesa.<sup>6</sup> L'enorme popularitat que en la tardor

5 Vull agrair la localització d'aquesta referència a l'amabilitat de l'historiador Ferran Garcia-Oliver, que m'ha facilitat l'accés al seu treball inèdit *Contes i narracions de sant Vicent Ferrer*.

6 Les vides, els miracles i els martiris dels sants són profusament aprofitats per sant Vicent Ferrer en els seus sermons. L'espectacularitat i la potencialitat didascàlica que

medieval devia tenir aquest relat hagiogràfic de sant Jordi derrotant el drac i alliberant la donzella (particularment als territoris de la corona d'Aragó on sant Jordi era el patró de la cavalleria) fa que puguem documentar en el sermó CC una reeixida versió d'aquest conegut motiu llegendari:

Ara escoltat: sapiau que lla en aquella terra havia hun lach gran, e havia-y hun gran drach e menjava's moltes persones. E havia ýdoles en aquella terra, e deyen que la ciutat devia ésser devorada per aquell drach, si ja lo rey no li donava sa filla. E veus que'l rey ó hac a fer, e lo dia que ell hi devia portar sa filla, *primo* ell la ornà bé de aur e de perles, e la vestí molt gentilment, susaixí com si hagués ésser nòvia. E pensat que'l rey plorant li dix: «Ara, ma filla, yo vos havia el cor de dar-vos a hun gran rey per muller, mas pus que així és, no s'i pot alre fer». E ella respòs: «Mon pare, bé-m plau, car més val que yo soleta peresca, que vós ni la ciutat». E veus que posaren-la prop lo lach, per tal que'l drac la devoràs. E fon ordenació de Déu que sent Jordi passàs allèn, e ell anava's deportan en hun bell cavall tot sols. E així com fo allí, ell véu la donzella bella molt ben ornada e dix-li: «Odà, donzella! Com sou ací tota sola?», e ella respòs-li: «O bon cavaller, anau-vos-ne, sinó morreu ací ab mi!» «E com és açò?» Ella li comptà tot lo fet, així com vos he dit, e sent Jordi dix-li: «Senyora, no hajau paor, que jo us deffendré ab la ajuda de Jesuchrist». E veus que, ells esta[n]t axí parlant, lo drach hoí les p[er]raules e alçà lo cap sobre l'aygua, ab aquell cap fer guardant-los, e quan la donzella lo véu, tremolà fort de paor, axí com aquella que llavors havia a morir. E sent Jordi aconsolà-la dient: «Senyora, no hajau paor, que Jesuchrist nos ajudarà.» E espaxadament ell apartà lo cavall e descavalcà. E lo drach, que véu que aquell se amania per deffendre's, lexà la donzella e corregué a sent Jordi. E sent Jordi, invocant lo nom de Jesús, donà-li una gran lançada, que sus allí romàs mort. E aprés prengué la donzella e molt honradament menà-la al rei. Pensat que'l rey ne hac gran plaer e volia-l'i donar per muller, e sent Jordi no-u vol[le]ch, mas dix-li que la donàs a Jesuchrist. E axí fo, car lo pare e ella e tota la ciutat se bategaren. (Ferrer, 1410, VI: 79)

No és l'única ocasió en què sant Vicent instrumentalitza la llegenda de sant Jordi al servei de la seua predicació. L'efectisme i l'emotivitat del relat devien tenir un atractiu popular que el dominic sabia perfectament eficaços per als seus propòsits discursius. Per això, en el sermó corresponent al dia 25 d'abril de 1413, dels *Sermons de Quaresma* (el sermó numerat com a LII) podem llegir una nova versió, igualment suggerent, d'aquest motiu llegendari de sant Jordi, el drac i la donzella:

---

oferien devia causar un gran efecte entre les multituds a què el predicador s'adreçava. Així, a part d'aquesta de sant Jordi, podem trobar en els sermons vicentins narracions exemplaritzants sobre –entre altres– santa Isabel, sant Joaquim i santa Anna, sant Joan, santa Maria Magdalena, sant Pere, sant Pau, sant Domènec, sant Mateu, sant Bartomeu, sant Llorenç, sant Antoni, sant Vicent Màrtir, sant Cristòfol, santa Caterina, sant Silvestre, santa Margarida, sant Martí, sant Jeroni, sant Ambrós, sant Agustí, sant Benet, sant Gregori, sant Tomàs d'Aquino, etc.

Una singular cosa. En una província prop de la terra de Capadòcia, en Líbia, era una ciutat, e regnava-hi un gran rei, e lo rei no havia sinó una filla, bella e molt gentil; e en aquella ciutat adoraven ídoles. E los dimonis no són contents que la persona faça pocs pecats, mas molts. Com haguessen en la ciutat ofert a l'ídol, e dimoni, de totes coses, venc que el dimoni los dix que li oferissen los fills: «*immolaverunt filios daemonibus*» (David, en lo psalm *Cofitemini*: Ps, 105, 37). Prop d'aquella ciutat, en un estany d'aigua, havia un gran drac, e adoraven-lo per Déu (Nn, 13) (en Babilònia així mateix adoraven un drac). Lo dimoni donà a entendre que la filla del rei havia d'ésser oferida al drac, e lo rei pensau, pensau com estava!, e lo poble se apoderava. Lo pare de la donzella, ço és, lo rei, la ornà gentilment, e tramès-la al drac; e la gent, per terrats e per lo mur, mirant. Sent Jordi, per revelació divinal, ell venia armat, e no menava sinó un rapaç, deixant l'altra gent; e ell venc prop del llac, e véu la donzella, e de fet descavalcà e comanà son cavall al rapaç, e acostà's a la donzella. E ella li dix: «Valent cavaller, anats e fugits; no vullats morir, que no em poríeu ajudar». E sent Jordi prenia cor, e ella dix-li que esperava lo drac que isqués, e era llur déu, e havia manament que ella fos vianda sua. Dix sent Jordi: «Jo esper que nostre senyor Déu Jesucrist me'n darà victòria: hajats bon cor». Sent Jordi cavalcà, el lo drac ve contra sent Jordi, e sent Jordi se senyà ab lo senyal de la creu, e dix: «Jesús!», e ferí'l. Uns dien que caigué mort lo drac, e ell descavalcà e pres la donzella per la mà, e menà-la a son pare. Pensau que la donzella que véu aquell cavaller tan valerós, podeu pensar que la donzella diria al pare: «Pare, jo me tendria per arreada que fos mon marit». Dix lo rei: «Cavaller, jo la't dó per muller, e lo regne meu». E dix sent Jordi: «Dóna-la a Jesucrist, que ell l'ha deslliurada, que no jo». E així lo pare e ella, e més de vint milia hòmens de la ciutat, se batejaren. Així, no li anava lo cor a luxúria ne carnalitat. ¡Quants cavallers hi ha, que si la trobassen, dixeren: «Jo us deslliuraré del drac de l'estany, mas venits-ne ab mi, e jo seré lo drac que us devoraré!» (Ferrer, 1413, II: 190–191)

La tensió amatòria entre el valerós heroi redemptor i la jove donzella rescatada delata la convergència existent entre aquesta llegenda de sant Jordi i el cèlebre motiu meravellós de l'heroi que venç el drac, allibera la donzella i, com a premi per tal heroïcitat, obté no solament la mà de la jove sinó també el benefici del conseqüent ascens social. Ens estem referint, tot comptat i debatut, a un tipus rondallístic perfectament conegut i tipificat: el corresponent a l'ATU 300, «The Dragon-Slayer».

A youth [...] comes to a town where people are mourning and learns that once a year a (seven-headed) dragon demands a virgin as a sacrifice. In the current year, the king's daughter has been chosen to be sacrificed, and the king offers her as a prize to her rescuer. The youth goes to the appointed place. [...] the youth overcomes the dragon [...] the dragon-slayer marries the princess. (Uther, 2011, I: 174)

Aquest tipus ATU 300, com és sabut, ha quedat conservat en la cèlebre rondalla «La Mare dels Peixos», recollida i literaturitzada per Enric Valor (1975: 56–78). És, també, el motiu que, en essència, trobem en aquestes al-

tres rondalles de la tradició popular valenciana: «La flor del Jerigó», de Josep Bataller (2001: 24); «La serp de set caps», de Diéguez, Llinares, Llorca i Montiel (1999: 79–81); «La serp de set caps» i «Els tres gossos», de Rosabel i Mari Roig Vila (1999: 167–170 i 183–186); «La serp de set caps», de Torres i Giménez (1993: 33–37) o «Els dos germans bessons», de Jordi Raül Verdú (2014: 41–49). Al capdavant, el drac del relat de sant Jordi en la *Llegenda àuria* que sant Vicent instrumentalitza simbolitza, en essència, la força del mal. Sant Jordi, talment el protagonista de la rondalla ATU 300, és la tipificació de l'heroi virtuós que aconsegueix véncer l'amenaça de la fatalitat. *Mutatis mutandis*, per això, aquesta llegenda medieval no deixa de ser com una mena d'adaptació al cristianisme del mite clàssic de Perseu, Andròmeda i Cetus: de la mateixa manera que aquest últim mite grec, al seu torn, si es vol, també podria ser interpretat com una herència degudament adaptada i transcontextualitzada del mite egipci del déu Horus.

Un altre tipus de narracions populars medievals presents en els sermons de Vicent Ferrer és el que protagonitzen els animals amb atributs humans. A la manera de les faules o les «rondalles d'animals» (que en l'índex internacional dels contes folklòrics són catalogats amb tipus ATU entre 1 i 299), aquests *exempla* tenen per protagonistes uns animals que, més evidentment o més subtilment personificats, són proposats en qualsevol cas per a la representació i la caracterització d'actituds, conductes i valors morals propis dels humans. Pot servir per a il·lustrar aquesta categoria el relat de la rabosa que es fa la morta al mig d'un camí. Es tracta d'una narració que trobem inserida al bell mig del sermó LXXXVII:

Sabeu que la rabosa és molt falsa, e sabeu com esdevench-se una vegada que hun pescador portave peix en una cistella, e la rabosa, per haver lo peix, gità's com a morta en lo camí per hon devie passar lo pescador, e aquest donà-li ab lo peu e ella estigué segura, e lexà-la estar, e té son camí; e la rabosa levà's, e espaxadament insqué-li a davant, e gità's com a morta en lo camí; e'l pescador donà-li ab lo peu, e ella està segura; e aquest esmaginà en si mateix que serie bo que tornàs a la primera rabosa, e que les se'n portàs abdues; e lexà la cistella aquí, per tornar a la primera rabosa (e tot ere una rabosa); e axí com ell tornà a la primera, aquesta mengà's lo peix, e va-sse'n, e axí lo pescador ni hagué les dues raboses ni'l peix. (Ferrer, 1410, II: 276–277)

Igual com s'esdevenia en la llegenda de sant Jordi, també aquest relat apareix repetit en més d'un sermó. Fet i fet, en el sermó LXXIX podem llegir, de manera inequívocament convergent amb la seqüència narrativa citada:

La rabosa pose's e'l camí com a morta, e lo pescador haurà'n trobada una altra, e serà aquella mateixa, e dirà: «Més val que torno a l'altra», e lexarà aquí lo peix, e ella mengar-

lo s'ha e fugirà, e lo pescador no haurà peix ne raboses. La dona dirà al prevere: «Yo só pobra e faré vostres plaers, si-m donau de vòstron argent»; e quan lo haurà desfet, metrà-li escusa, que son marit ó ha sentit, e-l mesquí de prevere no haurà dona ne argent. (Ferrer, 1410, III: 196)

Novament resulta fascinant el fet de poder constatar que aquest motiu de la rabosa fent-se passar per morta per enganyar el pescador no és sinó una molt antiga i curiosa narració, degudament recollida en el tipus ATU 1, «The Theft of Fish»:

A fox (hare, rabbit, coyote, jackal) lies in the road pretending to be dead. A fisherman throws him on his wagon which is full of fish (cheese, butter, meat, bread, money). The fox throws the fish out of the wagon and jumps down after them.

A wolf (bear, fox, coyote, hyena) tries to imitate this and pretends to be dead, too. The fisherman catches him and beats him.

In some variants one animal (rabbit, fox) pretends to be dead in order to distract a man who is carrying a basket of food. Another animal (fox, wolf) steals the basket. Or an animal makes a hole in the basket so that the contents fall out. (Uther, 2011, I: 16)

Aquest motiu rondallístic ATU 1 ha estat documentat dins l'àmbit cultural català en un parell de recopilacions: «Compare llop i comare guilla robant formatges», de Joan Amades (1950: 802) i «La guineu i el llop, fent el mort», de Bertran i Bros (1989: 201–202). Potser per això, en l'adaptació dels tipus rondallístics al context cultural català feta per Carme Oriol i Josep Maria Pujol (2003: 19), el resum proposat per a aquest tipus és el següent:

La guineu proposa al llop un estratagema per menjar-se els formatges que porta un carreter. La guineu es fa el mort al mig de la carretera i el carreter l'agafa i la posa dins del carro. La guineu tira formatges a fora perquè els reculli el llop i salta del carro. La guineu invita el llop a repetir la feta, però el carreter, que ha advertit l'engany, apallissa el llop.

Cal observar que, mentre el resum català parla d'un carreter i de formatges, en atenció a aquestes versions documentades per Joan Amades i Pau Bertran i Bros, l'índex internacional *The Types of International Folktales* es refereix, també, com a variant principal, a un pescador («fisherman») que porta peix («fish»): precisament els elements que protagonitzen l'*exemplum* doblement esgrimit per sant Vicent Ferrer en els *Sermons*. Per cert: que no deixa de ser curiós que, tal com podem deduir de la corresponent cerca en la base de dades *RondCat*,<sup>7</sup> en cap dels reculls contemporanis de rondallísti-

<sup>7</sup> <<http://rondcat.arxiudedefolklore.cat>> [data de consulta: abril de 2021].



ca valenciana mai no ha aparegut recollit aquest tipus de conte. Així, doncs, aquests *exempla* dels sermons de sant Vicent Ferrer té el valor de ser, ara com ara, la primera –i única– versió catalogada respecte d'aquest motiu ATU 1 en el context cultural valencià.

Tampoc no falta, entre els contes d'animals documentables en els sermons vicentins, l'aprofitament com a *exemplum* de l'arxiconegut relat de la cigala i la formiga. D'aquesta manera, en el sermó CLI podem llegir el pasatge següent, amb evident efectisme didascàlic al servei dels propòsits de la predicació:

la formiga tots temps en l'estiu ajuste molts blats e fa bona provisió per al l'ivern, per tal que en l'ivern puge reposar e haver provisió, per tal que en l'ivern no li càlegue anar a mendicar. *Unde legitur quedam fabula*: La cigala ja vehets que en l'estiu tots temps cante e garrule, e quan vench en l'ivern no tingué què menjar. Ella anà a la formiga e demanà-li que li prestàs blat per amor de Déu, que pogués mengar, que gran fam havia, e la formiga respòs: «E què fés en l'estiu? Per què no n'aplegàs?» Ella respòs: «En l'estiu yo cantava e garrulava, e no n'ajusté», e la formiga rigué-sse'n, dient: «Comare, pus que en l'estiu cantàs, ballat ara en l'ivern», e no li'n donà. E axí la cigala morí de fam. Així'n pren a alguns hòmens de aquest món, que quan ve en l'estiu, no curen de aplegar-ne, *is est, bona opera facere*, e com vindrà lo yvern, ço és, la mort, troben-se decebuts, e moren, e ballen en infern ab los dyables. (Ferrer, 1410, V: 60)

També aquest cèlebre motiu de la cigala mandrosa i la formiga –que, com se sap, és una de les més conegudes narracions de les faules d'Isop– ha estat tipificat en el catàleg internacional dins de l'apartat referit als «Animal Tales». Es tracta, concretament, de l'ATU 280A, «The Ant and the Cricket».<sup>8</sup> Hans-Jörg Uther (2004, I: 161) ens n'ofereix el resum següent, que es correspon amb evident precisió amb la versió reportada en el sermó del predicador valencià:

During the summer, an ant collects food for the winter while a cricket (grasshopper) sings. In the winter, the cricket asks for food from the ant, but it refuses to help and advises the cricket to dance.

8 Aquest motiu ha estat documentat en la majoria de les llengües i literatures populars europees, així com també en cultures com la jueva, la cambodjana, la neozelandesa, la francoamericana, la hispanoamericana, la dels indis nord-americans, la maia, la marroquina, la guineana, la de l'Àfrica de l'Est i la congolea. En l'àmbit cultural català, contemporàniament, se n'han pogut documentar versions a Catalunya i la Franja d'Aragó en els reculls rondallístics de Cels Gomis (Samper, 2005: 42–43) i d'Artur Quintana (1997: 87).

Encara podem trobar un nou exemple d'animals personificats amb interès etnopoètic en el sermó CXCII, quan el predicador reconta la situació creada el dia que els gossos, en assemblea, decideixen atacar i matar tots els llops:

E ací vos diré una paraula dels cans. Sapiau que diu que una vegada tots los cans se aplegaren e tingueren consell que anassen a matar tots los llops, que mal ere, que molt de mal fahyen. E axí ó feren. Los llops saberen-ho e aplegaren-se tots, e los cans vingueren, e ans que no s'aplegassen, hun lop antich anà a parlament als cans e dix-los: «Vosaltres, senyors, sou venguts ací per batallar ab nosaltres, e si nosaltres vencem, sere[u] morts, tots, e mala per a vosaltres; o si venceu vosaltres, mala per a nosaltres e per a vosaltres; car ara les gens vos governen per amor de nosaltres, e des que hajau mort a nosaltres, no us governaran, e així us morreu de fam. E axí consellar-vos hia que us ne tornàsseu». E tots acordaren que més valia, e almenys no morrien de fam, e los llops no prengueren mal. (Ferrer, 1410, VI: 51)

Es tracta, com en els casos anteriors, d'un motiu que pot ser posat en relació amb un tipus rondallístic d'animals. L'ATU 201F\*, «Hostile Dogs are Made Friendly», és breument definit de la manera següent, que no deixa de recordar el relat vicentí: «They unite against a common enemy (wolf)»

A partir, precisament, d'un nou exemple animalístic a propòsit de la cigonya i les atencions que els fills li solen dispensar quan, ja major, la porten dins del riu i l'assisteixen, el pare Vicent reconta en un altre *exemplum*, protagonitzat ja per personatges humans, una corprenedora història en què la caritat i l'enginy d'una filla aconseguen salvar la vida de la mare, ja vella, que ha estat sentenciada a morir de fam dins d'una presó:

Los romans adoraven imatges de bèsties e no d'ocells ni de la cegonya, perquè a la vellea los fills la meten en lo niu e porten-li a menjar, e quan és dura de ventre, lo fill e filla van a la mar e umplen-se la boca de aigua salada, e meten lo bec en aquella partida, e donen-li cristiri e ajuda (ara, los hòmens, si han pare e mare velles, absit); e per esta raó, los romans no feien ídola de cegonya.

Exemple. En una ciutat era una dona, e per un gran crim fonc sentenciada que morís de fam: pens que devia ésser alguna honrada dona. La dona havia una filla, e la filla criava sa criatura, e sabent que era sentenciada sa mare, així la filla feia alletar son fill, e ella conservava la llet per a sa mare. E hac gràcia que hi entràs a visitar sens vianda, e així, conservant la llet, e com era entrada en la presó, dava a mamar a sa mare e buidava-li les mamelles, així dos vegades lo dia, hora de dinar e al vespre. Així la sostenc molts dies, e lo jutge deia: «Com se pot fer que no sia morta?» Lo jutge dix: «No pot ésser», e lo jutge ho volc veure, e véu que la vella mamava. Plagué-li tant esta pietat, que del·liurà la mare. Esta era bona filla. (Ferrer: 1413, II, 16)

Aquesta impactant història de la filla que alleta la mare per salvar-li la vida té, en realitat, un origen clàssic que pot ser resseguit ja en l'obra de Valeri Màxim. Disposa, per això, també, d'un tipus ATU específic dins de la secció «Other Realistic Tales»: el 985\*, «The Sucked Prisoner». Podem comprovar-ne la inequívoca similitud del corresponent resum ofert en l'obra de Hans-Jörg Uther amb l'*exemplum* vicentí:

A man (woman) condemned to starvation is closely guarded. Only his daughter has permission to visit him daily, but before his visit she is always checked thoroughly so that she cannot bring any food. After a long time the condemned man shows no signs of exhaustion.

One day the guardians observed that the daughter suckles her father through a crack in the prison wall (woman suckles son, wife suckles strange man, daughter suckles mother). Impressed by the woman's devotion, the judges release the prisoner. (Uther, 2004, I: 616)

Igualment, el tipus ATU 1423, corresponent a l'anècdota de l'adulteri com a il·lusió òptica, sembla tenir una versió reconoscible en un passatge que podem localitzar al final de la predicació XXI dels *Sermons de Quaresma*. En aquest cas, podem llegir en el corresponent resum de *The Types of International Folktales*: «Although the husband sees his wife together with her lover, she convinces him that this was an optical illusion caused by the magic power of the tree (windows, other objects)». I en el relat intercalat en el sermó es conta:

En una vila era un pintor que sabia bé pintar, e quan pintava la imatge de la Verge Maria, ell s'hi delitava pintant lo diable lo pus terrible que podia. Lo diable li aparec e dix-li que ell era lleig, e que ell lo feia pus lleig; així que no hu fes. Aquell li diu: «¡Ves-te'n, traïdor!» [...] E lo pintor figurà la imatge de la Verge Maria la pus bella que pogué, e la imatge del diable als peus, la pus lleja que pogué. Lo diable li donà temptació que s'enamoras de la senyora del lloc. Lo diable los feu inflamar, e una nit ells se'n van, e lo diable munta al campanar a repicar, e crida que lo pintor s'emmena la muller del senyor, e cridava: «¡Armes! ¡Armes!» E trobaren lo pintor, e no el volgueren matar, mas meteren-los abduis en lo carçre, e lo marit tallà los cabells a la muller, e al matí havien de fer sentència de abduis. Lo pintor recórrec a la Verge Maria, e ells, abduí, pregant-la, la Verge Maria los ajudà, e aparec-los, e mes-los en ses cases, e que diguessen que no havien fet res, que així serie com un somni. E ells dixeren que com farien dels cabells. La Verge Maria li tornà los cabells, e mes-la al costat del marit, e ell se despertà. E ell torbat, la muller li diu que somiat ho havia, dient-li que no hagués tal sospita. E lo poble veu lo pintor, e ells dien: «¡Odà! ¿Com és açò?» «Somiat haveu». E així, la sacratíssima Verge Maria los llavà de la ronya, e tot passà per somni, e de aquí avant guardaren-se. (Ferrer, 1413, I: 178)

Fins i tot, l'inquietant motiu del canibalisme que apareix en el nucli argumental del tipus ATU 720 («The Juniper Tree», anteriorment «My Mother Slew Me; My Father Ate Me») sembla tenir una correspondència en la semblança del sermó LXXII, en què apareix la referència d'un pare que, sense saber-ho, menja la carn del seu propi fill:

E dir-vos una semblança. Si hu de vosaltres covidave hun hom a dinar, amich seu, e quan vingués al dinar, que li donàs a mengar lo fill de aquell, e après mengar, que li digués: «Ha-us sabut bo?». «Hoc, certes». «Donchs, vostre fill vos haveu mengat». Digues, què farie aquell? Així és de aquell qui fa l'almoyna, capellania o altra obra de usures. (Ferrer, 1410, III: 137)

Podem completar el repertori de mostres amb un últim cas d'*exemplum* que, infal·liblement impactant en el context d'una predicació, admet com els anteriors una clara i evident adscripció a un tipus rondallístic tipificat: és el cas dels dos homes nobles que patien, respectivament, pels pecats capitals de l'enveja i l'avarícia. Tal com conta el pare Vicent, el rei, per fer-los escarmentar, els mana cridar i els proposa concedir-los el desig que hi vulguen demanar en agraïment pels favors i els bon serveis que els pares respectius havien ofert al monarca en temps passats. Aquests rics homes reaccionaran d'una manera absolutament imprevista i sorprenent davant la curiosa condició que el rei els planteja: que allò que vulga demanar el primer dels protagonistes haurà de ser concedit de manera doble al segon. Per això, evidentment, l'envejós i l'avariciós se cediran emfàticament, amb impostada cortesia, l'honor que siga l'altre el primer a formular la petició. Fins que el rei, per resoldre la situació, decideix personalment quin dels dos haurà de demanar primer el desig en qüestió. «Donchs, sus, vós, al envejós, demanau primer», delibera el monarca. I ho fa amb tota la intenció: car sap que l'envejós difícilment traurà profit del desig formulat, sabent que l'altre hi serà servit en doble mesura. Heus ací el passatge en qüestió, amb el pèrfid i impensat desig que, al final, en la resolució de la tensió narrativa, el personatge envejós acaba formulant:

En una ciutat havia dos hòmens de gran honor; la hu era molt envejós, e l'altre fort avariciós, e la fama era per tota la ciutat. E veus que hun dia lo rey o sabé, e dix: «¿Voleu que pach yo aquests dos hòmens?» «Hoc, senyor». Veus que ell los appellà, e, quan foren davant ell, lo rey los dix: «Ara veus, honrats hòmens: vostres pares me han feta molta de honor e servir, e per ço que-ls altres me vullen millor servir, yo vos vull guardar de aquell serví; e així, demanau ço que vullau, que yo vos promet de donar-vos-ho, e lo qui demanarà derrer yo li promet de dar-lo-li en doble, qui si la hu demane una ciutat, l'altre ne haurà dues». E veus que ells estan qual dirà: «Digau vós, que sou ma-

jon». «Mas vós, que sou de major llinatge». E així ells se contenien, e no volien dir, e lo rey dix: «Sus, demanau. Ara voleu que-u diga yo qual demanarà primer?» «Hoc, senyor». «Donchs, sus, vós, al envejós, demanau primer». E aquell està pensant: si yo deman hun cavall, aquell ne haurà dos; si deman una vila, aquell ne haurà dues. «Senyore, ¿confermau de dar-li lo doble a aquell?». «Hoc». «Ara, yo vos deman aquesta gràcia: que-m tragau la hun huyll». «Bé-m plau». E quan lo-y trahien: «Hoc, mas a aquell dos». E així fo, e-u legim. Ara guarda, donchs, com enveja guasta si mateix e-ls altres. *Ideo dicit Scriptura: «Vita hominum sanitas cordium, set putredo ossium inuidia» (Prou., ·XIII<sup>o</sup> ca<sup>o</sup>)*. Lo envejós no ha bé, ni qui de prop lo té.<sup>9</sup> (Ferrer, 1410, I: 224–225)

Doncs bé: aquest relat de l'avar i l'envejós, tan impressionant sobre la perversió a què pot conduir el pecat de l'enveja, encaixa amb admirable precisió, si bé es mira, amb l'esquema d'un tipus rondallístic ben conegut internacionalment. Ens estem referint al motiu ATU «The Covetous and the Envious», catalogat amb el codi 1331 en *The Types of International Folktales*. Heus-ne ací, per constatar-ne la clara convergència, l'esquema argumental proposat per Hans-Jörg Uther (2004, II: 130):

God (angel, saint, ruler) tries to reconcile a covetous man and an envious one (two hostile neighbors): Whatever one of them wishes, the other shall receive double. The covetous one, hoping to get the double price, gives the envious one opportunity to wish first. The envious one wants to have one of his eyes removed.

Es tracta, aquest ATU 1331, d'un tipus de narració popular que ja apareixia en els faules de Flavi Avià i que va esdevenir tan difós i conegut que s'ha pogut documentar en reculls rondallístics letons, lituans, francesos, espanyols, catalans, portuguesos, frisons, flamencs, alemanys, italians, maltesos, hongaresos, txecs, macedonis, búlgars, grecs, jueus, armenis, iranians, pakistanesos, indis, birmans, australians i nord-americans. En el context cultural català, Oriol i Pujol (2003: 285) van adaptar aquest motiu de la manera següent: «A un envejós li concedeixen el desig de poder demanar el que vulgui amb la condició que el seu company en rebrà el doble. L'envejós demana que li treguin un ull.» Tanmateix, el fet rellevant és que només en poden aportar tres recurrències comptades: una a Catalunya i dos a la Catalunya Nord. Pel cantó de la Catalunya estricta, «Treure's un ull perquè un altre se'n tregui dos, o perquè un altre resti cec», d'Amades (1950: 1.125–1.126), hi és l'únic cas documentat. I a la Catalunya Nord, les dues documentacions que s'hi reporten són d'Esteve Caseponce, a pri-

<sup>9</sup> Aquesta conclusió sentenciosa del predicador («Lo envejós no ha bé, ni qui de prop lo té») ofereix, per l'estructura binària i la rima interna, tot l'aire d'una parèmia popular.

meries de segle XX: «L'home i el gra de mill» (Caseponce, 1907: 31–37) i «L'avar i el gelós» (Caseponce, 1907: 66–72). I és rellevant –volem dir– perquè cap de les tres úniques versions documentades per a aquest motiu ATU 1331 no és valenciana: senzillament pel fet que no ha estat recopilat en l'obra de cap dels rondallaires catalogats per Carme Oriol i Josep Maria Pujol, des del segle XIX ençà. Així, doncs, l'exemple citat dels *Sermons* de sant Vicent és, per tant, la primera catalogació del motiu en qüestió dins de l'àmbit cultural valencià: a pesar que el referent en què s'inscriu té ja més de 600 anys d'antiguitat.

Siga com vulga, i seguint la mateixa línia popularitzant d'aquest *exemplum*, podem localitzar en un altre sermó vicentí (el sermó CXXII, concretament) el relat d'un estudiant devot que desitja veure la Mare de Déu. Un àngel se li apareix i li explica que, si vol, la podrà veure, però hi quedarà cec: «car huylls que vehen tan excel·lent senyora no deuen veure depuix altres dones». Davant d'aquesta terrible conseqüència, l'estudiant decideix, amb enginy: «No, més val que'm tape la hun huyll, quant ella vindrà, e depuix, encara que sia cech de la hun huyll, depuix veuré'n ab l'altre». L'estudiant ho fa així, però la visió de la Mare de Déu li resulta tan bella que desitja tornar-la a experimentar, ni que siga amb el sacrifici de perdre també l'altre ull. Tanmateix, davant d'aquesta mostra de devoció, la Mare de Déu, quan s'hi torna a mostrar, li fa la gràcia de restituir-li la vista als dos ulls (Ferrer, 1410, IV: 191–192).

#### ■ A tall de conclusió

Tal com hem tingut l'oportunitat de comprovar per mitjà d'una mostra de relats populars inserits a manera d'*exempla* en els seus sermons, sant Vicent Ferrer, més enllà d'exercir com a personatge protagonista de llegendes, rondalles i escenificacions teatrals tradicionals, ofereix també un notabilíssim interès etnopoètic per raó de les narracions provinents de la tradició oral que, com a dominic predicador, estratègicament incorporava als seus sermons amb funcions moralitzants, il·lustratives o amenitzants. L'anàlisi d'aquestes narracions permet identificar, en alguns casos com els observats, una evident adscripció a motius rondallístics perfectament coneguts i tipificats en *The Types of International Folktales* (Uther, 2004). Aquesta adscripció no solament aporta llum sobre les tècniques comunicatives i les estratègies discursives de la predicació vicentina, sinó també respecte de les característiques de la narrativa popular de primeries del segle XV al Regne de València. Així, per exemple, sense anar més lluny, en aquesta aproximació

als sermons vicentins des de perspectives etnopoètiques hem tingut l'oportunitat de constatar una instrumentalització de relats populars vinculats als tipus ATU 1 («The Theft of Fish»), 201F\* («Hostile Dogs are Made Friendly»), 280A («The Ant and the Cricket»), 300 («The Dragon-Slayer»), 720 («The Juniper Tree»), 763 («The Treasure Finders Who Murder One Another»), 985\* («The Sucked Prisoner»), 1331 («The Covetous and the Envious») o 1423 («The Enchanted Pear Tree»). Alguns d'aquests tipus, precisament, haurien pogut semblar inexistents en la tradició rondallística valenciana, per tal com no resulta possible de documentar-los en els reculls rondallístics catalogats contemporàniament en la base de dades *RondCat* (aquest és el cas dels tipus 1, 201F\*, 280A, 985\*, 1331 i 1423) quan, en realitat, es tracta de motius efectivament recreats i documentats en aquesta tradició ara fa més de sis segles. Tot comptat i debatut ens porta a concloure que la manipulació de narracions populars en els sermons de sant Vicent Ferrer amb funció d'*exempla* pot habilitar una possible via d'estudi per a l'etnopoètica diacrònica —i, en general, per a una millor coneixença de la literatura de transmissió oral en el segle XV valencià. ■

## ■ Bibliografia

- Aarne, Antti (1910): *Verzeichnis der Märchentypen*, Hèlsinki: FF Communications.
- / Thompson, Stith (1961): *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Hèlsinki: FF Communications.
- Alcover, Antoni Maria (1936–1972): *Rondaies mallorquines d'en Jordi des Racó*, Palma: Moll, 24 vols.
- Amades, Joan (1950): *Rondallística*, Barcelona: Selecta.
- Bataller, Josep (2001): *Rondalles de les comarques centrals valencianes*, Ontinyent: Caixa d'Estalvis d'Ontinyent.
- Bertran i Bros, Pau (1989): *El rondallari català*, Barcelona: Alta Fulla.
- Borja, Joan (2020): *Sant Vicent Ferrer en l'imaginari popular valencià*, València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Diéguez, Maria Àngels / Llinares, Maria / Llorca, Francesc-Xavier / Montiel, Rosa (1999): *Rondalles de la Marina*, Altea: Caixaltea & APA de l'IB Altea.

- Caseponce, Esteve (1907): *Contes vallespirenchs replegats per En Mir y Nontiquis*, Perpinyà: Joseph Payret.
- Ferrer, Vicent (1410): *Sermons* [les citacions corresponen a l'edició d'«Els Nostres Clàssics», Editorial Barcino, Barcelona: els dos primers volums, a cura de Josep Sanchis Sivera; i els quatre següents, a cura de Gret Schib].
- (1413): *Sermons de Quaresma* [les citacions corresponen a l'edició d'Albatros, València, 1973. Aquesta edició segueix el text publicat per Josep Sanchis Sivera en *Quaresma de sant Vicent Ferrer predicada a València l'any 1413* (Barcelona, Institució Patxot, 1927), amb modernització ortogràfica].
- Guardiola, Maria Isabel / Beltran, Vicent (2005): *Bolulla la caramulla. Cultura popular i llengua d'un poble de la Marina*, Alacant: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert.
- Oriol, Carme / Pujol, Josep Maria (2003): *Índex tipològic de la rondalla catalana*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Roig Vila, Rosabel / Roig Vila, Mari (1999): *Contes i jocs populars de les valls de Guadalest i de l'Algar*, Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Samper, Emili (ed.) (2015): *Les rondalles de Cels Gomis i Mestre. Edició, catalogació i estudi*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Sanchis Guarnier, Manuel (1973): «Estudi preliminar», in: Ferrer, Vicent: *Sermons de Quaresma*, València: Albatros, 7–38.
- Torres, Leonard / Jiménez, Llorenç (1993): *Rondalles de la Ribera*, València: Camacuc.
- Uther, Hans-Jörg (2011): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 3 vols.
- Valor, Enric (1975): *Obra literària completa*, I, València: Gorg.
- Verdú, Jordi Raül (2014): *Això era una volta...*, Catarroja: Perifèric Edicions.

■ Joan Borja i Sanz, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, E-03690 Sant Vicent del Raspeig, <joan.borja@ua.es>, ORCID: 0000-0001-6530-5946.



# «El conte de n'Isop» (ATU 785A + ATU 921B)

Jaume Guiscafrè (Palma)

**Summary:** In this article I publish, analyze and comment on two Majorcan versions of «Aesop's Tale», reported in 2016 and recorded in 2018 in the Majorcan town of Pina. The folktale consists of five episodes: three of them are taken from anonymous *Aesop's Life*, presumably from one of the various Catalan translations of which there is evidence, and the other two come from other oral folktales (ATU 875 and ATU 785A). This Majorcan folktale is the third documentation of the ATU 785A type and the first of the ATU 921B (1) type in Catalan-speaking territories.

**Keywords:** literature, *Aesop's Life*, oral literature, folktale, tale type ■

Received: 14-04-2021 · Accepted: 08-09-2021

## ■ 1 Introducció<sup>1</sup>

A l'estudi que va dedicar a Pau Bertran i Bros, Pujol (2013: 124) observa la transcendència que va tenir «entre els folkloristes romàntics i encara entre els *dilettanti* posteriors» el prejudici que els feia considerar que «una balada o una rondalla deixava de ser “inèdita” i perdia, en conseqüència, tot el seu interès així que en sortia publicada una sola versió», raó per la qual, d'una banda, varen deixar d'arreglar o de publicar versions orals de cançons o de rondalles que ja havien estat editades i, de l'altra, experimentaven un entusiasme joïós quan en documentaven o n'arregaven alguna que no havia aparegut encara en lletra de motlle. Els que avui dia ens dedicam a la rondallística sabem que totes les versions són dignes d'atenció, però diria que sentim encara una exultació idèntica quan tenim la sort o l'avinentesa de poder documentar en una àrea geogràfica determinada versions orals de tipus rondallístics que no hi havien estat localitzats abans o dels quals només es coneixien poques versions. Aquest és el cas de les dues versions del «conte de n'Isop» que m'he proposat donar a conèixer, analitzar i comentar.

---

1 Aquest treball s'emmarca en una línia de recerca sobre literatura popular catalana que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats a través del projecte de R+D+i PGC2018-093993-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, EU).



*The Types of International Folktales* (Uther, 2004), que és el catàleg de referència amb què treballam els rondallistes, se sustenta en un nombre important de catàlegs nacionals o regionals, els quals, al seu torn, s'alimenten dels aplecs, dels rondallaris i de les col·leccions que els folkloristes —professionals, profans il·lustrats i aficionats— han anat constituint i publicant arreu del món d'ençà que el 1812 els germans Grimm varen donar a la impremta la primera edició dels *Kinder- und Hausmärchen*. I si ho han pogut fer ha estat perquè, prèviament, hi ha hagut persones concretes que, de manera desinteressada, han accedit a compartir la seva competència comunicativa i els seus coneixements sobre una tradició narrativa determinada —que al més sovint perceben com a pròpia i amb la qual s'identifiquen de manera molt sentida— amb col·lectors o folkloristes que gairebé mai no fan part ni de la seva comunitat reduïda ni de la seva comunitat textual (Niles, 1999: 102–103). Sense la generositat d'aquestes persones, per tant, la rondallística tan sols no existiria.

M'ha paregut necessari fer aquesta reflexió per emmarcar la crònica de les circumstàncies que varen fer possible que tingués coneixement de les dues versions del «conte de n'Isop» i que, finalment, pogués documentar-les.

El 25 de desembre de 2015 vaig rebre, per correu electrònic, aquesta consulta:

Bon vespre Jaume,

El meu nom és Ferran Mesquida Perpinyà. T'escric per comentar-te que jo sóc un gran amant de les rondalles mallorquines (i tot tipus de contarelles). La meva sogra curiosament també ho és. Ella és de Pina i sempre em conta que de petita sa mare li contava una rondalla que tracta sobre un majordom anomenat Isop al que el seu amo sempre li demana coses per tal de desfer-se'n d'ell però ell sempre troba la manera d'ensortir-se'n d'una manera molt enginyosa. Ella no recorda molt bé la rondalla i li encantaria recuperar-la. A nosaltres ens agradaria donar-li una sorpresa recuperant aquesta rondalla.

La cosa és que dins l'*Aplec de rondalles mallorquines* no l'hem trobada i potser simplement sigui una rondalla oral des pla o fins i tot simplement de la zona de Pina.

Et volia demanar si et sona aquesta rondalla ja que sé que has participat en l'elaboració d'una de les edicions de les rondalles mallorquines o si coneixes algú que ho pogués saber o ajudar-nos.

Disculpa les molèsties i gràcies per anticipat,

Salutacions

Ferran

L'argument que tot just m'hi insinuava el remitent se sol repetir en rondalles de tipologia molt diversa —meravelloses, d'enginy, del gegant beneït o contarelles—, però la indicació que el majordom nomia Isop em va donar la

pista que la rondalla a què es referia podria ser una versió de la forma (1) d'ATU 921B *Best Friend, Worst Enemy*.

El matí del 8 de gener de 2016 li vaig respondre en aquests termes:

Bon dia, Ferran.

He consultat el catàleg internacional *The Types of International Folktales* per veure si hi trobava cap pista sobre la rondalla que us interessa.

Resulta que hi ha una única referència explícita a Isop com a protagonista d'una rondalla. El catàleg li dóna el títol de «El millor amic, el pitjor enemic» i aclareix que el motiu central del relat és el fet que el protagonista ha de presentar al rei (al senyor) el seu millor amic i el seu pitjor enemic. La rondalla, però, sol tenir tres formes diferents, la primera de les quals és la que ens interessa: «Quan el senyor ordena al servent (Isop) que doni menjar a la persona que estimi més, el servent alimenta el seu ca en lloc de la seva dona. Ella se sent ofesa i amenaça el marit d'abandonar-lo. El servent explica que només el ca estima realment l'amo perquè hi tornaria fins i tot si aquest li pegava.» Això sí, el catàleg no en documenta ni versions espanyoles, ni portugueses, ni gallegues, ni catalanes, ni franceses, però sí d'italianes.

Per la informació que m'has donat sobre la rondalla («el seu amo sempre li demana coses per tal de desfer-se'n d'ell, però ell sempre troba la manera d'ensortir-se'n d'una manera molt enginyosa»), crec que és bastant probable que es tracti d'una rondalla d'enginy que contengui més d'un episodi. El problema, però, és que aquest és un argument prou corrent i que es repeteix en rondalles de naturalesa diferent. Sense tenir-ne més informació és difícil afinar més.

Ja sé que no és fàcil, però si tenies manera de mirar de refrescar la memòria a la teva sogra perquè us en pogués donar qualche altre detall...<sup>2</sup>

Si n'aclareix res més, t'ho faré a saber tot d'una.

Salutacions.

Jaume

El vespre d'aquell 8 de gener mateix, Ferran Mesquida em va trametre el text del relat que li n'havia fet la seva sogra, que public en aquest treball com a Versió 1, precedit d'aquestes paraules:

A continuació et transcrib tot lo que he recuperat de la rondalla contada per la meva sogra (que no és poc). He quedat astorat de la coincidència de la rondalla que m'has enviat «El millor amic, el pitjor enemic» en el fragment on la dona se'n va i la comparació que fa amb el ca.

Després de diverses temptatives frustrades, no va ser fins el 25 de juny de 2018 que vàrem poder concertar una entrevista amb Antònia Salom Coll. L'entrevista va tenir lloc el 28 de juny de 2018 a casa de la informant,

2 Aquest paràgraf revela els meus propis prejudicis en relació amb la informant: de manera inadvertida, vaig donar per fet que la sogra d'en Ferran havia de ser una dona prolecta i amb dificultats de memòria.

que viu al poble de Pina, i hi vaig poder enregistrar el que ella va titular de manera explícita «Es conte de n'Isop», que public com a Versió 2.<sup>3</sup>

El mitjà pel qual es va documentar cada versió en determina algunes característiques, de manera especial les que n'afecten la llargada del text, les que estan relacionades amb la tria d'algunes solucions lingüístiques —com la de l'article estàndard o l'article dialectal— o la presència o l'absència de fórmula final. Com explica Fine (1984: 94–95), per mitjà del report «one simply describes in one's own words, the content and/or form of the live performance»; l'enregistrament, en canvi, «attempts to preserve the formal features of the live performance in another medium [...] attempts to record systematically at least one level of signal, such morphemes or phonemes, from the beginning to the end of a performance». Ferran Mesquida va elaborar un report del relat que li n'havia fet la seva sogra perquè la finalitat amb què me l'havia de trametre era estrictament informativa. Per la meua banda, quan vaig entrevistar Antònia Salom, vaig obtenir un enregistrament d'àudio de la seva narració i el vaig transcriure posteriorment de manera fidel.

## ■ 2 «El conte de n'Isop»

Transcric a continuació les dues versions de la rondalla. Hi he numerat els diversos episodis que les constitueixen amb xifres aràbigues entre claudàtors. Darrere la Versió 2 don la relació de motius que són presents a les dues versions.

### ■ 2.1 Versió 1

Això era un criat, anomenat Isop, que ha de fer tot el que li encomana l'amo si no vol ser acomiadat. L'amo sempre li encomana feines de lo més estranyes.

[1] Un dia l'amo el crida i li diu:

—Isop, per dinar m'has de cuinar la llentia.

—Sí, senyor —contestà n'Isop.

Quan el dinar va ser a taula i l'amo va veure el seu plat exclamà:

—¡Isop! ¿On és la llentia?

---

3 Quan es va dur a terme l'entrevista, Antònia Salom Coll tenia 62 anys i estava prejubilada. Durant la seva vida laboral, havia treballat en una fàbrica de sabates a Algaida, a l'empresa Tubos Fiol, del Pla de na Tesa, en un hotel i, finalment, d'assistenta en una casa particular.

—Aquí, senyor —assenyalant l'única lletia que li havia posat al plat.

[2] L'endemà, l'amo el torna a cridar i li diu:

—Isop, demà vendran uns amics a caçar i vull que vagis un destre lluny.

—Sí, senyor —contestà el criat.

L'endemà, quan eren tots a caçar, n'Isop es presentà amb una canya i amb la mà estirada anava dient repetidament:

—Un destre lluny, un destre lluny...

Quan van tornar de caçar, l'amo va replicar:

—No m'ha agradat gens el que has fet avui, Isop! M'has fet empegueir molt davant els meus amics! Demà, anirem a passejar i has d'anar *ara et veig, ara no et veig*.

—Sí, senyor —contestà el criat.

A l'hora de passejar, n'Isop s'amaga i sortia repetidament entre els arbres mentre anava dient:

—Ara et veig, ara no et veig.

[3] Un altre dia el senyor li encomana que faci per dinar arròs amb tords que havia caçat. Mentre feia el dinar, n'Isop, per saber si els tords eren cuïts, va tastar una cama i se'n va adonar que l'amo se n'adonaria; per això, va llevar una cama a tots els tords. Quan l'amo es disposava a dinar i ho va veure, exclamà:

—¡Isop! ¿Que només tenen una cama els tords?

—Així és, senyor —va dir n'Isop

L'endemà, quan sortiren a caçar, feia molt de fred i els tords esteien damunt una branca amb les cames arrufades i n'Isop exclamà:

—¿Ho veis com només tenen una cama els tords?

Quan l'amo va sentir això arruixà els tords, que tragueren l'altra cama i sortiren volant, amb la qual cosa l'amo va replicar:

—¿Veus com en tenen dues?

—Idò haguéssiu arruixat els del plat i l'haguessin tretat —contestà n'Isop.

[4] Un altre dia, n'Isop va demanar al senyor:

—Senyor, ¿qui creis que vos estima més: la cussa o la senyora?

—¡La senyora! —va contestar l'amo.

—¿Ah, sí? Meiam, pegau una llenderada a cada una i ho sabreu.

L'amo va pegar una llenderada a la cussa i aquesta va fugir plorinyant.

—¡Linda! ¡Linda! —la cridava l'amo.

Aquesta, després de repensar-s'ho, va tornar a les mans de l'amo.

Després d'això l'amo pega llenderada a la senyora, que agafà les coses i partí.

[5] L'amo, en veure la feta, va cridar n'Isop i li digué:

—Isop, tu has fet partir sa senyora i ara l'has de fer tornar.

—Sí, senyor —contestà.

N'Isop va partir cap al poble i va començar a cridar:

—¿Qui té ous i aviram venal? —repetia una vegada i una altra.

Quan la senyora va sentir els crits va pensar que era n'Isop i sortí per la finestra i digué:

—Isop, ¿què fas aquí?

—Cerc ous i aviram venal perquè l'amo es vol tornar a casar.

—¿Que es vol tornar a casar, si me té a jo viva? ¡Això no pot ser! —exclamà ella.

La senyora agafà maletes i tornà cap a cases amb el senyor.

I visqueren tots contents.<sup>4</sup>

## ■ 2.2 Versió 2

Això és «Es conte de n'Isop».

N'Isop era un criat que va anar a una possessió a veure si el volien llogar. I aquest homo:

—Sí —va dir—, pues sí, he de mester un criat —va dir.

—Idò...

—Però només hi ha una condició.

Diu:

—Digues.

—Que has de fer sempre lo que jo te diré.

I ell va dir:

—¡Vale!

I va quedar llogat.

[1] I l'endemà es senyor li va dir:

—¿Me sents, Isop?

—¡Mana, senyor!

Diu:

—M'hauries de cuinar la llentia.

---

4 Darrere el text rondallístic, Ferran Mesquida hi va afegir: «Ens faltaria el començament i suposam que més peticions que li fa l'amo. Si descobreixes res més, t'estaria molt agraït i si t'hem aportat informació nova, també.»

Diu:

—¡Sí, senyor!

Es senyor se'n va anar a fer ses feines que havia de fer. Quan va tornar, n'Isop li va presentar es plat a damunt sa taula. I li diu:

—¡Isop!

—¡Mana, senyor!

Diu:

—¿No t'havia dit que me cuinassis la lletia?

Diu:

—¡Sí, senyor!

Diu:

—¿Idò?

Diu:

—Perdoni, senyor: està assuquí damunt.

Hi va haver... ¡una lletia!, dins es plat. I no el va poder despedir, perquè va dir que l'engegaria, si no feia lo que ell li deia.

[2] Bé, diu:

—Demà, anirem a fer una volta.

—Vale.

Diu:

—I has de venir *ara et veig, ara no et veig*.

Diu:

—Bé.

I se n'anaren a fer sa volta, es senyor amb un parell d'amics. I n'Isop anava darrere un cantó i guaitava i deia:

—Ara el veig, ara no el veig. Ara el veig, ara no el veig.

Quan varen ser a ca seva, es senyor li va dir:

—¡Ai, Isop! No m'ha agradat massa. Demà vens i has de venir un destre lluny.

I n'Isop diu:

—Sí, senyor.

L'endemà es senyor se'n torna anar amb sos amics a passejar i n'Isop va agafar una canya i se n'anava:

—¡Un destre lluny! ¡Un destre lluny! ¡Un destre lluny!

I, quan varen ser a ca seua, diu:

—¡Isop! No m'ha agradat molt.

[3] Bé. Diu:

—Demà mos n'anirem a caçar, amb sos amics.

Bé. Se n'anaren a caçar. Varen fer una bona caçada i va dir a n'Isop:

—Mos ho podràs fer per sopar.

Diu:

—Sí, senyor.

I else va cuinar tots es aucellets. Però, per sebre si eren cuits, a un li va llevar una cameta i el va tastar. Quan va ser s'hora des sopar, varen sopar i es senyor li diu:

—¡Isop!

—¡Mana, senyor!

Diu:

—Aquest aucellet només té una cameta.

Diu:

—Sí, senyor. Només en tenen una.

Bé... L'endemà se'n tornaren anar a caçar. I feia molt de fred. I es aucellets estaven amb una cama arrufada en es arbres. I n'Isop va dir:

—¿Veus, senyor, com només tenen una cameta?

I es senyor va fer:

—¡Xo!

I tots varen treure s'altra cama i se varen posar a volar. I diu:

—¿Ho veus, Isop, com en tenen dues?

Diu:

—Idò hagués fet ¡xo! an es de dins es plat i a lo millor també l'haguessen allargada.

Bé. No el va poder despedir.

[4] Llavor un dia li diu:

—Eh, senyor —diu—, ¿qui se pensa que l'estima més: sa cusseta —que nomia Perla— o sa senyora?

Diu:

—¡Sa senyora!

Diu:

—¿Està segur?

Diu:

—Sí.

Diu:

—Mem, pegui un toc a sa cusseta.

I va pegar un toc a sa cussa i sa cussa se'n va anar, nyep-nyep nyep-nyep nyep-nyep, corrensos.

Diu:

—Ara la cridi.

—¡Perla! ¡Perla! ¡Perla!



I na Perla, nyep-nyep nyep, va tornar.

Diu:

—Ara pegui un toc a sa senyora.

I se'n va, pega un toc a sa senyora i sa senyora diu:

—¿M'has pegat? ¡Cap a ca meva, me'n vaig!

I se'n va anar.

[5] I des cap d'un parell de dies es senyor diu:

—¡Isop! M'has fet fugir sa senyora: o la me fas tornar o t'engegaré.

Diu:

—Cap problema.

N'Isop l'endemà se'n va cap an es poble, allà on sa senyora vivia. I se passejava per allà baix i deia:

—¿Qui té ous i aviram venal? ¿Qui té ous i aviram venal?

I sa criada, que va conèixer sa veu, va goitar i diu:

—¡Isop! ¿I què fas per aquí?

Diu:

—Venc a veure si trob ous i aviram venal.

Diu:

—¿I per què?

Diu:

—Perquè es senyor se vol tornar a casar. Com que sa senyora li ha fuita...

I sa criada se'n va a sa senyora i diu:

—¡Senyora! —diu—. N'Isop cerca ous i aviram per comprar perquè es senyor se vol tornar a casar.

Diu:

—¿Què vol dir? ¿Se vol tornar a casar i me té a jo viva? —diu—. ¡Cap a ca nostra tenc ses feines!

I se'n va tornar cap a sa possessió i varen viure anys i més anys. I si no són morts, són vius. I en el cel mos vegem tots plegats. Amèn.

Motius (Thompson, 1955–1958):

P360 *Master and servant*

J2469.1 *The lentil in the soup*

H900 *Tasks imposed*

H1050 *Paradoxical tasks*

H960 *Tasks performed through cleverness or intelligence*

K402.1 *The goose without a leg*

H1065 *Task: bringing best friend, worst enemy, best servant, greatest pleasure-giver*

### ■ 3 Anàlisi comparativa i tipològica de les versions mallorquines en relació amb la *Vida d'Isop*

L'estructura interna de la *Vida d'Isop* i la disposició que hi tenen els diversos materials narratius i literaris que la integren han estat objecte de discussió i de reavaluació. Els especialistes han passat de considerar el text «una mera recapitulació de episodios, anécdotas y fábulas, en la que no había ningún plan predeterminado por el autor y con escasas pretensiones literarias» a reconèixer que hi ha una «unidad orgánica dentro de la obra y una clara intención literaria por parte del autor» (Ruiz-Montero / Sánchez, 2005: 244). Cuartero (1989: 107) hi estableix «tres períodes successius indeterminats quant a la durada i diferents en extensió» en la cadena d'accions que en constitueixen el relat: les «Aventures preliminars d'Isop», que comprenen els episodis 1–20; «Isop al servei de Xantos», que abraça els episodis 21–90, i els «Viatges d'Isop», als quals es dediquen els episodis 91–142. Holzberg (*apud* Karla, 2016: 316–317), en canvi, en un treball publicat el 1992 divideix el relat en cinc unitats: la introducció o prehistòria (episodis 1–19), Isop i Xantos (episodis 20–91), Isop ajuda els samis (episodis 92–100), Isop ajuda el rei de Babilònia Licoros (episodis 101–123) i Isop a Delfos no es pot ajudar ell mateix (episodis 124–142). Karla (2016: 317) torna a reduir el relat a tres grans blocs, cadascun dels quals subdivideix en seccions més petites: «Aesop as slave» (episodis 1–100), «Aesop in the service of the Babylonian king Lycoros» (episodis 101–123) i «Aesop at Delphi and his death» (episodis 124–142).<sup>5</sup>

El «conte de n'Isop» i el bloc central de la *Vida d'Isop*, que relata l'estada de l'esclau a casa del filòsof Xantos, tenen una estructura multiepisòdica idèntica en què dos personatges antagònics duen a terme un *tour de force*, basat en l'enginy, del qual surt guanyador el personatge d'estament inferior, que sempre resol de manera satisfactòria les proves i les tasques que li proposa el personatge d'estament superior; aquest, al seu torn, no pot fer res més que reprendre'l per l'actitud que mostra i per la manera com resol les proves i, alhora, lamentar-se de la impossibilitat de castigar-lo o d'acomiar-lo.

---

5 Tant Cuartero com Karla fan servir el terme *capítol* per referir-se a les 149 seccions en què se sol dividir el text de la *Vida d'Isop*. Jo m'hi referesc amb el terme *episodi* per distingir-los dels 33 capítols, que contenen més d'un episodi cadascun, de la impressió de 1842 a què em referiré en els comentaris.

D'altra banda, són diversos els estudiosos que coincideixen a destacar que la *Vida d'Isop* és una obra oberta, «susceptible d'alteracions, supressions i afegiments» (Cuartero, 1989: 102). Es tracta d'un text «de tradición abierta que engloba episodios antiguos de origen oral, con sus típicos anacronismos de personajes y fechas, junto con otros de formación tardía, literaria» (Ruiz-Montero / Sánchez, 2005: 252). En aquesta mateixa línia, Karla (2016: 326) remarca que l'obra

displays many of the basic features of «open texts», such as anonymity, stratification of various sources, episodic character and overall fluidity of the narrative structure as well as the widespread geographic distribution, the abundance of translations and versions, and the chameleonic way in which they were transmitted and have come down to us.

La *Vida d'Isop* s'ha d'adscriure a la «common written literature» –que podríem traduir per literatura semiculta o popular–, que Jason (1977: 5–7) caracteritza com a intermèdia entre l'«oral literature» i la «high written literature» atès que «has qualities of each», entre les quals una existència permanent, «as it is fixed in writing», i un text semiestable. Les rondalles orals, de naturalesa oberta i porosa, sovint absorbeixen i incorporen motius i episodis propis d'altres relats o d'altres rondalles, la qual cosa en reforça la mobilitat textual i, alhora, n'assegura la pervivència: l'oblit d'un motiu o d'un episodi per part del narrador oral se supleix fàcilment reemplaçant-lo per un altre que hi escaigui i que hi sigui coherent amb l'acció i amb els personatges que la duen a terme. Tot i que no arriba al grau de la que tenen les rondalles orals, l'obertura de la *Vida d'Isop* n'explica la mobilitat del text, que va fluir i refluir de la tradició oral a les tradicions manuscrita i impresa.<sup>6</sup> Aquesta mobilitat textual és també manifesta en les diverses traduccions i edicions catalanes de les *Faules*, que inclouen la *Vida d'Isop*, i que difereixen en aquest sentit de les espanyoles. Lacarra (2017: 235) observa:

La estabilidad con la que se reproducen los *Esopos* castellanos contrasta con la movilidad con la que pervive el *Isop* en Cataluña hasta finales del siglo XIX, con interesantes adiciones en el siglo XVI, materiales censurados a partir de 1612 y nuevas incorporaciones años después para tratar de compensar esa reducción.

6 La tradició manuscrita de la *Vida d'Isop* és tan complexa que ni tan sols no me puc proposar de fer-ne un resum en aquest treball. Basta dir que el text ens ha arribat fonamentalment per mitjà de tres recensions –la Westermanniana (W), la Planudea i la Perryana (G)– i d'un conjunt de fragments papiracis (Cuartero, 1989: 101–107 i 119–129; Karla, 2016: 314–315). Sobre les traduccions, les edicions i les reimpressions catalanes de la *Vida d'Isop*, vegeu Palau (1951: 121–122), Miquel (1908: XXXIII–XXXVI) i Lacarra (2017).

L'autor anònim de la *Vida d'Isop* va incloure en el seu text elements diversos que provenien de la tradició oral (Karla, 2016: 325–326) i, inversament, al llarg dels segles en què l'obra ha estat impresa i divulgada també n'hi ha hagut passatges que han passat a formar part de la tradició oral, com els episodis [1], [4] i [5] de les dues versions mallorquines del «conte de n'Isop», que en depenen de manera directa i que s'hi degueren incorporar per mitjà d'un procés d'oralització dels passatges corresponents inclosos en qualque edició impresa. Aquesta és la hipòtesi més plausible per explicar la presència d'aquests passatges isopians a la rondalla mallorquina i per aquesta raó, per als comentaris comparatius que segueixen, prenc com a referència principal *La vida del agudíssim y preclaríssim filòsof moral Isop*, inclosa a les *Faulas de Isop, filòsof moral preclaríssim y de altres famosos autors* que va publicar el llibreter Gregori Matas i de Bodallés a Figueres el 1842 i que està dividida en capítols numerats i titulats, tret del primer.<sup>7</sup> També hi tenc en compte l'edició de Miquel (1908) i la traducció de Cuartero (1989).

### ■ 3.1 Situació inicial

La situació inicial de la Versió 1 es limita a presentar els personatges principals de la rondalla, n'Isop i el senyor, i les condicions peculiars en què el primer fa feina per al segon. La de la Versió 2 és més desenvolupada i conté, en forma de diàleg entre els dos personatges, l'establiment del contracte per mitjà del qual n'Isop s'hi lloga amb la condició que ha de fer tot el que el senyor li ordeni.

La transformació del filòsof Xantos en un propietari rural<sup>8</sup> i de l'esclau Isop en el seu criat s'explica pel procés d'ecotipificació per mitjà del qual es varen adaptar elements de la *Vida d'Isop* a l'entorn cultural en què tenia lloc la transmissió oral del conte. En veurem un altre cas clar en comentar l'episodi [3].

7 La primera edició en què el text de la *Vida d'Isop* es divideix en capítols deu ser la d'Antoni Lacavalleria (1682), que incorpora aquesta circumstància en el títol: «Favles de Ysop filosof moral Preclaríssim, y de altres famosos autors. Corregides de nou, y historades ab major claredat que fins vuy se sian vistas. Preceheix la vida de Ysop dividida en capitols, y representada en estampas. La declaració, y sentència de las faules, se troba a la fi de cada vna dellas» (Miquel, 1908: XXXIV).

8 La Versió 1 conté una vacil·lació respecte de la condició social d'aquest personatge: la narradora s'hi sol referir amb la designació «d'amo», però també s'hi refereix amb el tractament de «senyor». Un *amo* és el qui «cultiva una possessió rústica, de la qual paga renda al propietari» (*DCVB, s.v. amo*), que és el qui rep pròpiament el tractament de *senyor*.

## ■ 3.2 Episodi [1]

L'episodi [1] es correspon amb «De com Isop cogué una lletia», capítol X de *La vida del agudissim y preclarissim filosof moral Isop* (pàg. 20–22).<sup>9</sup> La correspondència, però, no és plena. D'una banda, no hi figuren l'episodi de l'aigua del bany –que també és absent de la impressió de 1842– ni el del gibrell, en què Isop malinterpreta a conveniència seva les ordres que li dona Xantos a fi de deixar l'amo en ridícul davant els seus amics. D'altra banda, s'hi simplifica l'episodi de la lletia i se n'elimina el raonament de caràcter gramatical que hi fa Isop per justificar la seva malifeta: «Tu me manares que te cogués la lletia en singular, y no lletias en plural» (pàg. 22). Aquest episodi té com a element central el motiu J2469.1.

## ■ 3.3 Episodi [2]

Aquest episodi, que no té cap correspondència amb el text de la *Vida d'Isop*, actualitza els motius genèrics H900, H1050, que és habitual a la part principal d'ATU 875 *The Clever Farmgirl*, i H960. Aquests motius es concreten en una tasca paradoxal –«has d'anar ara et veig ara no et veig»– i en una tasca difícil –«has d'anar un destre lluny»– que n'Isop resol de manera enginyosa. Un *destre* és una unitat de «mida longitudinal agrària mallorquina, equivalent a dues canes de Montpeller, o sia, 4,214 metres» (*DCVB*, s.v. *destre*).

Ja he observat a la nota 4 que quan Ferran Mesquida me'n va trametre per escrit la Versió 1 va formular la idea que era incompleta –«Ens faltaria el començament i suposam que més peticions que li fa l'amo»–, un aspecte sobre el qual Antònia Salom també va insistir immediatament després d'haver acabat de contar-me la Versió 2 de la rondalla:

I això és sa daixona de n'Isop. I jo me sona, però no estic segura, que, després d'haver anat un destre lluny i això, no el fes anar un tros a peu i un tros colcant, però no estic segura. I no sé si va armar un ruc i anava un poc damunt i un poc davall, un poc damunt i un poc davall, ¿m'entens? I... o que el fes anar vestit i fora vestit i que no se posàs un filats. Però no estic segura: com que n'hi ha d'altres, rondalles, que això també hi és, no sé... Tot això que he contat segur que és d'aquesta. Però aquests dos trossos, no estic segura. Ma mare no se'n record i sa que se n'hagués recordat més era ma mare..., però ja fa anys que ma mare no se'n record.

---

9 Cf. amb Miquel (1908: 25–26) i amb Isop (1989 [39]–[41]: 161–163).

L'observació precedent revela la competència d'Antònia Salom com a narradora i com a coneixedora de la tradició rondallística mallorquina: a «Sa Rondaya d'es Boch», el rei ordena al pare de la protagonista que digui a la seva filla que vagi a visitar-lo «p'es camí y fora des camí, ni vestida ni despujada» (Lluís Salvador, 1982: 5); a «Sa fia des carboneret» l'ordre que el rei dona al pare de la protagonista perquè la hi transmeti és que vagi a visitar-lo «ni vestida ni sense vestir, ni p'es camí ni fora camí, ni qualcant ni a peu» (Alcover, 2017: 91). Es tracta de dues versions d'ATU 875 *The Clever Farmgirl* i l'estratagema a què hi recorre l'heroïna per donar compliment a les odres del rei hi és idèntic: s'embolica amb una xarxa –de pescar o de caçar– i s'encamina cap al palau cavalcant damunt un boc, que ara i adés la descavalca i ara serva el camí i adés en surt.<sup>10</sup>

### ■ 3.4 Episodi [3]

L'episodi [3], que tampoc no té correspondència amb cap passatge de la *Vida d'Isop*, està constituït pel tipus ATU 785A *The Goose with one Leg*, a la descripció del qual s'ajusta perfectament:

A servant (cook, St. Peter) is asked by his master (Christ) to prepare a goose (crane, chicken). The servant eats one leg and maintains that the goose has only one leg (all cranes generally have only one leg). He enforces his point by showing geese who stand on one leg.

The master refutes his servant's assertion by shooting away the geese so that they use both legs [K402.1]. The servant replies that if he had frightened the roasted goose in the same way, it would have showed its second leg as well.

El fet que, en lloc d'un pollastre, una gallina, una oca o una grua –que són les aus que solen aparèixer a les versions conegudes–, n'Isop hi cuini arròs amb tords (Versió 1) o aucellets (Versió 2) s'explica per la tradició que hi havia a Mallorca –i que encara s'hi conserva en menor mesura– de caçar aquests ocells migradors, que hi arriben a l'hivern.

### ■ 3.5 Episodi [4]

L'episodi [4] es correspon de manera parcial amb «Xantus de las viandas qui tenia en la taula, enviá per Isop á sa querida», capítol XII de *La vida del*

<sup>10</sup> Es tracta dels motius H1054.1 *Task: coming neither naked nor clad. (Comes wrapped in net or the like)* i H1053 *Task: coming neither on horse nor on foot (riding nor walking)*.

*agudissim y preclarissim filosof moral Isop* (pàg. 23–26)<sup>11</sup> i constitueix una versió fragmentària de la forma (1) del tipus ATU 921B *Best Friend, Worst Enemy*, la descripció del qual és com segueix:

(1) When the master orders his servant (Aesop) to bring food to the person who loves him most, the servant serves his dog instead of his wife. The wife feels offended and threatens to leave her husband. The servant explains that only the dog would really love his master for it would return even if it had been beaten.

La rondalla mallorquina conté l'element nuclear del tipus, però en relació amb la descripció que en fa ATU i amb la *Vida d'Isop* hi falta l'ordre inicial que Xantos dona a Isop de dur menjar a la seva dona. La formulació lingüística de l'ordre és ambigua i permet que Isop torni a interpretar-la a conveniència seva a fi de tornar a posar el seu amo en evidència:

lo filosof prengué una racció de las viandas y las doná á Isop, dient: Ves á casa de ma querida, dónali això. Isop venint á casa, digué entre sí: ara se dona ocasió per poderse venjar la Senyora de mi, per las cosas que li he dit: ara se demostrará cual es la querida del Senyor. [...] Isop digué: aquestas viandas no mana mi Senyor dárteles á tu, sino á sa querida: la gosseta, que continuament lo está agasejant. (pàg. 23–24)

Faltant-hi l'ordre del senyor, la seqüència no s'origina en una ambigüïtat lingüística, sinó en una pregunta aparentment bona de respondre que n'Isop formula i que és funcionalment equiparable a les tasques que el senyor proposa al criat a l'episodi [2].

D'altra banda, a la *Vida*, és Isop qui argumenta per què ha donat el menjar a la cussa, i la dona de Xantos se'n va de casa després d'haver escoltat les raons de l'esclau. A les versions mallorquines, però, n'Isop no s'explica, sinó que indueix el senyor a pegar a la cussa, que se'n va però hi torna quan la crida, i a la senyora, que se'n va i no hi torna, per fer-li veure quina és la resposta correcta a la pregunta que li ha plantejat. En aquest sentit, la manera com es desenvolupa l'acció narrativa en les versions rondallístiques s'adiu de ple amb les dinàmiques pròpies de l'oralitat, d'acord amb l'observació que fa Ong a propòsit del fet que, en una cultura oral, el pensament i l'expressió tendeixen a no separar-se de l'experiència vital del dia a dia:

In the absence of elaborate analytic categories that depend on writing to structure knowledge at a distance from lived experience, oral cultures must conceptualize and

11 Cf. amb Miquel (1908: 30–31) i amb Isop (1989 [50]: 167–168).

verbalize all their knowledge with more or less close reference to the human lifeworld, assimilating the alien, objective world to the more immediate, familiar interaction of human beings. (Ong, 2005: 42)

N'Isop incita el senyor de la possessió mallorquina a descobrir per ell mateix, i per mitjà de la pràctica, la resposta correcta a la pregunta que li ha formulat: l'única manera que té de validar el dubte que li suscita el criat, quan ell respon que qui més l'estima és la senyora i no la cussa, és interactuar amb totes dues, això és, agredir-les, i observar-ne la reacció consegüent.

*Linda* (Versió 1) i *Perla* (Versió 2) són dos zoònims habituals en català, almenys a Mallorca.

### ■ 3.6 Episodi [5]

El darrer episodi de la rondalla mallorquina es correspon amb «Isop fa tornar la muller de Xantus a casa de son marit», capítol XIII de *La vida del agudísim y preclaríssim filòsof moral Isop* (pàg. 27–28),<sup>12</sup> en què l'esclau, en veure la tristesa inconsolable de Xantos, pren la iniciativa d'anar a cercar la senyora per fer-la tornar a casa seva «sens esser pregada»:

Y anant al mercát, comprá molta diversitat de volateria: y passant dissimuladament per lo carrer ahont estaba la muller de Xantus, vehent un fadri á la porta de la sua casa, li diu, si sabia qui li vengués alguns pavos que habia menester per unas bodas. Y li demaná lo fadri, qui era lo qui celebraba bodas. Respongué Isop, que era lo filòsof Xantus. Ohint lo fadri que lo filòsof Xantus se casaba, entrá apressuradament en casa, y ho diu á la fugitiva muller de aquell; la qual entenent una tant trista y adolorida nova, aná ab precipitats passos á la casa de son marit Xantus, dientli: no pensias que vivint jo, de ninguna manera comporte que altre dona lo meu lloch ocupia. (27–28)

A les versions mallorquines, en canvi, el senyor envia n'Isop a fer tornar la senyora i l'estratagema que fa servir el criat per atraure l'atenció de la senyora, a la Versió 1, o de la criada que la serveix, a la Versió 2, és pregonar pel carrer que cerca «ous i aviram per comprar perquè es senyor se vol tornar a casar». A banda del valor culinari que els ous i les aus puguin tenir per al banquet de nocces, tenen també unes virtualitats simbòliques relacionades amb la fertilitat i amb la felicitat conjugal que en justifiquen l'elecció i que, al cap i a la fi, donen versemblança a la notícia falsa que divulga n'Isop.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Cf. amb Miquel (1908: 31–32) i amb Isop (1989 [50 a]: 218–219).

<sup>13</sup> Leach (1975) en dona informacions diverses que són molt pertinents en aquest cas:



Cuartero (*apud* Isop, 1989: 218, n186) observa que «la història del divorci frustrat de la dona de Xantos és absent de G, així com d'una de les dues branques en què es divideix la tradició de la recensió W».

### ■ 3.7 Fórmula final

Només la Versió 2 conté una fórmula final que marca la conclusió del relat i, per extensió, del marc narratiu oral en què aquest s'insereix. Es tracta d'una de les fórmules més habituals a l'*Aplec de rondaies mallorquines* d'Antoni M. Alcover.

### ■ 4 Conclusions

A les dues versions orals mallorquines del «conte de n'Isop», el relat s'hi construeix per mitjà de la combinació de tres episodis procedents del bloc central i més extens de la *Vida d'Isop* –la seva estada com a esclau a casa del filòsof Xantos– i dos episodis procedents de fonts orals –el motiu genèric H1050, habitual a ATU 875, i el tipus ATU 785A– que hi escauen perfectament i que consonen amb el caràcter enginyós i murri d'aquest criat anomenat Isop.

En els tres casos en què hi ha qualche correspondència amb algun capítol de *La Vida del agudíssim y preclaríssim filòsof moral Isop*, les dues versions orals revelen un doble procés de reducció textual, per excisió i per concisió, dels passatges respectius de l'hipotext imprès (Genette, 1982: 323 i 332).

Les dues versions del «conte de n'Isop» s'ajusten als paràmetres de l'oralitat. Antònia Salom em va proporcionar informacions prou reveladores sobre els mecanismes de transmissió d'aquesta rondalla, que havia après de sentir-la contar a la seva padrina materna i a sa mare mateixa:

Jo li deia a ma mare: «Sa de n'Isop! ¿Com era?» Però jo la sé de sa padrina, de sa padrina de Can Conet: era sa que la contava. «En Vit» i aquesta. I ses altres, else llegiem. Però aqueixes eren contades d'ella. I eren ses que me recordava.

---

«Eggs also figure prominently in fertility rites, both human and agricultural» [*s.n.* egg]; «In Greece the peacock was sacred to Hera and kept in her temple» [*s.n.* peacock]; «Hera was essentially the goddess of women [...] she was prominently worshipped at Mycenae, Sparta, and Samos» [*s.n.* hera]; «Like the cock, the hen acts as a weather prophet. It is an earnest of fertility [...] It has long been closely associated with conjugal bliss» [*s.n.* hen].

En demanar-li si ningú més no li havia contat la rondalla o si l'havia sentida a contar enlloc més, va insistir a remarcar:

No, no, no, no... A posta cercava... A posta tenc tots es toms d'aquests [fa referència als de l'*Aplec de rondaies mallorquines* d'Alcover], per veure si la trobava, perquè m'agradava, la trobava graciosa, me xocava, una d'aquestes que te queden. [...] Aqueixa de n'Isop és sa que més me va quedar gravada. [...] Pensa que jo, en es dotze anys, jo ja estava pes col·legi i sa padrina la me devia contar que jo en tenia nou o deu, quan me contava això, o més petita i tot. [...] I ningú més. Tampoc, de sa gent que coneixíem i això, no record que hi hagués massa gent que llegués ses rondalles... És que sa padrina... També a ca nostra sempre han agradat molt. Mon pare també era una persona que sempre sabia coses. Mon pare sempre sabia acudits.

D'acord amb la informació disponible al *RondCat*, l'episodi [3] del «conte de n'Isop» és –després dels de Pellicer (1990: 75–78) i Quintana (1997: 235)– el tercer testimoni documentat del tipus ATU 785A en la rondallística catalana. L'episodi [4] del conte, per la seva banda, és el primer testimoni documentat del tipus ATU 921B (1) en la rondallística catalana i –fins on jo sé– podria ser el primer en la de l'Europa meridional: Uther (2004) no consigna versions catalanes, ni espanyoles, ni portugueses, ni gallegues, ni franceses del tipus 921B i l'única referència que en dona de les italianes és una versió d'ATU 921B (2) continguda en una font escrita del segle XVI.<sup>14</sup> ■

## ■ Bibliografia

Alcover, Antoni Maria (2017): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*. Volum VII. Edició a cura de Josep A. Grimalt amb la col·laboració de Jaume Guiscafrè, Mallorca: Institució Francesc de Borja Moll.

Cirese, Alberto M. / Serafini, Liliana (1975): *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti*, Roma: Ministero dei Beni Culturali e Ambientali.

Cuartero, Francesc (1989): «Notícia preliminar», in *Isop*, 89–130.

DCVB: *Diccionari català-valencià-balear*, <<https://dcvb.iec.cat/>> [14.04.2020].

14 La referència que proporciona és al catàleg de Cirese / Serafini (1975), que al seu torn dona només una referència a Rotunda (1942), que sota el motiu H1065 remet a la novella 100 de *Il Novellino o sia Le cento novelle antiche*, obra d'autor desconegut que s'ha atribuït a Andrea Lancia. N'hi ha diverses edicions disponibles en línia a <<https://books.google.com>>.

- Faulas de Isop, filosof moral preclarissim, y de altres famosos autors*. Corregidas de nou, é historiadas ab major claredat, que fins avuy sian vistas. Preceheix la vida de Isop, divida en capitols y en estampas representada. La declaració y sentència de las faulas, se troba à la fi de cada una de ellas, Figueres: Gregori Matas y de Bodallés, 1842. [Valladolid: Editorial Maxtor, 2013]. N'hi ha una edició mecànica disponible a <<https://books.google.com>> [9.4.2021].
- Fine, Elisabeth C. (1984): *The Folklore Text. From Performance to Print*, Bloomington: Indiana University Press.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.
- Isop (1989): *Faules*, Vol. II. Text revisat i traducció de la *Vida d'Isop* de Francesc J. Cuartero. Traducció de les *Faules* de Montserrat Ros, Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Jason, Heda (1977): *Ethnopoetry. Form, Content, Function*, Bonn: Linguistica Biblica.
- Karla, Grammatiki A. (2016): «The literary life of a fictional life: Aesop in Antiquity and Byzantium», in: Cupane, Carolina / Krönung, Bettina (eds.): *Fictional Storytelling in the Medieval Eastern Mediterranean and Beyond*, Leiden / Boston: Brill, 313–337.
- Lacarra, María Jesús (2017): «Los enigmas de las *Faules d'Isop*», *Caplletra* 62, 219–240.
- Leach, Maria (ed.) (1975): *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, London: New English Library.
- Lluís Salvador d'Àustria-Toscana (1982): *Rundayes de Mallorca*. Facsímil de l'edició catalana de Wirzburg (1895), Sa Pobla: José J. de Olañeta.
- Miquel i Planas, Ramon (ed.) (1908): *Les Faules d'Isop*. Text català y gravats reproduhits de dues edicions gòtiques del segle XVI (1550? y 1576) afe-gida una notícia preliminar per R. Miquel y Planas, Barcelona: Fidel Giró.
- Niles, John D. (1999): *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ong, Walter J. (2005): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London / New York: Routledge.
- Palau, Antonio (1951): *Manual del librero hispanoamericano*. Tomo quinto E–F, Barcelona: Librería Palau.

- Pellicer, M. Dolores (1990): «El senyoret i la criada», *Rondalles de la Marjal*, València: Edicions Camacuc, 75–78.
- Pujol, Josep M. (2013): *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol*. Edició a cura de Carme Oriol i Emili Samper, Tarragona: Publicacions URV.
- Quintana, Artur (1997): «Les potes del pollastre», in: *Bllat cobrat! Literatura popular catalana del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça*. Vol. I, Calaceit: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Institut d'Estudis del Baix Cinca; Institut d'Estudis Ilerdencs; Diputació General d'Aragó, 235.
- RondCat*. Cercador de la rondalla catalana, <<http://rondcat.arxiudedefolklore.cat/>> [14.04.2020].
- Rotunda, Dominic Peter (1942): *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington: Indiana University.
- Ruiz-Montero, Consuelo / Sánchez Alacid, M. Dolores (2005): «La estructura de la Vida de Esopo: Análisis funcional», *Habis* 36, 243–252.
- Thompson, Stith (1955–1958): *Motif-Index of Folk-Literature*. Revised and enlarged edition, Bloomington: Indiana University Press, <[https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif\\_Index.htm](https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm)> [9.4.2021].
- Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

■ Jaume Guiscafrè, Universitat de les Illes Balears, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, Ctra. de Valldemossa km 7,5, E-07122 Palma, <[jaume.guiscafre@uib.cat](mailto:jaume.guiscafre@uib.cat)>, ORCID: 0000-0001-8513-358X.

# Influències entre la literatura popular i la literatura culta: les «Glosas» de Josep Carner

Carme Oriol (Tarragona)

**Summary:** This article studies the interrelationships between folk literature and written literature. The author describes some of the methods that have been used to identify and interpret the presence of folk literature in an author's work. In this context, the interest that the writer Josep Carner had in popular literature is analyzed. Subsequently, the nine poems that he published in 1904 under the title "Glosas" are discussed. The poems are inspired by well-known folk songs that are used to accompany children's games. Starting with the first verses of these songs, Carner creates poems where the features of folk literature are combined with those of written literature.

**Keywords:** literature, poetry, folk, folklore, song, game, Josep Carner ■

Received: 13-05-2021 · Accepted: 08-09-2021

## ■ 1 Introducció

La literatura popular, entesa en el sentit anglès de *folk literature*, constitueix una branca del coneixement que forma part d'un camp d'estudi més ampli, el del folklore.<sup>1</sup> En tant que art verbal, la literatura popular (també anomenada literatura tradicional, literatura oral o etnopoètica) manté uns lligams molt estrets amb la literatura culta, tot i que presenta algunes diferències que cal tenir en compte. Vladimir Propp (1984) va estudiar aquestes diferències, que es poden sintetitzar de la següent manera: (1) en l'art verbal l'autoria resta desdibuixada com a conseqüència del procés de transmissió, mentre que en la literatura culta l'autor és estable; (2) en l'art verbal la forma de transmissió és majoritàriament de boca a orella; en canvi, en la literatura culta es realitza mitjançant l'escriptura; (3) en l'art verbal els

---

1 Aquest treball forma part del projecte PGC2018-093993-B-100 (MCIU/AEI/FEDER, UE), finançat per Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats, i s'emmarca en les activitats del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) (2017 SGR 599).



receptors tenen la possibilitat de recrear i de transformar el missatge d'una execució a l'altra, cosa que no succeeix en la literatura culta.

En l'àmbit català, Josep Romeu i Figueras, en la «Nota introductòria» al llibre *Poesia popular i literatura* (1974: 5–10), també reflexiona sobre les diferències existents entre poesia popular i literatura. L'autor, a més de coincidir en línies generals amb els aspectes assenyalats anteriorment, referits a l'autoria i a la forma de transmissió, posa l'accent en l'estil i en les formes de creació d'aquestes composicions. Per a ell, en el procés de transmissió folklòrica «la col·lectivitat arranja a la seva manera l'obra rebuda, amb l'aplicació de formes d'estil molt restringides i amb el tractament d'altres procediments modificadors» i només subsisteixen les «que tenen per a una comunitat determinada un caràcter funcional precís» (Romeu, 1974: 6–7). A més, constata l'existència de diferències en els mètodes, la terminologia i les formes de la ciència literària i de la folklòrica. Per a Romeu, per exemple, en el folklore la creació poètica està supeditada a esquemes rítmics i a estructures preexistents en la tradició folklòrica que faciliten de forma eficaç l'aparició de noves creacions folklòriques; a més, les formes són més uniformes i estereotipades. En canvi, en la literatura la creació és molt més lliure i heterogènia (Romeu, 1974: 8–9).

La literatura popular i la literatura culta han seguit camins d'estudi diferents al llarg de la seva evolució i consolidació com a disciplines científiques diferenciades, però, tot i això, les influències i interrelacions entre elles són un fet evident. Molts escriptors han creat obres literàries a partir, per exemple, de motius, temes i personatges propis de la literatura popular i hi ha hagut obres literàries que han passat a formar part de la literatura popular a través d'un procés de recreació, adaptació i transmissió oral.

En el llibre esmentat, Romeu (1974: 126–169) estudia casos concrets que evidencien aquestes interrelacions. Així, per exemple, analitza la utilització d'elements de la poesia popular en el poema «Història del soldat» de Bartomeu Rosselló-Pòrcel en l'extens capítol titulat «Poesia popular i neopopularisme». El seu mètode d'anàlisi consisteix a identificar els elements tradicionals que conté el poema per, després, interpretar l'obra literària en un reeixit exercici de crítica literària. El poema s'inicia amb els versos: «Això era i no era / quan naixia la Primavera. / Ai-do, ai-do, / trompeta de Borbó». El primer d'aquests versos correspon a una fórmula d'inici de rondalla molt popular a Mallorca i, precisament, segons Romeu, aquest vers és la clau per entendre el significat del poema.

Sobre el cas invers, d'influència de la literatura culta en la literatura popular, el mateix Romeu (1974: 10) n'aporta un bon exemple referit als

següents versos del poema «L'Empordà» de Joan Maragall: «A dalt de la muntanya hi ha un pastor; / a dintre de la mar hi ha una sirena: / ell canta al dematí que el sol hi és bo, / ella canta a les nits de lluna plena». D'acord amb Romeu, aquests versos, d'inicis del segle XX, haurien passat al folklore mallorquí mitjançant un procés d'adaptació consistent a utilitzar una estructura característica de la cançó folklòrica, la quarteta de versos heptasil·labs amb rima en els versos parells i amb els senars sense rima. N'és una evidència la següent quarteta que apareix recollida al *Cançoner popular de Mallorca* de Rafel Ginard Bauçà (1970, vol. III: 174): «A muntanya hi ha un pastor / i a la mar hi ha una sirena; / ella sol cantar de nit / i es vespres de lluna plena».

A la vista d'aquestes interrelacions, que es produeixen en totes les literatures, és significatiu el comentari de Sandra K. D. Stahl (1983: 423–426) quan afirma que estudiar la literatura popular i la literatura culta conjuntament constituiria una activitat interdisciplinària i summament profitosa. Tal com ella argumenta, totes dues literatures es poden veure com activitats creatives similars que, per definició, impliquen una manipulació del llenguatge a través de l'ús de figures retòriques com la metàfora, la hipèrbole, la rima interna, etc.

En una línia semblant, Antoni Serrà (2012: 20–21) considera que, malgrat les diferències, «la literatura oral i la literatura escrita no són dos mons a part, sinó que, entre les dues, hi ha encavalcaments i una interacció constants». L'autor parteix de la base que els escriptors sempre han estat influïts, conscientment o inconscientment, pels materials procedents de la tradició oral i, per tant, conèixer les convencions, estructures i fórmules orals pot ajudar a entendre millor la literatura; d'altra banda, la tradició oral ha incorporat, al llarg del temps, materials procedents de la literatura escrita a través, per exemple, de lectures col·lectives, sermons i representacions teatrals. Segons Serrà, les llegendes hagiogràfiques i els relats bíblics serien un exemple de com, mitjançant l'adequació als cànons tradicionals, aquests relats han passat a formar part de cançons i narracions en prosa de caràcter folklòric.

L'estudi de les interrelacions entre la literatura popular i la literatura culta ha plantejat la necessitat de treballar amb un mètode científic que permeti avançar en la interpretació de les obres objecte d'anàlisi. Des dels estudis de folklore, en la dècada dels anys 50 del segle XX es van començar a fer passes en aquest sentit. Així, els dies 29 i 30 de desembre de 1954, l'American Folklore Society va celebrar a Nova York el simposi «Folklore

in Literature» que tenia com un dels seus objectius analitzar com, des dels estudis de folklore, es podia aportar llum a la interpretació de l'obra literària.

Una de les contribucions presentades al simposi va ser la del folklorista Richard M. Dorson, que, posteriorment, va ser publicada amb el títol «The identification of folklore in American literature» a la revista *Journal of American Folklore* (1957) i, més tard, va ser reproduïda en el llibre *American Folklore & the Historian* (Dorson, 1971). En aquest article, el folklorista planteja que, davant d'una obra literària, l'investigador ha de realitzar dues tasques fonamentals. En primer lloc, ha d'identificar el folklore que hi apareix i, en segon lloc, ha de procedir a interpretar el sentit que aquest folklore aporta a l'obra amb la màxima objectivitat possible. Per tal que la identificació sigui correcta, és a dir, que el folklore que apareix a l'obra sigui autènticament folklore i no un producte reelaborat, inventat i allunyat de la tradició oral, l'investigador ha d'assegurar-se que s'acompleixen tres tipus d'evidència: la biogràfica, la interna i la corroborativa. L'evidència biogràfica ha de permetre comprovar que l'autor ha estat en contacte amb el folklore que utilitza en la seva obra a través de la informació biogràfica que es pugui obtenir d'aquest autor. L'evidència interna ha de permetre veure que el folklore que inclou l'obra literària hi està ben utilitzat tant pel que fa al text com al context (ambientació i posada en escena). Finalment, l'evidència corroborativa ha de permetre saber si aquella peça de folklore utilitzada en l'obra literària existeix en la tradició oral d'aquella cultura. Després d'identificar de forma objectiva el folklore present en l'obra literària, cal iniciar la següent fase, la d'interpretació.

Aquest mètode d'anàlisi proposat per Dorson ha estat aplicat, per exemple, pel folklorista Alan Dundes en l'article «“To love my father all”. A psychoanalytic study of the folktale source of King Lear» (Dundes, 1980) i, en el cas català, ha estat utilitzat per a l'anàlisi d'algunes de les obres de Víctor Català (Oriol, 2004). El mètode també ha estat posat en valor per altres folkloristes com Sandra K. D. Stahl (1983) i Camilla Asplund i Dominic Ingemark (2020: 34).

En la línia d'avançar cap a l'estudi de les relacions entre la literatura popular i la literatura culta, amb l'ús d'un mètode que porti objectivitat, en l'àmbit català, cal destacar els treballs realitzats per Josep Romeu i Figueras (1974). Entre ells, l'estudi que fa del poema «Història del soldat» de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, esmentat anteriorment, n'és un excel·lent exemple. Des de l'aplicació d'una metodologia personal, sòlida i rigorosa, Romeu fa una minuciosa tasca d'identificació dels elements folklòrics que conté el poema. Després, descriu el procés de combinació d'aquests elements per



part del poeta amb l'objectiu d'assolir una creació poètica original. Romeu analitza aquest procés de combinació a partir de les possibilitats que li ofereix la teoria sobre les relacions entre la poètica i la lingüística desenvolupada per Roman Jakobson (1960).

## ■ 2 Formes d'utilització de la literatura popular en l'obra literària

L'estudi sobre la influència de la literatura popular en obres de Víctor Català (Oriol, 2004) ha permès sistematitzar algunes de les formes utilitzades per l'autora en el procés de creació literària. D'una banda, l'escriptora utilitza, en determinats passatges de la seva obra, referents propis de la literatura popular de manera concreta i puntual. Aquests referents poden ser, entre d'altres, motius, temes i personatges de la literatura popular o, fins i tot, versions d'alguns gèneres d'aquesta literatura, com, per exemple, d'una parèmia, d'una cançó o d'un renom. D'altra banda, l'autora utilitza recreacions textuais, és a dir, recreacions que afecten el text en el seu conjunt. En aquest segon cas, la forma de recreació observada pot ser: temàtica, estructural i funcional.

La recreació temàtica parteix d'una versió d'un determinat gènere de la literatura popular (rondalla, llegenda, cançó...) com a base per a la creació d'una peça literària. N'és un exemple el conte de Víctor Català «Pua de ramp» publicat al llibre *Contrallums* (1930), que constitueix una recreació de la rondalla «La caputxeta vermella». En el conte de Víctor Català s'hi reconeix el rerefons de la rondalla, però el seu desenvolupament és literari, ja que l'autora no pretén reexplicar la rondalla, sinó agafar-la com a referent per contar una història nova.

La recreació estructural utilitza l'estructura pròpia d'un gènere de la literatura popular per crear una composició literària. En aquest cas, el contingut de l'obra literària s'adapta a l'estructura tradicional que s'ha utilitzat com a model. Un exemple de recreació estructural és la cançó «L'hereu», composta per Víctor Català (lletra i música) el 1900, però inèdita fins a la seva publicació en apèndix al *Cançoner de l'Empordà* (Albert, 1994). La composició, que sota el títol du la indicació «imitació de les populars», té una estructura de balada. Tot i que l'autora la presenta formalment amb una disposició en versos heptasíl·labs, aquesta composició pot fàcilment distribuir-se d'acord amb la forma tradicional amb què es presenten les balades, és a dir, com una tirallonga indeterminada de versos assonants que, en aquest cas, contindrien dos hemistiquis de set síl·labes amb cesura al mig. A més de la mètrica i de la rima, la cançó presenta diàlegs interns i repeti-

cions de versos seguint l'estil de les balades. Finalment, el to dramàtic que pren la cançó també és propi del gènere. En aquest cas, Víctor Català fa una obra de creació per explicar el que representa la mort de l'hereu d'una casa des del punt de vista de les vivències i dels sentiments del seu germà.

La recreació funcional incorpora els elements contextuais (o d'ambientació) d'una situació comunicativa folklòrica per donar versemblança a l'obra literària. Consisteix a reproduir la situació comunicativa que envolta l'ús d'una determinada forma de la literatura popular tal com podria tenir lloc en la vida real. Un exemple de recreació funcional és el capítol «Rondalles» de la novel·la *Solitud* (1905) de Víctor Català. En aquest cas, l'autora fa una descripció molt detallada de l'acte comunicatiu que acompanya l'explicació de «La rondalla de les llufes», amb els elements contextuais, ambientals i d'interacció entre els personatges que correspondrien a l'explicació real d'una rondalla en l'època en què se situa la narració.

### ■ 3 Josep Carner i la literatura popular

Josep Carner i Puig-Oriol (Barcelona 1884 – Brussel·les 1970) va realitzar, al llarg de la seva vida, algunes obres que reflecteixen el seu interès per la literatura popular. De petit, tal com expliquen els seus biògrafs, va rebre la influència d'aquesta literatura en l'entorn familiar. Un dels llibres que va tenir a l'abast en la biblioteca familiar era el *Romançer feudal cavalleresc* de Marià Aguiló, que «obria noves perspectives a l'ambició infantil [de Carner] que en aquells moments ja comptava amb una base de sensibilitat poètica nascuda en l'emoció d'haver sentit cantar a la seva mare algunes cançons catalanes» (Miquel, 1941: 19). Les cançons que havia sentit cantar a casa havien despertat, doncs, la seva sensibilitat poètica des de molt jove. Entre les seves primeres lectures també hi havia el llibre *Les mil i una nits*, tal com esmenta Tomàs Garcés (1985: 61), i les rondalles catalanes que havia publicat Francesc de Sales Maspons i Labrós (Manent, 1969: 10).

Carner, als dotze anys i signant amb pseudònims, ja col·laborava al setmanari *L'Aureneta* on hi havia enviat «qüentos, xascarrillos, enigmes, etc.» (Godó, 1896). A aquesta mateixa edat també hi va publicar una «Endevinalística», amb el pseudònim M.X.Y, en el número corresponent a l'11 d'abril de 1896 (Manent, 1969: 18; Subirana, 2000: 315) i també alguns «romanços històrics, influïts clarament per la lectura, ben assimilada, del *Romançer Feudal Cavalleresc* de Marià Aguiló» (Manent, 1969: 18). Efectivament, Carner va utilitzar el romanç (o balada) com a font d'inspiració literària. Així, per exemple, el 1910 va publicar «La filla del Carmesó», un poe-

ma fet «a imitació de la poesia popular» inspirat en la balada tradicional «L'Escriveta» (Oriol, 2007). El poema formava part d'una obra en prosa, *La malvestat d'Oriana*, que es va publicar per entregues com a suplement de la revista *De tots colors* (Manent, 1969: 129).

Un altre dels gèneres que va interessar a Carner des de molt jove va ser la paremiologia. Tal com explica Jaume Subirana (2000: 315–317), el novembre de 1897 va obtenir un accèssit al certamen de *L'Atlàntida* amb un «Aplec de refranys» i el 12 de novembre de 1899 va publicar l'article «Els refranys catalans» a *La Veu de Catalunya*. Aquest interès de Carner per la parèmia es va mantenir al llarg de la seva vida. Així, es té constància que el 3 de juliol de 1944 va publicar a la revista *Lletres* un aplec d'aforismes amb el títol «De l'art de traduir» i, entre els anys cinquanta i seixanta, va treballar en la recollecció de proverbis i frases fetes d'arreu del món. Fruit d'aquests treballs, va fer el llibre *Proverbis d'ací i d'allà*, que no va poder publicar en vida i que, finalment, es va editar com a obra pòstuma el 1974.

L'interès de Carner per la literatura popular també inclou les traduccions, com la dels *Contes i apòlegs de tots els països*, que el 1919 va realitzar per a l'editorial Muntanyola, entre d'altres (Subirana, 2000: 315–316). Carner va publicar contes per a infants a l'Editorial Muntanyola entre 1917 i 1921, tot i que, d'acord amb Jaume Coll (2016: XV), «no s'han de considerar com a obres traduïdes de tradicions culturals forasteres sinó com una interpretació i com a obra pròpia».

La sensibilitat de Carner per valorar la literatura popular i per recrear-la i transformar-la en literatura culta s'observa també en l'obra de teatre *El comte Arnau* (1905), la rondalla *La Fustots* (1906) i les *Deu rondalles de Jesús Infant* (1904). Aquesta sensibilitat va continuar al llarg de la seva vida, ja que, tal com explica Albert Manent (1969: 47), «l'interès pel folklore ha estat en ell [Josep Carner] ben primerenc i a la ratlla dels vuitanta anys ha “inventat” tot de refranys nous que semblen tament d'arrel popular».

Carner va utilitzar de manera conscient aquest bagatge de coneixement que li proporcionava la literatura popular com a font d'inspiració per crear la seva obra literària. Així, el 18 de desembre de 1909, en un escrit publicat a *La Veu de Catalunya* referent als *Contes vallespirencs* d'Esteve Caseponce, manifesta que ell creu «en la valor essencial del folklore com a motiu etern de les creacions artístiques i a l'ensem com a revelador de les fesomies ètniques» (Manent, 1969: 56). Aquesta idea sobre la connexió del folklore amb el caràcter dels pobles s'observa, encara, al final de la seva vida, tal com expressa el comentarista de *La Vanguardia* en la crònica de l'arribada de Carner a Barcelona el 2 d'abril de 1970. L'articulista explica que l'escrip-

tor ha portat amb ell una col·lecció de proverbis que ha volgut conservar inèdita per oferir-la com a regal a la seva ciutat natal, un comentari referit al llibre de proverbis que Carner estava preparant. L'articulista escriu: «El proverbio –dice Carner– constituye el paisaje de una nación» (Subirana, 2000: 321).

Aquest interès per la literatura popular, i en particular per les parèmies, hauria influït en l'obra poètica de Carner i tindria a veure amb una de les característiques més visibles de la seva obra: el gust per la síntesi. Subirana (2000: 324) ho expressa de la següent manera: «L'aforisme és una forma literària nuclear, condensada, en la qual el concepte d'autoria ha estat polit pels anys en benefici de l'essencialització d'una saviesa compartida i compartible. Una forma que llinda de ple, a més, amb el gruix de la tasca literària de Carner tant per la combinació que comporta de brevetat i enginy com en el seu vessant d'observació de comportaments del comú i de reflexió moral».

En l'obra de Carner trobem aquesta influència de la poesia popular. Així per exemple, a propòsit de l'edició del *Museu zoològic* de Carner (1963), el gravador i editor Jaume Pla, que li havia encomanat el llibre, li diu per carta que els versos tenen «la rara qualitat d'agermanar el refinament literari més exigent amb una profunda ressonància popular» i apunta a la possibilitat que els seus versos puguin arribar a passar a la tradició popular: «A vegades sembla un d'aquests adagis fruit de la saviesa i de l'experiència del poble. És possible també que es popularitzin i que a la llarga compleixin aquesta funció d'adagi» (Subirana, 2000: 319).

#### ■ 4 Les «Glosas» de Josep Carner

El primer llibre de poesia de Josep Carner és el *Llibre dels poetas* (1904). Segons Manent (1969: 45–46), és una obra «diversa, contradictòria, insegura i treballada», formada per poemes que va escriure cap als disset o divuit anys. És a dir, és una obra de joventut. Josep Coll (2016: XXII–XXVIII) explica les característiques de les tres seccions que formen el llibre: «Biografia», «Somnis» i «Tasca». La primera secció, «Biografia», tracta dels models de poesia, dels grans poetes (Virgili, Dante, Ovidi, Catul...) i del camí que ha de recórrer ell, com a poeta principiant. La segona secció, «Somnis», es construeix a partir de personatges d'obres d'altres poetes. I la tercera secció, «Tasca», està formada per un conjunt de cinquanta-quatre composicions de gèneres diversos. El grup més conegut és el titulat «Glosas», format per nou poemes inspirats en cançons populars. Aquests poemes van

aparèixer, de forma individual i amb el títol «Glosa», en diversos números del primer any de publicació de la revista *En Patufet*, concretament entre el 24 de gener i el 22 de maig de 1904, i duïen la signatura de Pepet C., tal com explica Coll (2016: XXIV–XXV).

Una anàlisi de la secció «Glosas» publicada en el *Llibre dels poetas* permet observar que els poemes formen un conjunt homogeni tant pel que fa al plantejament com a la temàtica. Cadascun dels poemes (que no porten títol) pren com a punt de partida uns versos que corresponen a l'inici d'una cantarella popular infantil. A partir d'aquests versos inicials, Carner desenvolupa un poema literari, fruit de la seva creació personal, però que està fet a l'estil de la poesia popular. Així, per exemple, en el nivell formal, molts dels poemes que formen aquest conjunt es caracteritzen per l'anisosil·labisme i l'assonància, uns trets propis de la poesia popular, com assenyala Josep Romeu i Figueras (1993: 8): «Aquesta poesia [la poesia popular] prefereix uns determinats mòduls formals i versificatoris, com l'anisosil·labisme, l'assonància i un plural estrofisme». Per la seva temàtica, les «Glosas» submergeixen el lector en el món dels infants. Per això, no és estrany que Aureli Capmany, director de la revista *En Patufet* durant el primer any de la publicació, decidís incloure-hi aquests poemes en diversos números corresponents a l'any 1904. Pel que fa als referents folklòrics que Carner va utilitzar per crear els seus poemes, podria ser que procedissin del seu propi repertori, el de la seva infantesa, però també podria ser que Carner hagués utilitzat alguna altra font oral o escrita, com per exemple el llibre *Jochs de la infància* publicat pel folklorista Francesc Maspons i Labrós el 1874. Cal tenir present que Maspons era parent de la mare de Carner, Anna Puig-Oriol, i que Carner havia llegit les rondalles catalanes publicades pel folklorista (Manent, 1969: 10).

En els poemes que integren les «Glosas» s'hi pot percebre l'ús del mecanisme de la inspiració a què fa referència el mateix Carner en una conversa mantinguda amb Tomàs Garcés. Aquesta conversa va ser publicada per primera vegada a la *Revista de Catalunya* l'agost de 1927 (any IV, núm. 38) i va ser reproduïda, posteriorment, en el llibre de Tomàs Garcés *Cinc converses amb Joaquim Ruyra, Víctor Català, Pompeu Fabra, Josep Carner, Guerau de Llorens* (1985). Carner dona la següent explicació sobre com neix en ell l'obra poètica: «El meu mecanisme és molt senzill. Comença amb una paraula [...] apareguda de sobte a flor de consciència, estranyament suggestiva, dotada d'un inefable poder d'irradiació. Després, com si aquella paraula hagués treballat sola, se us acut un vers tot enter [...]. Després, el vers desplega l'arquitectura que implícitament conté. La inspiració segueix,

doncs, un procés com de germinació successiva» (Garcés, 1985: 65). En les «Glossas» de Carner, aquest mecanisme no es desplega a partir d'una paraula, sinó que ho fa a través d'uns versos que són els íncipits d'una cantarella popular infantil, com veurem a continuació en l'anàlisi dels nou poemes del recull.<sup>2</sup>

#### ■ 4.1 *Plou i fa sol, / las bruixas se pentinan*

Els versos amb què s'inicia el poema es corresponen amb els de la cantarella popular infantil, que en la seva forma més coneguda a Catalunya diu: «Plou i fa sol, / les bruixas es pentinen. / Plou i fa sol, / les bruixes porten dob». Es tracta d'una cantarella de gresca, de tema meteorològic, que els infants utilitzen per mostrar la seva curiositat davant del fenomen sorprenent que es produeix quan plou i fa sol (Oriol, 2002: 117).

En el llibre *Jochs de la infància*, Maspons (1874: 57) en recull la següent versió: «Plou i fa sol, / las bruixas se pentinan. / Plou i fa sol / las bruixas y'ls bruixots»; i en nota n'inclou una altra publicada per Josep Pin i Soler (1874) a la *Revue des langues romanes*: «Plou i fa sol, / las bruixas se pentinan / ab un caragob». Tant aquestes versions, com les que es poden trobar en la tradició oral o en cançoners infantils, són composicions breus, formades per molt pocs versos.

El poema de Carner, en canvi, s'inicia amb els dos versos de la cantarella, però constitueix una composició més extensa, anisosil·làbica, formada per tres estrofes de nombre desigual de versos. En total, conté trenta-sis versos, amb una alternança de tetrasíl·labs (senars) i d'hexasíl·labs (parells), de manera que el poema reproduïx la mètrica dels dos versos inicials. Pel que fa a la rima, l'autor no segueix la de la cantarella infantil, sinó que opta per utilitzar una mateixa rima assonant en els versos parells. El resultat és una composició d'estil folklòric, però que formalment divergeix de la cantarella que li serveix de referent.

Amb relació al contingut, la cantarella, com sovint passa en el folklore infantil, no pretén donar un missatge amb sentit. El més important, en aquest cas, és la rima i la musicalitat que permeten recordar-la fàcilment per poder-la repetir. El poema de Carner, en canvi, utilitza uns versos que aporten al lector un missatge ple de sentit i de coherència. Ara bé, aquest missatge incorpora elements explicatius inspirats en el folklore. Així, refe-

---

2 Els textos utilitzats són els de l'edició de Jaume Coll (2016). Com que els poemes de «Glossas» no porten títol, en aquest treball els identifico amb els primers versos.

rint-se a les accions que fan les bruixes, el poema diu: «quant s'ouen trons / son els seus peus que pican; / quan passen llamps / es que sas ninas brillan». D'aquesta manera, l'autor posa, en forma de vers, dues tradicions explicatives com les que els adults utilitzen, en la tradició oral, per dir a les criatures, d'una manera artística i adequada a la seva edat, per què es produeixen els trons i els llamps. En aquest cas, el poeta atribueix els trons a l'acció de picar de peus de les bruixes i els llamps a la lluentor de les ninetes dels seus ulls. Aquestes formes són una creació del poeta, però estan inspirades en tradicions com les que expliquen que els trons es produeixen perquè els angelets, al cel, juguen a bitlles o estan movent els mobles. Un altre element folklòric que apareix en el poema és l'al·lusió a l'àngel que, a la nit, vigila i protegeix les criatures. En la tradició folklòrica hi ha documentades, per exemple, oracions que fan referència als angelets que, a la nit, es posen vora el llit de l'infant per protegir-lo mentre dorm. D'aquesta manera, es vol aconseguir que l'infant superi la por a la foscor, se senti segur i dormi tranquil. En el poema de Carner, els versos que tracten aquesta temàtica són els que tanquen el poema: «Jo't gronxaré, / papelloneta mía, / contra mon pit / fins que farà bon día. / Vina, amor meu, / que l'Angel Sant vigila / y ans sos esguarts / que la foscô iluminan / fugen de por / las bruixas que's pentinan!».

El poeta ha realitzat una recreació temàtica de la cantarella infantil «Plou i fa sol, / les bruixas es pentinen» i en la seva composició hi ha incorporat referents concrets del folklore com són, l'ús del gènere de la tradició explicativa i el motiu de l'àngel protector dels infants. Amb aquests elements, l'autor ha creat un poema amb un missatge que té un sentit: diu a l'infant que no ha de tenir por de les bruixes, que seran elles les que fugiran quan s'adonaran que hi ha l'Àngel Sant que vigila.

#### ■ 4.2 *Arri, arri, cavallet; / anirèm a Sant Benet!*

Els dos versos inicials del poema corresponen a la cantarella «Arri, arri, cavallet, / anirem a Sant Benet», pròpia del folklore infantil. La cantarella s'utilitza per acompanyar un joc dels anomenats «de falda», és a dir, dels que els adults fan amb els nens petits asseguts a la falda. En el seu llibre, Maspons (1874: 10) en recull la següent versió: «Arri, arri, tananet (ó cavallet) / anirém á Sant Benet, / comprarém un panellet / per diná, per sopá / per en Francisco no n'hi ha». I afegeix: «Si Francisco es lo vostre nom, fentvos fer al últim un saltiró ben gros, tot allargantne la cantarella». Maspons, de fet, a més del text, proporciona una explicació sobre el desenvolupament

lupament del joc: «Sou tan petits, que potser no podeu jugar encara per vosaltres sols, llavoras com vostres pares tant vos estiman, així que se'ls esdevé una estona vagarosa se complahuen en tenirvos y en juntarse ab vosaltres en jochs y alegrías [...]. Ja és lo pare qui 'us te á la falda embadalintse ab vostras monadas, que posant-vos damunt un genoll y fentvos saltar acompassadament 'us va cantant». Com correspon al gènere, aquesta cantarella de sis versos té una mètrica i una rima irregulars. És molt coneguda i es pot trobar en moltes variants, igual que el joc. Així, pot acabar amb el saltiró que descriu Maspons o bé fent anar l'infant cap enrere, ben agafat per l'esquena, per després retornar-lo a la posició inicial, tot fent una mena de balanceig. El contingut de la cantarella té relació amb les característiques del joc, ja que fa referència a un cavallet que representa que va trotant, com correspon al moviment que fa l'adult amb el nen.

El poema de Carner és una composició isosil·làbica que s'inicia amb els dos versos esmentats, però, després, continua amb quatre quartetes heptasil·labes amb rima consonant en els versos senars. La rima coincideix en la primera i tercera estrofa, i en la segona i quarta respectivament; finalment, el poema es clou amb els versos: «Párat, párat, cavallet, / que s'adorm el teu genet!», que reproduïxen el mateix esquema mètric dels dos versos inicials.

L'estructura del poema contribueix a donar sentit al contingut, que difereix del de la cantarella tradicional. El dos versos inicials fan referència a l'acció del cavallet d'iniciar el moviment, i els dos finals a la d'aturar el cavallet. Les quatre estrofes que formen el cos del poema no es refereixen, però, al cavallet, sinó a Sant Benet. Tots aquests versos presenten sant Benet com un ancià afable, amb barba, que du juguines i laminadures als infants, tot i que també s'enfada amb els que no es porten bé. Pels seus atributs i per les seves accions, aquest personatge es correspondria, segons la tradició, a sant Nicolau i no pas a sant Benet.

El poema de Carner és una recreació temàtica feta a partir de la cantarella de joc tradicional. En aquesta recreació, el poeta hi inclou, també, un motiu folklòric que correspon a la figura del bisbe sant Nicolau, patró dels infants. El 6 de desembre, dia de sant Nicolau, el calendari festiu inclou costums relacionats amb aquesta diada que, segons la tradició, tenia com a protagonistes els infants. El poeta, però, utilitza el nom del sant que apareix en la cantarella infantil, sant Benet, i li atribueix les característiques de sant Nicolau. Aquest sant està directament lligat al món infantil, que és, de fet, el món que l'autor vol recrear. La idea de la infantesa es veu reforçada pels versos de la darrera quarteta. Els versos fan menció a la corona que,



segons la tradició, duia sant Nicolau (una interpretació popular del que, en realitat, d'acord amb la iconografia religiosa, era la mitra pròpia d'un bisbe). Però la menció a la corona es presenta triplicada, i, per tant, intensificada, ja que, en el poema, el sant no du una corona sinó tres: «Del mantell li dú la quá / un dels ángels aprenents; / y el ceneixen tres coronas, / tres coronas resplendents». Aquest recurs estilístic, conegut com “la llei de tres”, és característic de la narrativa folklòrica (Oriol, 2002: 40). En el poema s'observa, per tant, l'ús d'elements del folklore i de la literatura popular lligats al món infantil que evoca la cantarella.

#### ■ 4.3 *Ral, ralet, / para, para, dineret!*

Els dos versos amb què s'inicia el poema corresponen als d'una fórmula rimada d'una moixaina infantil, per fer pessigolles, que és coneguda en la tradició oral amb petites variants. En el seu llibre, Maspons (1874: 12) en recull la següent: «ralet, ralet / para dineret» i l'acompanya de l'explicació sobre com es desenvolupa la moixaina. En aquest cas, l'adult agafa una mà de l'infant amb el palmell de cara amunt; després, li agafa el dit índex de l'altra mà i l'ajuda a fer un moviment sobre el palmell de la mà, de manera que li fa pessigolles. Mentrestant, es recita la fórmula rimada al ritme del moviment que fa el dit sobre la mà. La moixaina també es pot fer amb el dit de l'adult fent petits cercles al palmell de la mà de l'infant. En tots dos casos, mentre es pronuncia l'últim mot de la fórmula rimada, es dona un copet amb la mà sobre el palmell de l'altra.

El poema de Carner és una composició anisosil·làbica amb els dos versos inicials seguits de dues estrofes de sis versos tetrasíl·labs que hi afegeixen els mateixos dos versos inicials, com si fos una tornada. A continuació, segueix una altra estrofa, també de sis versos tetrasíl·labs, que hi afegeix, a manera de tancament, els dos versos següents: «Dit, ditet, / has guanyat el teu ralet!». L'estructura del poema és, doncs, de dos versos inicials seguits de tres octaves.

La primera de les octaves es correspon amb una altra fórmula rimada que unes vegades es diu a continuació de l'anterior, però altres vegades funciona de manera independent. Acompanya la mateixa moixaina infantil per fer pessigolles i diu: «Maneta blanca / maneta rosa, / per tot camina, / per tot se posa, / tot ho regira / del seu indret. / Ral, ralet, / para, para dineret!». La moixaina no figura en el llibre de Maspons (1874), però es troba inclosa en altres reculls de jocs infantils, com per exemple en el de Marta Badia i Àngels Vidal (2005: 39). En aquest cas, la fórmula rimada

presenta una petita diferència al final. En lloc dels dos darrers versos que conté la versió anterior, n'hi ha només un: «Paga, paga, dineret!».

El poeta, en el seu procés creatiu, encadena dues fórmules rimades infantils, que tenen la mateixa funció en la tradició folklòrica, la d'acompanyar una moixaina. A continuació, hi afegeix les dues octaves (la tercera i la quarta), que són de creació pròpia i que se centren en el comportament de l'infant juganer, subjecte de la moixaina, i en els seus pares. S'hi descriuen les trapelleries d'un infant feliç que, amb rialles, llença a terra els objectes de cosir (didal, agulles, estisores, troques i coixinet), com ho faria un infant d'aquesta edat, davant de l'astorament dels seus pares.

Carner construeix el poema a partir de l'encadenament de dues fórmules rimades procedents de la tradició folklòrica, i hi afegeix dues estrofes més, amb un contingut que no està influït per la literatura popular, sinó que és totalment de creació literària.

#### ■ 4.4 *Bim bom / las campanas de Salom!*

Els dos versos inicials del poema coincideixen amb els dos primers d'una cantarella infantil de joc. Maspons (1874: 14) en recull la següent versió: «Bim bom / las campanas de Salom / tocan á festa / y fan bim bom». A més, explica que la cantarella es diu pausadament mentre l'adult fa balançar el nen, que té assegut als genolls, cap enrere. Maspons aclareix que s'utilitza el mot Salom per necessitat de la rima, però que caldria dir el nom de la població tarragonina de Salou. Finalment, inclou una variant de la cançó, recollida per Pin i Soler (1874), que sí que conté el nom de Salou: «Ning! nong! / Las campanas de Salou. / A qui enterran. / A Candelas / Qui s'enriu? / La perdiu... / Jou! Jou! Jou!».

El poema de Carner és una composició anisosil·làbica formada per cinc estrofes. La primera està constituïda pels dos versos inicials, mentre que la resta són quartetes encadenades, de versos heptasil·labs amb la mateixa rima consonant en tots els versos parells.

Els dos versos inicials són la base per al desenvolupament del contingut del poema, que gira al voltant de les paraules «campana» i «Salom». En aquest cas, és veu molt clar el procés de creació de Carner, tal com ell mateix l'explicava a Tomàs Garcés (1985: 65), ja que a partir d'aquests dos mots inicials, l'autor desenvolupa el poema de manera progressiva a través d'un procés de «geminació successiva». La temàtica se centra en el món infantil. En concret, el protagonista és el fill del monarca de la ciutat imaginària de Salom.

Carner segueix un procés de recreació temàtica a partir dels dos versos inicials, però, alhora, incorpora en el poema un element propi de la literatura popular. Concretament, en la primera quarteta del poema, utilitza l'expressió «Heusaquí» que és una fórmula d'inici molt utilitzada en les rondalles tradicionals.

#### ■ 4.5 *Si Sant Joseph ho vol / avuy farà bon dia; / si Sant Joseph ho vol / avuy farà bon sol*

Els quatre versos inicials del poema es corresponen amb els d'una cantarella infantil de gresca, de tema meteorològic, que els infants canten per fer sortir el sol (Oriol, 2002: 116–117). La cantarella no es troba recollida en el llibre de Maspons (1874), però se'n coneixen versions orals de tradició folklòrica com, per exemple, la que recull el projecte «PRODIEMUS. Cançoner virtual i interactiu de cançons tradicionals», realitzat amb alumnat de l'INS Jaume Vicens Vives de Girona. En la pàgina web del projecte, en l'entrada de la cançó «Sol, solet», també de tema meteorològic, es troba la següent versió que inclou, al final, la cantarella objecte d'estudi: «Sol, solet / vine'm a veure, vine'm a veure; / sol solet / vine'm a veure que tinc fred. / Si sant Josep ho vol / farà un bon dia, farà un bon dia; / Si sant Josep ho vol / farà un bon dia i un bon sob».<sup>3</sup>

El poema de Carner és una composició isosil·làbica formada per quatre estrofes de versos hexasíl·labs. La primera és la quarteta de la cantarella, mentre que les altres tres tenen una estructura d'octava de doble quarteta. A partir del tema que plantegen els quatre versos inicials, el d'un dia en què llueix el sol, el poeta en fa una recreació temàtica. Parla de la mare que estén la roba de l'infant (bolquers i randes de bressol) al terrat i de la roba que voleia per l'acció del vent. El poema acaba amb uns versos que evocuen sant Josep com a protector de la casa.

#### ■ 4.6 *Escarbat bum, bum!*

El vers inicial del poema correspon al primer vers d'una cantarella infantil de joc d'amagar. Maspons (1874: 42–43) en recull la següent versió: «Escarbat, bum, bum, / posahi oli, posahi oli, / escarbat, bum, bum, / posahi oli en lo llum» i l'acompanya amb l'explicació del desenvolupament del joc. En aquest cas, un nen es posa de genolls a terra, amb el cap a la falda d'un

3 <<http://www.prodiemus.com/arxius/00586t.pdf>> [data de consulta 02/05/2021].

altre que està assegut; els altres nens canten la cantarella al voltant seu i, quan l'acaben de cantar, un dels jugadors dona un copet a l'esquena del nen que està agenollat. Finalment, el qui està assegut diu: «Bernat, endevina qui t'ha tocat» i l'altre s'aixeca per anar a atrapar el nen que creu que li ha donat el copet. El joc transcorre amb diverses accions i diàlegs que es poden allargar segons les variants.

El poema de Carner és una composició isosil·làbica formada per quatre quartetes de versos pentasíl·labs, amb rima assonant en els versos parells, i amb el vers inicial que es repeteix a l'inici de la segona i de la tercera estrofa.

Des del punt de vista del contingut, el vers inicial és significatiu, a diferència del que passa en la cantarella tradicional. La composició se centra en la figura de l'escarabat i pren un aire rondallístic, ja que l'animal, després de patir el maltracte de la filla del rei i de la filla del duc, rep l'afalac d'una pobra pagesa. En aquest moment, l'escarabat es converteix en un príncep encantat i es casa amb la pagesa. El poema és, per tant, una recreació temàtica, feta a partir d'un únic vers pres d'una cantarella tradicional, però conté, a més, un motiu rondallístic: el desencantament del rei motivat per l'afalac d'una noia de classe humil.

#### ■ 4.7 *Sol solet, / vinam a veure que tinch fret!*

Els versos del poema es corresponen als d'una cantarella infantil de gresca, de tema meteorològic, per fer sortir el sol (Oriol, 2002: 116–117). Maspons (1874: 59) en recull la següent versió: «Sol, solet, / vinem á veure, / vinem á veure, / sol solet, / vinem á veure, / que tinch fret».

El poema obvia les repeticions de mots i s'inicia amb la frase significativa que tindrà incidència en el seu contingut. Des del punt de vista formal, el poema és una composició anisosil·làbica que està formada per dos versos inicials seguits de cinc quartetes de versos pentasíl·labs, amb rima consonant en els versos parells i que va canviant en cada estrofa. El poema es tanca amb els mateixos dos versos de l'inici.

El contingut del poema evoca l'univers infantil, amb les pors pròpies d'una criatura, que la pluja i el fred accentuen. El sol tindrà, en aquest context, una força reparadora. En aquest sentit, el poema s'adequa a la funció que té la cantarella en la tradició oral. Les criatures la cantaven per fer sortir el sol quan la pluja durava més del previsible i es començava a fer pesada; llavors demanaven «lo sol que tot ho vivifica y alegre», tal com indica Maspons (1874: 59). El poeta fa, per tant, una recreació temàtica a partir dels versos de la cantarella tradicional i, en certa manera, en conserva el sentit.

#### ■ 4.8 *Sabem geografia, / sabem sumâ y restâ*

Amb relació als versos inicials del poema, no ha estat localitzat cap referent de la literatura popular que permeti associar-ne la influència. El poema és una composició anisosil·làbica formada per tres quartetes de versos heptasil·labs, amb idèntica rima en els versos parells, i dos versos finals (un tetrasil·lab i un heptasil·lab).

Des del punt de vista del contingut, el poema inclou elements característics de les rondalles, com són la referència a les fades i els dos versos finals, que recorden una fórmula d'una rondalla: «Obriu, obriu, / obriu que volem entrâ!»

#### ■ 4.9 *Salta miralta, / trenca una galta*

Aquests dos versos del poema corresponen de l'inici d'una cantarella infantil de joc. La cantarella acompanya un joc que els adults fan a nens molt petits i que té el següent desenvolupament: l'adult puja l'infant damunt d'una taula o d'un lloc de poca alçada (cadira, sofà, llit, etc.), l'agafa de les mans i, mentre canta la cantarella, el fa saltar a terra. Maspons (1874: 11) en recull, en el seu llibre, la següent versió: «Salta, miralta, / trenca una galta / Nostre Senyor, / te'n darâ una altra / de millor».

El poema de Carner, a partir dels dos versos inicials de la cantarella, pren la forma d'una composició isosil·làbica formada per quatre quartetes de versos tetrasil·labs. La primera i la darrera quarteta són idèntiques: «Salta, miralta, / trenca una galta / salta que salta / que saltaràs!», mentre que les altres dues presenten una rima diferent. Tal com apunta Coll (2016: 66), aquest darrer poema de les «Glosas» es va publicar al *Calendari d'En Patufet per al 1905*. Pel que fa al contingut, el poema és una recreació temàtica de la cantarella infantil de joc i no conté referències a altres elements de la literatura popular.

### ■ 5 Conclusions

La literatura popular té una influència en la literatura culta, ja que els escriptors sovint l'han utilitzada com a font d'inspiració per a la seva obra de creació. Aquesta influència es pot observar per l'ús d'elements puntuals com motius, temes, personatges i formes de la literatura popular, o per recreacions que afectin el text en el seu conjunt. El poemari de Josep Carner, «Glosas» [1904], format per nou poemes, constitueix una forma parti-

cular i personal d'ús de la literatura popular com a referent per a la creació literària. Carner utilitza els incipits de cantarelles infantils com a punt de partida de la inspiració poètica. El resultat són poemes que presenten característiques formals pròpies de la cançó popular infantil com el predomini de l'anisosil·labisme, el vers heptasil·lab, la quarteta i la tornada. Des del punt de vista del contingut, els poemes mostren tot un univers infantil que s'anuncia amb els primers versos extrets de les cantarelles infantils i que es reforça amb la incorporació de motius i personatges tradicionals a l'interior dels poemes. ■

### ■ Referències bibliogràfiques

- Albert, Lluís (1994): *Cançoner de l'Empordà*, L'Escala: el Brau.
- Asplund, Camilla / Ingemark, Dominic (2020): *Representations of Fear. Verbalising Emotion in Ancient Roman Folk Narrative*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Badia, Marta / Vidal, Àngels (2005): *Tat! Recull de moixaines, jocs i cançons per a infants*, Tarragona: Arola editors.
- Carner, Josep [1904]: *Llibre dels poetas*, Barcelona: F. Giró.
- (1963): *Museu zoològic*, Barcelona: Edicions Nauta.
- (1974): *Proverbis d'ací i d'allà*, Barcelona: Proa.
- Coll, Jaume (ed.) (2016): *Edició crítica de l'obra completa de Josep Carner. Llibres de poesia 1904–1924*, Barcelona: Edicions 62.
- Dorson, Richard M. (1971): «The identification of folklore in American literature», dins: *id.: American Folklore & the Historian*, Chicago: The University of Chicago Press, 186–203 [1ª publicació a *Journal of American Folklore* 70 (1957), 1–8].
- Dundes, Alan (1980): «“To love my father all”. A psychoanalytic study of the folktale source of King Lear», dins: *id.: Interpreting Folklore*, Bloomington: Indiana University Press, 211–222.
- Garcés, Tomàs (1985): *Cinc converses amb Joaquim Ruyra, Víctor Català, Pompeu Fabra, Josep Carner, Guerau de Llostr*, Barcelona: Columna.
- Ginard Bauçà, Rafel (1970): *Cançoner popular de Mallorca*, vol. III, Palma: Moll.
- Godó, Francesc Xavier (1896): «Un geni en embrió», *L'Aureneta* 83, 2–3.

- Jakobson, Roman (1960): «Closing statements: linguistics and poetics», dins: Sebeok, Thomas A. (ed.): *Style in Language*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 350–377.
- Manent, Albert (1969): *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda*, Barcelona: Edicions 62.
- Maspoms i Labrós, Francesc (1874): *Jochs de la infància*, Barcelona: Estampa de Frederich Martí y Cantó.
- Miquel i Vergés, Josep M. (1941): «Pròleg», dins: Carner, Josep: *Nabí*, Buenos Aires: A.A.C.C.
- Oriol, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls: Cossetània
- (2004): «El folklore en la literatura: un model d'anàlisi aplicat a l'obra de Víctor Català», dins: Sunyer, Magí / Pujadas, Roser / Poy, Pere (eds.): *Literatura i identitats*, Valls: Cossetània, 37–58.
- (2007): «El romanç “L'Escriveta” en el folklore i en la literatura», dins: Guiscafrè, Jaume / Valriu, Caterina (eds.): *La poesia oral: gèneres, funcionalitat i pervivència*, Palma / Barcelona: Universitat de les Illes Balears & Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 9–25.
- Pin i Soler, Josep (1874): «Les jeux d'enfants en Catalogne», *Revue des Langues Romanes* 5, 115–124.
- PRODIEMUS. *Cançoner virtual i interactiu de cançons tradicionals*, Girona: INS Jaume Vicens Vives, <<https://www.prodiemus.com/>> [data de consulta 02/05/2021].
- Propp, Vladimir (1984): «The nature of folklore», dins: *id.: Theory and History of Folklore*, Manchester: Manchester University Press, 3–15 [1<sup>a</sup> publicació en rus 1946].
- Romeu i Figueras (1974): *Poesia popular i literatura*, Barcelona: Curial.
- (1993): *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Serrà Campins, Antoni (2012): *Set estudis de literatura oral*, Palma: Lleonard Muntaner editor.
- Stahl, Sandra K. D. (1983): «Studying folklore and American literature», in: Dorson, Richard M. (ed.): *Handbook of American Folklore*, Bloomington: Indiana University Press, 422–433.

Subirana, Jaume (2000): «Un llibre invisible: els *Proverbis d'ací i d'allà* (1974)», dins: *id.: Josep Carner: l'exili del mite*, Barcelona: Edicions 62, 315–325.

- Carme Oriol, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Avinguda Catalunya 35, E-43002 Tarragona, <carme.oriol@urv.cat>, ORCID: 0000-0002-1785-3451.



# Folklore, formes i referents de la tradició oral en l'obra de Maria Aurèlia Capmany

Montserrat Palau (Tarragona)

**Summary:** Maria Aurèlia Capmany defended the importance of folklore and popular oral literature, not only for scholarly studies, but also to recover the real living presence on the streets, after the 40-year repression period of the Franco dictatorship. The influence of her father, the folklorist Aureli Capmany, together with that of other family members, is crucial for the author's way of thinking. This is evident in her own writing, which made good use of sources, forms and references to the oral tradition, most especially in fables, legends and songs.

**Keywords:** folklore, Maria Aurèlia Capmany, intertextuality, folk literature, oral tradition, popular songs ■

Received: 12-04-2021 · Accepted: 08-09-2021

■

Maria Aurèlia Capmany va defensar la importància del folklore i la literatura oral popular, tant des del punt de vista de la necessitat dels estudis científics com de la seva recuperació i presència viva als carrers després dels anys de dictadura i repressió franquistes. La influència del seu pare, el folklorista Aureli Capmany, així com d'altres membres de la seva família, és cabdal en el pensament de l'autora que, a més, es va servir també de fonts, formes i referents de la tradició oral per a la creació de les seves obres literàries, concretament, de rondalles, llegendes i cançons.<sup>1</sup>

---

1 Aquest article s'emmarca en una línia d'investigació que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats a través del projecte «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions» (PGC 2018-093993-B-100 MCIU/AEU/FEDER, UE) i forma part dels treballs realitzats pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRUILC), consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).



## ■ 1 La influència d'Aureli Capmany en la concepció i defensa del folklore

Maria Aurèlia Capmany afirmava que la seva existència ja va venir marcada per la pròpia família, interessada i involucrada en moltes iniciatives i activitats culturals i, en concret, també en el folklore i la literatura oral i popular. Per la part materna, l'avi, Sebastià Farnés Badó, escriptor i periodista, membre del Centre Excursionista de Catalunya, que va fer recerca i va publicar sobre rondalles i paremiologia. I la seva filla petita, la tieta Júlia –Julita– Farnés Pagés, que acompanyava i ajudava al pare en les seves recerques i que també es va dedicar a la recopilació de cançons i danses populars. Però, sobretot, el seu pare, Aureli Capmany Farrés, de qui la primogènita<sup>2</sup> va rebre el mateix nom, sorgit de la passió de l'avi Pau Capmany per les novel·les i, en concret, per la «seva preferida», *El misterio de las sectas secretas o el francmasón proscrito*,<sup>3</sup> el protagonista de la qual nomia Aurelio i que a casa dels Capmany a Rubí pronunciaven «Urellu» (Capmany, 1987a: 106).

Aureli Capmany fou un reconegut folklorista, fundador i membre de l'Orfeó Català (1901) i de l'Esbart de Dansaires (1907), director de l'Esbart Català de Dansaires (1909) i membre del Centre Excursionista de Catalunya. Des del 1901 fins al 1913 va publicar les cent cançons del *Cançoner Popular* i va crear i dirigir la revista infantil *Patufet* (1904). Autodidacta, s'interessà sobretot per les cançons, rondalles, danses i costums populars. Va escriure nombrosos articles en diferents diaris i revistes sobre folklore i són moltes les seves publicacions sobre literatura, balls, danses i costums populars.<sup>4</sup> També va impartir docència sobre aquesta matèria des del 1914

2 Després d'una criatura malaguanyada, el 1918, va néixer la primogènita. De fet, però, Aureli Capmany, segons Carme Serrallonga, sempre deia que era la segona, perquè el seu primer fill era el Patufet (Serrallonga, 1992: 36).

3 El títol original i complet d'aquesta sèrie de novel·les molt populars és *Misterios de las sectas secretas, ó, el Franc-Masón proscrito. Novela Histórica interesante por su plan y su objeto, adecuada á los sucesos políticos*, publicada originàriament per entregues de 10 toms des de 1847, per Imprenta de A. Frexas, Madrid, Librería de la Publicidad, Monier y Pons, de l'autor Josep M. Riera Comas, "vice-gerente de la Propaganda Católica en España". L'edició més difosa és la publicada en 5 volums des de 1864 (Barcelona: Imprenta Hispania de Vicente Castaños).

4 Destaquem, entre les seves obres, *Rondalles per a nois* (1904), *Els jocs de l'infantesa en l'antiguitat: Grècia i Roma* (1918), *Jocs populars* (1921), *Passat i pervenir de la cançó popular* (1921), *Com es balla la sardana* (1922), *El ball popular a Catalunya: el contrapàs* (1922), *Gegants i caps grossos* (1922), *Cardedeu i la dansa popular* (1924), *La rondalla catalana* (1927), *El tradicionalisme en els jocs i joguines de la infantesa* (1928), *La dansa en el segle XIX* (1930), *El baile y la danza* (1931), *Xiquets de Valls*, *Ball de Bastons*, *Ball de Caputxes*, *dansa de la mort* (1931),

en diversos centres, com l'Institut de Cultura Popular per a la Dona, la Casa de Maternitat de Barcelona, l'Escola Montessori de la Diputació de Barcelona, l'Escola de Pàrvuls Montessori de Celestina Vigneaux o l'Institut Feminal.

Maria Aurèlia Capmany deu al seu pare —i en va conservar sempre els seus papers i estudis—<sup>5</sup> el coneixement sobre la història catalana, en concret de Barcelona, i, també, del folklore, sobretot rondalles, jocs i cançons. De la mateixa manera que no va parar fins a aconseguir l'edició en 8 volums de la *Paremiologia catalana comparada* del seu avi Sebastià Farnés,<sup>6</sup> també va difondre la tasca del seu pare Aureli Capmany i va prologar edicions o reedicions d'algunes de les seves obres de folklore, com *Aureli Capmany explica set rondalles* (1965), *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes* (1979), *Cançoner Popular/Cançons populars catalanes aplegades per Aureli Capmany* (1980) i *Costums i tradicions catalanes* (1982). I en algunes d'aquestes edicions, així com en d'altres articles o textos, Maria Aurèlia Capmany, a més d'explicar i donar a conèixer les investigacions del seu pare, també ho fa sobre la seva concepció del folklore.

Aureli Capmany s'inscriví dins de la cadena de folkloristes catalans tant predecessors com coetanis i en reconeixia la seva tasca, des de Víctor Balaguer, Verdaguer o Milà i Fontanals a Serrà Boldú, Carreras i Candi, Serra Pagès, Sebastià Farnés, Pelayo i Briz, Vidal i Valenciano, Maspons i Labrós (Capmany, 1982a: 20). La filla remarca la seva tasca de folklorista i l'esperit i objectiu comunicatiu i de difusió i considera que era un «esperit de la Renaixença» que publica les cançons perquè la gent pugui cantar-les i s'adoni de la seva importància. Ara bé, «l'home del poble cedeix a l'aprenent d'estudis del gran llegat folklòric», perquè «reclama l'autoritat dels savis i reproduceix les cançons publicades en llibres esgotats o difícils d'adquirir». I el seu objectiu és «fer això que en diem ara mitjà de comunicació

---

*Calendario popular de Barcelona* (1932), *El ball popular a Catalunya* (1948), *En Joan Serrallonga en el folklore català*, *La sardana a Catalunya* (1948) o *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes* (1951).

5 Tota la documentació familiar i personal està dipositada a la Biblioteca de la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili. El contingut del llegat Vidal-Capmany, amb l'arxiu i fons bibliogràfic de Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany, es pot consultar a: <<https://www.urv.cat/ca/vida-campus/serveis/crai/on-podeu-cercar/llegats-i-donatius/llegat-vidalcapmany/>> [07.04.2021]

6 Els 8 volums van ser editats entre 1992 i 1999, a cura de Jaume Vidal Alcover, Magí Sunyer i Josep Lluís Savall amb la col·laboració de Josep M. Pujol (Barcelona: Columna).

de masses». Tot i que autodidacte i de caràcter tastaolletes i dispers, sempre va mantenir el «desig de comunicar aquells coneixements»:

Aureli Capmany va tenir sempre vocació d'erudit. Mai no va aventurar teories genialoides, no volia inventar res. Volia ser testimoni de la veu popular i estimava per damunt de tot la veritat. Tracta sempre de recolzar allò que diu amb autoritats reconegudes i no s'oblida de citar prioritats, amb un respecte, de vegades potser excessiu, devers la lletra impresa, però en definitiva un respecte que confereix als seus treballs una validesa per damunt del pas del temps, de les modes i dels humors. (Capmany, 2011: 3–6)<sup>7</sup>

Maria Aurèlia Capmany va heretar del seu pare la consideració per l'estudi del folklore com una disciplina científica i documentada i va dedicar textos i articles a aquesta matèria. Albert Basart, a partir d'un inventari no exhaustiu que va elaborar, afirma que els temes més destacats dels 1363 articles que va recopilar publicats per Maria Aurèlia Capmany a la premsa escrita, són «la literatura i el teatre, el feminisme, la pedagogia, el folklore i les festes populars i la política» (Basart, 2016: 27). També és un tema recurrent en d'altres obres de caire assagístic.

Així, per exemple, en un dels articles del 1976 recollits a *Dietari de prudències*, es refereix a un calendari de festes populars que havia publicat la revista *Serra d'Or* —tinguem en compte que Aureli Capmany n'havia publicat ja un el 1951— i, posant èmfasi en els errors que hi havia, reclama la urgència d'uns estudis folklòrics:

Ja sé que el Folklore, com l'Arqueologia, es pot convertir molt fàcilment en la fira d'ar-rambi qui pugui. Qualsevol desaprensiu es pot inventar qualsevol cosa i fer passar bou per bèstia grossa. Per això és tan urgent la creació d'uns estudis folklòrics que s'apliquin a un àmbit documental que de cap manera no queda inclòs en cap dels estudis que s'imparteixen a les nostres escoles i universitats. (Capmany, 1982a: 135)

---

7 Maria Aurèlia Capmany va reconèixer el mestratge del seu pare i aquest desig d'ensenyar i de comunicar, que ella també va heretar i també compartia. Així, en un reconeixement pòstum, el 1979, a Aureli Capmany i Joan Matas, un dels fundadors i director de l'Esbart Barcino, en la seva intervenció, hi destacà la tasca de mestratge i de comunicadors: «Al llarg de la vida dels homes apassionats que es dediquen al mestratge hi ha també desil·lusions i desenganys. Molt sovint els que segueixen obliden els que els han precedit, i frustracions i orgulls minen el bon enteniment dels homes. Però Aureli Capmany i Joan Matas van tenir, a més de la passió per la seva tasca, una altra qualitat comuna, la generositat. Una generositat que els duia a ser fidels, a admirar el treball dels altres. Joan Matas, quan era més feliç era quan podia reunir al seu voltant tots els que treballaven en la mateixa tasca, quan aconseguia que els diferents esbarts s'unissin en una mateixa rotllana, es moguessin a un mateix ritme, sentissin aquesta força que només dona la comunicació, la verdadera comunitat.» (Matas, 2011: 67)

En l'article es queixa que aquest calendari de festes barreja materials folklòrics tradicionals amb d'altres de nous que res hi tenen a veure. I conclou amb un desig que, en pocs anys, es va fer realitat:

Però el folklore és encara, avui per avui, una dedicació massa romàntica perquè els nostres erudits se la prenguin seriosament. Jo confio que una nova generació sense prejudicis pedantescos ens donarà una nova formada d'estudiosos de la nostra cultura popular, que bona falta ens fa. (Capmany, 1982a: 137)

El desig es va fer realitat i ben a prop seu i també sota la seva àrea d'influència, ja que, el curs 1979–80, essent Jaume Vidal Alcover cap de la unitat de Filologia Catalana a l'aleshores delegació de la Universitat de Barcelona a Tarragona –qui sempre va posar en valor el folklore i també se'n serví en la seva trajectòria literària–, Josep M. Pujol va començar a impartir l'assignatura Literatura tradicional i popular, germen i embrió de l'actual Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili.

No només apostava per uns estudis científics i rigorosos del folklore, sinó, també, per la pràctica al carrer de les tradicions populars. Així, per exemple, en l'acte d'inauguració del I Congrés de cultura tradicional i popular (1981), Maria Aurèlia Capmany hi llegí la conferència «Meditació a l'entorn del mot Folklore» (1983a: 19–21), en què remarcava la importància del carrer com a punt de trobada social i de les festes i tradicions que, mantenint les seves arrels, continuaven i havien de continuar evolucionant.

Maria Aurèlia Capmany, dona finestrera, amant dels carrers, del folklore i de la cultura popular, compartia amb el seu pare l'afany pedagògic i la necessitat de comunicar. La història de la ciutat de Barcelona va ser un dels temes d'estudi i, alhora, d'estima i pertinença, que també van compartir. Així, essent ja regidora de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, va donar suport a la recuperació, el 1983, de la festa major d'hivern dedicada a la patrona santa Eulàlia que no se celebrava des del segle XVIII.<sup>8</sup> Posteriorment, va publicar, amb el títol de «Santa Eulàlia, la benparlada», un article que, alhora, és tota una explicació sobre literatura oral i popular, ple de referències a les rondalles, la mitologia, les cançons i les festes (Capmany, 1987b: 112–115).

---

8 De fet, la recuperació de la festa la van impulsar l'Associació de festes de la Plaça Nova i els Gegants del Pi el 1983. L'Ajuntament de Barcelona hi va començar a intervenir el 1985, primer des de la regidoria de districte de Ciutat Vella i, després, des de la Regidoria de Cultura.

Fou diversa l'herència o influència d'Aureli Capmany en la trajectòria de la seva filla, que en els seus textos esmenta elements del folklore constantment,<sup>9</sup> fins i tot en aspectes més anecdòtics, com l'excursionisme. Aureli Capmany fou membre actiu del Centre Excursionista de Catalunya, on impartí conferències de folklore. Maria Aurèlia Capmany va practicar l'excursionisme ja a l'Institut Escola i, també, com a professora —la novel·la *L'altra ciutat* (1955), per exemple, parteix d'una excursió amb l'alumnat a Tarragona. Amb els anys, es delia més pels viatges en cotxe o per nedar a la platja. En un article del 1976, es refereix a l'excursionisme i parla, fins i tot, de Mossèn Cinto Verdager. Ara bé, l'excursionisme modern que esmenta en aquest article és el que feia, obligatòriament i arreu, la militància anti-franquista i clandestina per poder-se reunir. Així, no se n'està de fer una comparació entre els protagonistes de les rondalles com a antecedents dels excursionistes moderns, però també marca les diferències:

Amb tot, hi ha una diferència essencial entre el caminant i el modern excursionista. Per al caminant, heroi de les rondalles, allò que hi ha de més important és, tant si el camí és llarg com curt, tant si és ple de perills com de bon fer, l'arribada; per a l'excursionista en canvi, allò que hi ha de més important és el camí mateix. (Capmany, 1982a: 151)

No és d'estranyar, doncs, que en la commemoració de l'Any Aureli Capmany i Maria Aurèlia Capmany (2018), un dels espectacles que es va presentar, creat per Ariadna Matas i Elsa Lluch i produït per Tanaka Teatre i Fundació La Roda, fos *La petita Capmany*, estrenat al Centre Artesà Tradicionari (20 de gener de 2019). Un muntatge que, amb gegants, capgrossos, rondalles o el Patufet, bastia el viatge d'una nena que té un pare folklorista i que va reivindicant les tradicions i el folklore, com a signe d'identitat i memòria, així com l'escola catalana i la lluita feminista.

Més enllà de la relació paterno-filial, Maria Aurèlia Capmany va voler sempre deixar patent la tasca i els treballs del seu pare Aureli Capmany tot defensant l'estudi científic del folklore, present també en la seva trajectòria literària. Però de totes aquestes influències ens volem referir, sense entrar en anàlisis folklòriques i/o literàries aprofundides, a les cançons, les rondalles i les llegendes. I, en concret, la seva recuperació i adaptació de cançons populars per a d'altres grups o cantants o per a les seves obres de teatre de

---

9 Per exemple, en diferents articles recollits a *Dietari de prudències*, se serveix de la cançó «Capitel·lo» per parlar de Reus i d'un cicle de conferències al voltant de la festa literària de santa Llúcia que s'hi va celebrar el 1980 (Capmany, 1982a: 215) o, en un altre, es refereix al Ball de Cossiers mallorquí (Capmany, 1982a: 136).

cabaret i la utilització de les rondalles i llegendes en dues de les seves novel·les, com *El malefeci de la reina d'Hongria o les aventures dels tres patrons de nau* (1982b) o *El cap de sant Jordi* (1988).

## ■ 2 Rondalles i llegendes

La primera obra coneguda de Maria Aurèlia Capmany és el conte «Vida i miracles d'un pèsol caputxí», amb el qual va guanyar un premi literari a l'Institut Escola el 1935.<sup>10</sup> El conte ens explica un viatge iniciàtic, ple d'aventures i coneixences, d'un pèsol que pren consciència de la realitat, però, també, de la fatalitat. És un relat que barreja el conte popular, la faula i la rondalla: «Es relaciona amb el conte popular perquè s'hi troben fórmules típiques de la tradició oral. De la faula conté la moralitat final exemplificadora i didàctica. I de la rondalla, la combinació d'elements fantàstics i reals» (Berdún i Palau, 2002: 15).

La Història i la memòria són eixos que marquen les obres de ficció de Capmany i hi hem d'afegir la intertextualitat i l'ús de recursos metaliteraris que també inclouen mites, llegendes o rondalles. Un dels seus llibres de memòries porta un títol ben explícit, *Això era i no era* (1989), una fórmula d'inici de rondalles.<sup>11</sup> La narració *Àngela i els vuit mil policies* (1981) es val de les històries de por a la vora del foc i del mite d'Antígona per recrear un episodi històric sobre Angela Davis i la seva defensa antiracista –i feminista– dels germans Soledad (1970).<sup>12</sup> El conte destinat al públic infantil *De teu a meu* (1972) segueix els patrons estructurals de les rondalles tradicionals. Segons Guillem-Jordi Graells (1995: XII), és també l'estructura de rondalla la que dona forma a la novel·la *Quim/Quima*, estudiada dins d'aquests paràmetres per Magí Sunyer (2018: 77–104). La literatura, amb la història i el feminisme –complementades amb la filosofia i la memòria– són eixos que caracteritzen la seva obra i trajectòria (Palau, 2029: 158). La història li serveix –i se'n serveix alhora– per crear les seves ficcions. En aquest sentit,

10 Original dipositat al llegat de la Universitat Rovira i Virgili (A4.1.1/2 Mecanoscrit del conte “Vida i miracles d'un pèsol caputxí”, que data del maig de 1935).

11 Fórmula que ja havia utilitzat anteriorment per iniciar el seu text «Ara fa tants anys...» en un llibre de tiratge limitat que van fer diversos autors en homenatge, per al seu aniversari, a Jaume Vidal Alcover. «Això era i no era, bon viatge faci la cadenera, per tu un aumut i per jo una barcella, i això era de bon de veres l'any 1968...» (Capmany, 1983b: 23).

12 Angela Davis es va autopresentar al judici del cas «Els tres germans Soledad» (1970), membres dels black panthers, per defensar-se d'unes acusacions d'assassinat i segrest de les que fou absolta.

l'esmentat estudi de Magí Sunyer analitza la utilització de la història a través de la rondalla i la llegenda en diverses obres i conclou que Maria Aurèlia Capmany:

Amb intencions didàctiques o, més sovint, estètiques, utilitza el cabal heretat d'una família de folkloristes i fa ús de la llegenda i de la rondalla. Els resultats són esplèndids i, si creen una zona d'ambigüitat que no permet al lector assentar-se en la certesa de la història científica, tampoc no ho pretén, com l'escriptora mateix defensa, ella escriu novel·les. L'ús de la llegenda també li permet accentuar determinats passatges i extreure'n una paral·lelisme amb la seva actualitat que estan adreçats a alimentar unes conviccions. (Sunyer, 2018: 102)

De la seva obra publicada i ja de maduresa volem fer esment de dues novel·les, enfocades sobretot al públic juvenil, que tenen arguments diferenciats, però característiques comunes: el punt de partida són els gèneres populars, les llegendes i rondalles, i són narracions d'aventures i estan situades en uns temps històrics determinats.

El títol de la novel·la *El malefici de la reina d'Hongria o les aventures dels tres patrons de la nau*, si més no la seva segona part, ens remet obertament a la rondalla «Els tres patrons» recollida per Jordi des Racó, és a dir, Antoni Maria Alcover.<sup>13</sup> Maria Aurèlia Capmany, tal com havia fet amb *Quim/Quima* (1971) respecte a *Orlando* de Virginia Woolf o amb el tractament de la història a *Un lloc entre els morts* (1967) —i ho explica en els respectius pròlegs—, se serveix en aquest cas de la rondalla mallorquina però també d'altres fonts per fer-ne la seva pròpia versió i adaptació, amb el seu propi context i objectius. La rondalla prové de la llegenda catalano-provençal *Istoria de la fylla del rei d'ungria*, sobre Violant, filla del rei Andreu II d'Hongria que es va casar amb el rei Jaume I,<sup>14</sup> conservada en diferents plecs i còdexs<sup>15</sup> i relacionada també amb d'altres llegendes similars.<sup>16</sup> A més de la cançó «La filla del rey d'Ongria», recollida també per Aureli Capmany.<sup>17</sup>

13 «Els tres patrons» és el número 230 de les 430 recollides.

14 La figura i història de Jaume I, envoltades d'elements llegendaris, és també present a la novel·la esmentada *Quim/Quima* (1971) i a l'obra de teatre *L'ombra de l'escorpi* (1974) de Maria Aurèlia Capmany, que també va fer el guió de la sèrie de televisió *L'alt rei en Jaume* (1977).

15 Sobretot a partir dels treballs de Manuel de Bofarull (*Libre del Rey d'Ungria he de sa filla la qual fo muler del comte de Proensa*, Barcelona, 1857) i Bartolomé Muntaner (*Invençión del cuerpo de S. Antonio Abad, E Historia de la Hija del rey de Hungria*, Palma, 1873).

16 La llegenda de la filla del rei d'Hongria presenta similituds amb el *Roman de la Manekine*, de Philippe de Remi, trobador del segle XIII; amb les llegendes publicades des del segle XVI sobre la reina Oliva, i amb les llegendes sobre santa Dimpna i sant Gerebernus,



Maria Aurèlia Capmany reutilitza i, al mateix temps, canvia la rondalla i en fa una novel·la d'aventures emmarcada en uns esdeveniments històrics i, també, en la cultura popular. Amb tot un seguit de personatges, mantenint els tres germans protagonistes de la rondalla mallorquina, Capmany situa l'acció al segle XVIII i a Barcelona i Violant, no és «la reina d'Hongria», sinó la propietària d'una taverna que du aquest nom. La rondalla li és un instrument per, de forma didàctica, mostrar com la història marca i modela els fets i les existències.

En el cas de la novel·la *El cap de sant Jordi*, tot i que el joc amb el context històric i la manipulació literària també hi són, el punt de partida fou una llegenda sobre una de les també llegendàries relíquies –com totes, ben hipotètiques– d'aquest també llegendari i hipotètic sant. Les llegendes són nombroses i diverses –sobre la seva vida, martiri, morts i resurreccions o miracles– i el seu culte ha generat també molta iconografia, literatura i festes i espectacles populars. La novel·la de Capmany se centra, però, en la recerca de la relíquia del seu cap. Segons l'autora, l'obra va néixer «d'una curiositat» a partir d'un llibret que «donava notícia de la descoberta de la relíquia del cap de sant Jordi a l'illa de sant Giorgio Maggiore de Venècia». Eren els anys en què l'església decidia sobre la verídica existència d'aquest sant més llegendari que real i el fet que Catalunya tingués un patró que no existeix i el seu cap fos a Venècia la va portar a escriure la novel·la:

Vaig entusiasmar-me amb el cap de sant Jordi i em vaig adonar que havia estat la causa de moltes fatigues dels nostres avantpassats, quan Catalunya era una potència en el Mediterrani. Fins i tot el rei Pere el Cerimoniós havia pagat per tenir el cap del sant, un cap que sempre havia fugit de la gent catalana d'una manera misteriosa. Aquests són els fets que van despertar la meua imaginació i que m'han portat a fer una novel·la d'aventures o d'espionatge que transcorre en temps del Cerimoniós, però que no és genuïnament històrica, perquè l'escriu des d'ara i, per tant, hi ha constants ingerències per part meua... (Nadal, 1991: 16)

Kenneth M. Selton, professor medievalista de la Universitat de Princeton, va editar l'opuscle *Recerca i troballa de sant Jordi* (1976) en què explicava les diferents vicissituds dels reis de la corona catalanoaragonesa i també,

---

popularitzada a través de la versió escrita del canonge sant Albert Peter de Cambrai al segle XIII. A més, també presenta similitud amb detalls dels contes de Boccaccio i, en aquest sentit, recordem que Maria Aurèlia Capmany va traduir-ne el *Decameró* i va fer lletres de cançons a partir d'aquesta obra, *Trincameró*.

17 Llegat URV: A2.2.3.1.1/13.11 Full de mida A3 imprès amb la lletra de la cançó «La filla del rey d'Ongria».

posteriorment, altres governants europeus, en la recerca de la relíquia del cap del sant al llarg de la història i tot el que van arribar a fer per aconseguir-lo, ja que hi havia tres «caps» en joc en diferents països mediterranis, fins que ell mateix va localitzar la relíquia a Venècia. Creiem que aquest és el llibret al que feia referència Maria Aurèlia Capmany i que li va servir per bastir la seva narració, centrant-la a la segona meitat del segle XIV i en uns moments en què la corona destinava recursos a aquesta relíquia tan preuada i que mai no van haver.<sup>18</sup>

Tal com afirmava Maria Aurèlia Capmany en l'entrevista de Marta Nadal, en les seves obres, sigui amb la història, els mites i les llegendes, «hi ha constants ingerències per part meva». Per a l'autora, mites, rondalles o llegendes són part del sentiment popular, en el sentit que són del poble i que és el poble qui se'ls fa seus i li són recursos didàctics i ideològics. I és d'aquesta manera que ens pot recrear en una novel·la el mite de sant Jordi, que salva, des d'esquemes patriarcals, la princesa. Però, també, pot versionar la mateixa llegenda des de la lectura feminista, com és el cas de la cançó «Sant Jordi gloriós», amb lletra seva i amb música popular per a l'àlbum *Ni flors ni violes* (1967) de Guillermina Motta, publicat per Concèntric:

Sant Jordi gloriós,  
si voleu ajudar-nos,  
baixeu del cavall blanc,  
feu de l'espasa dalla.  
Ai, que de feinada a rail!

No us preocupeu pels dracs,  
l'espècie és acabada;  
i de llagost de rostoll  
mala fi ens devorava.  
Ai, com no se n'haurà vist mai.

Les donzelles, bon Sant,  
no cal defensar a espasa,  
que han après a llegir  
i a cobrar la soldada  
Ai, i han oblidat el desmai!

Sant Jordi gloriós,  
si voleu matar aranyes,  
mireu que fileu prim

---

18 A Alcoi es conserven dues falanges de la mà dreta i una petita relíquia del crani fou cedida per Venècia i es troba a la capella de sant Jordi del Palau de la Generalitat a Barcelona.

teranyines i trampes.  
 Ai, què si et descuides a rail!

Cavaller de l'amor,  
 traieu-vos la gramalla,  
 poseu-vos pantalons,  
 perquè ens fan molta falta.  
 Ai, si no ho feu ara ni mai!

### ■ 3 Cançons

Continuant amb aquest gènere tradicional i popular, un dels capítols del llibre *Mala memòria* està dedicat a «Les cançons de cada dia» (Capmany, 1987: 169–182) que comença amb una declaració sobre les cançons presents sempre en la seva nissaga, vida i trajectòria, que va «heretar per osmosi» i que qualifica com «aquest bé de Déu»:

De tot el meu record, una xarxa de cançons en matisa l'aire. Em van adormir amb cançons i a l'Institut vaig formar part del cor que dirigia el mestre Cervera. He cantat anant de camí, fregant plats, gravant vidre. En Farnés va ser soci fundador de l'Orfeó Català. El pare i la mare van ser cantaires... (Capmany, 1987a: 169)

I declara que li agraden sobretot «les cançons populars, les cançons llargues», perquè aquestes «amb la seva història, ben contada, precisa, ben refermada en els versos heptasíl·labs de rima assonant, formen part del substrat de la meva cultura oral» (Capmany, 1987a: 171). Una de les cançons que més li agradava de petita era «El comte Arnau» (Capmany, 1987a: 176), que també fou de l'interès d'Aureli Capmany, el qual hi va dedicar diversos articles i conferències i la va recollir al seu *Cançoner (1903–1913)*,<sup>19</sup> i que fou la que va utilitzar Joan Maragall. Cal tornar a esmentar també, a més dels treballs del pare Aureli Capmany sobre el *Cançoner*, que la tieta Júlia Farnés, que havia acompanyat l'avi Sebastià Farnés en les seves recerques folklòriques, s'havia dedicat a la recopilació de cançons i danses populars i, fins i tot, havia guanyat un concurs de l'Orfeó Català el 1906 en la categoria de cançó popular i un altre el 1908 a la més important col·lecció de cançons populars.

A la Universitat, Maria Aurèlia Capmany feia juguesques amb el company d'estudis Jaume Bofill Bofill –fill de Jaume Bofill Mates, «Guerau de

---

19 L'original consta al llegat de la URV: A2.2.3.2.3/2.27 Partitura, lletra i comentari de la cançó «Lo comte Arnau».

Liosb»— per veure qui dels dos es quedaria en blanc i no recordaria la lletra d'una cançó. Amb motiu de la llicenciatura a la Universitat de Barcelona, el 1942, Jaume Bofill va dedicar una cançó a cadascun dels companys i companyes de curs. La que va rebre Maria Aurèlia Capmany (1987a: 172–173) portava la música de «L'estudiant». I ella, en torna, li'n va dedicar una altra amb música d'«Els fadrins de Sant Boi» (Capmany, 1987a: 173–174). No és cap anècdota, perquè, justament, aquest joc de servir-se de les cançons populars per fer-ne de noves, és el que conrearà Maria Aurèlia Capmany per crear cançons i espectacles de teatre:

He repetit més d'una vegada el sistema usat per en Bofill aquella primavera del 42: als espectacles de cabaret, al disc de la Trinca titulat *El trinca meró*, en aquest cas amb les melodies manipulades amb gràcia pels mateixos trincaires, en una cançó que m'estimo especialment i que vaig fer, amb la música d'*El lladre*, en el moment de la mort del Txiqui,<sup>20</sup> i que la Marina Rossell cantava admirablement. Després, la mateixa Marina ha seguit el sistema. Un bon dia, en els diàlegs radiofònics una senyora em va preguntar amb quin dret feia servir una melodia popular que ja tenia lletra pròpia per posar-n'hi una de meva.

—Amb el dret que em confereix ser una més d'aquest poble.

Que les cançons em pertanyien, jo no podia ni dubtar-ne. A més, tenia cançoners a l'abast, el del pare, un altre de l'avi, el cançoner de l'Alió, el d'en Marian Aguiló. (Capmany, 1987a: 175)

I era aquesta la seva manera de treballar. Espigolant d'aquí i d'allà. Així ho confirma Josep Anton Codina tot relatant el procés d'elaboració de l'espectacle de cabaret *Dones, flors i pitanxa* (1968). Maria Aurèlia Capmany li deia: «...Vols abastar-me el cançoner del pare? Vejam... El comte Arnau...: “Tota sola feu la vetlla / muller lleial...” una, dues, tres, quatre, cinc, sis set síl·labes...» I, a partir d'aquí, anaven barrejant unes cançons basques, un fragment del *Llibre de les dones* de Jaume Roig, tornava al *Cançoner* del pare i, així, anava construint l'obra (Codina, 2002: 261). A aquesta primera obra de teatre de cabaret en seguiren d'altres creades amb la mateixa tècnica: *Varietats-1* (1969, juntament amb Jaume Vidal Alcover), *La cultura de la coca-cola* (1969), *Cadascú el que és seu i robar el que es pugui* (1971) i *Botxirel·lo, botxirel·lo* (1974). Aquest darrer espectacle, però, segons Codina, tenia un to diferent perquè estava «inspirat en l'espectacle italià *Bella Ciao*, era un recull de músiques i cançons catalanes a través de les quals s'expressaven les vivències folklòriques del nostre poble» (Codina, 1986: 89).

20 Recordem que Jon Paredes Manot, «Txiqui», fou el darrer condemnat a mort per la dictadura franquista i fou executat el 27 de setembre de 1975.

Paral·lelament a les cançons per als espectacles a La Cova del Drac (Capmany & Vidal Alcover, 1984), Maria Aurèlia Capmany també durant aquells anys havia escrit i escrivia, algunes per encàrrec, lletres de cançons. En va fer per a la Trinca, Toni Moreno, Dolors Laffite o Guillermina Motta. Capmany, a més, va elaborar els enllaços dialogats de l'espectacle de cuplets de Guillermina Motta, *Remena nena* (1971), i els guions de la sèrie de televisió, amb seccions musicals, *Les nits de la tieta Rosa* (1980), protagonitzada per Rosa M. Sardà.<sup>21</sup>

I cal esmentar el seu suport i ajut a diversos cantants de la Nova Cançó. Lluís Llach, per exemple, sempre ha reconegut el mestratge en els seus inicis de Josep M. Espinàs, Eudald Solà i Maria Aurèlia Capmany. No va cantar mai cap cançó de Maria Aurèlia Capmany, però Llach sempre ha explicat i ho va tornar a fer en el seu discurs en ser nomenat, el 2017, doctor Honoris Causa per la Universitat de Girona, la seva influència cabdal en un dels títols de les seves composicions més famoses. En els seus inicis, el setzè dels Setze Jutges, quan tenia 18 o 19 anys, Josep Maria Espinàs li corregia habitualment les lletres de les cançons, però amb una en què no se'n sortia, «La columna», li va recomanar que li ho demanés a Maria Aurèlia Capmany, cosa que va fer:

Quan l'Espinàs em va dir que havia d'anar a casa de l'Aurèlia que m'arreglés *La columna*, vaig agafar la guitarra i vaig trucar en un pis, em sembla que era a l'Eixample, em va obrir aquella dona que tenia uns ulls com dos fars de cotxe però amb les llargues posades, i em va dir: «Passa, nen». La Maria Aurèlia tenia una manera de treballar molt curiosa: ella no t'escrivia res, sinó que intentava que tu mateix, d'un pou que desconeixies, anessis traient les paraules. I a poc a poc, amb una feina bastant llarga, *La columna* es va convertir en *L'estaca*. (Llach, 2017)

Maria Aurèlia Capmany va seguir la Nova Cançó —i en va escriure (Capmany, 1978)— i s'alegrava que també s'hi hagués integrat la cançó popular, que durant molt de temps, s'havia menystingut i, en un discurs per inaugurar el festival Altaveu de sant Boi el 1980, ho reivindicava, tant per un sentit pedagògic, com, també, per explicar unes èpoques, unes paraules o costums o per denunciar injustícies, perquè la cançó popular és una «cosa

21 La discogràfica Pu-put va editar el disc *Dones, flors i violes* (1980) interpretat per Carme Sansa, Guillermina Motta, La Bella Dorita, Maria Aurèlia Capmany, Maria Cinta, Maria del Mar Bonet, Núria Feliu, Rosa Maria Sardà i Teresa Rebull. Maria Aurèlia Capmany hi canta «Senyora Isabel» i «Ai senyor!». Sobre el pròleg a l'edició del disc i de la cançó «Ai senyor!» amb veu de l'autora podeu veure: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-P5-L3kDo4>> [07.04.2021].

viva»: «la cançó no és únicament un espectacle, no és únicament una joia, no és únicament un art, sinó que és també un vehicle de comunicació» (Capmany, 2002: 146). La mateixa definició, per tant, que feia Aureli Capmany de les cançons.

Història i memòria són característiques que planen per tota la creació literària de Maria Aurèlia Capmany (Palau, 2019: 145–160). I, en aquest sentit, i justament basant-se en el que li havia ensenyat el seu pare, les cançons populars expliquen molt millor la història: «La veu popular és la veu de la història veritable, car la història escrita la dicta sempre el vencedor – argumentava el meu pare–. La veu del vençut només apareix en la tradició popular.» (Capmany, 1987a: 181) I, a partir d'aquesta argumentació, afirmava que, a pesar dels intents d'imposar, per exemple, «El cant de la senyera» com a himne nacional, sempre ha resistit «Els Segadors». A més, les cançons, ben diverses, serveixen tant per explicar facècies, amors o penes i alegries, com per denunciar injustícies, perquè «la cançó popular és una cosa viva». I les cançons poden cantar moltes coses «perquè les cançons diuen coses que interessen a la gent» (Capmany, 2002: 143). I les cançons, a més, tal com deia, li servien també per denunciar, per, tal com afirma Magí Sunyer en referència a les peces de teatre de cabaret que va escriure amb Jaume Vidal Alcover, «conscienciar amb la rialla com a arma» (Sunyer, 2002: 288).

#### ■ 4 Conclusions

El valor del folklore i la literatura oral popular, així com el seu estudi i coneixement científics, ja eren presents en la família de Maria Aurèlia Capmany i cal tenir en compte, sobretot, la influència del seu pare Aureli Capmany. De la generació de folkloristes acadèmics, són nombroses les obres i aportacions d'Aureli Capmany en aquest gènere, algunes de les quals van ser reeditades gràcies a la constància de la seva filla. El folklore, així com molts referents de la tradició oral i popular, van ser sempre presents en la trajectòria tant personal com professional de Maria Aurèlia Capmany. Tant per defensar el valor del folklore, el seu estudi i presència als carrers en la nova etapa democràtica després de la llarga repressió de la dictadura franquista, com per fer-ne ús en les seves creacions literàries.

Les fórmules folklòriques i de la tradició oral i popular les emprà en articles, pregons, conferències o presentacions. I, de la mateixa manera que la seva creació literària se serveix de la història, la memòria o la literatura, també ho fa, en aquest sentit, de la literatura oral popular en novel·les, nar-

racions o obres de teatre, com és el cas de la rondalla o la llegenda en les novel·les *El malefici de la reina d'Hongria o les aventures dels tres patrons de nau* i *El cap de sant Jordi*. I un altre aspecte destacat és també el seu interès per la cançó tradicional, del qual el seu pare, Aureli Capmany, en fou un estudiós i recopilador notable. Les cançons –la recuperació de cançons tradicionals, les adaptacions i versions– li serveixen també per explicar històries i la història, per comunicar i, alhora, denunciar o criticar diferents aspectes o comportaments socials i culturals. ■

### ■ Bibliografia

- Alcover, Antoni (1978): *Aplec de Rondaies Mallorquines*, Tom XI, Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- Basart, Albert (2016): «Reptes de futur per a la redescoberta de Maria Aurèlia Capmany», in: Corretger, Montserrat (coord.): *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir*, Tarragona: Publicacions URV, 23–28.
- Berdún, Muntsa / Palau, Eva (2002): «Presentació i anàlisi comparativa del conte inèdit *Vida i miracles d'un pèsol caputxó*», in Palau / Martínez-Gili (eds.), 13–19.
- Capmany, Aureli (1965): *Aureli Capmany explica set rondalles*, Barcelona: Barri Gòtic.
- (1979): *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes*, Barcelona: Laia.
- (1980): *Cançoner Popular / Cançons populars catalanes aplegades per Aureli Capmany*, Barcelona: Ketres.
- (1982): *Costums i tradicions catalanes*, Barcelona: Laia.
- Capmany, Maria Aurèlia (1955): *L'altra ciutat*, Barcelona: Selecta.
- (1967): *Un lloc entre els morts*, Barcelona: Nova Terra.
- (1971): *Quim/Quima*, Barcelona: Estela.
- (1972): *Ni teu ni meu*, Barcelona: La Galera.
- (1974): *L'ombra de l'escorpí*, Barcelona: Gorg.
- (1978): *Dies i hores de la Nova Cançó*, Barcelona: Abadia de Montserrat.
- (1981): *Àngela i els vuit mil policies*, Barcelona: Laia.
- (1982a): *Dietari de prudències*, Barcelona: Nova Terra.

- (1982b): *El malefici de la reina d'Hongria o les aventures dels tres patrons de nau*, Barcelona: Barcanova.
- (1983a) «Meditació a l'entorn del mot “folklore”» in: *Memòria del Primer Congrés de Cultura Tradicional i Popular*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 19–21.
- (1983b): «Ara fa tants anys...», in: D.D.A.A.: *He inventat un horitzó*, Tarragona (edició particular i limitada), 23–29.
- (1987a): *Mala memòria*, Barcelona: Planeta.
- (1987b): «Eulàlia, la benparlada, una santa barcelonina. Cultura oral, saviesa popular», *Barcelona, metròpolis mediterrània* 4, 112–115.
- (1988): *El cap de sant Jordi*, Barcelona: Planeta.
- (1989): *Això era i no era*, Barcelona: Planeta.
- (2002): *Maria Aurèlia Capmany pren la paraula*, Barcelona: Diputació de Barcelona.
- (2011), “Cançons a deu cèntims” in: Capmany, Aureli: *Cançoner popular d'Aureli*, edició facsímil, Barcelona: Base, 3–6.
- / Vidal Alcover, Jaume (1984): *Ca, Barret! O Varietats de varietats i tot és varietat*, Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- Codina, Josep Anton (1986): «El teatre de Maria Aurèlia Capmany», in: D.D.A.A.: *Maria Aurèlia Capmany en els seus millors escrits*, Barcelona: Miquel Arimany editor, 83–92.
- (2002): «L'aventura teatral de Maria Aurèlia Capmany», in Palau / Martínez-Gili (eds.), 247–278.
- Graells, Guillem-Jordi (1995): «La producció literària de Maria Aurèlia Capmany, III. La novel·la», in: Capmany, Maria Aurèlia: *Obra completa 3*, Barcelona: Columna, XI–XXIII.
- Llach, Lluís (2017): «Discurs d'investidura com a Doctor Honoris Causa per la Universitat de Girona», <[https://www.udg.edu/ca/Portals/7/Honoris%20Causa/Llu%EDs%20Llach/Discurs%20Llu%20Llach\\_Honoris%20Causa\\_20102017.pdf](https://www.udg.edu/ca/Portals/7/Honoris%20Causa/Llu%EDs%20Llach/Discurs%20Llu%20Llach_Honoris%20Causa_20102017.pdf)> [07.04.2021].
- Matas, Gemma (2011): «Homenatge a Aureli Capmany i Joan Matas. 50è aniversari de l'esbart Barcino», *Quadern de les idees, les arts i les lletres* 181, 66–67.
- Nadal, Marta (1991): *Converses literàries*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.



- Palau, Montserrat (2019): «Literatura, feminisme i història, eixos del relat de Maria Aurèlia Capmany», in: Vergés, Joan / Ardolino, Francesco / Nadal, Marta (eds.): *Maria Aurèlia Capmany, escriptora i pensadora*, Girona: Documenta Universitaria, 145–160.
- / Martínez-Gili, Raül (eds.) (2002): *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*, Valls: Cossetània.
- Selton, Kenneth M. (1976): *Recerca i troballa de sant Jordi*, Barcelona: Proa-Aymà.
- Serrallonga, Carme (1992): «La meva amiga Maria Aurèlia (de l'entorn familiar a l'Adrià Gual) », in: D.D.A.A.: *Maria Aurèlia Capmany Farnés (1918–1991)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 29–40.
- Sunyer, Magí (2002): «Cançons per a la llibertat», in Palau / Martínez-Gili (eds.), 287–298.
- (2018): «Història, llegenda i rondalla en l'obra literària de Maria Aurèlia Capmany», in: D.D.A.A.: *Quan la paraula trenca la nit: Manuel de Pedrolo i Maria Aurèlia Capmany*, Reus: Edicions del Centre de Lectura, 77–104.
- Montserrat Palau, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Avinguda Catalunya 35, E-43002 Tarragona, <montserrat.palau@urv.cat>, ORCID: 0000-0003-3723-1526.



# «La gent no és conscient del poder que té»: l'ús literari del folklore a *Fungus* d'Albert Sánchez Piñol

Emili Samper (Tarragona)

**Summary:** Albert Sánchez Piñol's novel *Fungus* marks the writer's return to fantastic literature and involves the appearance of *fungus*, fantastic beings that can be identified with *menairos*. This article examines this novel, taking into account the role and characterisation of these beings, as well as the use of other elements from folklore that the writer uses in a fictional key and under an ironic perspective, in accordance with his narrative universe. The book becomes, from this point of view, an example of the literary use of folklore in fiction.

**Keywords:** literature, folklore, anarchism, *menairos*, *Fungus*, Albert Sánchez Piñol ■

Received: 14-04-2021 · Accepted: 08-09-2021

## ■ 1 El retorn d'Albert Sánchez Piñol a la literatura fantàstica

La publicació de la novel·la *Fungus* l'any 2018 va suposar el retorn de l'escriptor Albert Sánchez Piñol a la literatura fantàstica després d'haver-se endinsat els anys immediatament anteriors en la reconstrucció de la derrota catalana a la Guerra de Successió amb les novel·les *Victus* (2012) i *Vae Victus* (2015).<sup>1</sup> Ambientada l'any 1888, *Fungus* està protagonitzada per Ric-Ric, un peculiar anarquista que fuig de la ciutat comtal i es refugia en una vall dels Pirineus on es toparà amb els fungus, uns estranys bolets que cobren vida quan ell els colpeja amb un sentiment determinat.

Com ha assenyalat la crítica, i com resulta evident en la lectura de l'obra, en aquesta novel·la l'autor vertebrava, a partir d'aquests elements fantàstics, la idea del poder, exemplificada pel protagonista i per aquests pecu-

---

1 Aquest treball s'emmarca en una línia de recerca que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats a través del projecte «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions» (PGC 2018-093993-B-I00 MCIU/AEI/FEDER, UE) i forma part dels treballs realitzats pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) de la Universitat Rovira i Virgili, consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).



liars éssers. Es tracta, doncs, d'«una faula que reflexiona sobre el poder en un territori de frontera» (Camps, 2019). Aquesta reflexió sobre el poder s'acompanya d'un ús concret (intencionadament literari) d'elements procedents del folklore, com poden ser els mateixos éssers fantàstics (basats en els menaïrons, com ha reconegut de manera explícita l'escriptor), però també de la presència d'altres mostres de folklore que acompanyen la trama principal de la novel·la.

Segons Pons (2018), l'obra novel·lística de Sánchez Piñol té dos vessants. D'una banda, el fantàstic i terrorífic (representats per *La pell freda* i *Pandora al Congo*) que es complementa amb una mirada antropològica sobre la condició humana. De l'altra, el vessant aventurer i històric (amb *Victus* i *Vae Victus*), acompanyat de dosis de picaresca. Per a Coll (2019), el gran mèrit de *Fungus* «és que funciona com una novel·la d'aventures i també com a demolidora metàfora del poder». La novel·la funciona, en aquest sentit, com una barreja de tots dos vessants fet que deriva en un «híbrid irregular» (Pons, 2018). Aquesta barreja entre l'element fantàstic (amb mirada antropològica) i l'aventurer i històric (amb òptica picaresca) ve acompanyada per un element (íntimament lligat al vessant fantàstic) com és el del recurs del monstre (o monstrosos) que és freqüent en l'obra de Sánchez Piñol (Darici, 2015: 100) i que a *Fungus* es torna a fer evident.

Morales (2000: 59) afirma que «no toda la literatura fantástica produce meramente miedo; lo que la literatura fantástica busca es desazón, inquietud, extrañeza. La literatura fantástica debe ser más sutil que la literatura de terror para evocar lo sobrenatural». A *Fungus* ens movem entre aquesta estranyesa i la por provocada per aquests estranys éssers, però també per humans, en una línia que segueix els trets característics de la narrativa de Sánchez Piñol, entesa «com a mirall des del qual conèixer-se un mateix a través de la comprensió de l'altre, combinada amb la reflexió sobre l'existència de mons diversos i sobre la construcció d'una identitat múltiple impura, sempre mestissa» (Marrugat, 2014: 306).

Aquesta mirada antropològica que va més enllà del component terrorífic i que es troba present a la literatura fantàstica de l'escriptor, també apareix en aquesta novel·la, com ja succeïa en el seu gran èxit novel·lístic publicat l'any 2002, *La pell freda*:

D'aquesta manera, *La pell freda*, a l'igual que la major part de les obres de Sánchez Piñol, plantegen un tipus de narrativa de por que, més enllà del seu indiscutible valor literari, posseeix també un gran valor antropològic i sociològic, en tant que ens permet analitzar la por en algunes de les seues formes més importants (la por a l'altre, la por a la solitud,

la por a l'autodescobriment) tant des del punt de vista d'un únic individu com des del punt de vista d'un conjunt d'individus, d'una societat. (Martínez, 2015: 270)

Tenint en compte aquest context, en aquest treball es pretén resseguir l'ús del folklore per part de Sánchez Piñol i veure la relació que té amb els elements centrals de la seva narrativa.

## ■ 2 Un anarquista entre bolets

L'obra es divideix explícitament en tres parts<sup>2</sup> i «manté una estructura de rellotge de sorra que comença amb el sobtat domini del poder per part de Ric-Ric i continua amb el seu declivi moral, amorós i d'influència social» (Coll, 2019). Les accions de Ric-Ric donaran peu al desenvolupament de la història (amb el naixement dels fungus) i amb la resta de trames (amorosa inclosa) de la novel·la. Es tracta d'un personatge ben peculiar (i gens heroic), descrit físicament de la manera següent:

Quina estampa. No s'havia vist mai ningú tan poc preparat per a la muntanya. Sabates de ciutat, un abric negre atrotinat i ratat, i un barret de bombí tan negre com la barba i els bigotis. Era un individu rabassut, el tòrax ample, els braços i les cames una mica curts però forts. Era tot ella una mica desmanegat, una mica ridícul: amb un ull mirava com una guineu, amb l'altre com una gallina. (Sánchez Piñol, 2018: 15)

Més enllà de l'aspecte físic,<sup>3</sup> però, el personatge es defineix pel seu comportament i per la seva ideologia. Ric-Ric és, suposadament, un militant anarquista que té una manera ben particular de seguir (i difondre) les idees llibertàries. Les seves mancances comunicatives queden exposades cada cop que vol fer un discurs per convèncer l'auditori, ja sigui aquest els habitants de la vall dels Pirineus o els mateixos fungus. Aquest fragment exemplifica totes dues coses, el seu pensament (un aiguabarreig d'idees lli-

2 Cada part s'encapçala (i finalitza) amb la intervenció del narrador que contextualitza i ofereix informació que no es troba de manera explícita al text interior (de vegades, fins i tot avança part de la trama). Aquestes intervencions es marquen deliberadament en cursiva per tal d'evidenciar (i distingir) aquesta veu narrativa de la resta. Es tractaria, en aquest sentit, d'una guia per al lector. De la mateixa manera, cada capítol inclou un títol descriptiu que desvetlla, sumàriament, el seu contingut argumental.

3 El personatge d'Eusebi Estribill, un fotògraf que patirà les accions de Ric-Ric en primera persona, l'anomena «l'Ocellot Malastruc», denominació que incorpora explícitament una valoració (nefasta i real per al personatge que el pateix) que va més enllà de la descripció purament física.

bertàries malenteses i encara pitjor aplicades) i una comunicació nefasta, fruit de la mateixa ineptitud del personatge:

El pitjor que li pot passar a un home que no sap parlar és que el deixin parlar: en Ric-Ric va intentar resumir el seu ideari, però de seguida es va fer un embolic. Va explicar-los que en honor al progrés tècnic a Barcelona ja hi havia *compañeros* que batejaven els seus fills amb noms com *Telescopio* o *Sumergible*. De la tecnologia, que alliberaria els humans del treball, va passar a la religió: Jesucrist, va afirmar, era el primer revolucionari de la Història, un proletari palestí i, per descomptat, ateu. Va seguir barrejant temes, cada cop més insegur del que deia. Va descriure l'existència de planetes habitats, mons que practicaven el comunisme llibertari des de feia mil anys. També va parlar-los dels altres plans de l'existència, descrits per mèdiums com Allan Kardec. De fet, va dir, seria molt lògic que la Revolució mundial impliqués els diferents elements: l'Espiritual, el Carnal i el Vegetal, en una convergència sidero-còsmica múltiple. I ves per on: ara que hi pensava, l'avantguarda revolucionària més pura potser era d'índole vegetal. En resum: el Poder polític no es pot reformar, només pot ser destruït. ¿Ho entenien? No, esclar que no, perquè amb prou feines s'entenia ell mateix. Va aturar-se, desanimat, i es va mirar l'audiència silenciosa. (Sánchez Piñol, 2018: 69)

En aquest fragment s'exposen, de manera deliberadament còmica (caracteritzant ridículament el personatge), bona part de les idees llibertàries de l'època en que se situa l'acció de la novel·la (l'any 1888). Aquesta representació còmica és clarament intencionada per part de l'escriptor que presenta, irònicament, aquestes idees revolucionàries en boca d'un personatge ben allunyat d'aquests ideals. En aquest sentit, cal tenir present que l'ambientació de la història en una vall dels Pirineus i la creació dels monstres «situa la novel·la en un terreny incert, entre el terror i la comicitat» (Pons, 2018). Aquesta comicitat davant dels elements ideològics presentats s'accentua encara més en determinats moments. El més clar és l'ús d'una bandera per part de l'exèrcit de fungus, suposadament liderats per Ric-Ric, que, a ulls del tinent coronel que mana les tropes espanyoles (Antonio Ordóñez) és clarament un símbol maçònic:

Els oficials van demanar a l'Ordóñez permís per disparar, però ell encara no els hi va concedir. Abans volia comentar l'estrany símbol de la bandera groga:  
—Com poden veure, cavallers, per fi queda esclarit el misteri: ens enfrontem a la maçoneria internacional. Els maçons sempre han intentat conquerir el món. I ja ho veuen: per dur a terme els seus plans criminals no dubten a reclutar monstres i a enarborar símbols místics. (Sánchez Piñol, 2018: 157–158)

Aquí veiem de nou la mirada irònica de l'escriptor que relaciona el moviment anarquista amb la maçoneria, un fet que reflecteix l'època en què se situa la novel·la ja que no era estrany (sinó més aviat al contrari, ben habi-

tual en determinats cercles) que els militants dels moviments llibertaris també formessin part de la maçoneria.<sup>4</sup> Aquesta mirada irònica (burlleta, fins i tot) vers la maçoneria (i la seva relació amb el lliurepensament) s'evidencia amb l'explicació real de l'origen (i del significat) d'aquesta bandera groga i del símbol que inclou. Un cop més, el mateix Ric-Ric n'és el responsable:

Va pintar la tela de groc, un groc llampant. En acabat, va dibuixar amb la brotxa un parell de traços de pintura negra, un símbol al centre del llençol:

( )

Perquè s'entengués, els va explicar que el símbol, ( ), era el cony de la Mailís, la seva estimada. Com que la Mailís era rossa, deduïa que també devia tenir el pèl púbic ros, així que semblava lògic pintar la resta de la bandera de color groc. (Sánchez Piñol, 2018: 150–151)

L'explicació real del símbol desmunta qualsevol interpretació maçònica o sectària i evidencia, un cop més, la mirada volgudament irònica de l'escriptor. L'estimada de Ric-Ric (la Mailís), més enllà de ser el seu interès amorós (i sexual), és un personatge cabdal a la novel·la i descobrirà aspectes importants sobre el comportament dels fungus. La seva relació amb la bandera groga i el símbol s'explica en aquest cas, però, només per un aspecte físic.

Les úniques dones que en Ric-Ric havia conegut podien a sardina. Aquella feia olor de sabó de romaní. Era una dona rossa, que rondava la quarantena. Tenia els cabells d'un ros fosc, com la mel que fa molt temps que és al pot de vidre, i un cos prim i fibrós. Es deia Mailís. (Sánchez Piñol, 2018: 24)

Aquest no és el primer cop que Sánchez Piñol fa una mirada irònica al moviment anarquista. Al conte «La solidaritat que va venir de les estrelles», inclòs dins del recull *Tretze tristos triangles* (Sánchez Piñol, 2008: 43–53), l'escriptor descriu de la manera següent una trobada entre anarquistes i comunistes:

Les tenebres feien que a platea els cossos s'arremolinessin com corbs, sense disciplina; a les llotges del primer pis, els braços gesticulaven com una munió de pops. Em sembla que a ningú li interessaven els parlaments. Els militants comunistes apunyaven a crits els oradors anarquistes, els militants anarquistes lapidaven a insults els oradors comunistes:

4 Autors com Anselmo Lorenzo, Josep Lluas i Pujals i Eudald Canivell, per citar-ne només tres, en serien un exemple. Sobre la relació entre la maçoneria i el lliurepensament, vegeu Sánchez i Ferré (1990: 95–146).

—Buuuuh! Buuuuh! (Sánchez Piñol, 2008: 44)

Aquest enfrontament entre uns i altres (que reflecteix, literàriament en clau de ficció, una oposició real entre els partidaris de tots dos moviments) es veu interromput per l'anunci del contacte telefònic amb els habitants de Mart, que ja han dut a terme la seva revolució proletària:

—Però Mart també ha dit més coses: «Tanmateix, abans que Mart es mobilitzi, el planeta Terra ha de contestar una pregunta justíssima i necessària. És aquesta: està preparada la humanitat per acollir la bona nova de la revolució?» (Sánchez Piñol, 2008: 52)

Recordem, en aquest sentit, les paraules de Ric-Ric («Va descriure l'existència de planetes habitats, mons que practicaven el comunisme llibertari des de feia mil anys», Sánchez Piñol, 2018: 69) que es poden relacionar amb aquest planeta Mart que ja ha superat aquesta etapa revolucionària. La intervenció d'un dels assistents («No sé si aquell braç pertanyia a un obrer, un tipògraf o un intel·lectual. Tant és, suposo», Sánchez Piñol, 2008: 53)<sup>5</sup> posa l'atenció de nou en el debat plantejat:

—Però faci el favor d'aclarir-nos un extrem. Aquests camarades marcians què cony són? Anarquistes o comunistes? (Sánchez Piñol, 2008: 53)

Aquesta pregunta tanca el relat i mostra, de nou, una mirada irònica davant d'aquests moviments polítics de finals del segle XIX.

La presència de certs elements de la novel·la (el color groc de l'esmentada bandera utilitzada com a símbol de l'exèrcit de fungus, però també el messianisme de certs personatges, la suposada obediència dels fungus alhora que són precisament les seves accions les que obliguen Ric-Ric a prendre algunes decisions, entre d'altres) ha fet que s'hagi assenyalat un paral·lelisme entre la novel·la i el moment polític actual de Catalunya. L'escriptor, sobre aquesta qüestió, entén que es pugui interpretar així, però deixa clar que el seu plantejament no és ficcionar aquesta realitat:

Perquè parlo del poder i és lògic que la gent hi vegi coses semblants amb el procés. Però no està plantejat així: si fos al revés, no hi tindria cap problema i ho diria. (Camps, 2019)

---

5 De nou, aquest comentari del narrador no és gens innocent ja que reflecteix, de manera irònica (o burleta), el paper que van tenir en aquests moviments llibertaris els obrers (com és lògic), els tipògrafs (amb nuclis tan importants a Catalunya com la tipografia La Academia) i certs intel·lectuals.



La trama argumental del llibre, que es va començar a escriure el 2005, «es pot aplicar a qualsevol context polític» diu Sánchez Piñol (Geli, 2018). Sí que és cert, però, que en un principi l'acció no se situava als Pirineus, en territori català, com ell mateix reconeix:

Estic tan amargat pel que passa que no tinc ni ganes de seguir la sèrie de *Victus*. Després de l'1-O m'aixecava amb neguit i em sorprenia: «Això ja ho he sentit abans»... Sí, documentant-me sobre el 1714! No sé si s'ha encomanat a *Fungus*, que vaig iniciar el 2005 ambientant a Terranova. Les criatures són una metàfora del poder polític, s'emancipen de qualsevol governant. Això ho hem vist en el procés, però Ric-Ric no és Junqueras ni Rajoy. De similituds n'hi ha, però també es podria aplicar al context polític espanyol... (Geli, 2018)

Tot i les declaracions de l'escriptor, que es desmarca d'aquesta interpretació, és obvi que es poden trobar punts en comú entre la novel·la i la situació política catalana actual i és des d'aquesta perspectiva simbòlica que Martí (2020) analitza la novel·la de Sánchez Piñol, com a representació fantàstica del procés sobiranista.<sup>6</sup>

### ■ 3 Uns menairons particulars

Les accions de Ric-Ric, fruit del seu comportament (i caràcter), originen la trama de la novel·la i, en moments importants, influeixen decisivament en el desenvolupament de la mateixa. El llibre, de fet, incorpora el subtítol d'*El rei dels Pirineus*, títol que aquest personatge s'atorga a ell mateix («*Jeu soi lo rei dels Pirenèus*», repeteix en diverses ocasions). Tot i això, els autèntics protagonistes de la història són els bolets.

Indubtablement, aquests bolets són l'element més atractiu de la novel·la. No és en va que es titula *Fungus* i no Ric-Ric, el llibre, per bé que, almenys en aquesta primera part, el protagonisme dels bolets és més aviat anecdòtic, circumstancial, i la seva «personalitat» més aviat planera. (Genís, 2019)

Els fungus adopten el paper del monstre, recurrent en la narrativa llarga de Sánchez Piñol, i són el fil conductor de la novel·la ja que «la naturalesa del monstre marca l'atmosfera moral, la temperatura anímica i la densitat intel·lectual de l'obra» (Pons, 2018). Són també ells els que propicien aquesta barreja entre el terror «no del tot espantós» i la comicitat «no sé si

---

6 Perspectiva que no s'adopta en aquest treball que se centra en l'ús que fa l'autor del folklore, com ja s'ha dit.

del tot voluntària» (Pons, 2018).<sup>7</sup> En aquest sentit, el seu protagonisme és cada cop més gran, de manera paral·lela al desenvolupament de la seva personalitat que passa de ser totalment passiva a l'inici (quan segueixen cegament les ordres rebudes) a activa al final de la història.

Els fongs són quelcom més que un producte homogeni a escala gegantina. És un col·lectiu caracteritzat per la seva diversitat interna. L'autor construeix uns monstres que, a mesura que avança la història, van desenvolupant una personalitat pròpia i esdevenen els veritables protagonistes. El monstre és el mecanisme literari que esborra els límits entre l'irreal i el real. (Martí, 2020: 160)

El primer fungus neix, com no podia ser d'una altra manera, de manera accidental de mans de Ric-Ric. Descrit inicialment pel narrador com a «criatura» i «monstre», aquest particular bolet cobra vida a partir de la incisió feta amb la seva navalla (amb la intenció de fer bolet a l'estufa, com si fos un pastís), però, sobretot, perquè aquesta acció la fa amb un sentiment concret, com és el del seu amor per Mailís:

La navalla va inserir-se al cap del fungus, en efecte, però el que el va despertar no va ser el tall, sinó el sentiment que projectava la mà. En unes criatures que es comunicaven amb emocions, aquell amor, tan poderós, va ser la crida que va generar l'eclosió. (Sánchez Piñol, 2018: 243)

És el mateix narrador, al final de la primera part, qui desvetlla al lector que el secret del naixement dels bolets es troba en la seva arrel:

*Un fil vegetal més prim que un cabell, però indestructible. Més dur que el diamant i més flexible que el tentacle d'una medusa. Durant centenars d'anys aquell filament va créixer, més i més, endinsant-se més i més en la dura terra dels Pirineus. Va ensorrar-se, perforant la roca, sempre avall, fins que la punta del filament va estar per sota de la base de la mateixa muntanya. I un cop allà, va esperar. Perquè just a la punta del filament hi havia un àtom de consciència en letargia, tot esperant que algú l'invoqués. Aquella nit de l'hivern de 1888, el que va traspasar el cap del Borni va ser una cosa infinitament més important que el ferro d'una navalleta. Va ser l'amor. (Sánchez Piñol, 2018: 102)*

Aquest primer fungus és borni, ja que la navalla d'en Ric-Ric li ha buidat una conca, fet que dona origen al seu nom (Borni) (Sánchez Piñol, 2018: 48). L'emoció (amor en aquest cas) no serveix únicament per donar vida a aquests estranys éssers, sinó que també és el mitjà a través del qual en Ric-Ric s'hi comunica, comunicació que es produeix en tots dos sentits

---

<sup>7</sup> Comicitat que sí sembla deliberada en la presentació del personatge de Ric-Ric i en la mirada sobre els moviments llibertaris, com s'ha vist.

(de l'humà cap als fungus, però també dels fungus cap a l'humà). En Ric-Ric ho descobrirà, com és habitual, accidentalment, a partir de diversos fets tràgics (i violents):

Sí, ho *notava*. A la baralla del Borni amb l'os, a la massacre de muscats a l'*ostal*, en Ric-Ric havia descobert que els bolets podien escoltar les emocions dels éssers humans com qui sent una veu. Ara, a la inversa, s'adonava que ell també podia sentir les emocions que experimentaven els bolets, com si tingués orelles al pit. Podia notar-ho. I el que *notava* era la incomprensió dels monstres. (Sánchez Piñol, 2018: 78)

A partir de la segona part de la novel·la, quan els fungus cobren més protagonisme, és quan es pot establir un paral·lelisme amb els monstres (o éssers) que apareixien a l'anterior novel·la fantàstica de Sánchez Piñol, *La pell freda*:

És aquí on resulta més diàfana la fina línia que uneix *Fungus* amb *La pell freda*, o millor dit: els fungus amb els citauques, l'espècie de granotots que articulava el discurs a propòsit de la monstruositat en aquella obra primerenca. Així com el valor més important d'aquella novel·la era l'extraordinària reflexió sobre la guerra, l'altre i què vol dir ésser un monstre, aquí també. És clar que aquí els fungus ni tan sols són animals i la seva manca de passió comporta igualment una manca de compassió (en el món vegetal o fúngic no existeixen les mateixes normes que en el món animal), la qual cosa propicia escenes realment cruelíssimes, autèntics banys de sang minuciosament descrits. Igualment, però, el missatge (sí, hi ha missatge a la novel·la, com en totes les de Sánchez Piñol) és aquí el que era allà: l'enemic no és mai una bèstia i són poques les vegades que realment es lluita pel que es diu que es lluita. (Genís, 2019)

Aquesta monstruositat, però, no s'aplicarà només als fungus (com tampoc no s'aplicava només als citauques), com es veurà més endavant.

Una característica important dels fungus, i que els defineix com a no humans (o monstres) és que no disposen de funció simbòlica. Aquest fet el descobreix i explica Mailís, mestra d'escola d'ofici (i lingüista):

Després de fer aquesta afirmació va intentar explicar la seva visió com a lingüista: la ment dels fungus no tenia capacitat d'abstracció. Vet aquí. Per això eren incapaços d'entendre que un plànol era *com* un paisatge; que uns ulls podien ser *com* dues perles. Sí, aquell *com* era l'ínfima i alhora infinita distància que separava el cervell fúngic del cervell humà. La capacitat simbòlica, la facultat de representar-se el món més enllà de l'estricta realitat. El poder de la metàfora. (Sánchez Piñol, 2018: 241)

Aquesta manca de capacitat simbòlica fa que els fungus no puguin somiar, fet que la mateixa Mailís els retreu i que desperta la curiositat del Petitó, un fungus particular (i clau en el desenvolupament de la història, al

costat del Borni),<sup>8</sup> nascut de manera tràgica i d'una mida molt més petita que la resta de fungus.<sup>9</sup> És precisament el Petitó qui juga un paper clau al final de la història quan, després de tenir un somni (i superar, d'aquesta manera, les limitacions de la seva espècie), aconsegueix despertar més fungus. Això és especialment rellevant perquè aquesta capacitat creativa l'havia desenvolupat fins aleshores només en Ric-Ric:

Al cap d'un moment ja corria entre arbres. I bolets. Un bosc, un bosc ple de bolets, aquí, allà, grans bolets per tot arreu. El Petitó va apropar-se al primer que va trobar i va clavar-li un cop al cap. Va deixar caure un puny moll, un puny farcit d'il·lusions. En un instant, aquell bolet va esdevenir fungus, els membres lliures i actius, desarrelat i prest. (Sánchez Piñol, 2018: 346).

Fruit d'aquest acte creatiu del Petitó, que converteix un gran nombre de bolets en fungus, n'apareix un d'especial: «un fungus enorme, almenys feia vuit metres d'alçada» que «tenia uns ulls grossos com melons. Potser havia dormit cent, dos-cents anys, o mil» (Sánchez Piñol, 2018: 346). Es tracta, doncs, d'un autèntic gegant, cosa que el fa encara més monstruós.

Quan li pregunten a Sánchez Piñol quin monstre representen els fungus, respon que «és la democràcia. Són una democràcia perfecta i nosaltres no» (Camps, 2019). Aquesta democràcia, però, no està exempta de problemes, ja que «els fungus tenen un món perfecte però no saben fer ideologies. Són el mirall de tots els nostres defectes» (Camps, 2019), afirma l'escriptor. Aquest és el motiu pel qual la història se situa en un indret salvatge, lluny de la urbs civilitzada que representa Barcelona (d'on prové Ric-Ric) com són els Pirineus, en una època passada:

Per això he situat *Fungus* al passat, en un *far west*, on la cultura encara disputa el domini a la natura. Els fungus es converteixen en cultura... Amb el poder ja no s'hi pot disputar per les armes, però no sap mai per on els pot petar la cosa. (Geli, 2018)

L'ambientació als Pirineus porta intrínsec un altre fet important sobre els bolets (transformats en fungus) i les accions que duen a terme com és la seva vinculació als menairons. L'escriptor reconeix l'ús d'aquest element folklòric per a l'elaboració del seu relat de ficció:

8 De fet, són els dos únics fungus que tenen nom propi a la novel·la. Tota la resta de bolets conformen una massa uniforme, sense distinció entre ells.

9 Els seus ulls estan coberts per una carn gruixuda (a diferència de la resta de fungus, que no tenen parpelles) i en Ric-Ric els hi obre de manera brutal cremant la vora de les parpelles amb la seva metxa d'encendre cigarrets (Sánchez Piñol, 2018: 62–63).

És a la base. És una llegenda que em va interessar perquè els menairons es regeixen per la solidaritat, per poder sobreviure a les muntanyes. I com al Far West, l'escenari on passa és la natura no dominada per la cultura. (Camps, 2019)

Casanova & Creus (2000: 60, 75–76) localitzen la denominació de menairons en l'àmbit geogràfic format per l'Alt Urgell, l'Alta Ribagorça, Andorra, el Pallars Jussà i el Pallars Sobirà, pròxims als Pirineus, que és on se situen els relats que parlen d'aquests éssers fantàstics. A la novel·la, els habitants de la vall pirinenca identifiquen els fungus amb els menairons, d'acord amb el seu sistema de creences, com apunta encertadament Martí (2020: 161). Aquestes creences, però, tenen una índole interna, en el sentit que aquesta denominació és usada pels habitants per parlar entre ells. És per això que en l'informe que redacta la policia espanyola (a partir de la recerca iniciada a causa de l'agressió a guàrdies civils en aquella zona) descriuen d'aquesta manera la que consideren la primera hipòtesi que explicaria els fets:

*Los agentes desplazados al territorio han llevado a cabo un exhaustivo interrogatorio entre el gentío local. Los aldeanos refieren, entre cuchicheos pero con convicción, la existencia de seres mitológicos, pseudo inteligentes, ocultos en rincones y cavidades naturales, que han desvelado su existencia en los últimos tiempos, y serían causantes de las referidas matanzas.*<sup>10</sup> (Sánchez Piñol, 2018: 115)

D'aquest informe destaca el fet que no reflecteixi la denominació «menairons» per una qüestió purament pràctica (els agents no haurien entès la paraula), així com la difusió del relat entre els habitants, fet «entre cuchicheos pero con convicción». De fet, l'informe inclou fins a 5 hipòtesis diferents que expliquen l'agressió als agents espanyols de l'ordre.<sup>11</sup> La valoració d'aquesta primera, referida a «seres mitológico» s'haurà de tenir en compte únicament si es descarten les altres (cosa que, efectivament passa). Si això és així, la raó que sosté aquesta primera hipòtesi és que «debería adjudicarse a la sandez y el cretinismo propios de todo habitante rural» (Sánchez Piñol, 2018: 116), prejudici habitual aplicat a aquests habitants i, encara més, a les seves creences (i costums).

La denominació «fungus» té el seu origen en el personatge de Mailís. És aquesta mestra d'escola (lingüista, com hem vist) la que identifica aquests nous éssers amb un nom nou per destacar el seu paper de monstres:

<sup>10</sup> En cursiva a l'original.

<sup>11</sup> Les altres són, per ordre i segons la denominació que apareix en l'informe: (2) Empecinamiento carlista; (3) Grupúsculos anarcooides; (4) Contrabandistas violentos; i (5) Bestia y fauna en general.

La Mailís va agafar un dels diccionaris de la prestatgeria, va fullejar-lo amb una atenció científica i finalment va proclamar: *fungus*.

«¿*Fungus?*» «Sí, digui-li *fungus*». La paraula tenia ressonàncies imponents, lúgubres i sinistres. *Bolet* era una paraula inofensiva; *fungus*, en canvi, denotava orígens foscos i soterrats. Per això la Mailís repetia la paraula un i altre cop, *fungus, fungus, fungus*, esperant que així li faria entendre que es trobava en mans d'unes forces malignes. (Sánchez Piñol, 2018: 82–83)

A partir d'aquest bateig, les criatures reben, majoritàriament, aquesta denominació. Però al llarg de la novel·la també es coneixeran amb altres noms:

El tercer element que fa que els *fungus* siguin versemblants és que els diversos protagonistes els atorguen una naturalesa lligada a la seva pròpia tradició o a les seves creences personals. Els indígenes locals els associen als «menairons», uns follets-bolet que viuen al món subterrani (a les mines) i que per això, són molt aptes per remenar i esmicolar pedres. Per al militar que mana les tropes espanyoles —afeccionat a l'òpera—, els *fungus* són els nibelungs de Wagner i el general de brigada francès els anomena dragons. Pels protagonistes, doncs, els bolets mòbils no són elements estranys. Per tant, el propi lector contemporani els accepta com un fet natural, com si fossin els «caminants blancs i zombis» de *Joc de Trons*. (Vicenç, 2018)

Cadascuna d'aquestes denominacions (menairons, nibelungs i dragons) és utilitzada per un col·lectiu o personatge concret, com veurem a continuació.

### ■ 3.1 Menairons

La denominació de «menairons» per als *fungus* és, després del nom atorgat per Mailís, la que apareix més sovint a la novel·la i l'utilitzen els habitants de la vall. El primer cop que apareix és després de la matança que els *fungus* fan a l'*ostal* d'en Cassian,<sup>12</sup> a partir d'una informació mal donada i mal interpretada per Ric-Ric, quan aquest (i els *fungus*) es topen amb les primeres diligències que surten després del setge hivernal.

12 A l'inici de la novel·la s'explica que «La vall es regia pels *ostals*. En aquella vall la gent no tenia cases; eren les cases les que tenien gent. A un individu no se li preguntava mai de quin família era, sinó a quin *ostal* pertanyia. Les cases poderoses tenien un criat. I els criats d'aquella vall estaven particularment adscrits i sotmesos als amos dels *ostals*» (Sánchez Piñol, 2018: 17). En Cassian és, precisament, l'amo de l'*ostal* on va a parar en Ric-Ric quan arriba a la vall fugint de Barcelona i s'hi queda com a criat. Tots dos personatges es convertiran en enemics declarats i aquest fet tindrà les seves conseqüències en el desenvolupament de la història.

Els passatgers van abaixar els braços a poc a poc, encara en silenci, i es van mirar els uns als altres, preguntant-se si havien assistit a alguna mena d'aparició religiosa, però a l'inrevés. I no anaven desencaminats, perquè un dels conductors, des de la talaia del seu seient, va dir: «*Àvem agut força astre*», és a dir, «Hem tingut molta sort». I a continuació va afegir una paraula que tots els homes i dones d'aquella vall coneixien, una paraula terrible i definitiva: *menairons*. (Sánchez Piñol, 2018: 75)

Aquesta paraula «terrible i definitiva» porta associada una llegenda que relata el poder d'aquests éssers i la seva funció. L'Antonio Ordóñez, el tinent coronel que mana les tropes espanyoles i que desconeix la història, li demana a la Mailís que li expliqui aquesta llegenda local:

Els autòctons, va començar a explicar la Mailís, creien en una llegenda protagonitzada per unes criatures sobrehumanes anomenades *menairons*. Els *menairons* del relat popular eren submisos, molt treballadors i guardians de la cova on s'amagava el Poder del Món. Només exigien al seu amo ordres, un torrent incessant d'ordres. Fins que un dia, després de moltes peripècies i vicissituds, deixaven d'obeir i acabaven apropiant-se del Poder, tot el Poder del Món. Fi del relat. (Sánchez Piñol, 2018: 124)

Efectivament, segons la caracterització que ofereixen Casanova & Creus (2000: 82) a partir de l'anàlisi d'un extens corpus de relats protagonitzats per aquests éssers,<sup>13</sup> els *menairons* adopten un comportament dual: duen a terme qualsevol encàrrec que el seu amo els encomani, però, al mateix temps, el castiguen si no tenen prou feina o si ja l'han acabat. Els *fungus* comparteixen amb els *menairons* aquest afany per treballar incansablement seguint les ordres que els dona l'amo, en aquest cas, en Ric-Ric. Sense ell, els *fungus* se senten perduts:

Ara que en Ric-Ric no hi era, el bolet semblava perdut. Es movia d'un cantó a l'altre, cada cop més de pressa, buscant-lo. Havia embogit. Va començar a bracejar i a fer caure les miserables possessions d'en Ric-Ric. Al final girava i girava sobre el seu eix, retorçant-se com una bruixa a la foguera. (Sánchez Piñol, 2018: 39)

Aquesta demanda de treball per part dels *menairons* ve acompanyada, habitualment, per la construcció «Què farem, què direm? Què farem, què direm?», amb variacions que poden incloure connotacions de vers o cançó (Casanova & Creus, 2000: 80–81). Els *fungus* no parlen (habitualment i a la manera humana, si més no), però aquesta demanda de feina també hi apa-

---

13 Els autors inclouen els *menairons* dins els «éssers de caire personal no gens o vagament antropomòrfics», grup que comparteixen amb els diables boiets, els fameliars, els petits i martinets, i els nyitús (Casanova & Creus, 2000: 59–144).

reix. Al principi de la segona part de la novel·la, el narrador s'hi refereix de la manera següent:

*Perquè els fungus hi eren, i mai més tornarien a ser uns simples bolets immòbils. I un cop desarrelats, i proveïts d'aquells cossos de mil membres, odiaven la immobilitat. Per a ells la inactivitat era un mal insofrible. No podien parar quietos: li envaiïen la cova, envoltaven el seu llit, el seu cos, el tocaven amb milers de dits de punta ganxuda, fins i tot el cobrien amb milions d'espores. Era com si li urgissin: «¿Què farem, què farem?» (Sánchez Piñol, 2018: 105–106)*

El treball incansable dels fungus (com si fossin menairons) apareix de manera explícita quan, manats per en Ric-Ric (que no sap quina feina ordenar) comencen a buidar per dins la que serà la Muntanya Foradada:

Hi havia fungus per tot arreu. Somesos a una febre constructora, treballant sense pausa ni descans. Uns excavaven, picant amb la punta dels dits, d'altres enretiraven enderrocs. Es movien com aquells insectes que caminen amb la mateixa facilitat per terra que pel sostre i les parets, i ho feien a velocitats de quadrúpedes. (Sánchez Piñol, 2018: 223)

La llegenda, un dels grans gèneres del folklore narratiu (juntament amb la rondalla), té una sèrie de trets fonamentals, com són el caràcter extraordinari dels fets que narra, la seva aparença de realitat i la seva funció exemplar (Oriol, 2019: 7). Aquesta última funció alligadora apareix recollida a la novel·la gràcies a la Mailís. De nou en conversa amb el militar Antonio Ordóñez, la mestra fa explícita la funció de la llegenda dels menairons, en el seu cas aplicada al context escolar:

En una de les poques ocasions en què va poder acorrallar-la, l'Antonio va tornar a interrogar-la sobre la llegenda local dels menairons, o com es diguessin. Com a mestra d'escola, li va explicar la Mailís, feia servir aquell relat popular: era una eina perfecta per alligadorar els nens sobre els riscos de l'ambició, la vanitat i la desmesura. En el conte, el Poder veritable costava molt de trobar, i finalment no acabava en mans d'aquells que més el buscaven, sinó dels més humils: els menairons. En la rondalla, doncs, l'autèntic Poder no consistia a dominar els altres, sinó a fer d'un mateix algú millor.<sup>14</sup> (Sánchez Piñol, 2018: 125)

La denominació menairons és utilitzada, com s'ha vist, pels habitants de la vall, fruit de les seves creences en aquests éssers fantàstics. Aquestes creences es reflecteixen especialment en dos personatges propers a la Mailís: el Vell (el germà gran del seu pare, amb qui conviu a l'*ostal*, juntament amb

---

14 En la novel·la s'utilitzen com a sinònims les denominacions llegenda i rondalla (o conte), tot i ser dos gèneres diferents del folklore narratiu.



el seu fill Alban) i el cònsol de La Vella (el seu pare, a qui fa anys que no veu).<sup>15</sup> Després de la visita de Ric-Ric i dels fungus el Vell li diu a Mailís que han tingut sort perquè no han entrat els fungus dins la casa, ja que: «Quan un menairó entra a un *ostal*, s'hi queda fins que es mor» (Sánchez Piñol, 2018: 195). El retrobament de la Mailís amb el seu pare, després de sis anys, ve acompanyat per l'oferiment d'allotjament per part d'ell, ja que: «¿On aniràs, a aquestes hores? I allà fora dius que ronden menairons, ¿oi?» (Sánchez Piñol, 2018: 196). De fet, el cònsol els anomena sempre així.

Un dels moments tràgics de la novel·la és l'aparent mort de l'Alban,<sup>16</sup> el fill de la Mailís, assassinat per en Borni per haver seguit fil per randa les indicacions d'en Ric-Ric («Mata a qualsevol que intenti creuar el mur») amb conseqüències nefastes:

La boca del fungus, i la pell dels voltants, estava xopa de sang. Una sang grana, espessa, i el pitjor de tot: fresca. Encara li regalimava per la pell vegetal. En Ric-Ric va recordar una llegenda que la Mailís li havia explicat, just allà mateix, en aquell menjador. Un conte espantós, en què els menairons acabaven devorant el fill de l'hereu. (Sánchez Piñol, 2018: 202)

Per últim, és el narrador mateix qui recull, al final de la novel·la, el pensament dels habitants dels Pirineus quan es troben amb una de les feines dutes a terme pels fungus, com és l'obstrucció dels dos extrems del camí que creua la vall, tancant, d'aquesta manera, el cercle que identifica els fungus amb els menairons:

*Quan acomplien una tasca eren eficients i grandiosament metòdics: la pila de roques va arribar tan amunt que superava els cims més propers. I quan un habitant dels Pirineus transitava per l'altra banda de la monumental barrera, es deia: «Això és obra dels menairons». (Sánchez Piñol, 2018: 355)*

Una de les expressions més habituals referides als menairons (i, per extensió, als éssers fantàstics menuts) és la de «Més ràpids que el llamp, més vius que el foc» que exemplifica la incessant feina que realitzen seguint

15 La Vella és el nom que rep la vall pirinenca on es desenvolupa la història i el cònsol és, de fet, l'alcalde, que és el significat que té la paraula «cònsol» en la llengua de la vall. L'allunyament entre pare i filla es deu a l'embaràs de la Mailís (fruit de la seva relació esporàdica amb un gal·lès que visita la vall) i al fet que ella es negui a avortar, desobeint les ordres del seu pare que no vol que la filla de l'alcalde tingui fills sense marit (Sánchez Piñol, 2018: 192–193).

16 Mort que es desmenteix a l'escena final de la novel·la (Sánchez Piñol, 2018: 354).

les ordres del seu amo.<sup>17</sup> Sánchez Piñol insereix en la novel·la aquesta expressió, amb petites variacions, i referida, un cop més, als fungus. Així, quan en Ric-Ric ordena el Petitó que vagi a buscar el Borni, que ha estat condemnat a viure reclòs a l'ostal de la Mailís per (suposadament) haver assassinat el seu fill, el Petitó no hi vol anar perquè no arribarà a temps d'avisar-lo de l'arribada de l'exèrcit francès. Però dos companys fungus es comuniquen amb ell i li diuen: «Nosaltres t'hi durem, més ràpids que el llamp, més vius que el foc» (Sánchez Piñol, 2018: 304).<sup>18</sup> Més endavant, quan els fungus tornen als boscos, després d'haver estat reclosos a la Muntanya Foradada, i es dirigeixen a la batalla final, el narrador diu que:

I van córrer, més vius que el foc, més ràpids que el llamp. Tres-centes criatures deleresses d'auxiliar la resta de fungus. Van córrer i córrer entre els arbres, tan veloços com silenciosos. De pressa, de pressa! (Sánchez Piñol, 2018: 329)

En una escena important per al desenvolupament final de la història, el Borni i el Ric-Ric s'enfronten verbalment (de pensament) i el primer fungus que havia cobrat vida se suïcida i ho fa de manera intencionada per culpar el seu creador:

I a continuació, el Borni va fer un gest inesperat, més ràpid que un llamp, més viu que el foc: va allargar un dels seus braços més llargs i, amb un moviment de cua de llangardaix, fugaç i vertiginós, una munió de dits flexibles va arrabassar-li [a Ric-Ric] el Lefaucheux. El Borni es va posar el canó del revòlver a la boca, entre la llengua i el paladar superior, ben endins, i va disparar. Es va sentir un «plop» mortal i el fungus, el primer dels fungus que havia obert els ulls, va caure com un vell edifici anorreat. (Sánchez Piñol, 2018: 341)

Finalment, hem vist com el Petitó és un fungus especial perquè supera una de les barreres que tenen aquests éssers, com és la manca de capacitat simbòlica, quan aconsegueix tenir un somni. L'escena que ens descriu el moment just després de despertar-se i abans de donar vida a altres fungus (fet inaudit fins al moment), inclou també l'expressió esmentada:

Va mirar a banda i banda, alerta. Va posar-se dret. Ja no estava cansat. Tot aquell esgotament immens, desolador, s'havia esvaït. Mai un descans tan breu havia estat tan vivificant. Perquè ara el Petitó tenia una missió. Va alçar-se, va córrer, va allunyar-se

17 De fet, Casanova & Creus (2000) trien precisament aquesta expressió com a títol per al seu treball sobre els «petits éssers fantàstics en l'àmbit lingüístic català».

18 Com s'ha dit, els fungus no parlen però el narrador, en determinats moments, verbalitza «a la manera humana» com es comuniquen entre ells.

d'aquella altitud desolada, tornant al bosc més ràpid que el llamp, més viu que el foc.  
(Sánchez Piñol, 2018: 345–346)

A més de la identificació explícita (i reconeguda per l'escriptor) dels fungus amb els menairons, cal no oblidar un altre factor com és el de l'anomenada «hipòtesi del bolet» que relaciona l'aparició d'aquests éssers fantàstics menuts (tinguin la denominació que tinguin) amb la ingesta d'un bolet (Casanova & Creus, 2000: 282–298). Un cas ben estudiat, en aquest sentit, seria el de l'*Amanita muscaria* que provocaria alteracions mentals i visions diverses als seus consumidors, entre les quals trobaríem l'aparició de menairons (Ferricla, 1985). Així doncs, els fungus com a encarnacions dels menairons tindrien també aquesta connexió de tipus gastronòmica, al·lucinògena i cultural.

### ■ 3.2 Nibelungs

La segona denominació que reben els fungus, després de la de menairons, és la de «nibelungs». En aquest cas, es tracta de l'ús particular d'un sol personatge: l'Antonio Ordóñez, el tinent coronel que mana les tropes espanyoles. És un gran aficionat a l'òpera (un intèrpret frustrat, de fet), especialment de Wagner (per qui sent autèntica devoció), i per això anomena els fungus d'aquesta manera. En conversa amb Mailís, i mostrant el seu caràcter orgullós i pretensions, li diu:

L'Antonio es va arronsar d'espatlles: les pèrdues eren lamentables, sí, però al capdavant era el destí dels propis militars. I, a més, hi havia un aspecte que l'enorgullia: seria el primer militar del món a combatre la raça dels nibelungs. La Mailís va esbufegar, com qui escolta una pedanteria ridícula i desagradable: nibelungs! Només a un caràcter petulant se li podia acudir batejar-los amb un nom tan pompós. Però l'Ordóñez va anunciar amb to condescendent:

—Jo la protegiré dels nibelungs. (Sánchez Piñol, 2018: 139)

L'operació militar d'extermini dels fungus per part de l'exèrcit espanyol és batejada precisament amb el nom d'«Operació Nibelung» per part del mateix Ordóñez, que no pot evitar explicar a les tropes el motiu de la tria d'aquest nom.

Ell mateix havia batejat el pla amb el grandiloqüent nom d'«Operació Nibelung». L'Antonio va aprofitar que tenia públic per presumir de cultura general, explicant a l'oficialitat que, segons les llegendes germàniques, els nibelungs eren unes criatures que habitaven el submón, treballant incansablement a les mines de plom i d'or. Segons la descripció del *Malagueño*, doncs, semblava adequat referir-se als enemics com *nibelungs*. (Sánchez Piñol, 2018: 141)

Diu una coneguda parèmia (que ja apareix al mite d'Orfeu), que la música amanseix les feres. En aquest cas, també es pot aplicar als nibelungs (o fungus) de la novel·la. La batalla que enfronta aquests éssers amb l'exèrcit espanyol finalitza amb el triomf del Borni i els seus. En l'escena final, amb l'Ordóñez capitulat, el militar es posa a cantar, davant la reacció dels fungus.

Perquè els nibelungs no havien *notat* mai una emoció com aquella. Neta, nova, elevada, viatgera. La música era el sentiment i el sentiment era la música.

Els sons brutals de la batalla havien callat. Centenars d'ulls sense parpelles escoltaven aquell home amb els seus sentits incomprendibles per als humans. La música era el llenguatge més proper a ells, criatures que es comunicaven amb sentiments. (Sánchez Piñol, 2018: 166–167)

El recurs del monstre, freqüent en l'obra de Sánchez Piñol, com s'ha dit, no s'aplica en la seva obra únicament als éssers fantàstics (fungus, en aquest cas, o citauques a *La pell freda*). A *Fungus* hi trobem humans que, pel seu comportament, esdevenen monstres, i el militar Antonio Ordóñez n'és una mostra. No tant pel seu comportament al camp de batalla (davant de l'enemic o amb les seves tropes) sinó pel tracte que rep Mailís, a qui el militar intenta violar i només la intervenció dels seus soldats impedeix que pugui consumir aquesta acció.<sup>19</sup> L'endemà, el narrador ens dibuixa aquesta figura monstruosa i la reacció de Mailís:

Poc després la Mailís sortia de la seva habitació, convençuda que havien marxat tots. Era una trampa: l'Antonio l'esperava allà, assegut amb les cames encreuades i fumant. I amb la clenxa perfectament dibuixada. La Mailís va quedar petrificada, aterrida. Al davant tenia la bèstia que la nit anterior havia intentat obrir-li les cames, posseir-la, humiliar-la. Només va fer allò, mirar-la, amb els ulls tan impassibles com el seu pentinat. Després se'n va anar. No havia pronunciat ni una paraula. Que ella mateixa imaginés quin seria el seu destí quan tornés victoriós. I poderós. (Sánchez Piñol, 2018: 143)

### ■ 3.3 Dracs

La tercera denominació que reben els fungus és la de «dracs/dragons». En aquest cas és un altre personatge, també un militar, qui l'utilitza. Es tracta de l'Auguste Féraud-d'Hubert, el general de Brigada als Pirineus. Era «el soldat perfecte, heroi mutilat [li falta un ull] i patriota inqüestionable»,

---

<sup>19</sup> Els soldats no intervenen per salvar-la a ella sinó perquè l'Ordóñez està molt borratxo i fa massa soroll i per això «van decidir endur-se el seu superior pel seu bé, no pel d'ella» (Sánchez Piñol, 2018: 141).

conegut precisament com *La Bête* (Sánchez Piñol, 2018: 287). El primer cop que veu els fungus és a través de les fotografies d'Eusebi Estribill quan en Cassian li porta la càmera portàtil del fotògraf:

Quan el laboratori de l'exèrcit va revelar les fotografies, en Féraud se les va mirar amb el seu únic ull i va exclamar: *Mais... ce sont des dragons!* (Sánchez Piñol, 2018: 289)

La visió d'aquestes imatges té un efecte immediat en el militar francès. Lluny d'acovardir-se, veu una oportunitat per mostrar la seva vàlua i, fins i tot, es compara amb el paper de sant Jordi com a vencedor del drac:

No podia ser un muntatge. [...] I rere de la parella d'amants [Ric-Ric i Mailís], un mur de monstres, *des dragons*. En Féraud va mirar-se i remirar-se les fotografies. Fins i tot la seva pobra imaginació de militarot va sentir-se temptada, excitada, per l'impuls més primigeni dels guerrers: rescatar una bella captiva de les urpes dels dracs. ¿Quin crèdit obtindria, si els derrotava? No n'hi havia precedents. Sant Jordi havia derrotat un drac, només un, no un exèrcit sencer. Sí, la glòria. I després qui sabia. Potser el Poder, el Poder total. I redreçar la pobra França. (Sánchez Piñol, 2018: 289)

Els fungus ja s'han enfrontat a un exèrcit (l'espanyol), amb un resultat victoriós. Aquest cop, però, l'enemic serà molt més temible. Una autèntica bèstia (potser més encara que els mateixos fungus). Ens trobem, de nou, amb la caracterització monstruosa d'un personatge humà:

Aquest cop *les dragons* no s'enfrontarien amb uns pobres soldadets espanyols, mal armats i pitjor comandats. No. El que estava a punt de caure'ls al damunt era tot el pes de la maquinària de guerra francesa. I al capdavant un cervell sense escrúpols, un comandant eficient, brutal i segur d'ell mateix, amb només un ull i una cara metrallada: l'Auguste Féraud-d'Hubert. *La Bête*. (Sánchez Piñol, 2018: 290)

De fet, resulta significatiu que, a ulls d'en Cassian, el general Féraud encarni molt més la bestialitat que no pas els mateixos fungus:

Va observar en Féraud: la batalla l'excitava fins a límits irracionals; semblava una bèstia encara més temible que els *dragons*. Quin home! La cara tacada de sots de metralla, un sol ull... Amb les venes del coll inflades, brandant el sabre, animava els seus soldats amb una veu tan potent que fins i tot se sobreposava a l'estrèpit de fusells i canons. (Sánchez Piñol, 2018: 335)

L'esperat enfrontament entre en Féraud i *le dragon* es produeix quan el militar avança a l'avantguarda del seu exèrcit, a cavall. És aleshores quan

apareix la criatura, creant confusió, caos i mort mentre els soldats criden «*Les dragons, les dragons!*»:

El drac es regira, mossega el morro del cavall d'en Féraud. *La Bête* cau, descavalcada. Aquella acció immobilitza per un moment *le dragon*, que mentre remata el cavall rep els primers trets de la guàrdia personal d'en Féraud. Però no l'abaten. [...] Mata, no remata, continua endavant, ataca la columna sencera, talla i fulmina homes i mules per igual. Imprevisible, de cop s'atura i torna enrere. Davant seu hi ha el comandant enemic, caigut, que desenfunda l'espasa. Si no fos que és impossible, es diria que el *dragon* reconeix *La Bête* guiat per un instint atàvic, així com un caçador reconeix el líder d'una manada de llops. Tot va molt de pressa: per bé que ferit per diversos trets, el drac s'abraona contra en Féraud, que amb prou feines té temps de posar-se dret. Per fortuna, quan *le dragon* està a punt de ferir-lo amb vint extremitats, en Cassian li dispara els dos canons de la seva magnífica escopeta. Dues bales de gran calibre, al centre del cap. L'agressor cau, mort, ara sí. (Sánchez Piñol, 2018: 305–306)

El drac (un fungus) ha caigut i els soldats contemplen sorpresos el seu cadàver. Com en qualsevol enfrontament, el mèrit del vencedor ve donat (i reforçat) per la potència i perillositat del seu oponent. I aquest rival intimidada, fins i tot ja mort:

Un horror mut recorre les fileres dels soldats, dels artillers, dels genets. ¿Amb què s'enfronten? És un cos inversemblant, grandios: abatut, gairebé taponat l'estreta sendera. Els membres adopten formes imaginativament satàniques, amb un cap allargassat, pla i poderós, uns ulls ominosos. El cadàver del drac intimidat: monstres de gairebé dos metres d'alt, amb urpes vegetals i ulls de tauró, mans i peus ramificats com els cabells de Medusa. (Sánchez Piñol, 2018: 306)

En un gest militar, amb intencions clares d'animar les seves tropes i terroritzar l'enemic, el general Féraud fa decapitar els monstres caiguts:

Ordena que decapitin els *dragons* morts i que clavin els caps en piques ben llargues. Fa posar les piques al capdavant de la formació, a la vista de tothom. És un dels típics gestos d'en Féraud que horroritzen els seus col·legues de l'estat major. Però en aquell indret salvatge i remot dels Pirineus no hi ha cap membre de l'estat major; només hi ha mil soldats que necessiten galvanitzar els seus ànims. (Sánchez Piñol, 2018: 307)

La denominació «dragons» no l'utilitza només el general Féraud sinó també tot el seu exèrcit, com s'ha vist, i fins i tot en Cassian (que, recordem, és un habitant de la vall), que no els anomena menairons ni fungus. La semblança entre els fungus i els dracs s'exemplifica amb la comparació de les característiques d'uns i altres. Així, tot i que els fungus no puguin volar (els dracs sí que ho poden fer), sembla que ho facin quan salten:

«Quan creuen el cel amb aquells salts fantàstics, bé podrien passar per dracs voladors» (Sánchez Piñol, 2018: 306). De la mateixa manera, la llengua dels fungus s'assembla a la llengua dels dracs: «I es van quedar allà, entre les roques, davant de les roques, darrere de les roques i damunt de les roques: una turba desordenada de cossos bestials que provocaven els soldats amb mugits sords, sacsejant llengües de *dragons* mitològics» (Sánchez Piñol, 2018: 323). Finalment, com els dracs, els fungus són éssers molt resistents: «Els *dragons* havien de rebre molts impactes per caure definitivament abatuts. Tenien pocs òrgans vitals, cap nervi i molts membres, per la qual cosa podien prosseguir l'atac tot i rebre dotzenes d'impactes» (Sánchez Piñol, 2018: 332).

Tot i que els fungus no són criatures especialment intel·ligents (en aparença), sí que tenen instint de supervivència, com qualsevol ésser viu, ja que «eren *dragons* però no eren idiotes: els supervivents es van posar a cobert» (Sánchez Piñol, 2018: 325). Tot i això, i després de l'ensurt inicial, en Féraud queda decebut per aquest enemic tan, aparentment, terrible:

En el fons, lluitar en una batalla s'assemblava una mica a fornicar amb una nova prostituta: el principal al·licient era la novetat, atacar cossos nous. I, per ser sincer, els *dragons* l'havien decebut. S'esperava més, d'aquell enemic de fantasia. Fins i tot ja temia les cròniques de París, una premsa escèptica que devalués la batalla a la condició d'una cacera. Gran cacera, sí, però només de criatures sense cervell, enzes com peixos. (Sánchez Piñol, 2018: 347)

La seva decepció és purament egoista. Com s'ha dit, la importància i grandesa d'una victòria depèn de la perillositat i dificultat que ofereix el rival. I, en aquest cas, en Féraud mostra tenir més por de la seva imatge (què diran d'ell a la capital francesa), que no pas els propis monstres.

#### ■ 4 Altres ressons folklòrics

Afirma Sánchez Piñol que: «el gran gènere de la humanitat no ha estat el format llibre, sinó la literatura oral... i va desaparèixer!» (Geli, 2018). Deixant de banda el debat sobre la desaparició, o no, de la literatura oral (és cert que determinats gèneres del folklore han desaparegut, però d'altres han evolucionat i n'han sorgit de nous) ell mateix, com a escriptor, ha incorporat elements procedents de la literatura oral a la seva producció literària. L'exemple més evident a *Fungus* és el d'aquests éssers fantàstics, però no és l'únic.

El personatge de Ric-Ric recorre, en diferents moments de la novel·la, a una cançó popular d'origen oral, la coneguda «Baixant de la font del gat». Aquesta composició, esmentada per Rossend Serra i Pagès al seu *Cançoner musical popular català* (1918) dient que «és per anar ben de pressa» (1918: 31), és molt popular. En són bona mostra, en aquest sentit, la creació d'un cuplet, d'una obra de teatre, d'una pel·lícula muda i d'una sardana als anys vint (i d'una cançó de La Trinca l'any 1977) a partir d'aquesta cantarella que ha generat també debat sobre la ubicació real de la font esmentada (Fuster, 2019).

El primer cop que apareix a la novel·la és perpetrada per en Ric-Ric quan es troba en estat etílic (força habitual en ell, sobretot a l'inici):<sup>20</sup>

L'alcohol el va posar melangiós, i els homes melangiosos canten, encara que sigui amb abúlia. Tots els borratxos se saben alguna cançó; tots menys en Ric-Ric. Ell només se'n sabia mitja, que a més a més era un cançó d'allò més idiota. I, a la llum d'una estufa vella i trista, encara semblava més idiota. Amb la veu sense esma dels beguts, va fer:

*Baixant de la font del gat, / una noia, una noia, / baixant de la font del gat, / una noia i un soldat.  
/ Pregunteu-li com se diu...*

I aquí s'acabava la cançó idiota, almenys el tros que ell coneixia. Li semblava recordar que la noia es deia «Marieta», o fins i tot «Marieta de l'Ull Viu», que rimava amb «com se diu», però no n'estava segur: el cap li feia giragonses, amb l'alcohol. (Sánchez Piñol, 2018: 45–46)

Aquí veiem, com passava en la caracterització del Ric-Ric anarquista, una mirada irònica sobre la cançó popular que és titllada d'«idiota». Aquesta cançó tindrà diversos usos. Així, ja hem vist com la creació de l'exèrcit de fungus ve acompanyada d'una bandera groga (amb un peculiar símbol) que els identifica en batalla. Com a bon exèrcit, també necessiten un himne, que serà, de nou, la mateixa cançó, ara cantada amb un altre ús, com és el militar:

Quan la llarga columna [de fungus] va sortir de la Muntanya Foradada i va endinsar-se pels corriols boscosos, va pensar que al seu exèrcit només li faltava una cosa perquè fos com tots els altres: una tropa en marxa sempre canta. «Canteu, malparits, canteu!», va bramar. I ell mateix va entonar l'única cançó que coneixia:

*Baixant de la font del gat, / una noia, una noia, / baixant de la font del gat, / una noia i un soldat.  
/ Pregunteu-li com se diu... (Sánchez Piñol, 2018: 175)*

---

20 Quan en Ric-Ric arriba a la vall pirinenca s'aficiona ben aviat a la ingesta sense control de *vincaud*, «un vi barrejat amb herbes que se servia molt calent» (Sánchez Piñol, 2018: 13).



La cançó reapareix més endavant com a mostra de l'estat alegre del personatge, aquest cop eufòric dalt d'un fungus, després d'haver arribat a un acord amb el cònsol:

Estava eufòric, i per una vegada no era a causa del *vincaud*. Mentre cavalcava damunt d'aquell fungus tan alt, amb un cap tan gran que feia pensar en un sofà rodó, anava bevent i cantant: «Baixant de la font del gat, una noia una noia...!» (Sánchez Piñol, 2018: 201)

A més del militar, la cançó també té un ús amorós. En Ric-Ric, en el seu afany per seduir la Mailís, l'utilitza com si fos un poema. Li diu que li fa vergonya recitar-l'hi i per això ha fet que se l'apregui algú altre. Aquest altre és el Petitó i el resultat és esfereïdor:

La Mailís no entenia a què es referia fins que el seu pretendent va fer venir el Petitó. El fungus va situar-se sota un raig de llum lunar que entrava per un gran forat circular i que l'il·luminava com un focus d'escenari. Va inclinar el cap amb una reverència apresada, tal com en Ric-Ric l'hi havia ensenyat, i a continuació va entonar una mena de càntic amb la seva veu aspra, inhumana i gutural:

*Baixant de la font del gat / una noia una noia. / Pregunten-li com se diu, / la Mailís de l'ull viu!!! / Baixant de la font del gat / una noia una noia!!!...*

Mentre cantava li queien baves blanques per les commissures de la boca. Va repetir-ho una altra vegada, i una altra, sense ànima, les vocals arrossegades i les consonants metàl·liques, fins que en Ric-Ric el va fer callar. (Sánchez Piñol, 2018: 234–235)

La cançó torna a aparèixer de nou cap al final de la novel·la en dos moments concrets, en aquest cas amb el mateix to inicial (sense connotacions militars ni amoroses). Concretament quan en Ric-Ric la cantusseja acaronent l'Oca Calba,<sup>21</sup> de nou borratxo, mentre el Petitó idea un pla d'atac contra l'exèrcit francès (Sánchez Piñol, 2018: 317) i quan els fungus el tanquen sota el cim de la muntanya (Sánchez Piñol, 2018: 325).

## ■ 5 Conclusions

El retorn de l'escriptor Albert Sánchez Piñol a la literatura fantàstica amb la publicació de la novel·la *Fungus* va lligat a l'ús del recurs del monstre aquest cop centrat, aparentment, en els fungus, uns éssers fantàstics inspirats en els menairons i que permeten a l'escriptor vehicular una reflexió sobre el poder. La presència monstruosa no s'aplica únicament als fungus

21 És la guardiana de *Postal* d'en Cassian, una «oca horrible, vella i cridanera, i més calba que en Cassian» (Sánchez Piñol, 2018: 18) que acaba vivint amb Ric-Ric.

sinó que, com és habitual en l'obra narrativa de l'escriptor, es pot estendre (i és on resulta més interessant el recurs) a personatges humans amb comportaments monstruosos (o bestials) com són, en aquest cas i de manera especial, els militars Antonio Ordóñez i Auguste Féraud-d'Hubert. Un cop més, la por no prové únicament dels éssers fantàstics (ja siguin citauques o fungus) sinó dels mateixos éssers humans i del seu comportament.

A *Fungus*, Sánchez Piñol recorre al folklore com a matèria literària per donar vida als fungus, uns bolets particulars que tenen moltes similituds amb els menairons de la tradició popular i que a la novel·la també s'identifiquen amb altres éssers fantàstics com els nibelungs o els dragons, de nom però també en certes caracteritzacions. Aquesta identificació estarà lligada a uns personatges concrets, però tindrà també la seva implicació en la ficció ja que la veu narrativa es mimetitzarà amb aquests mateixos personatges i recorrerà especialment a l'ús d'una o altra denominació segons quin personatge actui en cada moment. Així, serà habitual parlar de menairons quan el punt de vista que s'adopti sigui el dels habitants de la vall pirinenca on se situa la història, de nibelungs quan sigui Antonio Ordóñez qui agafi protagonisme, o de dragons quan Auguste Féraud-d'Hubert i l'exèrcit francès entrin en escena.

Aquest ús del folklore per part de l'escriptor no és casual ni innocent ja que, com és habitual en la seva narrativa, inclou una mirada irònica amb tocs humorístics (i de crítica) que en determinats moments pot arribar, fins i tot, a la ridiculització de personatges o de situacions. Aquest mateix ús literari (irònic) també el trobem a *Fungus* amb el moviment anarquista, íntimament lligat a un dels personatges principals de la novel·la (Ric-Ric) així com en el conte «La solidaritat que va venir de les estrelles», publicat dins *Tretze tristos tràngols* (2008).

La literaturització del folklore no apareix únicament en la creació i caracterització dels fungus sinó que Sánchez Piñol també recorre a altres elements de la tradició oral com a recurs literari. El cas més evident és el de la coneguda cançó «Baixant de la font del gat» que el personatge de Ric-Ric versiona i adapta segons les circumstàncies. Així, la cantarella (interpretada de manera peculiar per ell mateix o pel Petitó, un dels fungus protagonistes) s'utilitza com a element festiu, marxa militar o declaració amorosa en una mostra de l'ús variat que pot tenir el folklore en un sentit aplicat.

Tot plegat apareix contextualitzat en un paisatge pirinenc perillós i feréstec i que poc té a veure amb la imatge idealitzada i bucòlica que tenien, precisament, els autors romàntics de l'època en què se situa l'acció de la novel·la (l'any 1888). Aquesta contextualització es pot veure com una mi-

rada irònica sobre la visió romàntica d'aquest paisatge, però, al mateix temps, reflecteix la representació habitual d'aquest espai present als relats tradicionals en els quals la natura (en forma de muntanya o de bosc, per exemple) és un escenari perillós i feréstec per als personatges (i per a l'ésser humà, sobretot).

Ja sigui per les expectatives creades (amb el precedent, sobretot, de *La pell freda*) o pel resultat final, el cert és que la novel·la *Fungus* va ser rebuda per la crítica de manera dispar, fet que pot afectar la continuïtat de la història. En aquest sentit, la novel·la deixa una porta oberta a la continuació d'aquest món pirinenc presentat (al final de la novel·la el personatge de Mailís té el pressentiment «que allò no era el final, que tot allò potser era el principi de la fi d'un món; el món dels homes», Sánchez Piñol, 2018: 354) i el mateix escriptor ha reconegut que «aquest llibre només és la presentació dels personatges» (Camps, 2019). En qualsevol cas, tinguem, o no, en un futur més aventures dels fungus, el cert és que l'obra és un bon exemple de les relacions (fructíferes) entre la literatura de creació i la literatura oral i de l'ús literari del folklore per part d'escriptors. ■

## ■ Bibliografia

- Camps, Magí (2019): «Faig de la democràcia un monstre, i fa molta por», *La Vanguardia* 49.320, 38.
- Casanova, Joan / Creus, Joan (2000): *Més ràpids que el llamp, més vius que el foc*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Coll Rigo, Laura (2019): «La fugida com a sentit de la vida», *Caràcters* 87, 10.
- Darici, Katuscia (2015): «Yo soy el monstruo. *La piel fría* de Albert Sánchez Piñol y la imagen reflejada», *Revista Inclusiones* 2:4, 98–106.
- Fericgla, Josep M. (1985): *El bolet i la gènesi de les cultures. Gnoms i follets: àmbits culturals forjats per l'Amanita muscaria*, Barcelona: Alta Fulla.
- Fuster Gómez, Maria (2019): «Baixant de la Font del Gat, el nostre primer viral», *La Mira*, <<https://www.lamira.cat/histories/1135/la-marieta-de-lull-viu-el-nostre-primer-viral>> [04.03.2021].
- Geli, Carles (2018): «Avui ja és impossible prendre el Palau d'Hivern», *El País. Quadern* 1748, 8.
- Genís, Daniel (2019): «*Fungus*», *El Biblionauta*, <<https://elbiblionauta.com/ca/2019/01/09/fungus-2018-albert-sanchez-pinol/>> [04.03.2021].

- Marrugat, Jordi (2014): *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Martí Esteve, Imma (2020): «El procés sobiranista en clau fantàstica: *Fungus* o el monstre de la democràcia perfecta», *PhiN (Philologie im Netz)*, Beiheft 22, 156–166, <<http://web.fu-berlin.de/phn/beiheft22/b22t11.pdf>> [21.12.2021].
- Martínez Pérez, Maria (2015): «La humanització del monstre: Albert Sánchez Piñol vs. H. P. Lovecraft», *Ítaca. Revista de Filologia* 6, 257–271.
- Morales, Ana María (2000): «Las fronteras de lo fantástico», *Signos Literarios y Lingüísticos* II:2, 47–61.
- Oriol, Carme (2019): «La llegenda, un dels grans gèneres del folklore narratiu», in: Sunyer, Magí / Samper, Emili (eds.): *La llegenda*, Kassel: Edition Reichenberger, 7–22.
- Pons, Pere Antoni (2018): «Uns bolets monstruosos», *Ara Llegim* 623, 47.
- Sánchez i Ferré, Pere (1990): *La maçoneria a Catalunya (1868–1936)*, Barcelona: Edicions 62.
- Sánchez Piñol, Albert (2002): *La pell freda*, Barcelona: La Campana.
- (2005): *Pandora al Congo*, Barcelona: La Campana.
- (2008): *Tretze tristos tràngols*, Barcelona: La Campana.
- (2012): *Victus*, Barcelona: La Campana.
- (2015): *Vae Victus*, Barcelona: La Campana.
- (2018): *Fungus. El rei dels Pirineus*, Barcelona: La Campana.
- Serra i Pagès, Rossend (1918): *El cançoner musical popular català*, Manresa: Centre Excursionista de Bages.
- Vicenç i Eres, Josep (2018): «Està tocat del bolet l'Albert Sánchez Piñol?», *Núvol (Llibres)*, <<https://www.nuvol.com/llibres/esta-tocat-del-bolet-albert-sanchez-pinol-57090>> [04.03.2021].

■ Emili Samper, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Avinguda Catalunya 35, E-43002 Tarragona, <[emili.samper@urv.cat](mailto:emili.samper@urv.cat)>, ORCID: 0000-0002-9228-237X.

## Abús i empoderament: *La dama de Reus*, sis recreacions d'una cançó popular

Magí Sunyer (Tarragona)

**Summary:** This article studies six contemporary re-creations of the folk song known – among other titles – as *La dama de Reus* or *Capítel·lo*. The textual dialogue created by the rewriting reveals the respect that all the writers have for the elements of the plot and some of the formal features of the oral text. At the same time, all the writers manage to leave their own individual mark on the text, which depends on the period, their style and their own ideological interests. The article also analyses other recreations of the topic based on other cultured texts rather than on the folk song. From this basis, the article also discusses the myth and the legend in terms of the interest they awoke in the romantics and other subsequent writers.

**Keywords:** re-writing, legend, myth, folk song ■

Received: 11-04-2021 · Accepted: 08-09-2021

■

Aquest article<sup>1</sup> examina sis recreacions contemporànies de la cançó popular coneguda –entre altres títols– com *La dama de Reus* o *Capítel·lo* i fa referència a tres textos més de diferents èpoques que desenvolupen el mateix assumpte però no semblen influïts de manera directa per la cançó, ni que algun explíciti la relació amb el tòpic i fins i tot en reproduïxi el text d'una de les versions. En conseqüència, se situa en el terreny de la reescriptura, el diàleg d'uns textos amb un altre d'anterior que practiquen escriptors de totes les èpoques i d'arreu que reformulen amb veu pròpia una intriga, la reorienten en funció de la seva sensibilitat i, a través d'aquesta operació, enfoquen uns aspectes de la problemàtica social o moral pròpia del seu context històric (Herrero-Morales, 2008: 16). També es mou en l'esfera del mite o de la llegenda, a partir de l'interès que els romàntics van manifestar

---

1 Aquest estudi forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (2017 SGR 599), de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya i del projecte PGC2018-093993-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



per les llegendes medievals i el folklore regional, des del moment que el text de partida, l'hipotext, en terminologia de Gérard Genette, és una cançó popular a la qual s'han atribuït hipotètiques ambientacions històriques.

### ■ 1 El tòpic

La història que, amb les variants corresponents, es desenvolupa en els textos d'aquest tòpic és la d'una noble dama el marit de la qual fa set anys, o menys temps, que està presoner per motius polítics. La dama es presenta davant del capità, comandant o virrei, del qual depèn la llibertat del marit, per demanar-li clemència i el militar li posa com a condició per alliberar-lo que ella passi una nit amb ell, després de la qual, a l'alba, recuperarà l'espòs. Quan es fa de dia, la dama guaita per la finestra i veu el seu home penjat d'una forca. Es queixa de la traïció al capità i ell li respon que es pot casar amb un dels seus tres fills o amb ell, que fins i tot està disposat a ajudar a morir la seva dona malalta. La dama ho refusa i al cap d'un temps executa la revenja: a la sortida de missa o en una altra circumstància, apunyala o dispara al capità fins a la mort. En algunes versions, per tal d'arribar fins al militar, la dama es vesteix d'home i s'allista a l'exèrcit.

L'abús de poder, la humiliació, la violència de gènere, el perjuri, la traïció i la revenja són els ingredients bàsics del relat i, segons les versions, s'hi afegeixen el patriotisme i el transvestiment. Presenta uns punts de contacte, sobretot per l'abús de poder i la violència exercida sobre la dona, amb el mite de Lucrecia però la determinació de la dama té un aspecte més modern perquè, en comptes del suïcidi presentat com a lliçó de dignitat i exemple, duu a terme, amb resolució, la revenja i així es converteix en un model del que, en expressió de moda, s'anomena l'empoderament de la dona.

### ■ 2 Tradició europea

Amb el rigor i l'amenitat habituals, Eulàlia Duran, en un article sobre dues molt breus novel·les del segle XV escrites per Jordi Centelles, la segona de les quals desenvolupa el tòpic, n'estableix la tradició internacional i nacional. Carles Batlle (2008: 19–20) hi afegeix, entre altres, referents de l'àmbit del còmic i del cinema. Com és habitual, no es pot determinar, si no és per atzar o per referències molt concretes –i encara, ho podrem comprovar– la precedència de la cançó popular o dels textos d'autor conegut que desenvolupen el tema. Sabem (Duran, 1987: 26–27) que existeix una antiga cançó –com a mínim del segle XV– transmesa per via oral a tot Itàlia, *Bella*

*Cecilia o Il Capitano*, que ha arribat fins als nostres temps i que compta amb una versió hongaresa. Duran especula que Centelles potser va transformar aquesta cançó popular, que hauria pogut conèixer a Nàpols, i també que s'hauria pogut inspirar en un relat d'*Il novellino*, de Masuccio Salentino. A continuació, examina possibles connexions amb la realitat històrica i desgrana els títols que certifiquen l'atractiu que el tema va tenir per a literats i historiadors dels segles següents, entre els quals destaca *Mesura per misura*, de William Shakespeare. També constata el revifament de l'interès pel tòpic a partir de Romanticisme, per influència de Shakespeare, recreat, entre altres, per Aleksandr Puixkin, Alexandre Dumas pare, el jove Richard Wagner i Victorien Sardou, en la versió més famosa, sobretot quan, amb música de Giacomo Puccini, es va convertir en l'òpera *Tosca*.

### ■ 3 Tradició culta catalana

La breu novel·la de Jordi Centelles *Amb justícia meravellosa* centra l'interès en la resolució que destaca la discreció i la ponderació del rei Alfons el Magnànim. S'hi explica que un gentilhome que n'havia fet matar un altre està a punt de ser condemnat quan la seva bellíssima esposa intercedeix en el capità i jutge napolità Luca Capachio, el qual no accepta diners però li proposa una nit de sexe a canvi de la vida del marit. La dama consulta l'espòs, que li demana que hi accedeixi per salvar-li la vida. La dama, a contracor, compleix la seva part del pacte però no el jutge, que pocs dies després condemna a mort el marit. Dolguda per la pèrdua del marit però encara més per la de l'honor i per l'engany, la dama demana justícia al Magnànim, el qual retreu al jutge i capità la seva acció i l'obliga a casar-se amb la dama amb tots els honors per tal de restituir-li l'honra. El rei dota la dama amb dos mil ducats. Deu dies després, reparat l'honor de la dama, el rei castiga el jutge i capità amb la decapitació pública com a «prevericador e corrompedor de la justícia» (Duran, 1987: 38). El narrador dedica el darrer paràgraf a exaltar les qualitats d'aquell rei modèlic. És l'assumpte de la cançó amb un final diferent que el revesteix d'un altre caràcter.

Després de la novel·la de Centelles i presumiblement sense relació amb ella, en llengua catalana el tema va interessar al grup neoclàssic de la Societat Maonesa de Cultura, sens dubte per denunciar l'abús de poder, assumpte de gran interès per als il·lustrats menorquins, sobre el qual Joan Ramis va escriure la tragèdia *Lucrecia*, molt propera temàticament. En sessió del 4 de març de 1779, Joan Soler i Sans va llegir *Safira*, traducció seva en alexandrins d'un text anglès en prosa de Richard Steele publicat a l'*Spectator*

anglès. Soler va introduir la traducció amb uns quants versos propis en què la dedica a Joan Ramis i en què declara la intenció que l'ha mogut a traduir aquell text. S'adreça als «amants de la justícia» i explicita que el text no s'ha escrit per provocar pietat sinó que «per la vostra instrucció la veritat s'ha escrit» (Hernández, 1987: 303). En temps del duc Carles el Temerari de Borgonya, Safira, casada de poc amb Danvelt, és un model de virtut i de bellesa. És cobejada pel vell i tirànic governador Rinsault, el qual, amb acusació falsa, fa empresonar i condemnar a mort Danvelt. Les súplices de Safira només aconseguen que aflori la proposició sexual de Rinsault. Consultat el marit, relativitza el concepte d'honra: «mes si te força el Tigre, ton cor quedarà pur, | ta virtut sempre igual i mon amor segur» (Hernández 1987: 305). Consumada la infàmia, Safira troba el marit penjat. Desconsolada, l'endemà s'entrevista amb el duc, el qual crida Rinsault, el fa casar amb Safira, l'obliga a donar-li tots els seus bens i tot seguit el fa executar. Es pot observar que la prosa de Centelles i la traducció en vers de Soler i Sans desenvolupen el mateix assumpte amb els mateixos ingredients i ben poques variants, ben just si, canvi d'escenari a banda, la malícia del prevaricador és superior a *Safira* perquè inventa la causa contra el marit, mentre que en l'altre cas és veritablement culpable.

L'any 1989, Josep Maria Muñoz Pujol va publicar *Alfons Quart*, premi nacional per a textos teatrals Ignasi Iglésias *ex aequo*. És una interessant i complexa recreació de l'assumpte que, malgrat que en apèndix reproduceix la cançó popular en les versions del *Romancerillo catalán* de Manuel Milà i Fontanals i del *Cançoner popular* d'Aureli Capmany, crec que hem de considerar que no parteix de la cançó. Sens dubte, desplega una trama prou fidel a les dues novel·les de Jordi Centelles publicades per Eulàlia Duran, les connecta i les converteix en un únic drama. Muñoz Pujol, en la línia del que després veurem que havia fet Ambrosi Carrion, el text del qual no sé si coneixia, hi fa intervenir altres personatges i converteix la trama —tanmateix, molt fidel als relats de Centelles— en força més complexa. El jutge també s'anomena Luca, com en Centelles; la dama, Cecília, com en la cançó italiana; també es reproduceix el xantatge del jutge a la dona però, primera qüestió sorprenent, ella no demana la llibertat del seu marit, que és mort, sinó la de l'assassí confés del marit, Angelo Neri. És a l'assassí a qui Cecília visita a la presó per preguntar-li si ha de cedir al requeriment del jutge. Només és la primera sorpresa d'una sèrie en què el dramaturg pica l'ullet a l'espectador: ella mateixa, un cop decidit que accedeix al xantatge, imposa un període de set dies de tracte sexual al jutge i el desconcerta perquè el repta a mantenir el seu ritme eròtic sense l'ajuda de filtres afrodisíacs.



Entre sobreentesos i jocs d'aquesta mena, en relació estreta amb les novel·les de Centelles, hi agafa un protagonisme determinant la militància angevina de Cecília i Angelo Neri, el qual acaba essent alliberat per l'acció de la dama. Enric Gallén (1989: 7) va més enllà en la lectura política, que aplica a la circumstància dels anys vuitanta del segle XX i en destaca el pessimisme que se'n desprèn, fruit de l'evolució ideològica a l'Europa dels vint anys posteriors al Maig francès. És un text que forma part del tòpic i que el desenvolupa de manera molt original però que, perquè té com a base les novel·les del segle XV més que no pas la cançó popular, no es tindrà en compte en l'argumentació que es durà a terme a continuació.

#### ■ 4 La cançó popular

La similitud entre la cançó italiana *Bella Cecilia* o *Il Capitano* i la catalana és prou evident. Malgrat que des del primer cançoner que la va recollir es van establir possibles connexions amb fets històrics, no tenim cap certesa sobre el seu origen, tal com s'esdevé quasi sempre amb la literatura oral. Manuel Milà i Fontanals en va publicar una versió curta i escapçada a *Observaciones sobre la poesía popular* amb el títol *La dama de Reus* però amb l'observació que també es cantava amb el començament «En la vila de Arenas» o «En la ciudad de Granada». No li hauria escaigut el títol «Capitel·lo» perquè el militar s'hi anomena «comandant de Madrid». És una versió que narra els punts conflictius –el xantatge, el consentiment forçat de la dona i el mancament a la paraula per part del militar– quan ja s'han produït. A continuació de la declaració de l'amor de la dama pel marit, el relat es precipita:

—«No s'espanti, noble dama, – ia el veurà demà al matí.»  
Noble dama és matinera, – a les quatre del matí  
treu al cap a la finestra, – veu passar lo seu marit:  
«Calli, calli, comandant, – ia es recordarà de mi,  
N'ha llevat l'honra mea, – n'ha penjat lo meu marit.» (Milà, 1853: 143)

En els dos versos següents ja li ofereix, com a compensació, el casament amb un dels seus tres fills o amb ell mateix, sense resposta de la dama, i immediatament el relat es trasllada al dia en què, a la sortida de missa, ella dispara al comandant i el mata, després de replicar la seva súplica de clemència: «“Tingui pietat, la dama – tingui pietat de mi.” | —“La pietat que tenia – quan penjà lo meu marit”» (Milà, 1853: 143).

Milà va incloure una altra versió més completa al *Romancerillo catalán* amb el títol *La dama implacable* que subratlla el desenllaç, més que no pas la dialèctica prèvia. També està dominada per l'expressió sintètica però no tant com l'anterior. És una variant molt similar en els versos comuns però més detallada. Aquí no s'estalvia el diàleg entre dama i comandant ni el xantatge ni l'entrevista amb el marit per demanar-li opinió que en l'altra, ni que no fos difícil, s'havia de deduir:

«Déu lo guard, lo comandant, | ¿voldríeu traure el meu marit?»  
 «Sí pot ser, la noble dama, | si ve amb mi dormir una nit.»  
 «Calli calli, comandant, | que ho diré a lo meu marit.»  
 «Ves-hi, ves-hi, noble dama, | ves-hi, ves-hi, una nit,  
 Posa't lo vestit de seda | o si no lo de setí,  
 [i] si aqueixos no t'agraden, | posa-te'n un d[e 1'] or fi.» (Milà, 1882: 190)

També és més prolix en els detalls quan, després d'oferir-li un dels seus tres fills com a marit, el comandant s'hi inclou a ell mateix, amb un detall que afegeix elements de perversitat al personatge: «I si aquest no li agrada, – io seré lo seu marit; | tinc la dona al llit malalta – que s'acaba de morir, | i si ella no se'n moria – io l'ajudaré a morir». La reacció de la dama és immediata: «I ara el toc, el comandant, – lo mateix faria de mi. | Deixi-la viure, comandant, – deixi-la viure per mi».

A continuació del text, Milà assenyala els elements distintius en nou variants: de vegades la ciutat no és la de Reus sinó la de Manresa o la de Granada; en una ocasió, s'especifica que el marit ha estat set anys presoner i ella no l'ha vist durant aquest temps; en l'entrevista amb l'espòs, ella li explica que no pot dormir; en una altra, la dama intenta en va convèncer el comandant amb diners i influències i, després de l'abús, el militar li ofereix que triï marit entre tres-cents soldats. Com a detalls de més interès, en algunes variants el militar no és anomenat comandant sinó capítel·li o capítí; en dues versions la dama s'enrola a l'exèrcit del rei –en la que fa referència a Granada, vestida de moro– i, també en dues de les variants, la revenja no s'executa amb pistola sinó amb tres punyalades: la primera el fereix; a la segona, cau, a la tercera, mor.

Francesc Pelai Briz en va inserir una variant al primer volum de les *Cançons de la terra*. Malgrat el títol, *La dama de Tolosa*, el text no presenta novetats substancials respecte a les anteriors. Deu provenir d'un error de transmissió, tanmateix avalat per un vers que el rebla, el compte dels anys en què la dama i el marit han viscut separats: «Set anys fa que lo té pres – i altres set que no l'ha vist, | set i set ne fan catorze – que no ha vist al seu

marit» (Briz, 1866: 129). La dama fa la demanda de llibertat del marit al Capitel·lo a la plaça pública i, davant la seva resposta, s'entrevista amb el marit, que li demana que accedeixi al xantatge però hi afegeix una amenaça: «que quan jo d'aquí dins surti – se recordarà de mi» (Briz, 1866: 129). L'inici i el final de l'entrevista sexual venen marcats per l'acció de descordar-se i cordar-se la cotilla per part de la dama i es desordena una mica la narració perquè li ofereix el substitut del marit –podrà triar entre cinc mil soldats!– abans que ella s'adoni que està mort. En aquesta versió s'explica que, per servir a l'exèrcit, la dama es vesteix d'home. Tanmateix, Briz assenyala variants amb elements ja coneguts de versions anteriors: «comandant de Madrid» per «Capitel·lo», li ofereix un dels seus tres fills i, en comptes de les tres punyalades amb què la dama de Tolosa elimina el militar, s'utilitza la pistola.

És prou sabut que el *Cançoner popular* d'Aureli Capmany tenia la voluntat d'establir la versió canònica de les cançons populars:

No sempre segueix el text de manera gaire estricta, sinó que hi afegeix versos nous, procedents d'altres fonts, amb la intenció de completar l'ideal de cançó que ell tenia: volia aconseguir una versió tan extensa i «completa» com li fos possible, sota la idealització de l'oralitat que es tenia en aquells anys. Els col·lectors imaginaven cada cançó situada en una redacció original que calia recompondre, i cada versió oral només era un fragment d'una totalitat perduda. (Ayats, 2019: 16)

Per la no dependència d'una font oral, *Capitel·lo* recull la major part d'ingredients que fins ara s'han trobat i es constitueix en la versió completa, que, si això és possible en literatura oral, podem considerar canònica. Per aquesta mateixa raó i perquè els escriptors posteriors l'agafen com a referència, acabaré aquí el recorregut pels cançoners que contenen la cançó, que Capmany va establir amb aquests elements: la gent fuig de la vila de Reus, amb l'excepció d'una noble dama que es queda perquè vol aconseguir la llibertat del seu marit que fa set anys que està presoner;<sup>2</sup> per tal intentar aconseguir-ho, va a veure el Capitel·lo, que li posa com a condició per alliberar-lo que la dama passi una nit amb ell; la dama consulta el marit, el qual li demana que el salvi i que no estalvi recursos de seducció, que es posi el millor vestit que tingui perquè el Capitel·lo quedi content, i

2 Aquests set anys que fa que el marit està presoner són els que la dama no l'ha vist. Crec que aquesta és la interpretació lògica dels dos versos equívocs «Set anys ha que l'en té pres, | i altres set que no l'ha vist.» Tan equívocs que ja hem vist que en la cançó publicada per Briz s'interpreta, crec que erròniament, que el total d'anys que la parella no s'ha pogut tractar és de catorze.

afegeix que, quan estigui lliure, es venjarà en el Capitel·lo. Quan entra en la cambra del capità, la dama sospira i ell li assegura que al matí tindrà el marit amb ella. La dama no dorm i a les quatre del matí guaita per la finestra i veu el marit penjat en una forca; la dama ho retreu al Capitel·lo, que li ofereix un dels seus tres fills com a marit, o ell mateix, que té la dona malalta i, si convé, la matarà; la dama, espantada per la proposta i perquè suposa que, si es donés el cas, també la mataria a ella quan li convingués, demana al Capitel·lo que deixi viure la seva muller; la dama es transvesteix d'home i s'allista a l'exèrcit, se suposa que per no perdre de vista el Capitel·lo i, un dia que ve de missa, l'atura i el mata amb tres punyalades sense fer cas de la súplica de pietat del militar, la dama replica que ell no en va tenir del seu marit; els dos darrers versos constitueixen l'única mostra de compassió de la dama: «Déu te perdó, Capitel·lo, | a tu i an el meu marit.» (Capmany, 1907: LV, 3). Una bona síntesi per examinar les versions d'escriptors amb nom conegut.

### ■ 5 La tradició culta a partir de la cançó

Un cop aclarit que *Alfons Quart*, de Josep Maria Muñoz Pujol, parteix de manera molt evident de les dues novel·les de Jordi Centelles, ara s'examinaran sis reelaboracions del tòpic en la literatura catalana des de finals del segle XIX a mitjans del segle XX, quatre obres de teatre i dues narracions que ens permeten observar les possibilitats d'adaptació del tema als requeriments de moments literaris i escriptors diversos.

*La dama de Reus*, drama en tres actes en prosa de Manuel Rocamora, es va estrenar al teatre Romea de Barcelona el dia 21 de febrer de 1893 i es va publicar l'any següent. Està ambientat en una masia de Camp de Tarragona propera a Reus, a Cambrils i a Vila-seca l'any 1640. Té interès a evidenciar la fonètica del català de la contrada. És un característic drama històric catalanista, com tants d'altres que es van representar al Romea des dels anys seixanta del segle XIX. A més dels detalls de més interès que després s'examinaran, és destacable que la relació entre la dama, Marina, i el capità castellà, Luis, està viciada des de bon començament per uns precedents novel·lescós d'origen doble que havien confluït en el passat i reviscolen en les difícils circumstàncies de la guerra: el pare del capità va pretendre i enganyar la mare de Marina a la masia i el marit de l'ofesa va matar l'ofensor; el capità ho ignora i, en conseqüència, tampoc no pot entendre que hi hagués interès a frustrar els amors entre ell i Marina quan eren adolescents. Per tant, Luis arriba a la masia amb voluntat de venjar la mort del seu pare, la

vilesa del qual en un primer moment ignora i després no es creu, i, ressentit per la traïció de Marina, que li havia promès amor etern i s'havia casat. Podem comprendre que aquesta trama interfereix en el conflicte actual entre els antics enamorats. El ressentiment d'una dona de la masia que sempre s'havia volgut casar amb el marit de Marina acaba de complicar el desenvolupament de la peripècia. De la mateixa època és la novel·la breu *Agna Maria, llegenda de la guerra dels Segadors*, de Pompeu Gener. Escrita en francès el 1890, es va publicar en castellà el 1902 i en català el 1904 (Duran, 1987: 35). Es tracta d'una novel·la històrica catalanista que dedica l'atenció principal al desenvolupament de la guerra, resseguit amb molt de detall en batalles i setges. Tant l'inici com el final de la novel·la tenen un aire de rondalla. Caterina Albert, Víctor Català, va publicar l'impressionant conte «Giselda» a *Caires vius*, l'any 1907. Amb un aire medievalitzant i un llenguatge arcaïtzant, segueix els episodis de la cançó (Oriol, 2004), uns versos de la qual, en funció de lema, anuncien el relat. Destaca l'atemporalitat que li confereix un llenguatge contundent i suggestiu i l'accent posat en la crueltat del militar, en aquest cas, virrei. En una tragèdia de llenguatge fortament literaturitzat, *Capítel·lo*, publicada el 1934, Agustí Esclasans procurava mantenir l'equilibri entre l'evidència i la vaguetat poètica. Els emfàtics decasíl·labs blancs proporcionen un registre heroic i alhora procuren la universalitat i no amaguen la lectura en clau de l'actualitat política. Les referències a la cançó s'escampen discretament per tot el text. A parer meu, només en competència amb el conte de Víctor Català, *La dama de Reus*, d'Ambrosi Carrion, destaca per sobre de la resta d'aquestes reelaboracions. Escrita a l'exili l'any 1949 i guanyadora del premi Ignasi Iglésias dels Jocs Florals de 1950, imprimeix un sorprenent gir passional i llibertari a la relació entre els dos enemics. Signada el 1976, premi Ciutat d'Olot de 1979 i publicada el 1981, *Capítel·lo*, de Guillem Cabrer, trasllada l'acció a Mallorca en temps immediatament posteriors a la Guerra de Successió i li imprimeix un caràcter patriòtic que passa per sobre de la tensió entre el botxí i la víctima.

## ■ 6 La guerra dels Segadors

La cançó no especifica quan transcorre l'acció, l'única informació que proporciona és «Allí a la vila de Reus | tota la gent ne fugí», sense aclarir ni de què ni de qui, encara que no hi ha dubte que és de les tropes que comanda el capità o el comandant i en algunes versions a aquest se l'anomena «de Madrid». Tanmateix, la primera vegada que va publicar la cançó, Manuel Milà i Fontanals va anotar que es podia considerar històrica com a expres-

sió de «los feroces odios» (Milà, 1853: 143) de la guerra dels Segadors o de la de Successió i, tot i que al *Romancerillo* no hi va insistir, l'apunt va fer fortuna. Briz només va anotar que partia d'un fet històric, sense especificar més, i Capmany (1907: LV,3) va donar crèdit a la suposició de Milà, però es va decidir per la guerra dels Segadors, malgrat que obria l'objectiu quan escrivia que «lo considerem fill de tots los pobles i de totes les èpoques» (Capmany, 1907: LV,3) i feia un ampli discurs sobre el tòpic en diversos països i en èpoques diferents.

Potser per influència de l'anotació de Milà i, sens dubte, per la rellevància del setge i la matança de Cambrils, Manuel Rocamora, reusenc d'origen, la situa en la guerra dels Segadors. En efecte, la cruel repressió que va seguir a la rendició de Cambrils es descriu amb deteniment en el drama. La dedicatòria a Conrad Roure acaba d'explicar la tria de la guerra de Separació. En més d'una ocasió (Sunyer, 2006, per exemple), he argumentat que, en la literatura catalana vuitcentista, la guerra dels Segadors es va convertir en tema preferent del republicanisme, i sobretot del grup encapçalat per Frederic Soler. Aquests dramaturgs majoritàriament republicans, a més d'una manifestació de l'esperit rebel dels catalans, hi van veure un precedent de la seva ideologia, per l'enfrontament amb la monarquia hispànica i la proclamació de la república catalana que es va produir en el conflicte sistencista. Bona part de les peces literàries que van desenvolupar la mitificació d'aquesta guerra i de Pau Claris estan escrites per republicans o progressistes i la que més fortuna va obtenir —es va representar durant dècades—, va ser *Claris*, de Conrad Roure.

Ja a l'inici del drama s'explica que Ramon, el marit de la dama, feia set anys que estava presoner perquè havia estat «lo primer cap de colla de la revolta contra els allotjats» (Rocamora, 1894: 12) i que els allotjaments eren «contrafú». Poc després es narra la rendició de Cambrils, la falta de respecte pels acords de capitulació per part dels castellans i la matança subsequent:

Diuen que en poca estona els voltants del poble presentaven lo quadro més horrorós que es pot un imaginar: que per tot arreu no es veien més que caps partits o aixafats, braços i cames separats dels cossos a què havien pertenescut, entranyes sagnoses que encara glatièn; que fins l'aire feia pudor de sang, que pertot sols es veia la mort, que pertot sols se sentien aquells ais, aquells plors, aquelles veus tan llastimoses i el tètric soroll de les armes topant amb los cossos, punxant, tallant, matant. (Rocamora, 1894: 20)

D'aquí provenen els interrogants que enllacen amb l'acció sentimental del drama: per què la masia no ha estat saquejada?, per què Magí, patriota,

no vol abraçar el capità que hi arriba, el qual coneix des de petit? D'aquesta manera la defensa de l'honor per part de la Marina adquireix una dimensió patriòtica no buscada per la dona i la malícia del capità es relaciona amb la seva condició de castellà.

Més presència encara té la guerra a la novel·la de Pompeu Gener. S'hi denuncien els abusos dels terços abans de l'esclat del conflicte, s'hi subratlla la proclamació de la República Catalana, s'hi descriuen minuciosament els moviments bèl·lics, al camp de Tarragona, a Barcelona, a Lleida, i es posa l'accent en els excessos sense mesura de les tropes castellanes, com en l'assalt a Martorell:

En entrar els castellans, no hi van trobar més que persones indefenses i van desfogar llur crueltat en elles. | Les dones eren violades davant llurs pares i marits, i degollades després amb ells; enfilaven els nens de pit a la punta de les piques; els vells eren arrossegats a la cua dels cavalls. Els catòlics no van respectar ni sexe ni edat ni estat ni res. Els mateixos sacerdots foren assassinats al peu dels altars mentre deien la missa. (Gener, 1987: 37)

En la narració de Víctor Català, no s'observa un interès a concretar sinó a crear una atmosfera llegendària. Només s'explica que la desbandada es produeix perquè el virrei s'acosta a la vila rebel que es nega a pagar els impostos per escarmentar-la. Malgrat que participa d'aquesta atmosfera difusa, la referència a la guerra dels Segadors en la tragèdia d'Agustí Esclasans és palesa quan el Capitel·lo diu a Anna Maria que tem més la paraula de Jordi-Robert, el marit, que no pas les revoltes de segadors perquè ell «ha sublevat les mudes | volences dels esclaus, i a la revolta | les ha guiat, resolt i cara a cara» (Esclasans, 1934: 15). Més encara, molt més, en l'entrevista a la presó entre els dos esposos, ell trasllada la simbologia a l'independentisme dels anys vint i trenta del segle XX: «Som un estol de combatents que cerca | l'estel de les cinc puntes brilladores | damunt la franja blau-marí que lliga | les quatre barres de la nostra ensenya» (Esclasans, 1934: 25). I encara concreta més: «De la llavor que sembren | les nostres mans, Anna-Maria un dia | naixeran les repúbliques futures | i la grandesa de la nostra pàtria, | la Catalunya lliure dels meus somnis» (Esclasans, 1934: 25). Quan Jordi Robert ja és mort, el dret de venjança passa a mans d'Anna Maria, que representa la revenja del país, tal com li ho diu un segador: «que parli en tu la pàtria redimida!» (Esclasans, 1934: 47). Ambrosi Carrion situa l'acció en la «primera meitat del segle XVII» i els dos primers actes a Reus, sense concretar més, però presenta un país revoltat: «Si de la forca | haguéssim de penjar tots els qui emparen | els enemics, et dic que a

aquesta terra | no restaria ni un viu» (Carrion, 2008: 45). En tot moment queda clar que la dama havia estat la inductora del compromís del marit i que està més compromesa amb la causa que ell.

No pot estranyar que Guillem Cabrer reconduís l'escenari cap a la guerra de Successió. El comentari de Milà i Fontanals l'autoritzava a fer-ho, si calia, i la voluntat de situar-lo a Mallorca, potser a Alcúdia, el 1720 li permetia abordar l'obra amb un conflicte bèl·lic significatiu també per a Mallorca. Des del principi el plantejament polític és explícit: a la cambra del Capitel·lo hi ha penjat un retrat de Felip V, en l'obra s'introdueixen reflexions de geopolítica que van afectar a la guerra, el Capitel·lo contínuament vol convèncer la dama de passar al bàndol borbònic i li arriba a proposar que encapçali la reconciliació sota el domini del nou rei, propòsit que la dama no està disposada a secundar, ans al contrari, i, en una al·lusió evident, la dama, mentre es despulla i es vesteix, canta *El cant dels ocells* en la versió política que es va fer popular en temps de la guerra. La relació entre Elionor, que és com aquí s'anomena la dama, i el capità està dominada pel conflicte ideològic després de la guerra de Successió.

## ■ 7 L'abús de poder

En totes les variants de la cançó popular que s'han examinat, es desenvolupen dos assumptes, el segon conseqüència, no necessària però omnipresent, de l'altre. El primer és l'abús de poder o, més ben dit, un doble abús de poder. Apareix sempre, no tan sols en la cançó sinó també en tots els textos d'autor conegut, tant els de Jordi Centelles, Joan Soler i Sans i Josep Maria Muñoz Pujol que s'han deixat de banda per a l'anàlisi específica de les derivacions de la cançó com en els altres. Recordem aquesta part del tòpic: en temps de guerra o en la immediata postguerra, un militar fa valer el poder extraordinari que les circumstàncies bèl·liques o de repressió li proporcionen i obliga una dama a una nit de sexe si vol salvar la vida del seu marit presoner. Encara, quan la dama, habitualment després de consultar el marit, s'hi avé a contracor, el militar no respecta la paraula donada i fa penjar el marit, primer espectacle que veu la dama quan s'aixeca del llit i mira per la finestra.

Les variacions en la presentació d'aquest abús donen molta informació sobre l'escriptor i l'orientació del text. En un drama que subratlla els elements anecdòtics com *La dama de Reus* de Manuel Rocamora, el capità i la dama no només no són desconeguts sinó que havien mantingut una relació amorosa platònica en l'adolescència i l'abús ve molt condicionat per aquest



antecedent. El capità s'irrita quan sap que Marina està casada, l'acusa de traïció per no haver-lo esperat i la vol obtenir sigui com sigui; la Marina es desmaïa quan sap que el cap de la tropa és Luis, li explica que l'estimava a ell però la van fer casar per força per refer l'economia de la família i, per acabar-la de fer decidir, li van explicar que el pare de Luis havia abusat de la mare de Marina i l'havia matada. Malgrat que la inclinació amorosa per Luis persisteix, Marina declara que en el present per a ella només compta que el Ramon és el seu marit. A diferència del que s'esdevé en altres textos, en aquest la dama no consulta ni el marit ni ningú altre respecte a la pretensió del capità i l'abús no s'arriba a consumir perquè Luis fa executar el marit i Marina mata Luis sense que entre ells hi hagi relació sexual. D'aquesta manera, el drama salva la vergonyant demanda del marit a la dama i, sobretot, que la relació sexual s'arribi a produir.

Una variació substancial es produeix en la novel·la de Pompeu Gener, perquè el duc havia pretès Anna Maria però ella l'havia rebutjat i havia preferit el baró de Rocafort, amb qui havia viscut feliç fins que l'havien posat a la presó per patriota. La declaració per part del duc que encara estima la dama va acompanyada de l'exigència de sexe i és un frare consultat per la dama, i no el marit, qui li aconsella que cedeixi. Tampoc no veu per la finestra el marit penjat sinó que, amb molta més crueltat, és ella mateixa qui duu al botxí el que pensa que és el perdó però en realitat és l'ordre d'execució. En conseqüència, la crueltat del capità és superior que en la cançó, perquè burla doblement la dama, la viola amb la promesa d'alliberar el marit i no tan sols no ho compleix sinó que l'escarneix convertint-la en portadora de la sentència.

Si sempre es ressalta la bellesa de la dama, en el relat de Víctor Català, Giselda és «tan bella com un matí de primavera i tan malincònica com un capvespre de tardor» (Català, 2019: 208) i el contrast amb el virrei, una «bella animeta de Caïm» (Català, 2019: 207) de malnom Pal de Forca, és brutal. L'amenaça a Giselda no es redueix a la mort del marit sinó que s'adverteix a la dama que, si no accedeix a les condicions del tirà, «demà a punta de jorn farà dur a ton noble marit, missenyor, al mig de la plaça, i li farà cremar els ulls amb un fer roent, li farà arrabassar la llengua per mà de botxí, li farà capolar mans i peus a destraldes i li farà esquarterar els membres per quatre poltres salvatgins» (Català, 2019: 212–213). Quan ella cedeix, li fa aparier la millor cambra de casa de la dama i s'hi encamina «a so t'atabals» per tal que l'escarni sigui «públic i vistent» (Català, 2019: 214). Tan antinatural és la violació que el llit de la dama es personifica i resta «mut d'esbalaïment» (Català, 2019: 215).

En el drama d'Esclasans, Anna Maria al principi es mostra orgullosa del seu llinatge i de les seves idees, exigeix la reparació pública de la fama del marit i declara que no li suplicarà per ell. També aquí el Capitel·lo va estar enamorat d'ella als vint anys i es vol venjar perquè Anna Maria no el va triar a ell. El capità intenta convèncer-la que ella encara l'estima. També aquí el capità explica que té dona i tres fills però que els deixaria per ella i Anna Maria consulta el marit a la presó, en una visita de caires heroics, perquè Anna Maria argumenta que se sotmetrà a l'afront per ell: «Suportaré la bava verinosa | i el contacte carnal del Capitel·lo | per salvar-te d'un cop, espòs de l'ànima» (Esclasans, 1934: 28). Després del sexe, s'estableix un diàleg entre el Capitel·lo i la Dama en què ell, amb ressons maragallians, es justifica dient que no és dolent però no pot evitar fer el mal i ella li replica que li té pietat i fins li proposa concòrdia: ella simularà que ell l'ha respectat i ell aturarà la guerra. Llavors és quan reapareix la cara fosca del capità i confessa que la bondat no li és possible. S'evidencia encara més quan li demana que es quedi amb ell, perquè la seva dona potser morirà. L'ambigüitat amb què el Capitel·lo es refereix a la llibertat del marit es dissipa quan es comprova que Jordi Robert ha estat ajusticiat: llavors es fa evident el sarcasme, només podrà aconseguir la llibertat definitiva que la mort proporciona.

En el drama de Guillem Cabrer, la dama sempre és superior al capità. Sotmesa per la circumstància, Elionor compareix per complir el pacte tan de pressa com sigui possible. És el Capitel·lo qui vol conversar. Li retreu que triés el marit i el rebutgés a ell, intenta desprestigiar el marit subratllant els seus defectes, vol enllaminir Elionor amb la proposta d'encapçalar la reconciliació postbèlica, però ella se li revinclu amb l'orgull de qui sap que està per sobre d'un miserable: «De la compassió i de l'amor no vos ne parlaré, però de l'honra vull que sapiguen que no sereu vós qui me la llevareu. Si m'ajeia amb vós per plaer me podríeu dir frívola, però el meu cas és diferent. L'únic camí per arribar a don Jordi és el vostre llit: idò endavant!» (Cabrer, 1981: 90). Contra els intents de convèncer-la, ella es declara enamorada del seu home i austracista convençuda, i quan ell la insulta, Elionor li replica que no aconseguirà humiliar-la perquè sent repugnància pel Capitel·lo. Per tal de fer-ho ben evident, es despulla tot cantant *El cant dels ocells* amb lletra austracista. A l'alba, al Capitel·lo li expressa que desitja que ella conservi un gran record d'aquesta nit però ella li subratlla el menyspreu que per ell sent: es vesteix i s'empolaina amb delectació davant el Capitel·lo perquè hagi de contemplar el desig que sent pel marit. Davant la ira d'Elio-

nor quan veu el marit penjat, ell s'excusa amb l'argument que no podia desobeir ordres de Madrid.

L'obra d'Ambrosi Carrion adquireix una altra dimensió. El Capitel·lo és un home cruel que té el costum de posseir dones mitjançant diners o coacció. El drama comença quan una dona surt del seu dormitori plorant perquè ha hagut de pagar amb el seu cos la llibertat del marit. El capità es vanta de ser un «home de paraula» que no coneix altre déu que la seva voluntat, es manifesta com un nou Serrallonga maragallà:

La llei sóc jo. Tinc dret de mort i vida,  
i només poden demanar-me comptes  
el rei i Déu. Però el primer està en deute  
amb mi, i quant a l'altre, que m'espero,  
que jo trigaré a anar-hi tant com pugui. (Carrion, 2008: 45)

Les intervencions del personatge no fan altra cosa que confirmar la connexió amb els personatges més potents de les «Visions» maragallianes. Ambrosi Carrion havia estat un jove modernista enlluernat pel Maragall més nietzscheà i no se'n va penedir mai, la seva última obra va ser un Comte Arnau. És en Arnau o Serrallonga que s'inspira aquest Capitel·lo orgullós de la seva llibertat: «Les coses | que vull, les prenc, les tinc, després les llenço | i corro en cerca d'altres» (Carrion, 2008: 46–47). Ell mateix es defineix com «Aquell que encar no ha trobat mesura | pel seu desig, ni res que se li negui» (Carrion, 2008: 47). Un heroi pervers, fort, nascut per vèncer, destructor, superior a tots els homes. Sent un menyspreu absolut per la noblesa i l'orgull del seu origen de marginat, «fill de lladre i de gitana», bandoler ell mateix fins que va decidir allistar-se al bàndol dels poderosos i convertir-se en militar. L'atracció pel proscrit ha proporcionat molta literatura des del Romanticisme. D'aquesta amalgama de trets prové la seva actitud tant davant la Dama com davant els pares del marit. Es recrea en la contradicció dels privilegis nobiliaris que reclama el pare del condemnat i li imposa la seva força en temps de guerra. La fortalesa de la dama propicia un xoc d'abast molt superior al de les altres obres. Per altra part, l'actitud miserable del marit, el sogre i la sogra, als quals importa molt poc el destí de la dama, provoca que ella se senti sola i humiliada: «Heu mort en mi totes les coses nobles» (Carrion, 2008: 87). La confluència de la condició del Capitel·lo, que exigeix una autèntica nit d'amor i la solitud existencial de la dama provoca la resolució de la dona, en resposta al Capitel·lo: «Per les set vides | jo et donaré una nit d'amor com altra | no has tingut ni tindràs. Ho juro! Ho juro!» (Carrion, 2008: 88). Amb aquesta

temperatura eròtica acaba el primer acte: la dama ferida pel marit i els sogres trenca la connexió amb la família i, per despit i per orgull de poder mostrar fins a quin punt és una dona poderosa ara que l'han desnonat de les seves seguretats, assegura passió intensa al capità. Abans que la dama arribi a la cambra, sembla que la confiança absoluta del Capitel·lo en ell mateix ha minvat. Malgrat que, per subratllar la seva perversitat, en expressió vulgar, diu que signarà la llibertat «quan hagi cobrat» (Carrion, 2008: 92), no se sent segur, pateix pel seu aspecte, pensa que té «aire d'un lladre de camins» (Carrion, 2008: 92) i, ell, sempre victoriós, es confessa a si mateix: «Em temo | que, avui, seré el vençut» (Carrion, 2008: 93). Si fins aquell moment les dones per a ell només havien estat femelles i li era igual el que diguessin d'ell, ara se sent inferior a la dama i fins i tot gelós perquè pensa que el seu sacrifici indica que ella estima el marit. La dama entra desafiant, amb la declaració que farà tot el que ell li digui, que aquella nit la dama és morta i actuarà com una dona. S'estableix conversa sobre la solitud i el desig i ell expressa que abans la volia humiliar i ara només té un «desig furios de posseir-vos | en cos i en pensament» (Carrion, 2008: 108). També necessita explicar la seva història, d'alguna manera justificar-se i tenir companyia i és llavors que, tot i que encara la Dama defensa que la seva causa –suposem que la dels catalans a la guerra– és justa, tot canvia de manera sobtada i radical. Quan el Capitel·lo, encisat per la Dama, li diu que si ell estimés i fos estimat, abans de permetre que un altre la tingués, la mataria, ella –en el que interpretem com un embat de l'orgull de la Dama– declara que no voldrà el perdó del seu marit i explica que si ha anat a la cambra del Capitel·lo és perquè està sola, abandonada de tothom i reconeix que ell li despulla l'ànima. A partir d'aquí, tot es precipita perquè el Capitel·lo ja no és una bèstia sense escrúpols però, sobretot, perquè la Dama ha trencat amb el passat i sent un desig autèntic pel capità: «Beseu-me altra vegada, | no amb els llavis, sinó amb les dents: deixeu-me | la boca en sang, feu-me malbé en l'estreta... | Que en el dolor tot pensament s'ofegui» (Carrion, 2008: 115). El determini d'aquesta dama és substancialment diferent del de les altres, i l'hem d'examinar en el context en què està inscrit.

## ■ 8 La decisió de la dama

Aquest tòpic es diferencia del de Lucrecia sobretot en el desenllaç. Després de la violació, Lucrecia se suïcida i, en la versió de Joan Ramis, ho fa tant per la humiliació personal que ha patit com perquè la seva mort serveixi d'exemple, publiciti l'abús i promogui la rebel·lió que acabi amb la tirania.

S'ha de considerar que el Capitel·lo, en totes les versions, és un capità, comandant, virrei o jutge esdevingut totpoderós per circumstàncies especials que li permeten perpetrar l'abús però no és la màxima autoritat, per això en la línia Centelles, Soler i Sans, Muñoz Pujol es recorre a l'autoritat del rei, que administra justícia, i aquest és l'element central per a Centelles, que té interès a mostrar l'elegància, la liberalitat i el rigor d'Alfons el Magnànim. Ja veurem que una part d'això apareix a l'obra d'Agustí Esclasans, però *a posteriori*, després de l'acció de la dama.

Perquè la dama de Reus és un personatge extraordinàriament modern que respon a la perfecció al model del que el feminisme actual anomena «la dona empoderada», la que, quan és víctima d'una injustícia, no es conforma amb el plany ni s'autoimmola com a exemple sinó que passa a l'acció i, si no troba justícia enlloc més, executa ella mateixa el delinqüent. Resulta interessant, en qualsevol de les interpretacions que li atribuïm, el títol «La dama implacable» de la versió del *Romancerillo*. El fet és que la dama es revenja i no immediatament, a cop calent, sinó que, segons les versions, es fa soldat per tenir l'ocasió d'arribar fins al capità o, simplement, l'espera a la sortida de missa per apunyal·lar-lo o disparar-li fins que mor.

És així en totes les versions que examinem de la cançó. En l'obra de Manuel Rocamora, tot i que no s'arriba a produir la violació, la Marina mata el capità amb un punyal. En l'agonia, el capità té la malícia de cridar que ell té l'honra de la dona i ella replica que menteix, que ella és honrada. El desenllaç és molt més sofisticat en la novel·la de Pompeu Gener. En el setge a què els catalans, comandats pel francès Condé, sotmeten la Lleida ocupada pels castellans, compareix un capità de miquelets negres jove i distingit, amb fama de terrible, que exposa que vol ser el primer en l'assalt, al so d'una orquestra que toqui una sarabanda. Malgrat que l'intent d'incursió és rebutjat, els miquelets aconsegueixen entrar a la ciutat, s'estableix una batalla cos a cos en una església i el capità de miquelets negres mata, i els seus homes trossegen, el duc de Leganès. Quan Condé, irritat perquè no s'han respectat les seves ordres, vol matar el jove capità de miquelets, ell es treu el casc i es descobreix que és la dama de Reus:

Jo no soc un cavaller, ni tampoc un canalla, ni tan sols un home: jo no soc més que una dona desgraciada, a la qual aquest malvat duc li havia fet executar el marit després d'haver abusat d'ella. El miserable em va fer portar a mi mateixa l'ordre de la seva mort, dient-me que era una ordre de llibertat la que em donava. Vaig jurar a Déu que em venjaria, i m'he venjat. Heus aquí per què he fet la guerra. Ara, que ja he aconseguit el que volia, us dono l'espasa, i amb ella les meves companyies, i em vaig a tancar a una convent per fer penitència dels meus pecats i pregar a Déu per l'ànima del meu marit,

per la llibertat de Catalunya i pel bon èxit de les empreses de Vostra Altesa. (Gener, 1987: 62)

Gener és qui desenvolupa de manera més àmplia el tòpic de la dona que va a la guerra, present en algunes versions de la cançó i assumpte central d'altres com «Donzella qui va a la guerra» (Aguiló, 1893: 205–214). En aquest punt, agafa relleu el transvestisme, per la necessitat de la dona de fer-se passar per home, i els conflictes que això provoca. Víctor Català no entra en tants de detalls però sí que presenta un gentil cavaller d'ulls dolços amarats de tristesa que es fa passar per un noble estranger que ha vingut a servir el rei i que mata el virrei. El final recull el cerimonial d'algunes versions de la cançó: ella li clava el punyal tres vegades i ell la reconeix; a la primera punyalada, li demana pietat i la resposta d'ella també és «La que de mi tingueres, el felló assassí» (Català, 2019: 218). La satisfacció del patge vell de la dama, que «somriu de viva joia» (Català, 2019: 218), certifica que s'ha fet justícia. La resolució és força més complexa en el drama d'Esclansans, perquè la venjança adquireix un caràcter col·lectiu i patriòtic. Els segadors apedreguen les cases dels afins al Capitel·lo, se suscita una revolta i a Anna Maria, per boca d'un segador, se li reconeix el dret d'executar la revenja. Ella, tanmateix, confia en el rei, el qual té por i la decep quan li contesta que l'autoritat del rei és la llei i que el Capitel·lo ha actuat de manera correcta castigant el cabdill de la revolta. També aquí és ella mateixa qui ha de clavar tres punyalades al violador i perjur.

En el drama de Guillem Cabrer, el camí de la venjança ve assenyalat pel mateix Capitel·lo, que insisteix contínuament a la dama que s'ha d'amansir i que ha de simular. La dama, en efecte, fa veure que en realitat ha comparegut a la cambra per fam de mascle després de set anys d'abstinència, que sempre l'ha estimat i l'estima ara, que serà una amistançada dòcil i fidel i, entre carícies, li lliga les mans, li pren la pistola i el mata, amb la mateixa resposta que a la cançó quan ell demana clemència: «Pietat? La mateix que vós tenguéreu amb el meu home!» (Cabrer, 1981: 125).

També en el desenllaç, la peça d'Ambrosi Carrion mereix un gran punt i a part. A l'alba, la dama no vol que el Capitel·lo la deixi i el diàleg és d'enamorats apassionadíssims. Ella li diu: «M'has tornat una altra» (Carrion, 2008: 138) i ell s'expressa en els mateixos termes quan es presenta com «Un home bo i dolent, que entre els teus braços | s'ha alliberat, mal fos per una sola | nit, i ha obtingut també l'alliberar-te» (Carrion, 2008: 141). Ella no pot tornar al passat, menysprea el perdó del marit i dels sogres: «la dona que has fet néixer ha mort la Dama» (Carrion, 2008: 141). La seva solitud

s'incrementa quan sap que el marit és mort i encara més quan els sogres li donen la culpa i la voldrien matar. Llavors ella maleeix el Capitel·lo. En el tercer acte, al port, a la nau que ha de dur el Capitel·lo a Amèrica, ell es mostra tan nietzscheà com al principi, espera la dama i la tindrà: «El Capitel·lo | soc més que mai. Mal pesi a cel i terra, | tindrè el que vull» (Carrion, 2008: 168). La dama està disposada a venjar-se del que considera una burla pel perjuri del capità i intenta fer explotar el vaixell, però és descoberta. Quan la duen en presència del Capitel·lo, repeteix que la Dama, «l'ànima encesa d'una terra | en revolta» (Carrion, 2008: 174), és morta, però li retreu que, amb la mort del marit, l'ha tractada com una puta. Ell li expressa que només viu per a ella i que la mort del marit era imprescindible: «Duies l'esclavatge | del marit, de la terra i de la causa. | Prenent la terra, destruint la causa | i matant-te el marit jo et feia lliure» (Carrion, 2008: 181). L'exiliat Carrion justifica l'ocupació de la terra i la destrucció de la causa per un objectiu que considera superior: l'amor sense obstacles. La dama s'hi lliura amb la compleció d'uns versos anteriors: «La Dama és morta | però la dona és nada» (Carrion, 2008: 183). A partir d'aquí, l'ànsia d'infinit pròpia dels herois maragallians que no admeten cap mena de fre ni d'obstacle és la que regeix. En les exhortacions del Capitel·lo:

Deixa la terra vella amb tots els seus dols i prejudicis,  
amb totes les rancúnies i misèries.  
Anem a terra sense llei per fer-hi  
la nostra.  
[...]  
Alliberats de tot. I si ve un dia  
en què sentim un jou vingut dels homes,  
obrirem un camí en la selva verge  
i ens perdrem en ell. Només nosaltres.  
endavant, endavant! (Carrion, 2008: 190)

La rèplica de la dama és definitiva: «I sempre, sempre | seguint el sol, fins a fer-lo nostre» (Carrion, 2008: 190). Un final en què la nau parteix, no tan diferent del de *Terra baixa* però passant per Maragall i Nietzsche.

## ■ 9 Actualitat del tòpic

En una mica més d'un segle des de la primera publicació de la cançó, el tòpic ha fet fortuna i ha adquirit matisos suficients per certificar que ha arrelat amb prou força per treure brots nous, no simples repeticions d'un

tema, tal com Josep Maria de Sagarra reclamava que s'esdevingués amb les derivacions d'una altra cançó:

jo crec que els elements suggestius de la cançó popular són tan forts, i tan densa la humanitat d'aquests elements, que és gairebé un deure de tots els poetes del nostre país aportar la visió pròpia de la figura llegendària, no en el sentit d'una emulació de plomes, sinó en el sentit de fer important la tragèdia del Comte Arnau, de donar-li tot el relleu i l'atenció que mereix. (Sagarra, 1994: 11)

Sagarra encara argumentava que el d'Arnau és un mite català i que són els catalans els que han de tenir l'ambició de convertir-lo en universal. No podem afirmar que *La dama de Reus* sigui una cançó només catalana –les semblances amb *La Bella Cecilia* italiana no són només circumstancials– però es pot assegurar que el tema és universal, ho certifica tanta literatura il·lustre de molts països que el desenvolupa. Si les variants de la cançó mantenen un relat central fix i identificable però incorporen diferències notables, les reelaboracions per part d'escriptors coneguts n'enriqueixen i n'eixamplen la interpretació, d'acord amb l'estètica de cada peça i la personalitat de cada escriptor. El romanticisme tardà de Manuel Rocamora s'acorda amb les exigències de l'espectador del teatre Romea; el catalanisme federal de Pompeu Gener exalta la mitologia republicana de la guerra dels Segadors; el geni narratiu de Víctor Català abandona per una ocasió les cruces de la ruralia del seu temps i adopta un registre mític; Agustí Esclasans hi aplica un formalisme obsessiu i la simbologia de l'independentisme; Ambrosi Carrion, en una agosarada i magnífica reescriptura, li imprimeix una derivació llibertària impensada; Guillem Cabrer hi incorpora la nova relació entre gèneres derivada del Maig francès. S'ha demostrat que el tòpic és flexible, adaptable, a partir d'una estructura permanent.

La darrera conclusió que en podem extreure és que el tòpic permet una adaptació indiscutible al context actual, quan la concepció sobre les dones, les relacions sexuals i els conflictes per abús de poder ha adquirit una nova dimensió. Una dona és forçada per un militar que abusa del seu poder en temps de guerra o de repressió i ella, que no ho pot impedir, es revenja. No, com en el bloc literari que hem deixat de banda, amb la intervenció de l'autoritat superior, el rei, sinó ella mateixa, amb el punyal o amb la pistola. Encara més, però, aquestes dames venjatives evolucionen en el motiu de la revenja: cada vegada és menys l'honor –l'honra del barroc espanyol–, que en algunes de les peces més acostades a l'actualitat ja s'especifica que l'abusador no té capacitat de prendre-li, i cada vegada més és l'abús de poder i la violació de la voluntat de la dona. Totes les dames són dones «empodera-



des» però cada vegada la seva determinació es fonamenta més en la concepció de la dignitat femenina i la valoració de la seva voluntat. La dama d'Ambrosi Carrion va més enllà, és capaç de superar aquest aspecte del tòpic per abandonar el seu món i llançar-se a l'aventura, en l'aplicació dels famosos versos maragallians, «no s'acaba el teu viatge, | no s'acabarà mai més», i convertir-se en la màxima expressió de la dona amb poder de decidir sobre ella mateixa i d'exercir, fins a l'extrem que determini, la seva llibertat. ■

### ■ Referències bibliogràfiques

- Aguiló, Marià (1893): *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals i cavalleresques*, Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguier.
- Ayats, Jaume (2019): «Cançons per construir la història d'un país», a: Sunyer, Magí (coord.): *Aureli Capmany*, Tarragona: Publicacions URV, 11–21.
- Batlle, Carles (2008): «Xantatge, sacrifici, traïció i venjança, el combinat infal·lible de “La Dama de Reus”», a Carrion, 19–31.
- Briz, Francesc Pelai (1866): *Cançons de la terra. Cants populars catalans*, 1, Barcelona: Llibreteria d'E. Ferrando Roca.
- Cabrer, Guillem (1981): *Teatre. Les roselles diuen no. El Capitel·lo. Monòlegs*, Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- Capmany, Aureli (1907): *Cançoner popular*, Barcelona: J. Horta, impressor.
- Carrion, Ambrosi (2008): *La Dama de Reus*, Barcelona: Proa.
- Castellanos, Jordi (2008): «Ambrosi Carrion, un dramaturg infatigable», a Carrion, 9–17.
- Català, Víctor (2019): «Giselda», a: *id.: Tots els contes*, 3, Barcelona: Club editor, 207–218.
- Duran, Eulàlia (1987): «Dues novel·les desconegudes del canonge valencià Jordi Centelles (vers el 1500)», *Els Marges* 36, 21–38.
- Gallén, Enric (1989): «Pròleg», a Muñoz Pujol, 7–10.
- Gener, Pompeu (1987): *Anna Maria i L'abadessa i l'hostalera*, Barcelona: Curial Edicions catalanes.
- Hernández Sanz, Francesc (1987): «Sapphira (1.931)», a: *Cultura i societat a Menorca (II)*. Edició a cura de Josefina Salord Ripoll, Maó: Institut Menorquí d'Estudis, 299–307.

- Milà i Fontanals, Manuel (1853): *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez.
- (1882): *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Segona edició refosa i augmentada, Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer.
- Muñoz Pujol, Josep Maria (1989): *Alfons Quart*, València: Tres i Quatre.
- Oriol, Carme (2004): «El folklore en la literatura: un model d'anàlisi aplicat a l'obra de Víctor Català», a: Sunyer, Magí / Pujadas, Roser / Poy, Pere (eds.): *Literatura i identitats*, Valls: Cossetània, 37–58.
- Rocamora, Manuel (1894): *La dama de Reus. Drama en prosa dividit en tres actes*, Barcelona: Biblioteca de Lo Teatro Regional.
- Sagarra, Josep Maria de (1994): *El Comte Arnau*. Edició crítica a cura de Narcís Garolera, València: Eliseu Climent editor.
- Sunyer, Magí (2006): *Els mites nacionals catalans*, Vic: Eumo.

■ Magí Sunyer, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Avinguda Catalunya 35, E-43002 Tarragona, <magi.sunyer@urv.cat>, ORCID: 0000-0003-1966-060X.

## Les rondalles del tipus *The Wise Brothers* (ATU 655) i la seva projecció en tres obres de literatura culta

Caterina Valriu Llinàs (Mallorca)

**Summary:** The article analyses the relationship between folktales of the ATU 665 type such as *The Wise Brothers*, specifically between three Majorcan oral versions collected towards the end of the 19th century, and three works of learned written literature from different countries and periods: The Catalan novel *Tirant lo Blanc* by Joanot Martorell (15th c.), the French novel *Zadig* by Voltaire (18th c.) and the Italian novel *Il nome della rosa* by Umberto Eco (20th c.). From a narrative with the same origin in folklore, which develops a plot based on the hero's extraordinary capacity for deductive reasoning and sensory perception, each writer inserts it into his work and uses it in a particular way with a specific purpose. The analysis shows that the structures, characters and plots in oral folktales can be highly effective from a communicative perspective when they are inserted into works of more learned written literature.

**Keywords:** folk narrative, ATU 655 folktales, *Tirant lo Blanc*, Joanot Martorell, *Zadig*, Voltaire, *Il nome della rosa*, Umberto Eco ■

Received: 29-04-2021 · Accepted: 08-09-2021



Les rondalles són narracions orals que han acompanyat i acompanyen la humanitat des dels temps més remots.<sup>1</sup> A partir de trames aparentment senzilles i sempre atractives, basteixen històries i donen vida a personatges arquetípics que ens impressionen des de la infantesa i que recordem en la vida adulta. La seva empremta, conscientment o inconscientment, es fa present al llarg de la vida i ens dona eines per a la pròpia maduració personal, com ja va demostrar el psiquiatre Bruno Bettelheim en els seus estudis sobre la influència de les rondalles meravelloses en el desenvolupament

---

1 Aquest treball s'emmarca en un projecte d'R+D sobre literatura popular catalana que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats (PGC2018-093993-B [MCIU/ AIE/ FEDER, UE]) i forma part de la investigació que du a terme el Grup de Recerca en Etnopoètica de les Illes Balears (GREIB), consolidat per la Universitat de les Illes Balears.



dels infants (Bettelheim, 1975). Les rondalles s'expressen en un estil que els estudiosos anomenen abstracte, en el sentit de resumit (Lüthi, 1947: 37–52) i formulari, per l'ús reiterat de fórmules compositives tant a nivell intern, d'estructura i rols de personatges, com estilístic en la construcció del discurs mitjançant fórmules que es repeteixen i que qualifiquen de manera simple i clara accions i personatges (Serrà, 2012: 251–275). El resultat són uns materials narratius altament rendibles per a la comunicació interpersonal i intergeneracional, que contribueixen a la formació del receptor –i també de l'emissor– i teixeixen una xarxa de referents culturals que són compartits per un gran nombre de persones de territoris i èpoques molt diverses. Constitueixen una mena de substrat o humus cultural sobre el qual o a partir del qual s'incorporen altres formes d'expressió artística, com la plàstica o la literària, de les que –en un moment històric o altre– emergeix la valoració del segell d'autoria o d'originalitat. De l'anonimat o autor desconegut de la rondalla, d'aquesta autoria coral, col·lectiva i compartida en la qual el nom i la identitat de qui en fou el creador primer es perdia i alhora perdia també tota mena de relleu o importància, la cultura occidental passà a valorar el concepte de ser-ne l'autor i de ser original. Les obres –siguin literàries, plàstiques o musicals– començaren a signar-se amb el nom del creador i se'n reivindicà i salvaguardà la propietat intel·lectual. Tanmateix, les arrels dels materials folklòrics nodriren i nodreixen branques que brosten i es renovellen una vegada i una altra en el si de la creativitat humana, a vegades amb plena consciència de l'autor que les incorpora a la seva obra i altres vegades des d'una pulsio més interna, menys recognizable, però tanmateix bategant. És per això que els punts de confluència entre l'anomenada literatura popular i l'anomenada literatura culta són múltiples, presents en totes les èpoques i tendències literàries, rendibles des del punt de vista de la comunicació entre l'autor i el lector que comparteixen un sistema de referents comuns. Per la mateixa raó, aquestes confluències són apassionants per a l'investigador que en busca les traces, les semblances, les pervivències, les distorsions, les connexions i els usos contextuals i metalingüístics que se'n fan. Com assenyala Rafael Alemany a les conclusions del seu article sobre la reutilització de dues fonts literàries anteriors en els episodis de «Tirant a Anglaterra» i «El cavaller Espèrcius» del *Tirant lo Blanc*:

La intertextualización literaria fue moneda corriente en la época [medieval] y lo sigue siendo en magnitudes más discretas. Pero la huella más o menos explícita de unas fuentes en un texto no es indicio necesario de la asunción mimética del significado prístino de aquellas por parte del autor del nuevo producto. Esta es tan solo una de las posibilidades, pero, ni de lejos, la única. Antes bien, con frecuencia, las fuentes, al ser

reutilizadas, experimentan diversos procesos de manipulación, reelaboración y resemantización tanto en términos absolutos –alteración de la literalidad del material intertextualizado– como en términos relativos –la literalidad de la materia primigenia no se modifica sustancialmente, pero varía de sentido o asume otras nuevas significaciones al imbricarse en un discurso macrotextual diverso. Es precisamente en estos cambios donde radica la originalidad creativa de un autor y donde podemos hallar algunas de las claves interpretativas más útiles para la comprensión de la propuesta ideológica y estética que realmente [el autor] nos ha querido transmitir. (Alemany, 1997: 26)

És a partir d'aquestes constatacions i reflexions que en aquest article analitzarem un argument rondallístic documentat des de molt antic, la seva presència i variació en reculls folklòrics del nostre àmbit lingüístic i també en algunes obres de la literatura culta que pertanyen a èpoques i països diferents, per veure'n la funcionalitat i la capacitat de seduir els oïdors i els lectors mitjançant recursos alhora senzills i sofisticats que es basen en estimular la intriga i la curiositat dels receptors. Per a interpretar la realitat apel·len a la capacitat de raonament aplicada a partir de la percepció, l'observació i l'associació de les característiques de l'entorn, i aquesta lectura intel·ligent de la realitat contribueix al progrés personal del protagonista i al bé comú de la societat que l'envolta.

La catalogació de les rondalles mitjançant ítems que ordenen els arguments universals en cicles, categories, tipus i subtipus és una eina imprescindible per a l'estudi de la rondallística. L'obra *The Types of International Folktales* (2004), iniciada per Aarne, seguida per Thompson i revisada i ampliada per Uther, és una obra col·lectiva que ens aporta la informació essencial sobre els tipus rondallístics mitjançant un títol i un descriptor genèrics, la seva numeració en el conjunt de tipus universals que en permet l'ordenació i la localització, la indicació de les primeres aparicions en la literatura culta i la seva presència en els rondallaris d'arrel oral d'arreu del món. Aquesta informació tan valuosa que ens aporta l'anomenat col·loquialment *index ATU* ens permet contextualitzar una rondalla des de diversos paràmetres: argumentals, literaris, geogràfics, cronològics, d'afinitats amb altres dels mateix espectre, dels motius folklòrics que la integren, etc.

En aquest treball analitzarem les versions recollides en llengua catalana de la rondalla catalogada com a ATU 655 *The Wise Brothers*, que es presenta sovint associada amb el tipus ATU 920C *Shooting at the Father's Corpse as a Test of Paternity* i més rarament amb el tipus ATU 976 *Which Was the Noblest Act?*. Seguidament, en comentarem la presència o petjada a l'obra *Tirant lo Blanc*, publicada per primera vegada a València el 1490, peça clau de la literatura catalana del Renaixement, que superà els paradigmes dels llibres de

cavalleries i obrí la porta a la novel·la moderna. Concretament, ens centrem en el capítol CX titulat «Lo raonament que Tirant feu a la infanta de Sicília sobre lo matrimoni, e com la Infanta feu moltes experiències per conèixer a Felip», i més concretament en una part d'aquestes *experiències* que les adaptacions de l'obra solen titular, com un petit capítol independent, «El filòsof de Calabria», en referència al personatge que la protagonitza. Més endavant veurem com els motius principals de la mateixa rondalla són usats per Voltaire en el seu relat d'ambientació oriental *Zadig*, publicat el 1747 i titulat inicialment *Memnon*. Finalment, revisarem com el semiòleg i novel·lista italià Umberto Eco s'inspirà en aquest mateix argument per iniciar la trama de la seva famosa novel·la *Il nome della rosa* i per caracteritzar des de les primeres pàgines la personalitat i la gran capacitat deductiva del protagonista, Guglielmo de Baskerville (Eco, 1980: 29–37).

#### ■ 1 Els germans espavilats i la prova de paternitat: raonament, percepció i emoció al servei de la veritat

L'Índex ATU divideix les rondalles en diversos gèneres: d'animals, meravelloses, religioses, de l'ogre estúpid, humanes o realistes, contarelles i formulístiques. El tipus ATU 655 *The Wise Brothers* pertany a les meravelloses —que es caracteritzen per resoldre el conflicte plantejat mitjançant quelcom meravellós o màgic, un objecte, una capacitat adquirida, una informació vital, etc.— i forma part del cicle «Supernatural Power or Knowledge». El títol genèric que aporta el *RondCat* per a aquest tipus en concret és *Els tres germans llests*. El resum que apareix a *The Types of International Folktales* és força extens i en farem una sinopsi: Un pare deixa la seva riquesa als seus tres fills, un d'ells roba pedres precioses que eren l'herència dels tres (a vegades no hi ha testament i cal dividir l'herència, o l'herència són les parts d'un mateix arbre i no es posen d'acord en com treure'n profit). Per resoldre el conflicte decideixen anar a consultar un home savi (rei, jutge). De camí, veuen marques del pas d'un animal i dedueixen que era un camell (o un cavall o un animal de ramat), tort d'un ull (perquè només està menjada l'herba d'una part del camí), coix (per les petjades), escuat (només estan espolsades de rosada les herbes més altes) i carregat amb oli o mel (perquè n'ha deixat taques). Topen un home que els diu que ha perdut el seu animal i els demana si l'han vist, els germans li'n comenten les característiques però neguen haver-lo vist. L'home pensa que menteixen i que són ells que li han robat. Els porta davant el jutge (o el rei), que ha de resoldre si han furtat l'animal, però també qui ha robat les joies o com repartir l'herència.

Els germans expliquen les seves observacions i raonaments per saber com era l'animal sense veure'l. El jutge (o rei), admirat, els absol i els convida a sopar però mana al seu criat que els espïi. Mentre s'open fan tres comentaris significatius: la carn fa gust de gossa, el vi o el pa fan olor de cadàver i el seu amfitrió és bastard. El jutge (o rei) s'assabenta que la carn era d'un animal alletat per una gossa, el vi era d'una vinya pròxima al cementiri (o el pa era fet de farina de blat sembrat al fossar) i, efectivament, ell és fill il·legítim. Per a resoldre la disputa sobre l'herència en algunes variants el jutge conta la història de l'acte més noble (que és el tipus ATU 976), segons la reacció dels germans ell dedueix quin dels tres és el lladre de les joies, perquè amb la resposta que ha donat ha mostrat la seva culpabilitat. En altres variants, es demana als tres germans que disparin al cadàver de son pare, o a una efígie que el representa. El germà que es nega a fer-ho per escrúpols morals és considerat l'hereu legítim de l'herència. En altres variants, el jutge els fa altres proves per descobrir la paternitat o pronuncia un dels judicis de Salomó (Uther, 2004: I 361–362).

Uther indica que l'ATU 655 usualment es troba combinat amb els tipus 725, 875, 920C i 976. Per tant, notem que sempre les combinacions són entre una rondalla catalogada com a meravellosa i una altra de les considerades realistes. L'índex Aarne-Thompson (1961) distingia entre el tipus 655 i el tipus 655A, però la revisió feta per Uther (2004) els unificà en un de sol, el 655. Aquest tipus es troba documentat per primera vegada en sànscrit als reculls indis del s. XI *Brhatkathā* de Ksemendra i al *Kathasaritsāgara* de Somadeva. El trobem present a Àsia, Europa, nord d'Àfrica i en alguns indrets de Sud-Amèrica. En les llengües romàniques està documentat en català, portuguès, romanès i castellà (Uther, 2004: I 361–362).

El tipus ATU 920C *Shooting at the Father's Corpse as a Test of Paternity* realment no és més que l'última seqüència que sol aparèixer a ATU 655 com a prova de paternitat, però per les seves característiques pot funcionar com una rondalla independent, concretament inclosa en el subgènere de les realistes, dins el cicle de les que tracten d'actes i paraules intel·ligents. En el rondallari català aquest tipus no apareix mai de manera independent, sinó que sempre va associat amb l'ATU 655. La descripció de l'índex ATU és la següent: per determinar el vertader hereu d'entre tres fills, un rei moribund o un home ric estableix que cada fill haurà de disparar al seu cadàver. El més jove es nega a fer-ho, i per tant és considerat l'únic fill legítim del seu pare mort, els altres dos són tinguts per indignes o il·legítims i perden l'herència (Uther, 2004: I 542). Aquest argument, amb algunes variants, el trobem en el conte «El falso heredero», escrit originàriament en

hebreu i inclòs en el *Libro de los entretenimientos*, una obra singular que pertany al gènere anomenat *maqama*, escrita el s. XII pel metge jueu Yosef ben Meir ben Zabarra, que va viure en terres de la Corona Catalano-aragonesa, i que es considera que va influir en el gènere desenvolupat posteriorment de la novel·la picaresca.<sup>2</sup> El aquest conte un criat usurpa el lloc del fill absent i aconsegueix heretar la fortuna del seu amo. Quan el fill reclama els seus drets, el jutge diu que desenterraran els ossos del pare i els vexaran, com a càstig per no haver deixat clar el seu testament. El criat hi està d'acord amb entusiasme, però el fill s'hi nega. El jutge li adjudica l'herència, per ser-ne el veritable i digne hereu (Zabarra, 1983: 115–117).

Per la seva banda, el *RonCat* –que atén als arguments de les rondalles catalanes– en fa una formulació menys cruenta: «*El vertader fill*: El rei ha de decidir quin dels tres fills mereix rebre l'herència del pare. Els diu que disparin una fletxa sobre un retrat del seu pare i qui l'encerti de ple al cor serà l'hereu. El fill petit es nega a disparar i el rei dicta sentència: ell és el vertader fill i mereix rebre l'herència del pare». Com podem copsar, a les rondalles catalanes no es dispara al cadàver del pare mort, sinó a la seva efígie, que en seria una forma simbòlica i menys agressiva. Uther indica que aquest tipus sol anar combinat amb el 655, i que es troba documentat per primera vegada al *Babylonian Talmud*, concretament és el *Baba Batra* 58a. Se'n troben variants arreu d'Europa, Àsia i en el nord d'Àfrica. En llengües romàniques el trobem en català, portuguès i italià (Uther, 2006: 542).

Com ja hem indicat, en el domini lingüístic català sempre trobem formulades les versions en la combinació ATU 655 + 920C, i no de forma independent. Només hi ha cinc versions catalogades, tres de les quals són d'Antoni M. Alcover, una del corpus Penya-Arxiduc i una d'Amades. La versió d'Amades, segons indica Oriol (1999: 307), s'hauria fet a partir de la versió escrita i publicada per Alcover, i per tant, la descartarem, perquè únicament tindrem en consideració les versions de base oral. Ens trobem, per tant, amb versions recollides a finals del s. XIX a Mallorca. D'aquestes, dues corresponen a les anotacions que Alcover consignà en les seves llibretes a partir de les informacions orals. La primera (Lta. II, 167–172) la titulà «Tres germans desxondits».<sup>3</sup> En aquestes notes hi ha vacil·lació en la formulació inicial del conflicte que presenta tres opcions possibles: el pare

2 Sobre el gènere de la *maqama* i la biografia i producció literària de Yosef ben Meir ben Zabarra, vegeu l'estudi que en fa Marta Forteza-Rey a la traducció i edició crítica de l'obra (Zabarra, 1983: 9–56).

3 Els informadors d'aquesta versió foren en Toni (a) *Garrut* de Sant Llorenç, el sen Toni Nebot (a) *Leu* de Son Servera i el prevere Joan Ferriol de Sineu, persones de l'entorn pròxim d'Alcover.



mor sense fer testament, el pare indica «fas hereu mon vertader fill» o bé el pare deixa escrit «fas mon fill hereu». La segona versió (Lta. III, 675–677) és una «Adició a n'Es tres germans desxondits»;<sup>4</sup> en aquesta, l'herència és una figuera que cal repartir per parts iguals. Al final del text s'indica una nova variant, de l'amo en Vicenç Santandreu, en la qual la mare vídua confessa als tres fills que dos d'ells són adúlterins i per tant només un és el vertader fill. A partir d'aquestes informacions recollides de boca de sis informants diferents, Alcover va redactar la seva versió d'autor el desembre de 1896 i la va publicar el febrer de 1897, en la primera edició del segon tom del seu aplec. Per a iniciar la trama, optà per la forma enigmàtica de «faç mon fill hereu» que desencadena la disputa entre els germans (Alcover, 2013: VI 35–45).

L'estiu de 1894, el professor Antoni M. Penya (1863–1948), a instàncies de l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria (1847–1915), inicià un treball de camp de recollida de rondalles arreu de Mallorca. Al poble d'Alaró hi va recollir la rondalla que titulà «Es tres germans», la va redactar i el 1895 va ser publicada en el recull *Rondayes de Mallorca* en la variant mallorquina de la llengua catalana (Lluís Salvador, 1895: 78–85) i en alemany en el volum *Märchen aus Mallorca*, ambdós volums es publicaren simultàniament a Würzburg. Es tracta, també, de la combinació ATU 655 + 920C.

Per la seva banda, el *Catálogo Tipológico del Cuento Español* de Julio Camarena i Maxime Chevalier fa una catalogació i antologia de rondalles espanyoles per tipus. Dels tipus Aa-Th 655 i 655A, que agrupa sota el títol genèric de «Los hermanos sabios y sus deducciones acerca de la mula perdida», aporta, precisament, la versió publicada per Alcover. A la relació de versions orals dels tipus just apareixen les que ja hem ressenyat (Lluís Salvador, Alcover i Amades), no hi ha cap altra versió de cap altre indret de l'estat espanyol. Sí que aporta informació sobre versions que provenen d'enclavaments sefardites, una versió argentina i diverses portugueses (Camarena & Chevalier, 1995: 673–681). Per tant, ens trobem amb una rondalla que en l'àmbit del folklore hispànic només es troba documentada en català i únicament a l'illa de Mallorca, en dues col·leccions de rondalles formades a finals del s. XIX.<sup>5</sup> Per poder veure millor les analogies i divergències entre aquestes versions, hem realitzat la taula 1.

4 Els informadors d'aquesta versió foren Rafela Servera (a) *Calona* de Son Servera, l'amo en Vicenç Santandreu (a) *de Son Garbeta* i Antoni Alcover de Manacor, pare del col·lector.

5 La localització del tipus ATU 655 en enclavaments sefardites, a Portugal i a Mallorca, així com l'origen talmúdic d'una part de la rondalla, ens porta a formular la hipòtesi que la narració formés part de la tradició jueva hispànica i que a finals del s. XIX només per-

ATU 655+920C	Alcove r llibreta II	Alcove r llibreta III	Alcove r publicada	Penya-Arxiduc
Títol	<i>Tres germans d'excondits</i>	<i>Adició a n'Es tres germans d'excondits</i>	<i>Tres germans d'excondits</i>	<i>Es tres germans</i>
Recollida a	Llevant de Mallorca	Llevant de Mallorca	Llevant de Mallorca	Alaró
Any publicació	— [2013 ed. crítica]	— [2013 ed. crítica]	1897	1895
Protagonistes	tres germans pobres	tres germans pobres	tres germans pobres	tres germans
Testament	«fas hereu mon vertader fill»	hereus els tres fills	«fas mon fill hereu»	sense testament
Bé en herència	morer	figuera	mig hort amb un morer	bens no especificats
Animal perdut	mula	mula	mula	mula
Característiques	torta/coixa/curta	torta/coixa/curta	torta/coixa/curta	torta/coixa/grisa
Qui fa justícia?	rei	rei	rei	rei
Deduccions de l'àpat	porcella té gust de cadella; el vi fa olor de fossar; el rei és bord i fill de moro	l'arros fa gust de moro; el vi té gust de mort; la porcella té gust de cadella	porcella té gust de cadella; el vi fa gust de fossar; el rei és bord i fill de moro	porcella té gust de cadella; el vi és de mallola; el rei és bord i fill de moro
Prova sensibilitat	no se'n fa	paper de fumar sota peus del lilit	paper de fumar sota peus del lilit	no se'n fa
Prova de paternitat	disparar a la imatge del pare	disparar a la imatge del pare	disparar a la imatge del pare	disparar a la imatge del pare
Adjudicació d'herència	fill petit es nega a disparar i és designat l'hereu	fill petit es nega a disparar i és designat l'hereu	fill petit es nega a disparar i és designat l'hereu	fill petit es nega a disparar i és designat l'hereu

Taula 1.

Les versions mallorquines són molt uniformes i responen al desenvolupament dels motius folklòrics que Thompson (1955–1958) qualifica genèricament de J1661.1.6 «Clever deductions by eating, smelling, drinking, etc.». Presenten diferències mínimes de detall, a no ser per la prova del paper de fumar sota els peus del llit, que just trobem a la III Llibreta d'Alcover i que conservà en redactar la versió d'autor.<sup>6</sup> Aquest motiu folklòric està catalogat a l'apartat H de Tests del *Motif-Index* de Thompson i forma part de les proves encaminades a reconèixer la reialesa d'un personatge (H41 «Recognition of royalty by personal characteristics or traits»). Concretament és el motiu H41.1 «Princess on the pea», segons el qual el personatge té una sensibilitat tan extraordinària que és capaç de detectar un objecte petitíssim que ha estat posat sota el llit o sota els matalassos. En ocasions aquest motiu desenvolupat constitueix una rondalla independent, catalogada com a ATU 704 *Princess on the Pea*. En les nostres versions els germans s'adonen que hi ha un paper de fumar sota els peus del llit i exclamen «—O el cel s'és abaixat o la terra s'és alçada, o mos han posada cosa davall es pilars d'es llit» (Alcover, 2013: VI 39).

També cal remarcar que les versions mallorquines no expliciten com els germans detecten la bastardia del rei (motiu J1661.1.2) i això resta un poc de coherència al fil narratiu. En altres versions folklòriques sí que s'explica com arriben a aquesta conclusió, per exemple el veuen ballar i per la perfecció del seu ball dedueixen que és fill d'un ballarí (motiu J1661.1.2), o pels seus trets físics i el color de la pell s'adonen que és fill de moro o per

---

visqués en contextos orals a Mallorca, on els descendents dels jueus conversos, els anomenats *xuetes*, vivien sovint en entorns socials molt endogàmics. Tanmateix, la confirmació d'aquest aspecte necessitaria una recerca més aprofundida i seria objecte d'un altre estudi.

6 La versió recollida per Joan Amades és la número 367 del seu recull, es titula «Els tres germans de la poma» i indica com a informant Aurora Blai i com a data de recollida el 1922. Comparada amb les versions mallorquines, cal remarcar les següents diferències: els tres germans responen a l'amo de la mula que *si l'ha perduda negra la busqui falba*, una resposta que implica una certa dosi de suficiència o desvergonyiment. El rei i el propietari de la mula pensen que ells són els lladres. Quan són interrogats sobre el tema, el primer respon que no li agraden les mules bòrnies, el segon que no sabria que fer-ne d'una de coixa, el tercer que no li agraden les mules curtes. Els empresonen i ells expliquen els seus raonaments. Després el rei els convida a dinar, ells comenten que el porcell fa pudor de vedell, el vi fa gust de mort i el rei és moro. Tot és veritat. Fan la prova de disparar a la imatge paterna, el petit es nega a fer-ho i el rei li dona l'herència perquè és l'únic que ha respectat la memòria del pare (Amades, 1982: I 915–917). Són diferències de detall i d'ordre de les accions, però no són significatives per al desenvolupament de l'argument ni de la cloenda del relat.

la manera de mirar interpreten que és d'origen jueu,<sup>7</sup> o pel fet que recompensa els serveis amb pa en comptes de diners arriben a la conclusió que és fill de forner.

Per cloure aquest apartat podem dir que es tracta d'una rondalla que combina un tipus meravellós i un de realista, protagonitzada per sis personatges tots ells masculins (el pare mort, els tres germans, l'amo de l'animal extraviat i el rei). S'han de dirimir dos problemes: el repartiment de l'herència i la desaparició de la mula. La narració s'articula en tres parts:

- 1) La mort del pare i la necessitat de repartir l'herència. La decisió de partir a buscar un consell just. L'encontre amb l'home que busca la mula amb les respectives preguntes i respostes. L'acusació als tres germans de ser els lladres de l'animal i els raonaments que mostren la seva perspicàcia i innocència.
- 2) L'àpat: les observacions sobre les característiques del menjar i la bastardia de l'amfitrió (motius J1661.2 i J1661.1.2.1). La confirmació que allò que diuen és cert (en una versió, la demostració de sensibilitat extrema en percebre el paper de fumar sota el llit, motiu H1571).
- 3) La prova de disparar a l'efígie del pare per dirimir qui és el veritable hereu. L'hereu és el fill que es nega a disparar (motiu H486.2).

Cada una d'aquestes parts es relaciona amb capacitats primordials dels éssers humans: la intel·ligència analítica i deductiva, la percepció sensorial i la capacitat de processar racionalment aquesta percepció i, finalment, l'anomenada intel·ligència emocional.

## ■ 2 L'episodi d'«El filòsof de Calàbria» al *Tirant lo Blanc*: la seva relació amb el tipus ATU 665 i altres tipus i motius rondallístics

El cavaller i escriptor valencià Joanot Martorell (aprox. 1410–1465) va escriure la cèlebre novel·la *Tirant lo Blanc*, una de les grans fites literàries de la cultura catalana, que va ser publicada a València el 1490. És una obra molt extensa, articulada en quatre cents vuitanta-set capítols, amb multitud de personatges, accions i trames, entre les que destaquen –juntament amb les cavalleresques i bèl·liques– les amoroses. Per a la nostra anàlisi ens interessa particularment una part del capítol CX, titulat «Lo raonament que

<sup>7</sup> Aquest motiu apareix a la rondalla «A Herança», una versió en portuguès recollida a les illes Açores: «—E tu, como é que sabias que eu era judeu? —É porque o senhor juiz, quando fala com a gente, tem sempre os olhos inclinados para o chão» (Furtado-Brum, 2003: 42–43).

Tirant feu a la infanta de Sicília sobre lo matrimoni, e com la Infanta feu moltes experiències per conèixer a Felip» (Martorell, 1982: 346–354). Els protagonistes són la infanta Ricomana –filla del rei de Sicília–, el seu enamorat l’infant Felip –fill menor del rei de França– i un filòsof calabrès del qual no se’ns indica el nom. El cavaller Tirant vol casar el seu amic l’infant Felip amb Ricomana, però ella –que és una donzella sàvia– sospita que Felip és grosser i un poc babau. La infanta es voldria maridar amb un home refinat i intel·ligent, però tanmateix se set atreta per Felip. Talment com una heroïna de rondalla, decideix posar-li un seguit de proves per dilucidar la seva veritable naturalesa. Tirant, però, sempre està a l’aguait i salva el seu amic d’actuar de forma inadequada.

Davant aquesta situació Ricomana fa venir un filòsof de Calàbria –«un gran filòsof que és home de grandíssima ciència»– per tal que li descobreixi la veritable personalitat de Felip i l’aconselli. Quan el filòsof arriba té una disputa dins un hostal, mata un rufià amb un cop d’ast i és empresonat. Mentre és a la presó té un cavaller com a company de cel·la, al qual li pronostica el prompte alliberament i li demana que intercedeixi per ell davant el rei. Amb gran sorpresa del cavaller, el pronòstic s’acompleix. Seguidament, a la cort, el rei busca bons cavalls per oferir al rei de Constantinoble. N’hi porten un de magnífic, però té les orelles caigudes ningú no sap perquè. El cavaller suggereix de fer venir el filòsof, el qual afirma que és perquè el cavall va ser alletat per una somera (motiu J161.1.5.1). Comprovada l’afirmació, el rei, agraït, dobla la ració de pa al filòsof. Poc temps després, el rei vol comprar una pedra preciosa, pregunten al filòsof i ell diu que dins la pedra hi ha un cos viu, l’obren i –efectivament– hi ha un petit cuc (motiu J1661.1.6). El rei li dobla la ració de pa. El filòsof, enfadat per la minsa recompensa, envia a dir al monarca que no és fill del rei Robert, sinó d’un forner, i que per tant el regne no li pertany a ell, sinó al duc de Messina. En comprovar que allò que diu el filòsof és cert, el rei li dona la llibertat. A instàncies de Ricomana, el filòsof observa Felip i ben aviat s’adona que és ignorant i avar, però també valent, venturós en armés i que algun dia serà rei. Finalment, Ricomana decideix fer una última prova per determinar el refinament de Felip. Li ofereix dos llits per dormir, un molt auster i l’altre molt luxós. Pensa que si s’ajeu al luxós serà perquè és un home de gran noblesa. Felip inicialment opta pel llit senzill però al capdavall –per la seva pròpia malaptesa– s’ajeu al luxós. Ricomana ho interpreta com a signe de reialesa i decideix casar-se amb Felip, fent cas omís de les observacions i els consells del filòsof de Calàbria.

Les semblances entre les rondalles comentades anteriorment, els motius que desenvolupen i el fragment de la novel·la valenciana són òbvies: hi ha un conflicte inicial que precipita la primera seqüència (l'empresonament del filòsof *vs* les disputes dels germans sobre l'herència), les proves de sagacitat (les tres observacions sobre la mula perduda; les del cuc dins del balaix i la causa de les orelles caigudes) i l'acusació de bastardia del rei, que es demostra certa. Finalment, la prova de sensibilitat en posar un paper sota el llit dels germans es pot relacionar amb la prova del llit senzill i el llit luxós, que ha d'indicar el refinament del príncep. També són notables les diferències, sobretot el fet que els protagonistes de la rondalla són tres i el filòsof és només un, i també en l'objectiu final del relat: repartir una herència o elegir correctament un bon marit, encara que –en essència– en ambdós casos es tracta d'assegurar-se un bon futur. I, encara que hi ha coincidència de proves, les rondalles en presenten més i més desenvolupades.

Rafael Beltrán, en el seu article «La princesa que no sabia l'endevinalla: models rondallístics a l'episodi de Felip i Ricomana al *Tirant lo Blanc*» (2006: 57–87), assenyala encara més coincidències entre tipus i motius rondallístics i el text de Martorell, concretament, amb el tipus ATU 501 *Three Old Women Helpers* i el tipus ATU 851 *The Princess who Cannot Solve the Riddle*. Atribueix a aquest ús del patrimoni popular oral la comicitat de l'episodi que comentem i remarca:

Crec que l'acceptació d'una influència folklòrica –tradicional o, si es vol, amb totes les reserves, oral– per a una nova part de l'argument de l'obra, encara que no proporcione la font d'inspiració directa, sí podrà ajudar a entendre millor la complexa combinació de tradicions culturals que hi són darrere d'un dels episodis més representatius de la riquesa compositiva de *Tirant lo Blanc*. I tot això tenint present que aquesta influència que anomenem de manera força acomodaticia “folklòrica” [...] va poder ser mediatitzada, i jo m'atreviria a afirmar amb més èmfasi que hagué de ser mediatitzada per alguna font textual, ara per ara desconeguda. (Bertran 2006: 59–60)

Quan es publicà l'article de Siegfried Bosch «Les fonts orientals del *Tirant lo Blanc*» (1949–50: 1–50), l'autor no va fer referència a la connexió entre l'episodi del filòsof i cap rondalla present en reculls orientals, com és ara l'extensa col·lecció de *Les mil i una nits*. En canvi, el medievalista Martí de Riquer –que treballà intensament en l'estudi de les fonts del *Tirant lo Blanc*– ja feu atenció a aquest episodi del filòsof de Calàbria i el vinculà amb textos que –en el seu origen– són d'arrel folklòrica. Concretament, Riquer relaciona les capacitats endevinatòries del calabrès amb la història bíblica de Josep que interpreta els somnis del coper i el forner del faraó al

*Gènesi* (capítol XL). També el vincula a un conte de *Les mil i una nits*, concretament el que correspon a les nits 951–956 (Cansinos Assens, 1986: III 1372-1390). En aquest conte, tres amics es presenten al sultà com a experts genealogistes en pedres precioses, animals i persones, respectivament. El sultà vol treure profit d'aquestes qualitats i els reté a palau, vigilats i ben alimentats amb pa i carn. El primer endevina que dins una bella gemma que han regalat al sultà hi ha un cos viu –un petit cuc–, el segon que el magnífic corser que tant aprecia el sultà no és fill d'una egua, sinó d'una búfala marina (motiu J1661.1.4) i el tercer –que s'ha autoproclamat expert en genealogies humanes– endevina l'origen ètnic i poc decorós de la primera concubina i la bastardia del sultà, que és fill d'un cuiner. Davant aquesta revelació, el sultà abandona la seva real condició i dona tot el que té a qui ha endevinat la seva secreta filiació. Cal dir que el narrador atribueix les agudes observacions i percepcions dels tres amics a l'extraordinària intel·ligència que tenen, estimulada pel consum d'opiacis que els fan encara més sensibles.

Riquer (1984: 350–351) indica que probablement Martorell pogués conèixer la història en la versió que apareix a l'obra anònima del s. XIII d'origen florentí *Le cento novelle antiche o Novel·lino* o potser a partir d'un dels exemples de Clemente Sánchez de Vercial (aprox. 1365–?) que apareix a la seva obra *El libro de los exemplos por A.B.C.*, escrita inicialment en llatí i després traduïda pel propi autor, que conté més de cinc-cents apòlegs. Es conserva en dos manuscrits del s. XV i va tenir una gran difusió. Avalle-Arce, per la seva banda, opina que la font textual més pròxima a les proves que passa el filòsof seria, efectivament, el conte 313 de Sánchez de Vercial, titulat «Natura nunquam vel non de facile tramsumtatur», en el qual hi ha la prova de la pedra preciosa, la del cavall criat amb llet de somera, la recompensa d'augmentar la ració de pa i la constatació que el soldà no és fill de pare reial, sinó fill d'un forner (Avallé-Arce, 1974: 252–255). Realment, és arriscat dir quina seria la font de Martorell, perquè la «Novella III» de *Le Cento Novelle Antiche* té –al nostre parer– encara més semblances amb l'episodi del Tirant que el text de Vercial. A l'esmentada tercera «novella» hi apareix un rei grec de nom Felip que té empresonat un filòsof –també grec– de gran intel·ligència («Il quale era di tanta sapienza, che nello 'ntellecto suo passava oltra le stelle», Anònim, 1825: 10). El rei li demana l'opinió sobre un briós cavall que li han regalat, i el filòsof respon que és un bon exemplar però que va ser surat amb llet de somera. Després, li demana consell sobre la qualitat de dues pedres precioses, ell diu quina és la millor, però afirma que té un cuc a dins. Finalment, el rei sospita que ell és bord i

el filòsof li confirma la filiació il·legítima. Quan el rei li demana com ha endevinat aquestes coses, les respostes del filòsof són: el cavall té les orelles caigudes i això revela que fou alletat per una somera; la pedra no era freda, sinó calenta i això indicava que a dins hi havia un cos viu i com el rei només ha sabut recompensar l'excel·lència de les meves observacions augmentant-me la ració de pa, així he deduït que no és de sang reial sinó fill de *pistor*: «onde a vostra natura parve assai di meritarmi di pane, siccome vostro padre facea.» (Anònim, 1825: 12). Són variacions, per tant, sobre un mateix desenvolupament argumental. Però no podem oblidar que el llibre de Vercial és un compendi d'exemples pensat bàsicament per a ús de predicadors, que il·lustraven els seus sermons amb aquestes històries que sovint procedien d'arrels orals i el *Novellino* és també un recull de narracions d'origen folklòric. Per tant, la transmissió als receptors d'aquests arguments podia ser per la lectura, però era majoritàriament oral, de clergues a fidels o entre la gent en estones de lleure. Una transmissió que també sovint era horitzontal, entre la gent que recontava en àmbits molt diversos les històries escoltades i apreses en contextos religiosos, especialment en els sermons, o en lectures.

Miguel de Cervantes (1547–1616) —que tant admirava el *Tirant lo Blanc*— tampoc no es va sostreure a la fascinació per aquests motius populars d'arrel folklòrica i va usar el de la percepció extraordinària en un petit episodi de *Don Quijote de la Mancha* (1605), en el qual Sancho Panza demostra una percepció gustativa superlativa a l'hora de tastar el vi i descobrir-ne les característiques organolèptiques, talment com si fos un dels tres germans deixondits de la rondalla, sensibilitat que —segons ell mateix afirma— va heretar de dos avantpassats seus que varen viure un episodi semblant al desenvolupat a la rondalla, en percebre que un determinat vi feia gust de ferro i de cordovà:

—¡A mí con eso! —dijo Sancho—. No toméis menos, sino que se me fuera a mí por alto dar alcance a su conocimiento. ¿No será bueno, señor escudero, que tenga yo un instinto tan grande y tan natural, en esto de conocer vinos, que, en dándome a oler cualquiera, acierto la patria, el linaje, el sabor, y la dura, y las vueltas que ha de dar, con todas las circunstancias al vino atañederas? Pero no hay de qué maravillarse, si tuve en mi linaje por parte de mi padre los dos más excelentes mojonos que en luengos años conoció la Mancha; para prueba de lo cual les sucedió lo que ahora diré: «Diéronles a los dos a probar del vino de una cuba, pidiéndoles su parecer del estado, cualidad, bondad o malicia del vino. El uno lo probó con la punta de la lengua, el otro no hizo más de llegarlo a las narices. El primero dijo que aquel vino sabía a hierro, el segundo dijo que más sabía a cordobán. El dueño dijo que la cuba estaba limpia, y que el tal vino no tenía adobo alguno por donde hubiese tomado sabor de hierro ni de cordobán. Con



todo eso, los dos famosos mojonos se afirmaron en lo que habían dicho. Anduvo el tiempo, vendióse el vino, y al limpiar de la cuba hallaron en ella una llave pequeña, pendiente de una correa de cordobán.» Porque vea vuestra merced si quien viene desta ralea podrá dar su parecer en semejantes causas. (Cervantes, 1998: I 732–733)<sup>8</sup>

Però hi ha més petjades de la tradició folklòrica a la novel·la valenciana. L'investigador Rafel Beltrán remarca que bona part de l'episodi del *Tirant* està construït a partir d'una oposició dual molt pròpia de les contarelles, en la que es confronten una dona llesta i un home estúpid, en aquest cas Felip i Ricomana. Així, la infanta de Sicília és presentada per l'autor com una donzella bella, sàvia i de moltes virtuts, metre que l'infant Felip és qualificat d'ignorant, grosser i mentider (Beltrán, 2006: 60–61). Les rondalles que presenten aquesta confrontació són tan habituals i es presenten formulades en tants de tipus diversos, que gairebé conformen un subgènere dins les contarelles, i el seu cicle és el catalogat entre els tipus ATU 1405-1429 *The Foolish Husband and His Wife*. El receptor d'aquest tipus de rondalles s'identifica amb el personatge assenyat que actua amb sentit comú i se'n riu del personatge babau, que desconeix les regles elementals del comportament en societat. A la novel·la de Martorell, Tirant i Ricomana actuen amb seny i Felip queda en ridícul, és un joc de contrast en el qual l'autor valencià usa els mateixos mecanismes que les contarelles per implicar i engrescar el lector en la història. Beltrán assenyala encara més similituds entre els motius folklòrics catalogats per Thompson i l'episodi que comentem: *Recognition of royalty by personal characteristics or traits* (H41), *Marks of royalty* (H71) i *Choice of Kings* (P11) entre d'altres, i assenyala que Tirant en aquest assumpte amorós entre Ricomana i Felip desenvolupa un paper que no li és propi, que escau més a personatges femenins de la novel·la, com Plaerdemavida o Estefania, i aquesta constatació el porta a considerar que «com [passa] sovint al llarg de l'obra, hi ha un desplaçament de registre narratiu important, i s'obeeixen les lleis d'un altre o altres gèneres» (Beltrán, 2006: 70), uns gèneres que –sens dubte– són la rondalla i els entremesos o passos còmics, clarament vinculats a la tradició popular.

Aquestes confrontacions entre les rondalles i el fragment del *Tirant lo Blanc* ens porten a formular-nos diverses preguntes. Coneixia Joanot Martorell aquests relats orals? O li havien arribat mitjançant fonts escrites? Respondre taxativament és difícil, perquè ens falten proves, però és més que plausible que Martorell conegués una o més versions d'aquestes ron-

8 Agraïm la informació sobre aquest fragment de *Don Quijote de la Mancha* al Dr. Rafael Beltrán.

dalles, que a l'època devien circular en els ambients valencians més diversos i devien servir d'entreteniment entre gentes de totes les condicions socials, com encara es coneixien i servien d'entreteniment als mallorquins de finals del s. XIX, com constaten les rondalles recollides per Alcover i Peña. Potser Martorell, seduït per la vivacitat dels arguments, no dubtés a incorporar-los a la seva extensa i magna obra, perquè li proporcionaven allò que necessitava per a la caracterització dels personatges i el desenvolupament de les accions, una trama senzilla i alhora enginyosa i atractiva que encurio-seix el lector i el delita en la resolució simple i alhora sàvia de l'enigma. Tanmateix, la rondalla meravellosa sempre porta a un final feliç —és a la seva naturalesa— i la novel·la sovint explora altres camins. Felip no supera la tercera i última prova sinó que la resol casualment, Ricomana resta enganyada i decideix casar-se amb ell, com passa sovint a les rondalles realistes que tracten les relacions de parella. Martorell, molts capítols més endavant, mostra Felip com un home valerós i no ens diu res de si Ricomana fou feliç amb el seu marit, el lector ha de treure'n les seves pròpies conclusions. Escoltada o llegida, provinent de fonts escrites o de fonts orals, el cert és que l'antiga història que tracta dels personatges que excel·leixen per la seva intel·ligència i sensibilitat interessà i impressionà Martorell fins al punt de fer-la seva i incorporar-la al *Tirant lo Blanc*. D'aquesta manera, en el pas i traspàs continu de l'oralitat a l'escrit, l'argument aporta el seu ensenyament al receptor que l'escolta o al qui el llegeix i, a partir d'aquesta coneixença, també el fa seu i l'incorpora al seu bagatge cultural i a la seva manera particular de veure i d'entendre el món.

### ■ 3 *Zadig ou la destinée* de Voltaire

El 1749 l'intel·lectual francès François-Marie Arouet (1694–1778), conegut com Voltaire, va publicar el conte *Zadig ou la destinée. Histoire orientale*. És una novel·la d'ambientació oriental que s'inspira sovint en referents folklòrics. L'autor la va escriure com un divertiment, sense donar-li gaire importància, fins a l'extrem que en alguna ocasió fins i tot en negà l'autoria. El protagonista és Zadig, un filòsof babiloni carregat de mala sort en els seus afers sentimentals i també en els quefers professionals. Desterrat de Babilònia, emprèn un llarg viatge en el qual patirà tota mena de desgràcies a la recerca de la justícia i en la lluita contra les supersticions, fins que arriba a un final feliç que el rescabalarà de les dissorts passades. En el capítol III d'aquesta narració, titulat «Le chien et le cheval» el protagonista endevina les característiques d'una gossa propietat de la reina i les d'un cavall del rei

que s'han perdut i són buscats amb afany pels criats. Zadig —com els tres germans de la rondalla— és capaç de copsar les característiques d'ambdós animals just per les empremtes que han deixat per allà on han passat:

«Jeune home, lui dit le premier eunuque, n'avez-vous point vu le chien de la reine?» Zadig répondit modestement : «C'est une chienne, et non pas un chien. —Vous avez raison, reprit le premier eunuque. —C'est une épagneule très petite, ajouta Zadig ; elle fait depuis peu des chiens ; elle boite du pied gauche de devant, et elle a les oreilles très longues. —Vous l'avez donc vue ? dit les premier eunuque tout essoufflé. —Non, répondit Zadig, je ne l'ai jamais vue, et je n'ai jamais su si la reine avait une chienne.»

Précisément dans le même temps, par une bizarrerie ordinaire de la fortune, le plus beau cheval de l'écurie du roi s'était échappé des mains d'un palefrenier dans les plaines de Babylone. Le grand veneur et tous les autres officiers couraient après lui avec autant d'inquiétude que le premier eunuque après la chienne. Le grand veneur s'adressa à Zadig, et lui demanda s'il n'avait point vu passer le cheval du roi. «C'est, répondit Zadig, le cheval qui galope le mieux ; il a cinq pieds de haut, le sabot fort petit ; il porte une queue de trois pieds et demi de long ; les bossettes de son mors sont d'or à vingt-trois carats ; ses fers son d'argent à onze deniers. —Quel chemin a-t-il pris ? Où est-il ? demanda le grand veneur. —Je ne l'ai point vu, répondit Zadig, et je n'en ai jamais entendu parler.» (Voltaire, 1960 : 7–8)

Voltaire, com a intel·lectual il·lustrat, posa l'accent en el fet que el seu protagonista arriba a les conclusions mitjançant el raonament i no per cap atzar afortunat, mitjançant un discerniment carregat de capacitat analítica i *finezza*. També cal dir que fa ús de la tècnica narrativa per construir la història de manera que el lector inicialment no sap si Zadig realment ha vist o no els animals, i per tant va desvetllant línia a línia el seu procés deductiu. Però l'incident és desafortunat per al protagonista, perquè no el creuen, l'acusen i el condemnen a pagar una quantiosa multa i a ser desterrat a Sibèria. Sortosament, aviat troben els animals, però li mantenen la multa perquè —tot i que és clar que no els ha robat— pensen que ha mentit al tribunal en negar que els ha vist. Quan ell explica de manera totalment empírica com n'ha conegut les característiques sense haver-los vist, li retiren la multa però li fan pagar les costes del judici, que valen tant com la multa. Finalment, Zadig és lamenta del fet que ser intel·ligent pot ser molt perillós: «Zadig vit combien il était dangereux quelquefois d'être trop savant, et se promet bien, à la première occasion, de ne point dire ce qu'il avait vu.» (Voltaire, 1960: 9) Dies després va veure un home que s'havia escapat de la presó, quan l'interrogaren no va respondre, però com que pogueren provar que l'havia vist, el condemnaren a pagar cinc centes unces d'or per no haver ajudat a la justícia. La conclusió que el filòsof en tragué va ser que és molt difícil ser feliç en aquesta vida.

Segons assenyala Henri Bénac en la nota divuit de seva edició de les novel·les i els contes de Voltaire, l'autor francès adaptà un conte àrab que apareixia a l'obra *Voyages et aventures des trois princes de Serendip* que el cavaller Louis de Mailly havia adaptat al francès el 1719 a partir d'una versió en italià publicada a Venècia el 1557, i que s'havia fet molt popular a l'època (Voltaire, 1960: 13). En aquesta obra els protagonistes són tres germans prínceps que emprenen un llarg viatge en el transcurs del qual viuen diverses aventures que superen gràcies a la seva sagacitat. L'episodi més conegut és aquell en el qual un pastor busca el seu camell extraviat, topa amb els prínceps i els demana si l'han vist. Els tres germans assenyalen set característiques de l'animal però neguen taxativament haver-lo vist. Tanmateix, no els creuen, els acusen de robatori, els empresonen i els condemnen a mort. Finalment, però, en trobar el camell sa i estalvi, els tres germans són alliberats i recompensats esplèndidament pel sultà. Les observacions coincideixen amb les de la rondalla que comentem: el camell és tort d'un ull, coix, li manca una dent, transporta una dona embarassada i porta dues beaces, una carregada de mel i l'altra de mantega. Els prínceps ho han deduït just per les traces que ha deixat en el camí per on ha passat, tot demostrant així la seva gran capacitat d'observació i deducció (motius J1661.1.1 i J1661.1.1.1).

#### ■ 4 A la recerca de Brunello, el cavall de l'abat d'*Il nome della rose*

El 1980 el semiòleg, filòsof i escriptor italià Umberto Eco (1932–2016) va publicar la novel·la *Il nome della rosa* que assoliria un gran èxit de lectors, es traduiria a multitud d'idiomes i seria portada al cinema el 1986 pel director francès Jean-Jacques Annaud, també amb un gran èxit de públic i diversitat d'opinions entre la crítica. Es tracta d'una novel·la llarga i complexa, difícil d'encasellar en un sol gènere, atès que combina la resolució d'una intriga gairebé policíaca amb elements propis de la novel·la històrica, l'assaig filosòfic, la historiografia literària, la història de la religió i d'altres línies temàtiques. Narra com la tardor de 1327, el franciscà anglès Guglielmo de Baskerville i el seu jove ajudant Adso de Melk arriben a una abadia benedictina dels Apenins amb un missatge de l'emperador per al pare abat. Un cop allà, hauran de descobrir qui és el responsable d'una sèrie de terribles assassinats que trasbalsen la vida de la comunitat amb la mort violenta de diversos monjos. El llibre que el lector té a les mans figura que és la reproducció del text escrit per Adso de Melk quan ja és vell, i posa per escrit allò que recorda d'aquells dies convulsos, sempre des de l'admiració incondicional al seu mestre. El protagonista indiscutible de la novel·la és Guglielmo de

Baskerville i la seva extraordinària intel·ligència i capacitat de deducció, que el porten a descobrir tot allò que s'esdevé en un entorn marcat pel misteri, l'ocultació, les passions humanes soterrades, la religiositat exacerbada, l'enveja i també la cultura entesa com quelcom alhora valuós i perillós.

L'obra és un mosaic en el qual Eco combina hàbilment una multiplicitat de factors, referències culturals clàssiques i medievals i fonts literàries molt diverses, unes més explícites i altres implícites. A nosaltres, en aquest article, ens interessa un petit episodi que trobem a l'inici de la novel·la, just el primer dia, a l'hora *prima*. Malgrat la seva brevetat, considerem que és un fragment molt important perquè Eco l'usa per mostrar al lector quina és la característica principal del protagonista –la capacitat de deducció– que serà la qualitat que permetrà descabdellar i donar sentit a la complexitat dels fets narrats i arribar a desemmascarar el veritable culpable dels assassinats. En farem un breu resum: Guglielmo i Adso arriben a les envistes de l'abadia un matí de tardor, a la nit ha caigut una mica de neu. Pel camí topen uns servents i el frare reboster que busquen un cavall que ha escapat dels estables. Guglielmo els diu que no ha vist el cavall, perquè l'animal ha passat per allà abans que ells hi arribessin, però que ha partit pel camí de la dreta i que s'aturarà en arribar al penya-segat que s'usa com a femer de l'abadia. També sap i els diu que el cavall nom Brunello i és el predilecte de l'abat i el millor de l'estable. El descriu detalladament:

«Suvvia,» disse Guglielmo, «è evidente che state cercando Brunello, il cavallo preferito dall'Abate, il miglior galoppatore de la vostra scuderia, nero di pelo, alto cinque piedi, dalla coda sontuosa, dallo zoccolo piccolo e rotondo ma dal galoppo assai regolare; capo minuto, orecchie sottili ma occhi grandi. È andato a destra, vi dico, e affrettatevi, in ogni caso. (Eco 1980: 31)

Estupefactes per aquest seguit d'observacions, els servents i el frare segueixen les indicacions i troben el cavall de seguida. Quan Adso demana al seu mestre com ha endevinat tots aquells detalls sense veure l'animal, Guillem li retreu amb amable ironia la seva innocència i li dona totes les referències que li han permès fer les deduccions: «“Mio buon Adso,» disse il maestro. “È tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro. Alano delle Isole diceva che: *omnis mundi creatura/ quasi liber et pictura/ nobis est in speculum*». Així, arriben a l'abadia precedits per la fama gairebé de demiürg de Guglielmo de Baskerville. Una fama que es confirmarà dia a dia amb les certeses dels seus descobriments.

La situació i el procés deductiu del franciscà és anàleg en els textos folklòrics i a la cèlebre novel·la, encara que canvien qüestions de detall o de

quantitat d'observacions. És evident que Eco va escriure aquestes pàgines a partir d'una coneixença prèvia de relats que eren presents en la literatura popular i en la d'autor des de feia molts de segles. Els motius folklòrics que conformen l'escena tenen una llarga tradició, com ja hem vist en els apartats anteriors. Quina va ser la seva font directa? Les contarelles que pogué escoltar d'infant en el seu entorn familiar piemontès? Les àvides lectures d'adolescent? El compendi de saviesa i erudició de l'intel·lectual adult? No podem centrar l'anàlisi en aquest aspecte, perquè no és l'objectiu de l'article. Val a dir, però, que en parlar de les fonts o de la intertextualitat present a les pàgines d'*El nome della rosa* no se sol citar la tradició popular, tot i que hi és tan evident des de l'inici.<sup>9</sup> Tampoc no l'esmenta el mateix Eco en el breu assaig que va publicar el 1983 entorn del procés creatiu i la poètica de la novel·la, titulat «Postille a *Il nome della rosa*», en el qual dona algunes claus entorn de la gènesi i els plantejaments de la novel·la (Eco 2005: 506–533) i reconeix el joc intertextual present en tota obra literària:

«Mi sono messo a leggere o a rileggere i cronisti medievali, per acquistarme il ritmo, e il candore. Essi avrebbero parlato per me, e io ero libero da sospetti. Libero da sospetti. Ma non dagli echi dell'intertestualità. Ho riscoperto così sì che gli scrittori hanno sempre saputo (e che tante volte ci hanno detto): i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. Lo sapeva Omero, lo sapeva Oriosto, per non dire di Rabelais o di Cervantes.» (Eco, 2005: 512–513)

9 Sobre la gran quantitat de referències i elements intertextuals de l'obra d'Eco, vegeu el comentari de Teodosio Muñoz Molina: «Podríamos afirmar (sin temor de equivocarnos y sin intenciones descalificadoras que *El nombre de la rosa*, desde la primera frase (“*En el principio era el verbo y el Verbo era en Dios, y el Verbo era Dios*”) hasta la última “*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*”, constituye un tan gigantesco como justificado centón que imbrica fragmentos de todos los libros de la Biblia, desde el Génesis hasta el Apocalipsis; y, en un policromático y desmesurado mosaico textual, concurren promiscuamente Platón, Aristóteles, Ausonio, Boecio, Clemente de Alejandría, San Agustín, San Benito, San Anselmo, San Alberto Magno, San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, San Bernardo, San Beda, el Beato de Liébana, Dante Alighieri, Pedro Hispano y Juan Hispano, Hugo de San Víctor, Occam, Bacon, Duns Scot y un sinfín de documentos papales y conciliares, reglas monásticas, así como frases, alusiones y procedimientos que denotan un gran conocimiento de los cultivadores de la alquimia, desde la *Physica kai mystica* del gnóstico Bolos Demócrito y la *Tabula Smaragdina* del nebuloso Hermes Trismegistos, hasta el *Speculum Alchemiae* de Roger Bacon y el *Tetragrammaton* del catalán Arnaldo de Vilanova, no sin haber buscado además la connivencia de Averroes, de Avicena, de Abu-Bakr-Muhammad Ibn Zaka-riyya ar Razi y del no menos profuso antropónimo de Geber Abu Musa Djabir Ibn Hajjam Al-Azid Al-Kufi Al-Tusi Al-Sufi.» (Muñoz, 1999)

El que ens interessa, però, és l'ús que fa l'autor italià d'aquest argument. Per què se serveix de l'esquema narratiu d'una rondalla per a presentar el seu personatge? Per una raó molt senzilla, perquè aquest argument –validat per la tradició, per la memòria de segles– és altament eficient, rendible des del punt de vista literari. L'episodi és senzill, vistós i clar, alhora que intel·ligent, enigmàtic, capaç d'enganxar el lector i desvetllar en ell una admiració immediata i incondicional vers el protagonista, com la desvetlla en el jove Adso de Melk, en els criats de l'abadia i en el frare reboster i –en escampar-se la notícia dels fets– en l'abat i els altres monjos, que li demostraran des d'aquell moment respecte, admiració i fins i tot temor. Per tant, Eco enceta la seva llarga novel·la amb un episodi brillant manllevat de la tradició popular, i el mateix farà el director de la pel·lícula en fer-ne l'adaptació i donar rellevància a aquesta escena inicial. Qui ha llegit la novel·la recorda aquestes primeres pàgines, qui ha vist la pel·lícula conserva l'escena en la retina: l'aspre burell dels hàbits dels dos franciscans, la neu del camí costerut, la mirada intel·ligent i fonda del monjo detectiu, l'estupefacció

Obra	<i>Tirant lo Blanc</i>	<i>Zadig</i>	<i>Il nome della rosa</i>
Personatge	filòsof de Calàbria	Zadig	Guglielmo de Baskerville
Creació / edició	València s. XV	França s. XVIII	Itàlia s. XX
Desencadenant de l'acció	encàrrec	observació fortuïta	observació fortuïta
Animal	cavall	cavall i gossa	cavall
Característiques endevinades	orelles caigudes	aparença física general	aparença física general
Altres elements deduïts	cuc dins balaix, bastardia del rei, caràcter de Felip		caràcter pare abat
Qui jutja?	rei	tribunals	—
Prova de sensibilitat extrema	no	no	no
Final	positiu per al filòsof (llibertat)	negatiu per a Zadig (multa i decepció)	positiu per a Guglielmo (fama de sagacitat extrema)

Taula 2.

com a resposta a les seves observacions, la imponent abadia alçada al caire del penya-segat i –sens dubte– Brunello, el cavall negre de l'abat que responia als cànons clàssics de bellesa equina i deixava un rastre de missatges al seu pas.

Vegem, en la taula resum 2 (pàgina anterior) que complementa la taula 1, les principals analogies entre el tipus rondallístic de referència i el seu reflex en les tres obres de literatura culta comentades. És obvi que els tres autors usen un argument d'arrel folklòrica, que els ha pervingut per tradició oral o escrita, tant se val. El cert és que en els tres casos es demostra la utilitat d'aquesta intertextualitat per a aconseguir l'objectiu de l'autor en cada una de les obres.

## ■ 5 A mode de conclusió

A partir d'un tipus de rondalla, present a molts de països d'arreu del món des de fa segles –especialment en entorns de cultura musulmana i jueva–, i de la seva projecció en tres versions orals mallorquines i tres obres de literatura culta d'èpoques, autors i països diversos –la literatura catalana del Renaixement amb *Tirant lo Blanc*, la literatura francesa de l'època de la Il·lustració amb *Zadig* i la literatura italiana contemporània amb *Il nome della rosa*– hem fet una aproximació a l'ús d'un esquema narratiu ancestral que desenvolupa la tensió entre uns fets objectius, la seva percepció i la seva interpretació. De la triangulació dels diversos aspectes se'n deriva la consecució d'un objectiu de millora, no sempre explícit però tanmateix important i significatiu per als protagonistes i exemplar per als receptors.

Les diverses versions de la rondalla «Els tres germans llests» ens permeten fer una interpretació que s'estructura en tres nivells:

- 1) La primera seqüència de la trama correspon a les deduccions derivades de l'observació del pas de la mula pel camí, no de l'observació directa de les característiques de l'animal. Ens trobem, per tant, amb un àgil i enginyós exercici d'observació i deducció, que es fa mitjançant un procés intel·lectual analític de raonament.
- 2) La segona seqüència és la de l'àpat en el qual els germans perceben les característiques gustatives i olfactivas del pa, la carn i el vi que els han ofert, i també dedueixen la filiació secreta del seu amfitrió. Aquesta percepció és sensorial, es fa principalment a través dels sentits del gust, l'olfacte i la vista, però en un nivell tant alt i extrem que és percebut per les altres persones com una qualitat sobrenatural, gairebé màgica.



- 3) La tercera seqüència és la que ha de dirimir qui és el veritable fill del pare mort i per tant l'hereu. Aquest interrogant es resol per la via emocional, del sentiment. Només aquell fill que és incapaç d'agredir son pare, ni que sigui en efígie, és el fill vertader, l'únic digne de rebre el llegat patern, sigui humil o abundant.

Per tant, la lliçó de la rondalla és implícita i tanmateix clara i graduada en intensitat. A la vida, la intel·ligència és una qualitat molt valuosa i posar-la de manifest a voltes és arriscat. Inicialment les respostes en forma de pregunta que els germans donen al propietari de la mula els posen en risc («Que era torta? Que era grisa? Que era coixa?, etc.»), però després les explicacions raonades els salven i els impulsen a un nivell superior. És a dir, les preguntes posen en alerta l'amo de l'animal i provoquen l'acusació de lladres, però les respostes deductives desfan l'acusació injusta i els fa ser valorats pel rei. La capacitat de percebre i interpretar la realitat mitjançant els sentits té també una importància i funcionalitat extraordinària a la vida real i a la rondalla, on es posa de manifest amb la sensibilitat extrema dels sentits de l'olfacte i el gust (i en altres versions, de la vista). Tanmateix, allò que ens portarà a l'èxit i a la felicitat serà la capacitat de tenir sentiments, d'estimar i de respectar. Els tres germans són intel·ligents i sensibles sensorialment en un grau molt alt i això els obre camí a la vida, però únicament el tercer germà que demostra sentiments filials, escolta les seves emocions i actua amb dignitat és qui obté el reconeixement i la recompensa. La rondalla és, per tant, una extraordinària lliçó de vida sota una aparença d'entretinguda simplicitat.

Al *Tirant lo Blanc* trobem també el tema de la clarividència i les altes capacitats de deducció del filòsof vingut de Calàbria. Aquestes capacitats l'alliberen de la presó i del càstig per haver comès un assassinat. Els seus consells i observacions, però, no són tinguts en compte per Ricomana, a qui l' enamorament li fa percebre la realitat de manera distorsionada. L'episodi, però, aconsegueix el seu objectiu amb escreix: d'una banda entretenir i delitar el lector amb una història enginyosa i atractiva incorporada a una obra de gran extensió i complexitat; de l'altra, mostrar com els sentits ens enganyen quan l'amor ens cega, tot fent cas omís de la saviesa i l'experiència dels altres. I encara més, també fa palès que a vegades saber la veritat pot ser desagradable i perillós, i val més ocultar-la, com fa el rei de Sicília per amagar la seva bastardia.

Voltaire manté l'ambientació oriental de les antigues versions orals, i es centra bàsicament en la primera part de la narració, les deduccions intel·ligents a partir de l'observació d'una sèrie de rastres o indicis. El seu desen-

volupament és més empíric però la seva lliçó no és tan positiva ni optimista com la de les velles rondalles. Zadig té una intel·ligència extraordinària i una capacitat de deducció més que brillant. Tanmateix, en confrontar-la amb l'estupidesa i malfiança de les autoritats, en surt malparat. És castigat injustament, no una sinó dues vegades. I la seva conclusió és pessimista: és difícil trobar la felicitat en aquesta vida. Potser perquè la història de Voltaire exemplifica només les estratègies pròpies de la intel·ligència deductiva i –en aquest punt de la història– el seu protagonista no arriba a poder aplicar la intel·ligència emocional. Podríem concloure, encara que ens caldrien matisos, que Voltaire valora la intel·ligència però sap que no és la clau que ens portarà fàcilment a la felicitat.

Umberto Eco, per la seva banda, usa també només la seqüència inicial de la rondalla per a un objectiu molt clar: caracteritzar el seu protagonista des de les primeres pàgines i dotar-lo d'una aura d'intel·ligència i sagacitat que el farà respectable i temut alhora. Per a fer-ho no dubta en manllevar el vell argument que tan bon rendiment ha donat en altres contextos literaris, inserir-lo en un entorn medieval que li escau i reforçar-lo amb l'admiració d'un personatge secundari, el jove ajudant Adso de Melk, que amb les seves preguntes i comentaris potencia les brillants deduccions del seu mestre, i que d'alguna manera seria equiparable al personatge que indaga com els germans han arribat a les seves conclusions. I el mateix fa el director de la versió cinematogràfica, en posar en relleu en el guió aquesta part de la novel·la, breu i incidental però altament significativa.

La reflexió final ens porta altre cop al principi, a les paraules de Rafael Alemany que hem citat a la primera part de l'article. La intertextualització és una part constitutiva de la creació literària, es manifesti mitjançant l'oralitat o l'escriptura. A partir d'un mateix argument o motiu, en inserir-lo en un context literari determinat, l'autor pot mantenir el significat i la càrrega moral i ideològica de la font original o la pot modular, reorientar, capgirar, amplificar o minimitzar, en definitiva, en fa un ús creatiu i original per bastir una nova proposta. I encara més, el lector també en fa la seva pròpia lectura, en base a la seva sensibilitat, la cultura que li és pròpia i el seu context social i personal. L'antiga història dels germans intel·ligents que es descabdella en els textos comentats, els populars i els cultes, contribueix al nostre creixement com a persones, estimula la nostra capacitat de reflexió i de judici, la valoració empàtica de les qualitats i els defectes humans i ens proporciona plaer intel·lectual i estètic. En definitiva, la literatura –a través dels segles– ens mostra el complex batec de la vida. ■

■ Referències bibliogràfiques

- Aarne, Antti / Thompson, Stith (1961): *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica (F.F. Communications; 184).
- Alcover, Antoni M. (1996–2017): *Aplec de Rondalles mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, vol. VI, Palma: Moll.
- Alemaný, Rafael (1997): «A propósito de la reutilización de dos fuentes en el *Tirant lo Blanc*», *Revista de Filología Románica* 14, 15–25.
- Amades, Joan (1982): *Folklore de Catalunya I. Rondallística*, Barcelona: Selecta.
- Anònim (1825): *Cento Novelle Antiche* (Paolo Antonio Tosi, ed.), Milano: Tipografia di Felice Rusconi.
- Arxiu de Folklore: «*RondCat*: Cercador de la Rondalla Catalana», <<http://rondcat.arxiudedefolklore.cat/>> [10.04.2021].
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1974): «Para las fuentes de *Tirant lo Blanc*», in: *id.*: *Temas hispánicos medievales*, Madrid: Gredos, 233–261.
- Beltrán, Rafael (2006): «La princesa que no sabia l'endevinalla: models rondallístics a l'episodi de Felip i Ricomana al *Tirant lo Blanc*», in: Beltrán, Rafael / Haro, Marta (eds.): *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral*, València: Universitat de València, 57–87.
- Bethelheim, Bruno (1975): *The Uses of the Enchantment*, New York: Knopf.
- Bosch, Siegfried (1949–50): «Les fonts orientals del *Tirant lo Blanc*», *Estudis Romànics* 2, 1–50.
- Camarena, Julio / Chevalier, Maxime (1995): *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español. Cuentos maravillosos*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, IV; Textos, 24).
- Casinos Assens, Rafael (1986): *La mil y una noches*, Madrid: Aguilar.
- Cervantes, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha* (ed. Francisco Rico), 2 vols., Barcelona: Crítica.
- Eco, Umberto (1980): *Il nome della rosa*, Milà: Bompiani (edició de 2005 que inclou en apèndix «Postille a *Il nome della rosa*»).
- Furtado-Brum, Angela (2003): *Contos Tradicionais Açorianos*, Ponta Delgada: Joao Azevedo Editor.

- Grimalt, Josep Antoni (2013): «Tipus 655. Tres germans desxondits»: in: Grimalt, Josep A. / Guiscafrè, Jaume (eds.): *Aplec de Rondalles mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, vol. VI, Palma: Moll.
- Lluís-Salvador (1895): *Rondalles de Mallorca*, Würzburg: Imperial i Reial Llibreria de Cort de Leo Woerl.
- Lüthi, Max (1947): *Das europäische Volksmärchen – Form und Wesen*, Bern: Francke Verlag.
- Martorell, Joanot (1982): *Tirant lo Blanc*, Barcelona: Ariel (Clàssics Catalans; 1).
- Muñoz-Molina, Teodosio (1999): «Las cuentas pendientes entre Eco y Borges», *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 13, <[https://webs.ucm.es/info/especulo/numero13/eco\\_borg.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero13/eco_borg.html)> [10.04.2021].
- Oriol, Carme (1999): «Les rondalles de Joan Amades i la seva relació amb fonts impreses anteriors», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* XXXVIII, 289–312.
- Riquer, Martí de (1984): *Història de la literatura catalana* III, Barcelona: Ariel.
- Sánchez de Vercial, Clemente (2009-2010): *Libro de los exemplos por A.B.C.* (1a parte), María del M. Gutiérrez (ed.), *Memorabilia. Boletín de Literatura Sapiencial* 12.
- Serrà, Antoni (2012): *Set estudis de literatura oral*, Palma: Leonard Muntaner Editor.
- Thompson, Stith (1955–1958): *Motif-Index of Folk Literature*, 6 vols., Bloomington: Indiana University Press.
- Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 vols., Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (Folklore Fellows Communications; 284–285–286).
- Voltaire (1960): *Romans et Contes* (ed. H. Bénac), París: Garnier Frères.
- Zabarra, Yosef ben Meir ben (1983): *Libro de los Entretenimientos*, Madrid: Editora Nacional.

■ Caterina Valriu, Universitat de les Illes Balears. Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, Campus UIB, Ctra. de Valldemossa km. 7.5, E-07122 Palma, <c.valriu@uib.cat>, ORCID: 0000-0002-1820-8227.

# La llegenda contemporània de la violació venjada i el seu tractament a *Estudi en lila* i en altres obres de la literatura catalana

Sílvia Veà-Vila (Tarragona)

**Summary:** In this article we compare the contemporary legend known as «revenge rape» with the literary versions present in several works of Catalan literature, such as the famous novel *Estudi en lila* by Maria-Antònia Oliver, and the short narrative that is at its origin, «Fils trencats»; the play *Anna, o la venjança* by Manuel Crespo Serrat, the short novel by Inés Vidal Farré *El metge i un gos d'atura*, and the story «Bèsties carnivores» by Carlota Gurt. We also mention some other cultural reflections of this urban legend, such as the Greek mythology, the rape and revenge films, and some specific contemporary films. Finally, the matching key points are extracted and a common pattern is formed.

**Keywords:** urban legend, Catalan literature, Maria-Antònia Oliver, *Estudi en lila*, rape and revenge, castration ■

Received: 14-04-2021 · Accepted: 08-09-2021

## ■ 1 La llegenda urbana de la violació venjada<sup>1</sup>

L'argument bàsic d'aquesta llegenda urbana és el següent, en paraules de Carme Oriol:

A una noia se li espatlla el cotxe al mig de la carretera i ha de fer autoestop. Uns nois que arriben en cotxe la recullen i, després, la violen. Ella els fa creure que li ha agradat i els convida a prendre copes a casa seva. Els serveix beguda fins que aconsegueix emborratxar-los. Aleshores, els lliga i els capa. (Oriol, 2019: 48)

Tanmateix, com no pot ser d'altra manera en etnopoètica, hi ha diferents versions de la mateixa història, i els canvis poden afectar diferents aspectes

---

1 Aquest article s'emmarca en una línia de recerca que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats a través del projecte PGC2018-093993-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE). I forma part dels treballs realitzats pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).



del relat, com ara qui n'és la víctima i a què es dedica, el context en què succeeix la història o la forma final que pren la venjança. Així, segurament, el lector ha degut sentir explicar aquest episodi amb variacions diverses. En escriure aquest article, s'ha consultat, entre altres fonts, la base de dades *RumorFolk*,<sup>2</sup> de l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili, on es recullen unes quantes d'aquestes variacions.

*RumorFolk* és la base de dades de l'Arxiu de Folklore que recull els rumors i les llegendes contemporànies que han anat recol·lectant els alumnes de Filologia Catalana de la URV des del curs 2000/2001. Aquests rumors i llegendes estan classificats segons un tipus, això és, segons l'argument genèric que comparteixen un grup de versions; tanmateix, a diferència dels tipus rondallístics, els tipus de les llegendes contemporànies no responen a un únic índex general internacional, sinó que la nomenclatura és pròpia i té el seu origen en els treballs dissenyats per Josep M. Pujol (1947–2012) en el marc dels estudis de Filologia Catalana de la URV. Així, doncs, cada tipus té associat una xifra, un títol i un resum; per exemple, la llegenda que ens ocupa correspon al tipus 18, porta el títol de «La violació venjada», i el resum, per bé que és obert en segons quines característiques, s'assembla força al que s'ha reproduït una mica més amunt: «Una noia (metgessa, infermera o veterinària) que fa autoestop o té una pana a la carretera és violada pels que la recullen o s'aturen per ajudar-la; simula haver-s'ho passat bé i invita els violadors a casa seva; els narcotitza i els capa».

Les versions que s'han recollit fins a dia d'avui a *RumorFolk*, inclouen relats en què, a voltes, varien les característiques de la víctima, de manera que la xica agredida pot tenir un cert estatus que li facilita l'acció venjadora que es proposa, i es pot tractar d'una metgessa que utilitza les seues capacitats i eines professionals per a la venjança (Pujol, 2005: 232), o d'una infermera, o d'una policia, o, en algun cas, la víctima pot aconseguir aquest estatus posteriorment, com la història d'una noia que és violada al seu poble per un soldat –s'entén que al llarg de la guerra civil espanyola–, que en temps de pau marxa a la ciutat a estudiar per metgessa i, quan ja ha obtingut el títol, l'atacador fa que l'agressor arribi a la seua consulta i ella es pugui venjar allí mateix. També hi ha diversitat en el context de la història, concretament, en la manera de deixar fora de combat els agressors: pot ser a través de narcòtics, o fent-los ingerir l'alcohol fins que perden els sentits, o simplement l'agressor es queda adormit després de cometre el crim. Com

---

2 <<http://rumorfolk.arxiudfolklore.cat/>>.

s'ha avançat, la variació també es pot trobar en la venjança mateixa, i aquesta pot ser més o menys dràstica que la castració. De manera que s'hi recullen relats en què la noia només mossega el membre de l'agressor i fuig, o que quan per fi té els violadors inconscients a casa els denuncia a la policia. Però en altres històries el grau de venjança augmenta, com el cas en què, un cop l'agressor ha estat castrat, la víctima envia els testicles a l'agressor com a regal, o aquell altre en què la víctima s'endú a casa els violadors i, un cop allí, ella i el seu xicot els violen a ells i els apallissen. Altres vegades, la venjança es materialitza amb la mort de l'agressor.

En definitiva, en tots els casos es reproduïx «un relat de venjança que escenifica el tòpic de la prepotència i la superioritat física masculina vençuda i castigada per l'enginy femení», i es tracta d'un rumor o llegenda contemporània «que forma el paral·lel narratiu del conegut eslògan “contra violació, castració”» (Pujol, 2005: 232), com les diverses obres literàries que s'examinen en aquest article.

## ■ 2 La funció de les llegendes urbanes

En paraules de Josep Maria Pujol, la literatura tradicional en general, com a acte comunicatiu, respon a una funció externa, i com a contingut, respon sempre a una funció interna, subliminal, de l'ordre psicològic (Pujol, 2013: 271). La llegenda, en general, és un gènere d'aquest folklore narratiu que està adreçat a adults i que té per missió revelar l'ordre del món amb la voluntat de reglamentar la conducta humana, cosa que pot fer a través de dos formes. Una d'aquestes formes és la llegenda epifànica, que dona com a cert que existeixen forces que regulen l'ordre del món; i l'altra és la llegenda exemplificadora, que mostra casos del funcionament d'aquest ordre mitjançant la recompensa dels que s'hi subjecten i el càstig dels que el violen. És per aquest darrer motiu que el desenllaç en una llegenda sol ser en forma de tragèdia, ja que l'escarment sol ser més eficaç que el model (Pujol, 2013: 284). La llegenda urbana o llegenda contemporània o *urban legend* de la violació venjada pertany a aquesta forma exemplificadora.

L'origen de les llegendes contemporànies, segons Pujol, rau en el fet que el folklore és com la matèria, que no es crea ni es destrueix, només es transforma (Pujol, 2013: 272). Així, les llegendes preindustrials explicaven l'existència de determinats ens sobrenaturals i sancionaven l'administració del bé i del mal en funció de la seua llei; en canvi, actualment, són les lleis i les autoritats que els substitueixen en aquesta tasca de mantenir l'ordre —per bé que no sempre reïxen en la seua comesa. De manera que les actuals lle-

gendes contemporànies sorgeixen perquè «sublimen els terrors ontològics que neixen a la “dimensió desconeguda” i en certes zones del subconscient moral a les quals no arriba el dret positiu» (Pujol, 2013: 285). Les autoritats i les lleis a què estem sotmesos sovint no arriben a impartir justícia i les persones quedem desamparades, i és aleshores quan només ens queda refugiar-nos en la utilitat del folklore, com a «bàlsam dels problemes que la humanitat pateix [...] el folklore és, per via artística, la terapèutica mental més antiga, més barata i més estesa» (Pujol, 2013: 287).

Les principals característiques de les llegendes contemporànies són, en primer lloc, les comunes per a qualsevol tipus de llegenda: han de semblar reals. En altres paraules, «han d'arrelar en la realitat i han de constituir el report d'un fet esdevingut en el nostre temps i en el nostre lloc» (Pujol, 2013: 284). En segon lloc, com les antigues llegendes, tenen una funció psicològica implícita: administrar un sa terror preventiu a determinats perills de la vida moderna –ja es veurà si la violació venjada aconsegueix desenvolupar aquesta característica en els nostres dies. En tercer lloc, la propietat que les acaba d'identificar és que, a més, en ser explicades, van acompanyades d'una fórmula que en testimonia l'autenticitat, ja que qui les explica sempre afirma que han succeït a un amic d'un amic, o a un amic d'un parent, o al parent d'un amic...: «Li ho va explicar una amiga seva. La noia violada era una amiga del germà de l'amiga de l'informant» (*RumorFolk*).

Altres vegades, es testimonia que han aparegut als mitjans de comunicació, però, en realitat, sempre és impossible saber en quin mitjà i en quin moment concrets (Pujol, 2013: 272–273) –tret del cèlebre cas real que va succeir la nit del 23 de juny de l'any 1993, als Estats Units, quan Lorena Bobbitt, després d'haver aguantat quatre anys d'agressions i violacions dins del matrimoni, va tallar el penis al seu marit.

Com es pot observar, «la violació venjada» respon bé a totes aquestes pautes. És explicada com si fos real, fins al punt que, per exemple, en algunes llegendes contemporànies recollides a *RumorFolk*, les situen en llocs ben concrets: «La violació va tenir lloc en un pont que hi ha abans de la Nacional 340 a l'altura de l'Ampolla més o menys» o «Una noia de Móra la Nova la violen en sortir de l'hospital, ella fa veure que s'ho ha passat molt bé i els convida a passar la nit a la seva casa. Els nois hi van i ella els adorm amb la beguda i els denuncia».

«La violació venjada» també respon a l'origen que solen tenir les llegendes urbanes, ja que aquesta llegenda és fruit d'un terror habitual en la població femenina de qualsevol racó del món, la violació; i el seu argument mira de conjurar aquest terror mitjançant la figura d'una dona capaç de



sobreposar-se al trauma i dur a terme una venjança que creu que és al mateix nivell que l'agressió rebuda.

D'altra banda, està protagonitzada per aquest personatge valent i excepcional que s'encarrega d'impartir justícia, perquè les dones confiem ben poc en l'acció de les autoritats policials i judicials quant al càstig que es pot infligir a l'agressor, o a la remota possibilitat que s'evitin nous atacs. En alguns comentaris de les llegendes recollides a *RumorFolk*, es pot observar ben clarament:

Aquest rumor l'hi va explicar una amiga seva en una excursió que van fer a Andorra amb el cotxe. La informant diu que totes les noies en aquesta situació haurien de fer el mateix, perquè la policia mai arregla res. No obstant això, potser aquesta actuació tampoc resoldria res, però evitaria que es tornés a repetir.

O com tantes vegades que s'han sentit testimonis reals de la poca receptivitat per part d'alguns policies davant de dones que van a denunciar-hi una violació o una agressió sexual, i acaben sent tractades de culpables en lloc de víctimes. Es pot pensar que aquestes situacions es van erradicant i que la policia disposa de professionals més ben formats i sensibles a aquesta mena de crims, però tot i així, hi continua havent impediments que provoquen que moltes dones no denunciïn i no confiïn en el sistema, com passar pel mal tràngol d'haver d'explicar l'agressió una vegada i una altra davant de diferents interlocutors abans del judici; i el súmmum de la desafecció esdevé quan s'arriba a aquest judici, i apareix la por que el cas caigui en mans d'un d'aquells jutges que també acaben donant la culpa de l'agressió a la víctima i dicten una sentència poc reparadora o fins i tot deixen lliure l'agressor. Amb tot plegat, potser sí que l'únic refugi que queda és el folklore.

### ■ 3 *Estudi en lila* i «Fils trencats», de Maria-Antònia Oliver

La primera de les novel·les de la trilogia negra de Maria-Antònia Oliver formada per *Estudi en lila*, *Antípodes* i *El sol que fa l'ànec*, es publica per primer cop l'any 1985, a La Magrana, però naix d'una narració breu anterior, «Fils trencats», escrita el juliol de 1984 i publicada a l'antologia de Kathleen McNerney *On Our Own Behalf: Women's Tales from Catalonia* (1988), per bé que més tard va ser inclosa a l'aplec de narracions curtes d'Oliver *Tríptics* (1989).

Cal emmarcar el naixement d'aquesta novel·la –i de la narració curta que n'és l'origen– en les manifestacions feministes de finals de la dècada de 1970, com la que hi hagué a Barcelona el 14 de maig de 1977, com a resposta a l'augment d'agressions sexuals contra dones i nens a Catalunya. Per reforçar el missatge d'aquella protesta, els manifestants van pintar diversos eslògans a les parets dels edificis de la ciutat, un dels quals era el conegut «Contra violació, castració». Aquestes manifestacions van ser un clam per fer saber la situació de les dones com a víctimes de la violència masclista i per demanar canvis en la legislació i augmentar la protecció dels més dèbils, i l'eslògan era una crida a l'acció si la justícia no responia (Aramburu, 2017: 2), talment com la llegenda contemporània i les obres literàries *Estudi en lila* i «Fils trencats».

Nicole Décuré (2006: 85) afirma que Maria-Antònia Olivé, a més d'inspirar-se en l'eslògan nascut d'aquelles manifestacions, «Contra la violació, castració», escrit en color lila a les parets de Barcelona, també va inspirar-se en un fet esdevingut a Polònia, on una infermera va castrar els seus violadors després d'haver-los administrat tranquil·litzants. Creiem que és molt probable que aquesta història que esmenta Décuré no sigui real i que, segurament, es tracti d'una de les múltiples versions de la llegenda urbana de la violació venjada. Malauradament, l'autora, en el seu article, no dona més dades de l'origen d'aquesta informació per poder continuar investigant i confirmar o rebutjar aquesta suposició.

L'argument principal de la novel·la *Estudi en lila* arrenca quan Lònia Guiu, la detectiva protagonista de la trilogia esmentada, rep la visita d'una clienta, l'antiquària Elena Gaudí que, amb un motiu fals, li encarrega de localitzar tres homes. Guiu, malgrat no creure la història de l'antiquària, es posa a la feina i aconsegueix el que se li demana, a més de destapar una xarxa de tràfic de persones, una de tràfic d'armes i una de tràfic de toxines amb intencions criminals. Com a història secundària, s'hi explica la relació de Lònia amb una menor mallorquina, Sebastiana, que fugia de casa i que acabà suïcidant-se a causa d'haver estat violada i embarassada, i de no haver pogut suportar la intransigència i incomprensió dels seus pares davant d'aquests fets. De fet, aquesta història secundària, juntament amb els intents de violació que pateix la detectiva en intentar resoldre el cas proposat a l'inici de la novel·la i ensopegar amb les altres trames delictives, influiran de manera determinant en la decisió que prendrà Lònia Guiu en tancar el cas d'Elena Gaudí. La detectiva descobreix el motiu pel qual l'antiquària li ha fet buscar els homes quan la novel·la ja arriba a la seua fi, Elena Gaudí havia estat violada per ells i cerca venjança: vol castrar-los

evitant que es morin perquè recordin sempre el que li van fer. Quan la detectiva lliga caps i endevina les intencions de l'antiquària, aquesta darrera ja ha agredit els dos primers, tot i així Lònia té l'oportunitat d'evitar la tercera revenja. Va a cercar-la i arriba just a temps de poder aturar l'acció d'Elena Gaudí, però tot el que ha viscut en aquest episodi, la violació i el suïcidi de na Sebastiana, les temptatives de violació contra ella mateixa, el relat d'Elena Gaudí i un sentiment intens de sororitat fan que decideixi no impedir, de manera ben conscient, la castració del tercer dels agressors.

Na Sebastiana dormia en un llit de llençols vermells estampats amb roses de vòmits. A mi m'havien intentat violar dues vegades a can Gòmara. A la Gaudí li ho havien fet tres vegades seguides.

—Pot escapar per la finestra de la sala —vaig dir. (Oliver, 2016: 190)

Per la seua banda, el conte «Fils trencats» té força punts en comú amb la novel·la malgrat les diferències argumentals. Com la novel·la, està escrita en primera persona, però en aquest cas, és directament la víctima-venjadora qui relata els fets. Des del moment en què comença la narració, la protagonista explica que té un desig de venjança que no vol obviar de cap manera, per bé que, d'entrada, no explica de què vol venjar-se. El relat avança amb l'obsessió de la cerca d'un home que ha de portar-la a trobar-ne dos més i el lector va entenent que la noia va ser violada per aquests tres homes. Quan, després de molts esforços, localitza el primer, se l'endú al llit amb el propòsit d'esbrinar on són els altres dos, sense dur a terme la venjança. Necessita no aixecar sospites encara. En assabentar-se d'on pot trobar el segon, però, comença a actuar. Cita el segon dels agressors, se l'endú a un hotel, el droga, el capa i, després, avisa una ambulància perquè el puguin salvar de dessagnar-se. Després d'un altre període d'obsessió en la cerca del tercer, també aconsegueix localitzar-lo. Arran d'aquesta troballa, el primer dels homes deixa de ser-li necessari, de manera que ja pot castrar-lo. També avisa una ambulància. Per fi, queda amb el tercer, al qual es dona a conèixer i li explica el motiu d'haver quedat amb ell, l'estaborneix amb una barra de ferro i consuma la venjança. Al final del relat, la protagonista envia una carta a tots tres agressors, que han sobreviscut a la castració com era el seu objectiu, i els explica que allò no ha estat una venjança i prou, sinó que la seua acció suposa la seguretat que mai més faran mal a cap altra dona.

Malgrat les diferències entre les dos narracions, els punts clau de la llegenda contemporània de la violació venjada —i algunes altres qüestions— es repeteixen en les dos històries. En primer lloc, l'agressor és col·lectiu, els

violadors són tres. En segon lloc, aquests violadors no són persones marginals, ni pertanyen a una escala social baixa, ni tan sols són delinqüents de baixa estofa o psicòpates reincidents. A *Estudi en lila* els violadors són dos grans empresaris —dels quals es descobrirà que tenen negocis ben tèrbols— i un prohom del món de les obres d'art que, en sortir d'un simposi internacional sobre conservació de museus, troben Elena Gaudí i decideixen descarregar els seus impulsos sexuals mitjançant una violació en grup. A «Fils trencats», els violadors són persones que es podrien qualificar de *normals*, són de classe mitjana, persones sense cap antecedent delictiu, són amics entre ells i fins i tot dos tenen una relació de parentiu. El grup està integrat per un xicot jove i ben plantat d'Artà, el seu cunyat, adjunt de gerència d'una societat anònima, i un excompany d'estudis del cunyat que treballa en una empresa de contraplacats. Tots tres venen de celebrar el comiat de solter del darrer quan escometen la víctima i consumen el crim.

El tercer dels punts en comú és que la víctima està en inferioritat de condicions, és un dona sola, però, després de la violació, és capaç de refer-se i planejar un càstig a l'alçada de l'agressió rebuda: una violència amb seqüeles irreversibles. El quart punt, i el definitiu perquè aparegui la llegenda contemporània, és que cap de les dos víctimes té confiança en la justícia ordinària, totes dos tenen la convicció que policies i jutges ni seran capaços d'entendre el seu patiment, ni duran a terme un càstig suficient.

De què hauria servit, denunciar-ho a la policia? Miri, inspector, o sergent... quin grau tenen els policies? Miri, senyor era un R 14 vermell..., no, no he tingut temps d'anotar el número, però del PM de Palma sí que n'estic segura, sí. Sí, un es deia Pere, però. No sé si era el propietari. Un altre era un ros ben plantat que fa un temps havia vist al Pub Clau del Born. Amistat? Home, no ben bé... Sí, fa molt poc temps, mitja hora més o manco. Sí, he vingut directament a la comissaria per fer la denúncia..., que no veu com vaig de macada?

Però no hi havia anada, a la comissaria. ¿De què hauria servit? Cas arxivat i en paus. (Oliver, 1989: 100)

—I per què no va fer una denúncia?

—De què hauria servit?

De res, naturalment. I encara menys tractant-se d'uns aligots poderosos com ells. (Oliver, 2016: 189)

La desconfiança en les autoritats queda encara més clara a «Fils trencats», quan la protagonista explica l'objectiu de la seua revenja: evitar que els agressors reincideixin i puguin fer mal a altres dones. Ella no confia que les autoritats siguin capaces d'aconseguir-ho i per això també pren la decisió de fer-ho ella mateixa. I, així, la venjadora s'erigeix en protectora de la

resta de dones, no du a terme els seus actes només per a ella mateixa –que també–, sinó que, alhora, esdevé punta de llança d'un col·lectiu amenaçat: les dones, just la meitat de la població mundial, ja que totes les dones de totes les cultures i societats són susceptibles de ser atacades en algun moment de la seua vida.

Quan em vaig deixar tirada en aquell portal, triplement violada, vaig decidir que, fos com fos, havia de passar comptes amb vosaltres. No era només una venjança. També volia impedir que poguéssiu tornar a forçar mai cap dona, tots tres plegats o un per un. (Oliver, 1989: 118)

A *Estudi en lila* no es posa de manifest aquesta voluntat de protegir la resta de dones, però es pot inferir que, quan Lònia Guiu experimenta el sentiment de sororitat que li fa permetre que l'antiquària perpetri la tercera castració, també està pensant que així protegirà altres dones.

El darrer punt en comú fonamental entre *Estudi en lila* i «Fils trencats» és la voluntat de les venjadores de no matar els seus agressors per fer que així recordin i purguin el seu crim, que pateixin un escarment inoblidable. La protagonista de la narració curta ho aconsegueix sense problemes, després de cada castració, avisa els serveis mèdics i aquests arriben a temps d'evitar que els homes es dessagnin, a més, al final els envia una carta perquè quedin ben clares les seues intencions; però a la novel·la, Elena Gaudí no se n'acaba de sortir, ja que, malauradament, les seues accions ensopen amb imprevistos. Els dos primers homes moren perquè persones properes a ells interfereixen en els plans de l'antiquària, i no és fins al tercer intent que Gaudí aconsegueix el seu propòsit, amb la connivència de la detectiva.

Per tant, es pot concloure que les concomitàncies d'aquestes narracions amb la llegenda contemporània són evidents. D'una banda, es manté la sensació en el lector que es pot tractar d'una història real, perquè, com afirma Molinaro (2002: 102), la violació continua sent tan generalitzada en la majoria dels països occidentals que la ficció detectivesca pot incloure-la fàcilment en nom del realisme social; i, de l'altra, els lectors –si més no a partir de l'any 1993 i l'afer Bobbit– poden pensar que és ben factible que una d'aquestes víctimes tingui el coratge de girar-se en contra de l'agressor i esdevingui venjadora, atès que ja ha passat una altra vegada.

D'altra banda, la història, com és característic de les llegendes, naix d'un terror ontològic que, en aquests cas, és compartit per totes les dones. Qualsevol dona del món se sent amenaçada quan torna sola de nit a casa o quan

està sola en un lloc aïllat, i altres situacions similars. D'aquí sorgeix l'actual eslògan «Quan torno a casa, no vull ser valenta, vull ser lliure» o simplement «No vull ser valenta, vull ser lliure».

Una altra concomitància amb la llegenda contemporània, és la desconfiança en el dret positiu, de la qual també s'ha parlat més amunt esmentant alguns dels obstacles que cal superar en cas d'acudir a les autoritats. I aquest és un tret que, malauradament, el nostre país comparteix amb tantíssims d'altres.

En darrer lloc, la història té la voluntat de ser exemplificadora amb un càstig i un escarment a l'alçada de les circumstàncies per a aquells que violen l'ordre del món.

#### ■ 4 Altres obres literàries catalanes que incorporen la violació venjada

En literatura catalana, a més de les comentades «Fils trencats» i *Estudi en lila*, hi ha altres obres que també tracten la venjança d'una violació, com l'obra de teatre –escrita per a ser llegida, en paraules del seu autor– *Anna, o la venjança*, de Manuel Crespo Serrat (1984), la novel·la d'Inés Vidal Farré *El metge i un gos d'atura* (2013), XXX Premi de Narrativa Ribera d'Ebre, o el conte «Bèsties carnívores», de Carlota Gurt, inclòs dins de l'obra *Cavalcarem tota la nit*, premi Mercè Rodoreda 2019.

A l'obra de teatre *Anna, o la venjança*, s'hi explica el judici de l'assassinat de la nena Anna, de set anys d'edat, a mans d'un pederasta reincident. El text és molt interessant, perquè presenta uns personatges molt complexos i, a més, en alguns moments també treballa el teatre dins del teatre, cosa que és per a l'autor una altra eina per acabar de perfilar els fets i la història que vol explicar. La mare, Marianne, va ser violada als nou anys per un adult, amb el permís del padrastre; té tres fills de diferents pares, va abandonar el primer fill, va donar en adopció el segon, i només va quedar-se amb la filla petita, l'Anna. En el moment de l'assassinat, Marianne viu amb un home que l'estima i du una vida estable, però, entre els seus veïns, continua tenint fama de dona de món i de formar una família desestructurada. L'agressor –anomenat *la Bèstia* a l'obra– és un pederasta reincident a qui temps enrere se li va practicar l'ablació dels testicles per evitar noves agressions. Quan li van practicar aquesta intervenció quirúrgica, la va acceptar perquè era conscient que el que feia no estava bé i no volia reincidir. Però això, amb el temps, li va comportar complicacions psicossomàtiques, cosa que va provocar que un altre metge li administrés testosterona, per revertir

els efectes de la castració i alleujar aquests símptomes no desitjats. Després d'aquest nou tractament, agredeix –sense arribar a la penetració– i mata Anna. La mare, Marianne, du a terme la venjança, que es materialitza al final del judici de *la Bèstia*, quan dispara set trets a l'agressor i el mata.

Les característiques que coincideixen amb la llegenda contemporània arrenquen amb l'explicació de l'autor sobre l'origen de la història, una crònica negra de la ciutat de Lübeck, a l'antiga República Federal d'Alemanya, on una mare, al bell mig del tribunal, dispara vuit trets i mata l'assassí de la seva filla quan l'estaven jutjant. Es tracta de l'homicidi que va cometre Marianne Bachmeier l'any 1981, en una sala del tribunal de Lübeck.

Al llarg de tota l'obra, també es fa palesa la desconfiança de la societat en la justícia ordinària i, així, apareixen personatges de la població –una vella, la seua amiga, un noi, uns adolescents...– que, quan s'assabenten del crim, advoquen per una venjança que l'eludeixi:

LA VELLA: Aquests homes els haurien de matar de seguida!  
L'AMIGA: Diuen que és boig.  
EL NOI: Caram, senyora, tothom té dret a un judici.  
LA VELLA: És clar! I d'aquí a quatre dies al carrer... Com sempre. Així podrà matar un altre infeliç... (Serrat, 1984: 43)

ELS ADOLESCENTS: Han de matar-lo com a un gos rabiós!  
ELLA: Tants advocats i tantes punyetes per a un porc així!  
LA REINA DE CORS: Que li tallin el cap! Que li tallin el cap! (Serrat, 1984: 46)

També hi ha uns altres personatges que fins i tot aplaudeixen la mare quan mata l'agressor:

VEU PRIMERA: L'ha matat! L'ha matat!  
VEU SEGONA: Ben fet, senyora, acabem d'un cop amb aquestes bèsties! (Serrat, 1984: 114)

De fet tot el relat destil·la una desconfiança en l'estament judicial a partir de la fina ironia que compara els actors del judici amb titelles, amb autòmats o amb executors d'una coreografia absurda.

D'altra banda, també es fa present la culpabilització de la víctima –i de sa mare– per boca de diversos personatges, com fan unes veïnes en ple acte de xafarderia:

COMARE PRIMERA: Jo m'ho veia a venir, la nena anava sola a tot arreu...  
COMARE SEGONA: I què m'ha de dir! Viuen just al davant de casa meva... Si vostè sabés...

COMARE PRIMERA: Ho sé, ho sé... No són aigua clara, em sembla que ni tan sols són casats.

COMARE SEGONA: És veritat. L'altre dia el diari ho deia... En fi, ja se sap... I aquella pobra nena...

COMARE PRIMERA: A mi no em va sorprendre gens.

COMARE SEGONA: Amb el meu marit ho havíem comentat moltes vegades... Tenia set anys i ja semblava una meuca.

(Serrat, 1984: 93–94)

I també en el judici, on se les culpabilitza mitjançant la declaració d'un pedagog i d'una botiguera, cosa que fa pensar en els mals tràngols pels quals ha de passar una víctima de violació en un acte d'aquesta mena.

EL PEDAGOG: Vull dir que, per l'edat que tenia, estava... en fi, diguem-ne molt avançada. De vegades parlava com un adult.

[...] EL DEFENSOR: La definiria com a precoç?

EL PEDAGOG: Sí, això mateix, precoç. Fins i tot una zeladora... ja no recordo quina, una d'elles, se la va trobar un parell de vegades al wàter amb un xicot, un noi una mica més gran que ella... M'entén? Diguem que li agradava coquetejar, que era una nena precoçment coqueta

[...] LA BOTIGUERA: Ja ho crec, tenia una manera desvergonyida de mirar. Sovint, quan passava per la porta de la botiga, el meu marit sortia a mirar-se-la... Si no hi havia clients, és clar, però ja caminava com una meuca... com la seva mare, és clar.

EL PEDAGOG: Diguem-ne precoçment coqueta.

LA BOTIGUERA: És clar.

EL DEFENSOR: La va veure parlar alguna vegada amb l'acusat?

LA BOTIGUERA: No, això no... És a dir, no me'n recordo... És clar que, pensant-ho bé, és possible. Hi havia molts homes que li parlaven pel carrer.

EL DEFENSOR: Senyora! S'està referint a una nena de set anys!

LA BOTIGUERA: Sí, ja ho sé; però caminava com... diguem-ne com una meuca.

EL PEDAGOG: Precoçment coqueta, és clar.

LA BOTIGUERA: El meu marit diu que és culpa de la televisió... Aquestes pel·lícules a totes hores... I els nens, ja se sap, ho imiten tot. Però a mi em sembla que la culpa era de sa mare. (Serrat, 1984: 95–97)

Com es pot observar, a més de la culpabilització de les víctimes, s'incideix en la innocència dels homes —el botiguer, els homes del carrer...— que, pobres, són provocats per la manera de caminar i de parlar d'una xiqueta de set anys.

Quant a la venjança duta a terme, també es pot afirmar que se'n cerca una al mateix nivell de l'agressió, una venjança irreversible i semblant a allò que s'ha infligit a la víctima, malgrat que, en aquest cas, no és una castració, sinó la mort de l'agressor. Hi ha un fragment de l'obra amb el qual l'autor metaforitza d'una manera ben afinada aquesta semblança entre agressió i



càstig, en el qual es descriu la manera com reacciona Marianne, la mare, després que la Bèstia expliqui els abusos fets a la xiqueta i just abans de prémer el gallet set vegades seguides:

Com reproduint la innoble carícia Marianne s'humiteja els llavis amb la llengua. La seva respiració panteixant és quasi una ranera mentre bressola a la falda, amorosament, un revòlver que recrea la metàl·lica erecció d'un penis. (Serrat, 1984: 109–110)

La novel·la curta *El metge i un gos d'atura* té uns matisos que la fan divergir una mica de la resta de textos analitzats aquí, però també presenta les línies característiques comunes amb ells de les quals s'ha estat parlant fins ara. En aquesta història d'Inés Vidal Farré la víctima no és una dona, és un xiquet... o més aviat dos xiquets, les agressions als quals estan separades per un període temporal de disset anys, però que esdevingueren en el mateix lloc geogràfic. És una història recaragolada, intricada i apassionant, explicada amb concisió i molta claredat, que és plena de matisos i de subtileses que val molt la pena assaborir com a lector.

En un temps indefinit en el qual a Madrid hi ha un alçament contra el govern, s'explica la història d'un metge d'un poble de la Ribagorça: el metge d'Areny. D'origen humil, de ben petit decideix estudiar medicina perquè no es creu que no sigui possible *curar* un dels seus germans, Blai, amb síndrome de Down. Malgrat les dificultats econòmiques de la família, aconsegueix fer realitat el seu somni i va a Barcelona a cursar la carrera. Mentre hi és, Blai, de disset anys, és violat i abandonat al ras en una nit d'hivern a Areny, al Prepirineu. A conseqüència d'això, pocs dies després, mor d'una pulmonia. Disset anys més tard, el protagonista, que ja fa temps que desenvolupa la professió de metge al seu poble, ha d'atendre l'Andreu-et, un xiquet de quatre anys, fill d'un pastor, que acaba de ser violat. La vergonya –present en tota l'obra per diversos motius– fa que els pares del xiquet no vulguin denunciar ni dir qui ha estat l'agressor malgrat que ho saben. El metge, però, gràcies a les seues capacitats deductives i a l'ajuda d'una gossa d'atura, acaba lligant caps i ho descobreix. I ordeix la venjança. Al cap d'unes setmanes, el vell més ric de la vall, beat i solter, apareix violat i vexat en un corral de sa casa. Uns quants dels germans del metge i ell mateix han dut a terme la revenja... que no acaba allí. Al final de la novel·la, el germà gran del metge arriba des de França amb la intenció d'acabar la feina i matar-lo. Un dels girs sorprenents del relat esdevé quan el lector ja està convençut que l'agressor del fill del pastor és el mateix que va agredir Blai, i descobreix que no ho és. Només el metge, que és qui ha avisat els seus

germans dient-los que ha descobert qui va fer mal a Blai, sap que el vell no en va ser el violador, però, així i tot, decideix dur a terme la venjança.

Com les altres obres, aquesta també presenta una violació —de fet, dos— que és venjada. Els venjadors, en aquest cas, no són les víctimes —que per les seues característiques, són incapaces de fer-ho—, sinó els parents d'una d'elles. I tot i que no és en forma de castració, aquesta també és una revenja a l'alçada de les agressions, és ull per ull i dent per dent corregit i augmentat: l'agressor és violat amb un estri, segurament un bastó, per un grup de persones que no el maten en aquell moment, sinó que el deixen viure uns dies perquè sigui conscient del patiment, fins que la revenja arriba a la seua fi, quan l'acaben matant. El següent fragment, quan el metge va a visitar per segona vegada l'agressor i queden sols i parlen dels fets, és d'una forta càrrega emocional:

—Jo no li vaig fer res al vostre germà.

—Prou que ho sé. Quan allò va passar ni tan sols éreu al poble. [...]

—I es pot saber per què m'heu esbocinat? Vós i els vostres germans, que sou com un sol animal?

—Perquè ho podríeu haver fet. Perquè si ho feu a un altre, és com si l'hi haguéssiu fet a en Blai. Si l'hi feu a l'Andreuet, ho heu fet al meu germà. I l'únic que recorda que vós éreu de viatge, aquells dies, després de disset anys, sóc jo. Els meus germans no tenen tanta memòria. Vós ja valeu per apaivagar la set que se'ns menja de fa temps. No ho trobeu just?

—Sou prou cínic. Per què no m'heu mort?

El metge va fer un somriure forçat i trist.

—Tingueu paciència.

Un home de trets endurits, cabells arrissats i front clivellat, amb el mateix aire de família que el metge, baixava a l'estació de ferrocarril de Barcelona, d'un tren que venia de França. (Vidal, 2013: 96–97)

En aquest cas, la venjança, doncs, és realitzada per la necessitat de venjança personal —pel suposat descans que això proporciona—, però també pel bé comú, per eliminar un monstre que pugui fer mal a més infants. A més, és una venjança triple, ja que combina el càstig d'una violació en grup, amb un temps de ser conscient del dolor que suposa haver-la patit i, finalment, la mort.

Un altra qüestió destacable del relat i que està en consonància amb la resta de textos analitzats és la culpabilització de la víctima, en paraules dels representants de l'autoritat, en aquest cas, la guàrdia civil:

D'alguna manera o una altra, la Guàrdia Civil no va fer-se gran ressò del que havia passat. Allò tacava una família senzilla, i el fill que havia mort era imbècil. Ves a saber si no s'ho havia buscat. (Vidal, 2013: 41)

En aquest relat el personatge agressor és diferent dels que s'han vist fins ara. És un de sol i no cerca *acabar bé* una festa, com en el cas de «Fils trencats», *Estudi en lila* o, com es veurà, «Bèsties carnívores». És una mica més proper a l'agressor d'*Anna, o la venjança*, salvades les distàncies, ja que aquell és un pederasta i és conscient de la seua culpa, i aquest es vol convèncer que no té la culpa perquè va ser víctima del seu pare —igual que les seues germanes— i d'una suposada consuetud:

Jo no tinc culpa. Perquè això a moltes cases és costum, i ningú diu res. Tothom mira de costat.

No és que ho fes de grat. Perquè jo no entenia res, i si calia, mon pare em tancava amb els bous. I allí passava la nit. Fins que claudicava. Sense menjar que em deixava.

Si jo no tenia la culpa llavors, tampoc la tinc ara. Si jo no la tenia llavors, no la tinc ara. Si no tenia la culpa, ara tampoc. (Vidal, 2013: 55)

Al conte «Bèsties carnívores», de Carlota Gurb, el relat segueix fil per randa les característiques vistes a *Estudi en lila*. La violació és d'una innocent a mans de més d'un agressor: cinc nois joves que decideixen fer una barbacoa al bosc, amb costelles, botifarres, botifarrons i xistorres, i *celebrar-ho* amb algunes noies. Dubten sobre si anar-hi amb les xiques de sempre, però tenen ganes de «carn fresca» i sospesen si «anar al club del revolt i llogar algunes nenes russes de les que van arribar la setmana passada», però conclouen que no els posen calents «tan seques i amb aquella cara de poques ganes» (Gurt, 2020: 73). Al final, decideixen «anar a les festes de Vilamitjana, segur que el guapo podria engalipar alguna nineta ben tendra, li pagarien un parell de rondes i quan la tinguessin al punt se l'emportarien al bosc per fer el que els sortís dels collons, i sobretot sentir com xisclava» (Gurt, 2020: 74).

Un cop perpetrat el crim, el text enceta els pensaments de la víctima, que posa de manifest la seua desconfiança quant al càstig que puguin decidir les autoritats per als agressors:

Li deien que ho deixés en mans de la justícia, que els professionals sabien què calia fer, que el dret era el sùmmum de la racionalitat humana, que era una disciplina perfeccionada al llarg dels segles, que la balança li donaria la raó, que la presó era una venjança moderna, temperada, raonable. Com si pogués existir una venjança raonable. (Gurt, 2020: 74–75)

A poc a poc, el relat entra en una dimensió fantàstica i dones del tot el país –o potser de tot el món– es conxorxen espontàniament i es presenten voluntàries per preparar una venjança que considera que la mort no és prou càstig, que cal un càstig a la mateixa alçada de l'agressió, amb la mateixa irreversibilitat i el mateix nivell de patiment:

Deia que sí mentre un exèrcit s'anava congriant espontàniament com una tempesta elèctrica. Velles i joves; il·lustrades i ignorants; putes i santes; catedràtiques, flequeres, secretàries, científiques, bombers. I infermeres, que bé que caldria fer les primeres cures, perquè no els volien pas matar; no hauria sigut prou cruel. (Gurt, 2019: 75)

A la manera de l'eslògan pintat en lila a les parets dels edificis de Barcelona a les manifestacions dels anys setanta, a les parets de pobles i ciutats, a les carreteres i als contenidors, hi apareixen unes pintades misterioses i críptiques: un dibuix amb tres circumferències, del qual no es descobreix el significat fins al final del conte.

En darrer lloc, esdevé la castració i alguna cosa més. Mitjançant la més guapa de les actrius voluntàries, que fa d'esquer per dur els cinc individus al bosc a fer una altra barbacoa, la víctima i dos amigues s'encarreguen que les xistorres i botifarrons siguin substituïts pels membres dels agressors, que resten amb l'entrecoix embenat i un cogombre dins del recte.

Va ser ella qui va proposar organitzar la barbacoa una tarda que feia cerveses amb dues amigues. La resta va venir després, també els cogombres, els havien preferit als carabassos, perquè tenien la pell punxeguda. (Gurt, 2019: 76)

Tot plegat produeix en la víctima un sentiment de superació, de poder anar amb el cap ben alt i no fer llàstima a ningú. Tanmateix, per si de cas, a partir d'aquell moment sempre portarà al damunt «un tallacigars fet a mida, tan esmolat que fereix només de mirar-se'l. Dos forats per als dits i un per al que calgui tallar» (Gurt, 2019: 77).

En aquest cas, com a *Anna, o la venjança*, no hi ha una voluntat explícita de voler protegir altres dones de l'agressió, com sí que passa a «Fils trencats» o, menys explícitament, a *Estudi en lila*, però sí que hi ha un corrent de sororitat universal que qualla en la preparació i l'execució de la revenja.

## ■ 5 Altres referents culturals relacionats amb la violació venjada

En aquest apartat, es farà referència a altres àmbits interessants en què es pot localitzar la llegenda contemporània de la violació venjada, al llarg de la història de la humanitat, com ara la mitologia grega, els *rape and revenge films* i altres pel·lícules contemporànies de més bon gust, per observar com els patrons vistos fins aquí van més enllà de la literatura i de la cultura catalana, i es repeteixen sense gaires variacions substancials.

Malgrat que en la mitologia grega són recurrents fins a la societat les violacions –altrament conegudes com *raptos*– a femelles –majoritàriament– i a algun mascle –com Ganímedes–, és difícil trobar algun relat amb el *leit-motiv* de la venjança. El motiu és que la violació, en aquesta mitologia, es presenta com a necessària, si no heroica, i amb resultats positius per a la història, ja que en molts casos suposa la creació de relacions estables entre déus, el naixement d'altres déus o l'aparició de diferències entre individus. Només en casos singulars una violació es percep com a dolenta, i és quan comporta conseqüències tals com el naixement de fills deformes o monstruosos, cosa que sol passar només en cas de doble incest, com per exemple, el cas de la violació de Persèfone, filla i germana de Zeus, a mans d'aquest mateix, de la qual va nàixer un ésser monstruós amb cap de brau. I, en aquests casos, sembla que el càstig de la deformitat està més lligat al doble incest que no pas a la violació (Koulianos-Manolopoulou & Fernández Villanueva, 2008: 2–3).

Així i tot, sí que hi ha alguns episodis que es poden relacionar amb la violació venjada. Un d'aquests episodis, per bé que es queda a mig camí perquè, mitjançant un engany de l'agressor, la víctima no creu necessària la revenja, està protagonitzat per Zeus –violador reincident i insaciable– el qual, disfressat de brau, enganya i viola la seua germana Demèter. Un cop comesa l'agressió, el déu tem tant la venjança de la deessa que mira d'escapolir-se'n tornant a enganyar-la. Li diu que se n'ha penedit tant d'això que ha fet, que s'ha castrat ell mateix i li ho demostra ensenyant-li les parts amputades. Tanmateix, en realitat, tot és una farsa basada en la castració d'una bèstia, concretament, d'un boc.

Un altre episodi digne d'esment, per terrorífic, és el que duen a terme Procne i Filomela. Procne, germana de Filomela, estava casada amb el guerrer Tereu, amb qui tenia un fill, Itis. Aquest casament, però, l'havia allunyat de la seua germana a la qual enyora molt. Procne ho explica al seu marit, Tereu, que possibilita que les dos dones es puguin retrobar. Però quan Tereu coneix Filomela, cau captivat per la seua bellesa i acaba violent-

la. Perquè la víctima no ho expliqués a sa germana, Tereu li talla la llengua i la fa tancar en una cel·la. Però Filomela, mitjançant els dibuixos que broda en una tela, aconsegueix fer saber de la violació a Procne. I Procne, en assabentar-se'n, allibera Filomela i totes dos tramen una venjança terrible. Conscients de com Tereu arriba a estimar el seu fill Itis, mare i tia l'esquarteren, el cuinen i el serveixen al pare, que se'l menja ignorant el que està fent. Quan Tereu pregunta pel seu fill, les dones li'n mostren el cap i li expliquen que acaba de cruspir-se'l.

Fent un salt fins a l'actualitat, la llegenda contemporània de la violació venjada es pot trobar en altres manifestacions artístiques, com ara en les creacions audiovisuals: pel·lícules, fonamentalment.<sup>3</sup> Existeix allò que es considera un pseudogènere cinematogràfic derivat del gènere de terror: els *rape and revenge films*, els quals segueixen sempre una mateixa trama dividida en dos parts, la primera de les quals mostra com una persona –la immensa majoria de vegades, una noia jove– és assaltada i violada i, de vegades, assassinada; i la segona se centra en la venjança d'aquesta violació. Aquesta venjança pot ser duta a terme per la mateixa persona agredida, si ha sobreviscut a l'atac, o per un parent –la gran majoria de vegades pel pare– mitjançant la tortura, l'assassinat i/o la castració del culpable o culpables (Kaye, 2014).<sup>4</sup> Alguns autors consideren *Jungfrukällan*<sup>5</sup> (1960) d'Ingmar Bergman, com la primera pel·lícula d'aquest suposat gènere; altres de les més conegudes i considerades de culte són *The Last House on the Left* (1972), o *I Spit on Your Grave* (1978); però el gruix d'aquest tipus de films cal buscar-lo en els inacabables *remakes* i seqüeles d'aquestes dos darreres (Kaye, 2014), que es limiten a repetir l'estructura narrativa fins a la sacietat i a rabejar-se en la violència de totes dos parts de la narració o, sobretot, de la segona.

Sortosament, el setè art també ens forneix d'altres films que han tractat el tema d'aquest article, però que no són circumscrits a aquest *pseudogènere* a què s'acaba de fer esment. Són pel·lícules força conegudes pel públic en general, perquè tracten el tema amb una traça poc habitual que els fa realment amables, i que deixen una gran empremta –agradable i de satisfacció–

3 També es podrien esmentar un caramull d'episodis de múltiples sèries de televisió, com ara *Law & Order: Special Victims Unit*, coneguda a l'Estat com *Ley y orden: Unidad de Víctimas Especiales*, per esmentar-ne alguna de les que insistentment tracten casos d'agressions i violacions de dones, però no és objectiu d'aquest article estendre's en aquest camp.

4 Com es pot observar i com afirma Jacinda Read (2000: 25), més que un gènere, en aquest tipus de pel·lícules el que hi ha és simplement una mateixa estructura narrativa.

5 Literalment, en català: *La font de la Verge*.

en el públic. Com, per exemple, *Antonia*, també coneguda com *Antonia's Line* (1995), coproducció europea –Països Baixos, Bèlgica i Regne Unit– que va rebre l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa l'any 1996 i que relata la vida de quatre generacions de dones, i que conté un episodi –el que ens interessa– en què Antonia, ja àvia, venja la violació de la seua neta, d'uns dotze anys, clavant una forca a l'entrecoix de l'agressor i, un cop mort, llençant-lo a un pou, la situació del qual li permet esquivar la possible acció de les autoritats. O la tan coneguda *Fried Green Tomatoes* (1991) –*Tomàquets verds fregits*, en la versió doblada al català–, de Jon Avnet, basada en la novel·la *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe* de Fanie Flagg –que també en va escriure el guió adaptat–, i que narra la història de Ruth –que pateix constants pallisses de mort per part del seu marit– i d'Idgie, la dona singular i valenta que la rescata. En aquest film es pot veure com l'agressor és mort per venjança i com se'n fa desaparèixer el cadàver per eludir, com l'anterior, el possible càstig de la justícia ordinària. Aquesta pel·lícula va ser nominada a diversos Oscars i Globus d'Or.

## ■ 5 Conclusions

Al llarg de l'article s'han pogut anar observant les coincidències i les relacions que es teixeixen entre les obres literàries i la llegenda contemporània estudiades, que poden quedar resumides de la manera següent. Hi ha un acte –o més d'un– de violació perpetrat contra víctimes que estan en inferioritat de condicions respecte a l'agressor, o agressors. Les víctimes i el seu entorn desconfien de la capacitat de la justícia ordinària per infligir un càstig adequat i per evitar que els agressors reincideixin. En força casos, les víctimes són culpabilitzades del que els ha passat. Finalment, la víctima, o persones del seu entorn proper, s'erigeixen en venjadors i passen per sobre de la suposada autoritat. La venjança té característiques equivalents al dolor patit per les víctimes, pot ser en forma de castració, de mort, o de totes dos coses, i poden anar acompanyats de detalls singulars en consonància amb la voluntat d'impedir que les agressions es repeteixin. En força casos en què es produeix la castració, s'evita conscientment la mort de l'agressor perquè el càstig sigui exemplar. Al final de la història, el venjador resta impune.

Com ja s'ha dit, la llegenda contemporània té l'objectiu d'esdevenir instrument exemplificador per dissuadir d'actuar els agressors. Malauradament, en l'actualitat, no sembla prou forta per aturar les bandades d'inde-sitjables –de Pamplona, de Girona, de Vitòria, de Palma, de Múrcia, de Co-

llado Villalba, de Manresa, d'Alacant, de Callosa d'en Sarrià, de Bilbao, de Pineda de Mar, de Sevilla, de València, de Sabadell, de Terrassa, de l'Olleria... (Rojals, 2020). Però, nefastament, sí que sembla avalar la desconfiança de les víctimes de violació i agressions sexuals en la justícia ordinària. ■

### ■ Referències

- Aramburu, Diana (2017): «Revenge by castration: Breaking the narrative thread of rape in Maria-Antònia Oliver's fiction», *Studies in 20th & 21st Century Literature* 41:1, Article 17, <<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1913>>.
- Crespo, Manuel (1984): *Anna, o la venjança*, Barcelona: Laertes.
- Décuré, Nicole (2006): «Ruptures avec la domination masculine dans les romans policiers de Maria Antònia Oliver et Alicia Giménez-Barlett», *Pandora: Revue d'Études Hispaniques* 6, 81–98.
- Gurt, Carlota (2020): «Bèsties carnívores», dins: *id.: Cavalcarem tota la nit*, Barcelona: Proa.
- Kaye, Bradley (2014): *Happily Never After: Reality, Fantasy, and Cultural Dissonance in Rape-Revenge Horror*, Fort Collins: Colorado State University (tesi de màster), <[https://mountainscholar.org/bitstream/handle/10217/88562/Kaye\\_colostate\\_0053N\\_12703.pdf?sequence=1](https://mountainscholar.org/bitstream/handle/10217/88562/Kaye_colostate_0053N_12703.pdf?sequence=1)>.
- Koulianou-Manolopoulou, Panagiota / Fernández Villanueva, Concepción (2008): «Relatos culturales y discursos jurídicos sobre violación», *Athena Digital* 14, 1–20.
- Molinero, Nina L. (2002): «Writing the wrong rites? Rape and women's detective fiction in Spain», *Letras Femeninas* 28:1, 100–117.
- Oliver, Maria-Antònia (1988): *Antípodes*, Barcelona: Edicions de La Magrana.
- (1989): «Fils trencats», dins: *id.: Triptics*, Barcelona: Edicions 62, 95–119.
- (2016): *Estudi en lila*, Barcelona: RBA La Magrana.
- Oriol, Carme (2019): *100 llegendes urbanes*, Valls: Cossetània Edicions.
- Pujol, Josep Maria (coord.) (2005): «Bemvingut/da al club de la sida» i altres rumors d'actualitat, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.



— (2013): «Històries extraordinàries, llegendes urbanes», dins: Oriol, Carme / Samper, Emili (ed.) (2013): *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Prjol*, Tarragona: Publicacions URV, 271–275.

Read, Jacinda (2000): *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester: Manchester University Press.

Rojals, Marta (2020): «Sobre violadors en ramat i còmplices per omissió», *Vilaweb* (5 d'octubre).

Vidal Farré, Inès (2013): *El metge i un gos d'atura*, Valls: Cossetània.

Vosburg, Nancy (2002): «Genre bending: Maria-Antònia Oliver's Catalan sleuth», *Letras Femeninas* 28:1, 57–70.

■ Sílvia Veà-Vila, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Avinguda Catalunya 35, E-43002 Tarragona, <silvia.vea@urv.cat>, ORCID: 0000-0003-4138-5763.



# Christus medicus: teologia i metàfora de la curació espiritual

Anna Isabel Peirats Navarro (València)

**Summary:** This article focuses on the study of the topic of *Christus medicus* from a theological and literary point of view in late medieval texts. It is necessary to start from the fact that this motif is not easily found in original texts, nor in the Holy Scriptures, with the same relief in which it operates in the discourses of the preachers and in literary works of the 14th and 15th centuries. The presence of the topic can take shape in three areas: recurring similarities between medical and religious terms; signs of Christ as the healer of the people, thaumaturge, and metaphorical aspect, according to which Christ is the true physician.

This image becomes a leitmotif, and gives cohesion to various fragments of sermons both by Giordano Da Pisa and by St. Vincent Ferrer delivered in Europe, with success among the public who listened to them. In addition, in Jaume Roig's *Spill* it is shown that authentic health requires true, divine medicine. This article will discuss how this motif acquires a very new and recurring tone in many passages of the *Vita Christi* of Isabel de Villena, as part of the goal of following the model of Christ and the Virgin, as a spiritual doctor of humanity, through meditation and reflection.

**Keywords:** health, medical Christ, topic, preaching, spiritual doctor ■

Received: 30-10-2020 · Accepted: 02-02-2021

## ■ 1 Introducció<sup>1</sup>

Des dels orígens del cristianisme, i més enllà de qualsevol influència pagana, l'existència de la Medicina com a disciplina científica i del metge, com a especialista, es van anar associant a un context ètic i religiós, segons el qual existia una relació directa entre la salut corporal i l'harmonia de l'ànima. És així com, des de tots els vessants, es va partir del fet que els metges, de la mateixa manera que els predicadors i els sacerdots, exercien una funció al servei de la societat, que es fonamentava en un mateix objectiu: aconseguir la curació, bé del cos, bé de l'ànima. En aquest context de relacions ètiques,

---

1 Aquest article s'ha elaborat en el marc de l'Institut Universitari Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes (IVEMIR-UCV), que publica la revista *Specula. Revista de Humanidades y espiritualidad* de la UCV (<specula@ucv.es>).



entre el malalt i el metge, o de relacions religioses, entre el pecador i el predicador, convergia un mateix mètode en la praxi de llur exercici: detectar els símptomes, buscar un diagnòstic i oferir una teràpia o remei efectius per a la curació del malalt-pecador.

Durant molts segles es va considerar que el mal, en qualsevol de les seues expressions, era el resultat de l'aplicació d'un càstig diví a la humanitat, que havia d'operar una transformació envers els autèntics valors orientats al servei de Déu; malgrat reconèixer el caràcter científic de l'exercici professional, la pràctica del metge com a sanador va esdevindre una professió menystinguda.

En aquestes coordenades, i com a conseqüència de la simbiosi entre curadors del cos i evangelitzadors de l'ànima, es derivava la necessitat d'una curació i l'existència d'un metge efectiu, en una època que emergia de les conseqüències devastadores de la pesta negra, a més de les malalties contagioses o de les males collites, que impedièn el benestar de la societat dels segles XIV i XV. Per aquest motiu, tant en els textos sagrats com en les obres de la tradició patristica, hom insisteix en la força sanadora de Déu.

Més enllà d'aquestes evidències, i quan la paraula adquireix significat d'acord amb els destinataris als quals s'adreça, amb la intencionalitat d'adoctrinar el poble, pren major relleu el motiu del *Christus medicus*, a partir d'una relectura del Nou Testament i de les obres dels sants Pares, sobretot de sant Agustí. Des d'aquests fonaments teòrics s'arriba a una concreció de la figura universal del «metge vertader» en la tradició homilètica i literària, que configura tota una lectura d'isotopies lèxiques associades a Déu creador i a «Jesucrist metge», encarnat en forma humana, com a sanador de la humanitat.

El tòpic del *Christus medicus* no es troba amb facilitat en textos primigenis, ni en les Sagrades Escripures, amb el mateix relleu en què s'opera en els discursos dels predicadors i en obres literàries dels segles XIV i XV. La presència de Crist metge es pot concretar en tres àmbits: semblances recurrents entre termes mèdics i religiosos; signes de Crist com a sanador del poble, taumaturg, que es constata mitjançant els miracles esdevinguts; i vessant metafòric, segons el qual Crist és el metge vertader.

En els dos darrers vessants anteriors s'evidencia la força sanadora de Crist, que actua com a curador *ad extra*, entre el poble, en primer lloc; a més a més, i en el sentit metafòric, en el qual se centraran aquestes pàgines, és recurrent la imatge d'un Crist identificat com a metge, fet que arriba a conformar tot un tòpic literari que servirà de referent en els textos posteriors en el context europeu. És a dir, s'estableix una relació analògica, des

del punt de vista del llenguatge literari, entre la figura de Crist i la seua força sanadora, representada amb la metàfora del metge capaç de curar tota la humanitat.

Aquesta identificació de Crist com a metge autèntic esdevé leitmotiv, tant en els discursos dels predicadors de masses com en la literatura religiosa, moralitzant i didàctica, sobretot dels segles XIV i XV; en concret, la recurrència al motiu del Crist metge atorga cohesió a diversos fragments dels sermons pronunciats en l'àmbit europeu, amb èxit constatat entre el públic que els escoltava, tant de Giordano da Pisa, com de sant Vicent Ferrer. A més, i en el vessant de la literatura d'abast didàctic i sapiencial, a l'*Spill* de Jaume Roig el Crist metge configura un enteixinat a partir del qual es mostra que la salut autèntica requereix una medicina que siga vertadera, divina. Aquest motiu es repeteix també i adquireix un to força novedós i recurrent en nombrosos passatges de la *Vita Christi* d'Isabel de Villena, per tal com parteix de l'objectiu de seguir el model de Crist, a través de la meditació i de la reflexió. Així, doncs, des d'una lectura guiada del tòpic literari en les obres abans esmentades, es comparteix la imatge d'un Crist metge, sanador i, doncs, administrador d'una religió, podríem dir-ne, medicinal.

## ■ 2 Del metge professional al metge espiritual

Cal partir del fet que, en temps anteriors a la vinguda de Crist, la malaltia s'explicava com a resultat de la llunyania i de la còlera de Déu, alhora que l'ofici dels metges era infravalorat (Jeremies, 1977), per tal com se'ls arribava a qualificar de lladres i de sospitosos. El descrèdit del metge s'explicava d'acord amb tres premisses: enganyaven els malalts i els apartaven de Déu; sobre la seua existència pesaven moltes vides humanes; i, en darrer terme, descuidaven els més pobres en benefici dels més poderosos. Aquesta triple visió denigratòria dels metges pren sentit si tenim en compte la idea que la salut, així com la salvació humana, procedeixen de Déu i no dels que exerceixen la medicina.

Tant des dels textos bíblics com patrístics s'evidenciava el fet que la salut corporal i l'harmonia espiritual constituïen elements essencials de la salut integral de l'ésser humà. En aquest sentit, en els textos religiosos no són poques les semblances associades a aspectes mèdics i religiosos per part dels predicadors<sup>2</sup>, sobretot amb especial èmfasi en la descripció dels

---

2 Medicina i Teologia són, per consegüent, dues realitats socials que es complementen en els textos medievals i suposen una unió de diferents aspectes de la cultura (Solomon,

sagraments, com ara la Confessió, el Baptisme i l'Eucaristia, dels vicis enfrontats a les virtuts, o del pecat, considerat com a malaltia de l'ànima.

De més a més, i des del vessant de la medicina de ressò hipocràtic,<sup>3</sup> la salut era el resultat de l'equilibri dels quatre humors corporals (sang, flema, bilis negra i bilis groga), als quals els curadors de les ànimes afegien els components que atorgaven harmonia a l'ànima, com a elements configuradors de l'equilibri total (Cifuentes, 2006). El ser humà, que es troba malalt, viu el dolor amb una tendència a buscar auxili. I un bon remei per a assegurar la curació consisteix a recórrer a la pràctica medicinal exercida per Crist, des del vessant simbòlic de la seua paraula, que es manifesta en els textos sagrats.

En l'Antic Testament es troben exemples de l'actuació de Déu en dos àmbits oposats, però intrínsecament relacionats; d'una banda, es fa palès com Déu va convertir aigua amarga en aigua pura i dolça a Marà, on anuncia «jo sóc Javé, el teu metge» (Ex 15, 23). És a dir, va concedir el fàrmac de l'aigua de la vida que va garantir la salut al poble, per la qual cosa metge és en aquest passatge qui atorga vida i sustent. La curació vertadera, doncs, des dels textos de l'Antic Testament, té origen únicament en Déu, no en el metge. Així, doncs, Job considera els metges com a inventors de mentides, i els acusa de no curar (Jb 13, 4); la ceguesa de Tobies no va poder curar-se amb metges, sinó gràcies a la intervenció de Déu (Tb 2, 10). A més, a l'Eclesiàstic (38, 5–15) es remarca la relació entre teologia i medicina, per la qual cosa pren relleu la figura del metge diví (Ferragud, 2005).

D'altra banda, Déu també atorga el càstig i desperta la seua còlera, i ho demostra quan fa emmalaltir, d'acord amb el grau de culpa per les accions comeses per l'ésser humà. En aquest sentit, a l'Edat Mitjana l'origen de la malaltia podia ser fisiològic, cosmològic (en la natura), ontològic (en el ser) i teològic, a causa de la pena assumida en l'existència humana (Laín, 1964: 161), que requeria el poder sanador de Déu. Com a resultat d'aquesta intervenció divina, cal entendre com es va interpretar a nivell social l'origen d'algunes patologies que van arribar a estigmatitzar la població, com ara la

---

1997: 9). Els predicadors són els encarregats de la curació d'ànimes; els metges se centren en la filosofia del cos.

3 El contingut doctrinal de la medicina medieval compartia el fons comú de les teories hipocràtiques, des de la correspondència entre els elements i la divisió quadripartida i humoral del cos humà, determinat per l'equilibri o *temperamentum* (Jacquart & Thomasset, 1989: 5).

lepra, per la qual es prohibia el culte als malalts, atés que es consideraven impurs, i se'ls marginava<sup>4</sup> dels oficis religiosos (Lv, 13–14).

Aquesta mentalitat marca una actitud social de rebuig envers els malalts més greus o contagiosos. Nogensmenys, amb Crist canvia aquesta visió, per tal com es troba entre els leprosos i, en general, entre tots els exclosos de la societat, als quals infon la seua misericòrdia; per consegüent, els signes que Crist mostra al món són el resultat d'una acció sanadora i curativa, tot i que mai no empra cap mitjà terapèutic ni fàrmac, tret de la força transformadora de la seua paraula. Amb aquestes accions el mal es desdivinitza, per fer triomfar la vida, la salut i la salvació.

Cal insistir en aquest punt que, tot i ser conscient de la seua capacitat sanadora, Crist no es va considerar mai com a metge,<sup>5</sup> ni el van anomenar mai amb aquest apel·latiu, a diferència del que era habitual amb altres formes, com ara «mestre», «rabbí» i «profeta», tot i mostrar que les nombroses curacions dutes a terme de manera exitosa eren signes evidents de la seua funció messiànica i salvadora. Sí que apareixen altres accions, associades a la idea de salvació, com ara: curar, sanar, salvar (Mt 5, 7; Mt 9, 25, etc.), la qual cosa implica que l'activitat de Crist es fonamenta no tan sols en la predicació, sinó també en la curació, per tal d'atorgar salut i vida, com a superació del pecat; és a dir, la curació és el complement amb què es fa efectiva la salvació, termes que comparteixen una relació sinònima<sup>6</sup> als evangelis.

Pel que fa als noms o atributs assignats a Crist, cal fer esment que és recurrent en els textos bíblics i patristics el recurs a la polinomia, mitjançant la qual hom permet concretar i aprofundir en el misteri del nom abstracte de Déu des de la seua perpetuïtat, és a dir, des de la idea que és únic en essència, l'alfa i l'omega de l'Apocalipsi. Tot i això, per tal d'entendre la

4 Com a mostra d'aquesta actitud social, que es documenta als textos sagrats, entre altres fonts, basta recordar, a tall d'exemple, el cas de Maria, germana de Moisés, malalta de lepra, que va ser expulsada del campament d'Israel (Nm 12, 9–12).

5 És, precisament, el testimoni de curació de malalts el que fa servir Jesús per respondre a Joan el Baptista sobre si és ell el Messies (Mt 11, 6; Lc 7, 22). Una prova del poc pes específic atorgat a la idea de considerar Crist amb el nom de «metge» és que aquest terme apareix en set ocasions en el Nou Testament, quatre de les quals són pronuncïades per Jesús (Mt 9, 12; Mc 2, 17; Lc 5, 31; Lc 4, 25).

6 Els termes «metge» i «salvador» són emprats en la tradició posterior. Sant Agustí, per exemple, destaca la relació entre els dos atributs en un dels seus sermons, en què associa Crist amb el gran Metge i el Salvador que ha vingut a curar la humanitat: «Venit ergo salvator ad genus humanum, nullum sanum inveniens; ideo *magnus medicus* venit» (Serm. 155, PL 38, 846).

dimensió que adquireix el nom com a fonament metafísic, ens hauríem de remuntar a tota una tradició filosòfica, filològica i mística, que comença ja al Gènesi (Gn 2, 19–20) quan Adam, que compleix el manament diví, posa nom als ramats, a les aus del cel i a les bèsties del camp.<sup>7</sup> A partir d'aquest origen bíblic, seran innumbrables els noms que les Escripures atorguen a Crist en les seues qualitats –sempre expressades a partir de substantius– de *Pastor*, *Anyell*, o *Adonai* (el Senyor), *Vida*, *Llum*, *Veritat* (Jn 14, 6).

En diversos passatges del Nou Testament s'expliciten nombrosos qualificatius atribuïts a Crist, termes que identifiquen la missió, així com l'essència divina i alhora humana, a més de la seua grandesa (Repges, 1965). No obstant això, l'atribut de «metge» no correspon explícitament a Déu en els textos sagrats, sinó a Crist,<sup>8</sup> fet home i sanador autèntic (Curtius, 1951), manifestat no en essència divina, sinó en forma física. Entre els diversos noms i atributs dedicats a Crist, cal fer esment el de «metge», atés que mostra una especial tendència a la curació dels malalts.

Els Pares de l'Església fan comentaris a les diverses escenes de curació dutes a terme per Crist. Així, Origen estableix una distinció entre els noms que estan associats a l'essència i els que tenen relació amb la redempció. Al primer grup pertanyen noms, com ara: saviesa, paraula, vida, veritat, justícia; al segon grup, que té com a objectiu salvar l'home i conduir-lo a la perfecció, destaquen: metge, pastor, salvador, vida (PG 14, 57–60). A més, sant Jeroni, en el comentari a Ezequiel (PL 25, 462) estableix una enumeració dels noms de Crist, a qui considera com un autèntic metge, un «Hipòcrates de l'esperit».<sup>9</sup>

7 Sant Jeroni va dedicar a l'estudi de la teoria nominal tot un tractat, *Liber de nominibus hebraicis*, i sant Agustí va fer-ne al·lusió en nombrosos passatges de les seues obres. Especial atenció mereix en el segle V el Pseudo Areopagita, *De divinis nominibus*, que tindria llarga influència en la literatura posterior. El tema preocupa als filòsofs i als teòlegs medievals, com sant Isidor, sant Bernat, sant Pere Llombard, sant Tomàs i als nominalistes. Les arts poètiques atorguen especial atenció al *argumentum sive locus a nomine* (Faral, 1971: 136). En els inicis de l'humanisme, la preocupació pel tema nominal rep un nou impuls; pensem també en *los nombres de Cristo*, on fray Luis es refereix a Déu amb els atributs de: *Cordero, Pastor, Príncipe de Paz, Monte...*

8 El màrtir Justí (mort en l'any 165) ja feia referència als diversos noms de Crist: «*varia Christi nomina secundum utramque naturam*» (PG, 8, 767–769). Per a una bibliografia fonamental sobre la filosofia dels noms al llarg de la història consulteu Criado (1950), Curtius (1951), Lausberg (1956), Armindo (1958: 147–163).

9 Els teòlegs del segle IV, com ara Ambròs de Milà o Gregori de Nissa no dubtaren a referir-se a Crist com a «metge» o inclús com a «Hipòcrates espiritual», perquè exercia una medicina per a la vida eterna. Ciril, bisbe de Jerusalem, anomena Crist com a metge, seguint l'hebreu «savi» i el grec «curador», metge de cos i d'esperit (Grundmann, 2018).



Crist és el metge de la natura humana, capaç de curar qualsevol malaltia. Així, sant Jeroni es refereix a Crist com «magister medicorum», que va sanar el món i va confortar amb la seua saviesa (PL 23, 1069). Així mateix, Pere Llobard (PL 192, 332) es refereix a Crist com a «magnus medicus», coneixedor de la vertadera medicina.

Sant Agustí (254–430), que ocupa el primer lloc entre els Pares de l'Església pel que fa a l'atribució de noms de Crist, distingeix entre noms<sup>10</sup> *per proprietatem* i *per similitudinem* (PL 35, 1839), és a dir, noms figurats, per la qual cosa remarca la importància del *Christus medicus*; Crist no és sols un metge i un savi, sinó que en curar la humanitat s'ha aplicat a ell la curació (Arbesmann, 1954) i s'ha fet metge i medicament en un sol ésser («*medicus et medicamentum*»), i ha instaurat una religió medicinal (Harnack, 1892). Segons sant Agustí, doncs, Crist és metge de la humanitat, tot i diferenciar entre el metge i el cirurgià, que opera, talla, etc. ... ja que no és agent de dolor, i la seua virtut és la humilitat («*medicus humilis*»); és el metge diví que, tot i ser Déu, s'ha fet home perquè l'home pugui vore's a si mateix, com a medicina efectiva (Boulding, 2000); és el metge infal·libre, que es fa present quan l'esperança està perduda.

### ■ 3 El tòpic del *Christus medicus* en la predicació i en la literatura moralitzant

Tot i que en els textos sagrats la figura de Crist va arribar com un missatge de salvació per a una humanitat malalta, a la qual es prometia la salut (Harnack, 1892: 125–132), mitjançant la presència del tòpic del *Christus medicus* en els sants Pares, no es pot afirmar que en la Teologia s'haja atorgat especial relleu a aquesta figura en segles posteriors (Fichtner, 2010) des d'un vessant metafòric, que sí que ha sigut evidenciada, sobretot, en la tradició homilètica i en la literatura de to didàctic i moralitzant; és a dir, l'aplicació del tòpic de Crist com a sanador és més recurrent quan la paraula s'adreça al poble que pateix malalties i es troba atemorit per la idea de la mort.

A més a més, cal parar esment que aquest tòpic, així com la metàfora de la medicina espiritual, van adquirir major relleu després del Concili de Laterà IV (1215), mitjançant el qual es regulaven les relacions entre els sacer-

10 Els escrits de sant Agustí van ser aprofitats, quant al tòpic del *Christus medicus*, entre els teòlegs posteriors, com ara Beda, Anselm de Canterbury, sant Bernat i Pere Llobard. Sant Isidor de Sevilla, al llibre I de les *Etimologies* cita els noms de Crist i els divideix entre divins i humans (PL 22, 428). Sant Tomàs d'Aquino tracta la qüestió dels noms a la *Summa Theologica* (q. 13, *De nominibus divinis*).

dots confessors i els pecadors malalts. La metàfora esdevé aleshores un tòpic que implica la presència de diverses metàfores continuades, en un procés en què els confessors, els predicadors i els fidels assumeixen un rol, com a metges, cirurgians i malalts, respectivament; la teràpia, la curació, els símptomes i el diagnòstic es representen metafòricament en el procés de la curació espiritual (Ziegler, 1998: 181).

Des d'aquesta equivalència entre la medicina espiritual i la curació de les ànimes, el tòpic del Crist metge es va aplicar a diversos manuals de confessió, devocionaris i sermons, que evidencien un to descriptiu o, fins i tot, imperatiu, sobretot en els sermons;<sup>11</sup> no obstant això, cal esmentar que en Ramon Llull, com a propagador de la paraula encomanada per Déu, la metàfora adquireix una funció pràctica, a l'estil del que era habitual en la literatura pastoral, amb una finalitat doctrinal i apologetica,<sup>12</sup> en obres com la *Medicina de Pecat* (ca. 1300). Aquesta obra, composta a partir del tòpic de la medicina espiritual, parteix de la intenció d'estimular la devoció espiritual dels cristians per tal d'obtindre la via de la salut vertadera, atés que la malaltia esdevé sinònim de condemna, mentres que la salut s'associa a la virtut i a la vida eterna. La malaltia de l'ànima, entesa com a pecat, en Ramon Llull<sup>13</sup> està provocada per una desviació de la primera intenció de l'home, en deixar d'honrar i servir Déu. Crist és el metge, des d'aquesta interpretació, que sustenta la salvació de la humanitat, des de la misericòrdia i el perdó pels pecats comesos.

11 A principis del segle XIV els predicadors van començar a emprar metàfores mèdiques en el discurs homilètic. El *Fasciculus morum*, del segle XV, manual per a predicadors, està farcit de metàfores mèdiques on s'evidencia, per exemple, la funció terapèutica de la confessió (Wenzel, 1989).

12 Per a un estudi més profund sobre el llibre de la *Medicina de peccat* de Ramon Llull consulteu la impecable edició crítica i l'estudi de Fernández Clot (2019).

13 A més de la *Medicina de peccat* les bases teòriques del tòpic del Crist metge i de la metàfora en general de la medicina espiritual tenen el seu origen en el *Llibre de contemplació en Déu* de Ramon Llull, on el capítol 60, a tall d'exemple, mostra Crist com el metge del qual deriven totes les medicines (ed. 2015: 261): «aquel qui'ns recreà del peccat original, sien dirivatz totz engüents e totes sanitats e totes metgies», o el mateix capítol 115, «Com hom se pren guarda de ço que fan los metges», que analitza la funció del metge espiritual d'acord amb la primera intenció, des de l'analogia entre el metge del cos i el metge de l'ànima. Així mateix, i al *Llibre d'amic e amat* s'evidencien diversos versicles que estan construïts amb l'al·legoria de Déu com a metge i el fidel com el malalt, que pateix llanguiments (per exemple, el versicle 51, ed. 2009: 440): «Dix l'amich a son amat: en tu es mon sanament e mon languiment. E on pus fortment me sanes, pus creix mon languiment; e on pus me langeuxs, major sanitat me dónes».

La metàfora de Crist com a metge de la humanitat arriba a cohesionar, en el context de l'Europa del segle XIV, l'obra de l'aristòcrata anglés Enric de Lancaster (1310–1361), que va escriure un tractat devocional, en anglo-normand, dialecte del francès emprat per les classes altes, amb el títol *Le Livre de Seyntz Medicines*. En aquest tractat, de tipus autobiogràfic i al·legòric, és recurrent el recurs a les metàfores mèdiques per tal d'incitar a la meditació, des de l'estil confessional que parteix del propòsit de fer penitència i curar-se dels pecats comesos. Per tal d'aconseguir l'efecte terapèutic desitjat, l'autor al·ludeix sovint a les ferides del pecat, que són curades pel *Christus medicus*, des de la pietat eucarística, alhora que estableix una analogia entre la llet del pit de la Verge, que adquireix un valor curatiu, i la ferida oberta del costat obert de Crist. Les llàgrimes de la Verge, que tenen un efecte calmant i curatiu, des d'aquest context al·legòric, constitueixen una altra metàfora mèdica i eucarística, atés que adquireixen la virtut de consolar i curar els pecats. A més, l'autor de *Le Livre de Seyntz Medicines*, que demana unguents mèdics a Crist i embenats a la seua assistenta, la Verge, per extensió de l'al·legoria, per tal d'assolir la curació de l'ànima (Yoshikawa, 2009), presenta tot un programa metafòric, on els remeis corporals i espirituals estan relacionats amb la pietat de Crist, que cura i és medicina des de l'Eucaristia (Walker, 2007).

Amb tot, i des d'una voluntat pastoral i catequètica, al servei d'orientar la vida del cristià envers la salvació, la metàfora de Crist metge, mitjançant el recurs a la literatura, arriba a una major càrrega semàntica i connotativa, per la qual cosa s'empra amb freqüència entre els predicadors, en l'àmbit europeu, en els discursos del dominicà Giordano Da Pisa, i en l'àmbit valencià en els sermons de sant Vicent Ferrer, la finalitat<sup>14</sup> dels quals és assegurar la necessitat d'una conversió espiritual entre la societat. A més de l'àmbit de la predicació, i en el vessant de la literatura didàctica i moralitzant, Jaume Roig compartirà moltes característiques dels sermons dels predicadors.

---

14 En els nombrosos sermons conservats i anotats pels reportadors, Sant Vicent mostra un estil fidel a les *artes praedicandi*, així com un to sovint molt exhortatiu, sobretot quan es refereix als delits carnals, els vicis de la luxúria i de la vanitat del món, així com a la desmesura en els costums, etc. El dominic valencià pretenia infondre la por, a causa de la imminència del Judici Final i, per tant, la necessitat d'una conversió. Per aprofundir en la figura de l'Anticrist, vegeu Potestà & Rizzi (2012) que analitzen, des dels segles V al XII, el panorama que explica l'existència d'aquest adversari de la humanitat, el «fill de la perdició», que conforma un símbol que va obsessionar els escriptors cristians en les diferents èpoques.

### ■ 3.1 *Christus medicus* en Giordano Da Pisa

Giordano Da Pisa,<sup>15</sup> en l'àmbit de la predicació, divulgada en la varietat toscana de Florència, en el seu *Quaresimale Fiorentino* (1305–1306) estableix sovint comparacions de les malalties corporals amb vicis que necessiten una cura i una medicina, que serà prescrita per un metge espiritual.

Si partim de la premissa que la màcula de l'ànima és el pecat, en un sermó sobre la curació de la sogra de Simó, que tenia febra, el predicador emprà el recurs al símbol de l'ànima malalta de pecat. Per consegüent, i atès que el mal pot assumir diverses formes i anomenar-se amb una àmplia terminologia, addueix que només hi ha una gran malaltia que resta la salut a l'ànima, el pecat: «a questo modo il peccato, però che toglie la sanità de l'anima e ogne infertà d'anima è peccato, si ha molti nomi ne la Scrittura [...] e potrebbe avere *tanti nomi quante sono le'nfermitadi*, e tutto è verissimo [...] il peccato è *via a morte, come la febre*» (XLIII: 221).

D'acord amb la metàfora de la lepra de la sogra de Simó, argumenta Da Pisa que, de la mateixa manera que el principi de la febra és l'humor putrefacte i la calor desordenada que es manifesta amb una set excessiva, així la febra espiritual de l'ànima té com a origen l'humor putrefacte i corromput, i es manifesta amb la set de pecar, que condueix a la mort eterna (Ibídem: 223). Aquests humors corruptes s'anomenen *intra vasa* i *extra vasa*, per al predicador florentí, segons si es generen dins de les venes (humors greus i causa de malalties perilloses) o fora de les venes (malalties menys greus).

Així, en l'ànima també es distingeixen humors corruptes *intra vasa*, la *corruptio veritatis*, i *extra vasa*, la concupiscència i la corrupció de la carn. La *corruptio veritatis*, generada *intra vasa*, naix de la corrupció de la veritat, per defecte de natura i per temptació del dimoni, sobretot, tot i que, ben sovint, pot ser provocada a causa del mal exemple del proïsme, que corromp amb la temptació (Ibídem: 224). Si el mal esdevinguera només per natura defectuosa, per desconeixement i per falta de saviesa, l'home s'assemblaria al cec que, volent avançar, erra el camí i cau en mal lloc; però si el conduïren bé trobaria la llum. Da Pisa addueix que la medicina contra el

---

15 Giordano Da Pisa és també conegut amb el nom de *Giordano da Rivalta* o *Rivalto*, en referència al llinatge de la família, procedent de Rivalto, una petita població de Pisa. Als vint anys va ingressar en l'orde dels Predicadors, i va estudiar Teologia a Pisa, Bologna i París. Va ensenyar Teologia a Perugia i Viterbo, entre altres llocs. Des de 1303–1306 va impartir docència a Firenze, on va predicar a l'església de Santa Maria Novella. En aquest context destaca la seua obra *Quaresimale Fiorentino*, un cicle de sermons que va pronunciar al Duomo de Florència. Va ser enterrat a l'església de santa Caterina de Pisa.

mal per natura és la paraula de Déu, que es pot adquirir escoltant sermons, llegint llibres pietosos, etc. (Ibidem: 225).

Tot aquell que erra perquè respon a la temptació del dimoni, que actua sobre la memòria, com a potència de l'ànima que fa imaginar i recordar moltes formes en què es pot pecar i caure en la temptació, necessita la medicina de l'oració, en tant que l'enteniment és espill de l'ànima. I Déu és l'espill universal, on s'ha de veure reflectida en virtuts tota la humanitat (LXI: 305). La paraula de Crist és, per consegüent, medicina per a tots els mals, però sobretot per fer front a les temptacions del dimoni; és com la tiriaca contra el màxim verí, el de la víbora:

*La medicina contra questo è l'orazione, avegna ch'ella sia medicina a tutte le cose, ma spezialmente contra le tentazioni del demonio. Si come dell'utriaca fine, la quale è contra ogne veleno, ma più contra il più pessimo veleno, cioè de la vipera [...] e però dovremmo vesarla spesso, ch'ella è il sommo rimedio, ché questo è troppo grande pericolo, quello del nemico. (Ibidem: 226–227)*

Front a les temptacions de l'enemic maligne, existeix un remei per a tot aquell que es vol defensar. Crist, com a bon metge espiritual, prescriu una dieta i una medicina: la dieta és el dejuni. I addueix l'exemple de la serp que, quan s'introdueix en el cos humà, cal abstindre's de menjar per tal d'expulsar-la. Així caldrà actuar per fer front a la força maligna del dimoni, des de l'abstinència de les coses supèrflues del món. A més, Crist metge prescriu exclusivament la medicina que purga el mal humor i la superfluïtat, i indica com cal usar-la.

De la mateixa manera que existeixen moltes malalties, que es curen amb diverses medicines, també Crist recomana medicines diverses. Pel que fa a la malaltia del pecat, que pot ser original, mortal i venial, Da Pisa identifica quatre relíquies, dos superiors i dos inferiors: les superiors són l'enteniment i la voluntat, com a potències de l'ànima; les inferiors són la concupiscència i les potències irascibles. En l'enteniment es troba la malaltia de la ignorància; en la voluntat resideix la malícia; en la part concupiscible, la concupiscència; en la irascible, la malaltia de la ira.

Atés que, com tot just s'ha esmentat, són set les malalties contra les quals Crist ha creat una medicina, ha prescrit de manera anàloga set sagraments, com a remeis i medicines<sup>16</sup> per tal de combatre aquestes malalties: el

---

16 Aquesta idea de considerar els sagraments com a medicines espirituals per a la curació de les malalties es fa palesa ja en Hug de Sant Víctor, en *De sacramentis christiane fidei*. «Vide ergo quod sacramenta Dei *medicinae sunt spirituales*; quae foris corporibus adhiben-

Baptisme, contra el pecat original; la Penitència, contra el pecat mortal; contra el pecat venial, la Unció dels malalts; contra la ignorància, l'Orde; contra la malícia, l'Eucaristia; contra la concupiscència, el Matrimoni; contra la malaltia, la Confirmació: «Sì che sono in tutto sette le'nfermitadi, contra le quali Cristo ha posto a catuna sua medicina. Questi sono i sette sacramenti che Cristo ordinò contra queste infermitadi» (LXXIX: 381).

D'acord amb l'equivalència simbòlica entre els sacraments i les malalties que es curen, Da Pisa argumenta que la salut és contrària a la ceguesa i a la malaltia de la natura (LXXIX: 337), per la qual cosa és el Baptisme el sacrament que purga l'ànima del pecat; tanmateix, el Baptisme no pot curar la malaltia de la natura, és a dir, de la carn (Ibídem: 338), que pot ser de dues maneres: una que s'inclina més al mal i una altra que s'inclina al bé, la primera de les quals sanarà de totes les ferides i malalties (Ibídem: 339), ja que en la vida eterna no hi haurà cap batalla entre el cos i l'esperit, només concòrdia, com a efecte de la curació de qualsevol corrupció o concupiscència: «Questa battaglia è sempre nel inferno. Questa natura in vita eterna sarà sanata e curata perfettamente da tutte le ferite sue e infermitadi, onde tra'l corpo e lo spirito non sarà nulla battaglia, ma tutta concordia» (Ibídem: 339).

Per a l'home malalt les medicines són un gran remei per a tots els mals corporals; altrament, quan ja és mort, de res serveixen les medicines ni els metges, per tal com el temps de retornar a la vida ja ha conclòs. Així, els pecadors, que per la seua mala voluntat cauen en pecat mortal, només poden evitar aquest destí amb el remei de la confessió, sempre que actuen amb dolor i contrició. És en aquest moment únicament quan Crist pot curar el pecat mortal o exercir com a autèntic metge espiritual (XXVI: 135). La confessió és necessària, doncs, per guarir els pecats, fet que genera més pureza i més devoció. I il·lustra aquesta afirmació mitjançant l'exemple d'un malalt de melsa o d'estómac que recorre al metge, a qui ha d'explicar els símptomes de la seua malaltia per tal de poder curar-se; de la mateixa manera, el metge serà el sacerdot en la confessió, com a imatge de Crist (XX: 104).

Com a exemple d'haver experimentat el dolor corporal i mental de tota la humanitat, en el Sermó LXXX, dedicat a la Passió de Crist, que inicia amb el tema «Tristis est anima mea usque ad mortem» (Mt 26, 38), s'explica de manera metafòrica que Crist és la medicina general per a tots els mals i les malalties del món fins a la fi dels temps; és a dir, seguint la influència

---

tur per visibilem specimen, sed intus animas sanant per invisibilem vitutem» (PL 176, 325).

de sant Agustí, Crist va ser metge i medicina en si mateix. Així, Da Pisa argumenta que Crist no va disposar d'una única medicina, sinó de moltes, que són els sagraments, com a recipients de gràcia i de medicina, que es van conformar en el moment de la Passió:

La Passione di Cristo fu una virtù, *una medicina generale* a tutti i mali, a tutte le'nfermitadi di tutti gli uomini del mondo, che fuoro infino dal principio e che saranno insino a la fine del mondo [...]. Ecce e *ordinò Cristo tutte le medicine e diverse per le diverse infermitadi, a modo del medico che non tiene pur d'una medicina, ma di molte*. Questo dicono i santi che sono i sacramenti. *Sacramento suona vasello di grazia e di medicine*; ne'sacramenti, in questi sette vaselli, sono risposte e contengono le medicine e curazioni e faccia le medicine. (LXXX: 383)

Com més hom participa del dolor de Crist, rep més curació (Ibídem: 384), per tal com es fomenten les virtuts i creix la caritat. Crist va sofrir en la Passió totes les penes del món, la tristesa i el dolor; la pena corporal externa, quan va ser batut i açotat, i interna, a causa de la febra i altres dolències provocades per la pena externa. Però la pena mental de Crist, argumenta Da Pisa, va ser infinita, perquè va carregar totes les penes del món, tant les corporals com les espirituals (Ibídem: 385). De més a més, a Crist el turmentaven els mals temporals del món, que eren un impediment per a l'exercici actiu de les virtuts i, doncs, per a la salut de la humanitat.<sup>17</sup>

Pel que fa a la Resurrecció de Crist, explica Da Pisa que va esdevindre de matí i no en cap altra hora del dia, perquè Déu és principi i font de llum, per la qual cosa quan ix el sol s'amaguen totes les tenebres; és a dir, amb Crist es va eliminar tota l'ombra i la foscor de les penes i els defectes de la humanitat. D'acord amb aquest raonament referit a la cronologia de la Resurrecció, el predicador italià estableix la semblança amb el bon metge que prescriu les medicines, l'efecte curatiu de les quals depén del malalt, si decideix prendre-les per curar-se; és a dir, quan un metge, com Crist resuscitat, prescriu un medicament, no cura en l'acte, sinó que la curació esdevé quan pren la medicina i aquesta produeix l'efecte esperat. De manera equivalent, Crist va disposar totes les medicines-virtuts i va restablir la salut perfecta en el món terrenal. Altrament, si el malalt-pecador no pren els medicaments prescrits, mai no curarà; consegüentment, i d'acord amb l'al·legoria, la Passió de Crist no tindrà efecte en aquestes persones:

---

17 «Doleasi Cristo di tutti i mali temporali, i quali egli vedea ch'erano impedimento a le virtudi, i quali egli vedea ch'erano impedimento a le virtudi, e alla salute de l'omo; e di questo avea sommo tormento ne l'anima sua» (Ibídem, LXXX: 389).

Intendi sempre in virtù, come ti dissi del medico, che quando fa la medicina per te, non ti guerisce se non in virtù; ma quando tu la pigli, allora hai la sanitate, ma il medico non ti dà la sanitate se non in virtù. Così Cristo t'ha fatte e apparecchiate tutte le medicine, e ha tolto da noi ogni male e ripostici in ogni salute perfetta, in virtù; ma se tu queste medicine non ti appropri e non prendi, mai non sarai sano, e la sua Passione e meriti saranno vani a te. (XC: 427)

### ■ 3.2 *Christus medicus* en sant Vicent Ferrer

Als sermons de sant Vicent Ferrer, que predicava amb forta convicció sobre la fi del món i la necessitat d'una conversió de la societat, són nombroses les semblances associades a l'àmbit de la medicina, des del vesant metafòric, així com la correspondència entre el pecat i les obres dolentes com a malaltia, que només es cura amb el remei del nom de Jesús, o amb la pràctica de la medicina atorgada pel bon metge celestial. En tots els casos, segons el frare dominic, per tal de curar una malaltia cal que el malalt presente bona disposició i prenga el xarop o el remei prescrit; només aleshores obtindrà la sanitat (Sanchis ed., 1932: I, 68).

No obstant això, i malgrat la bona voluntat del malalt, existeixen les cadenes de l'ànima, que són els mals costums, un dels quals, contra el qual arremet sant Vicent, és el fet de visitar endevins per buscar curació a un mal o per tal de trobar algun objecte perdut. Aquesta pràctica ha d'evitar-se, segons sant Vicent, per tal com el nom de Jesús atorga el remei a tots els mals, tal com el metge cura als malalts: «No saps tu que Déu ha ordenat que quan has mal que ab lo senyal de la creu, nomenant lo nom de Jesús te deus ajudar, si no has metge?» (Ibídem: 93) De la mateixa manera, quan hom té un fill malalt ha d'acudir a l'església i demanar als preveres que preguen per ell, o resar a casa, fer el senyal de la creu i invocar el nom de Jesús (Ibídem: 114). Altrament, el dimoni pot desencadenar una greu malaltia, com el cas de la dona que anava encorbada, pel fet d'haver estat inclinada al dimoni, com a resultat pel seu mal costum de visitar endevins (Ibídem: 206).

El món, segons sant Vicent, està tot malalt, per la qual cosa necessita metge de manera urgent; és així com el dominic presenta el sermó com a reflex d'un cos malalt (Ysern, 2003: 85) des de la semblança que el món és com una persona, els membres de la qual, que corresponen als estaments de cristiandat, estan malalts: el cap són els senyors, els prelats, que incorren en simonia; els ulls són els doctors, que sostenen plets; les orelles, els confessors, que ara ansien obtindre diners; el nas, les persones devotes que oloren les virtuts de Déu, però actuen amb hipocresia; la boca, represen-



tada pels preveres, fa cantar missa per diners; els braços són els cavallers, que roben als llauradors (Sanchis ed., 1934: II, 37–38).

Contra els mals del món sant Vicent argumenta que la tasca dels predicadors es pot comparar amb la llengua dels gossos, que és medicinal i és capaç de curar les ferides; de la mateixa manera, el predicador valencià estableix la semblança amb els predicadors, que amb la seua llengua, amb la paraula, poden curar els pecats mortals:

Aquests cans són los preycadors, mas més hi ha: que els cans han llengua medicinal, que si a hun ca han donat una coltellada, sol, no li cal anar a metge, que ell mateix llepant guarrà la sua nafra. E axí han a fer los preycadors, car ab la llengua han a lepar les nafres del peccat mortal [...]. La llengua del ca, ço és, del preycador, la ha guarida. (Sanchis ed., 1934: I, 269)

Endemés, ben sovint explica sant Vicent els vicis capitals a partir del recurs a la metàfora de les febres del cos. En aquest sentit, els pecats capitals corresponen a set tipus diferents de febres en els sermons: la primera febra és *contínua* (avarícia que ni de nit ni de dia deixa al pecador), la segona és *quotidiana* (gola, pecat que torna cada dia), la tercera és *terçana* (accídia), la quarta és *quartana*, que dura molt de temps (supèrbia), la cinquena febra és *efímera*, que comença i ha de concloure el mateix dia (ira), la sisena és febra *eràtica*, sense cap ordre d'aparició (luxúria) i la setena febra és anomenada *èthica* (enveja), que significa sentir dolor del bé del proïsme (Sanchis ed., 1932: I, 215–225).

De la mateixa manera que Déu ha format la persona i l'ha creada a imatge i semblança seua, l'ha dotada de cinc senys corporals, a més d'atorgar-li salut corporal i espiritual: «com nos dóna si mateix en la òstia sagrada, e *sanitat al cors e a l'ànima*, quantes gràcies nos dóna!» (Ibídem: 173) Així mateix, estableix una semblança entre el nom de Jesús, que és medicinal, tal com l'oli escampat.<sup>18</sup> Segons sant Vicent, Jesucrist es mostra com un bon metge i actua com a tal:

Donchs, Jesuchrist *se mostra com a metge*, e té les maneres dels metges quan vol guarir lo peccador. Ara a la pràctica. Quant hun metge vol guarir hun malalt, primo, ell vol veure si lo malalt està en casa escura, tantost ell fa encendre una candela, e pren-la en la mà, e va-se'n al malalt, e garde-li la cara, Axí fa Jesuchrist quan ell vol guarir un malalt per

18 «L'oli és medicinal, specialment oli de oliva, e serveix a moltes malalties; axí lo nom de Jesús, que a tota plaga és bo, si tu hi has devoció [...]. Com se farà aquest empastre? Ab lo senyal de la creu, nomenant lo nom de Jesús, emperò ab espau, pensant en la passió de Jesuchrist, devotament e calt, axí com fa lo metge» (Sanchis ed., 1934: II, 174).

peccat mortal: primo, ell encén la candela, e guarde'l. E quinya és esta candela? Quan ell done a la persona conexas de sos peccats... (Ibídem: 95)

A partir d'una explicació detallada i força ordenada de les virtuts i pràctiques del metge professional, sant Vicent exemplifica el mode segons el qual Jesucrist actua com a metge: encén la llum de la consciència dels pecats; analitza el pols, quan hom té dolor o contrició dels pecats comesos; després analitza l'orina, que tindrà la correspondència en la confessió. Aquesta orina, és a dir, la confessió, per extensió de la metàfora, ha de ser clara, atès que els pecats s'han d'expressar clarament i sense omissions. De la mateixa manera, i com a resultat del reconeixement mèdic representat per la confessió, el bon metge prescriu una dieta,<sup>19</sup> que en aquest cas ordena el confessor, la penitència. Després li dóna el xarop, com a restitució del mal comés, i li recepta la medicina de menjar carn tan delicada com el mateix cos de Crist en sagrada forma, per tal de curar els mals totalment.

En un dels sermons llatins, concretament, predicat en la Domenica XVI després de la Pentecosta, el sermo CLXXXII, que té per títol «De Christo medico, adhibente decem curas pro animarum curatione», sant Vicent estableix que Crist és el metge que cura de deu maneres: amb la suor, per les llàgrimes de contrició; amb el vòmit, associat a la confessió;

19 En aquest punt cal establir la comparació gràfica de la pràctica de Crist amb el metge professional en Roís de Corella, al *Quart del Cartoixà*, que tot i partir de la versió llatina de Ludolf de Saxònia amplifica i embelleix la comparació de Crist com a curador i portador de la salut perfecta. De la mateixa manera que el metge professional, Crist va prescriure les medicines per a la curació de la humanitat amb diversos mètodes: dieta, exercicis corporals, letovaris, suor (en l'oració a l'hort de Getsemani), empastes, uncions, cautiris, xarops, música, sagnies i purgues: «De gran e alta perfecció fon aquesta sexta paraula, significant e mostrand que *totes les medicines eren acabades e perfetes per a la redempció e reparació de natura humana, e axí com lo bon metge al malalt aplica tots los remeys que per art de medicina aplicar-se poden*, e seria admirable metge aquell qui prenent ell per *lo malalt les medicines atengués lo malalt sanitat perfecta*, axí nostre Déu, Senyor e metge pres les nostres medicines per guarir en nosaltres les nostres malalties. Los mals e infirmitats en los malalts guareixen per dieta, per corporal exercici, per letovaris, per suor, per empastre, per uncions, per cautiri, per exarobs e purga, per música, per sagnia. Primerament, per dieta dejunà lo Senyor quaranta nits e dies, e moltes vegades per pobretat e misèria ab los seus pobrellets dexebls. Segonament, per corporal exercici acaminà descalç o mal calçat a peu, circuhint les viles e castells de la terra de Judea. Tercerament, per letovari, quant ell pres e donà als seus apòstols e a tota la santa Sgleia lo seu sacratíssim cors en lo sacrament de la eucharistia. Quartament, per suor, quant suant regà l'ort de Getsemani de la sua sanch preciosa. Cinquenament, per empastre, quant la sua cara deífica li velaren. Sisenament, per uncions, quant de abominables, sutzies scopines la macularen» (ed. 2020: cap. 42, 222–223).

amb la dieta, a través de la temprança; per unció, mitjançant l'oració; per abstinència, amb l'almoïna; per cauteri, amb la tribulació; per clisteris, mitjançant la remissió de les injúries; pel somni, mitjançant la contemplació; per exercici, mitjançant la seua obra; i per medicina, a través de la Sagrada Eucaristia, que és el millor remei de curació: «Nam Christi *ultima medicina*, et aliis melior est communicare et manducare corpus et sanguinem Christi» (ed. 1729: II, 590).

Una altra semblança amb el tema de Crist com a metge es refereix a l'aparença mateixa de la sagrada forma; el metge prescriu unes píndoles, que tot i que sovint presenten forma negra, les cobreix amb una capa blanca, de tal manera que el malalt només veu la part externa. Així mateix, quan es comulga, no es veu el cos de Crist, perquè, com a bon metge, ha establert el millor remei per tal que ningú pugui percebre que menja carn humana, sinó que tan sols és conscient de la blancor de la forma, mitjançant el misteri de la transsubstanciació que esdevé en l'Eucaristia:

E Jesuchrist *fa axí com lo bon metge*, que quan ha en sa cura alguna bona persona, hom o dona, que és delicat, per tal que guaresca, ordonar li ha una purga de pí-lodes, que són comunament negres [...] Donchs, què fa lo metge? Per tal que no li done fastí, cobreles-li ab una òstia; e ell, quan la rep, veu la òstia, e no veu la negror, ne sent la sabor, e axí reb la purga, e après obra-li. Sus axí ha fet Jesuchrist. Oo, *com és bon metge!* Per tal que degú no se'n pugua escusar de rebre'l, és cubert dins aquella blancor, car alguns ne haurien fastí de menjar carn de home; mas ell hi ha donat bon remey. (Sanchis ed., 1932: I, 260–261)

### ■ 3.3 *Christus medicus* a l'*Spill* de Jaume Roig

Més enllà de l'àmbit de la predicació de masses, el tòpic del Crist metge s'exemplifica en la literatura de caire didàctic i moralitzant, com és el cas de l'*Spill* del metge valencià Jaume Roig (1460), obra escrita en més de 16000 versos en la forma poètica de les noves rimades, amb un contingut dividit en quatre blocs o parts principals, la tercera de les quals, que abraça més de 9000 versos, situa el lector en la visita en somnis del savi Salomó que, conscient que la malaltia més crònica que pateix el protagonista és la malaltia d'amor,<sup>20</sup> a causa de les desgràcies sobrevingudes pel contacte amb les dones, assumeix el càrrec de metge professional, mitjançant el recurs al somni alligador, capaç de curar els símptomes de la malaltia.

20 Els teòrics de la medicina defineixen el terme amor relacionat amb *Heros* i aquest tipus de passió, o *fantasia*, que altera la virtut imaginativa (Wack, 1990: 214).

A més d'aquest exercici professional, representat en la figura del savi Salomó, les dolències del protagonista només podran trobar el remei eficaç amb la recerca d'una «medicina vera, divina» (vv. 12015–12016), en uns versos en què hom atorga sentit a la lectura metafòrica de la medicina espiritual, segons la qual és Déu qui guarirà els malalts que li supliquen devotament.

D'acord amb la metàfora de la malaltia identificada com a pecat i de la curació o la salut, com a virtut atorgada per Déu, s'evidencia a l'*Spill* que tant la salut corporal com l'espiritual són governades pel «ric metge», Déu, en qui s'estableix una unió de l'exercici mèdic, tant professional com alternatiu; és metge, però també aromatarí, unguentari i cirurgià, aspecte en què, com s'ha esmentat anteriorment, no incideixen els textos sagrats, per tal com assimilen que el cirurgià és qui produeix dany en el malalt. El metge Déu és superior als hòmens de religió, els seus subdelegats («metges, prelats», v. 10901).

Ell és rich metge,  
aromatari  
he hungüentari,  
cirurgià. (vv. 12104–12107)

Contra els pecats, el savi Salomó aconsella el bany set vegades, d'acord amb els set pecats capitals, ara identificats, com «astrosies» o desgràcies; l'aigua de curació és el riu Jordà,<sup>21</sup> metàfora de confessió, on també Jesu-

---

21 Per a Giordano Da Pisa, Déu no para esment en la bellesa del cos, sinó que admira la puresa de l'ànima, per la qual cosa ha administrat un remei per llavar-nos i purificar-nos: l'aigua. Mitjançant aquest remei es va curar de la lepra Naaman de Síria, per virtut de Déu, després de llavar-se set vegades en el riu Jordà. Immediatament va quedar curat de la malaltia i va rebutjar totes les riqueses i la vanitat del món, l'or i l'argent. Aquesta és una figura (XXXVII: 192) del Nou Testament, que anuncia el Baptisme en l'aigua, que té la virtut d'esborrar tots els pecats i deixar l'home amb la puresa dels àngels. Però aquesta aigua només es pot rebre una vegada, per tal com el riu només és un: la gràcia de Déu, sense la qual cap pecat es pot llavar, ni es pot curar cap malaltia. A més, segons Da Pisa, Déu ha conformat set rius per a la humanitat, seguint amb la semblança de les set vegades en què Naaman s'hi va introduir. Aquests rius són: la penitència (dolor dels pecats), la vergonya (en la confessió), la beneficència (en les almoines), l'abstinència (dejuni), la saviesa (contemplació), la ciència (doctrina i ciència espiritual) i la pobresa o tribulació, que es resumeixen en un riu principal, la gràcia de Déu, curadora i vivificadora. Aquesta és l'aigua que Crist va donar a la samaritana, una aigua de la qual ja no tindria més set, la vida eterna, perquè en Crist es troba l'aigua vertadera, de la qual es pot associar la humanitat (LXIV: 317).

crist va ser batejat per Joan el Baptista. D'aquesta manera, llavant-se set vegades, és a dir, confessant els set pecats o vicis capitals, serà curat del pecat mortal:

Ves set veguades,  
per set errades,  
set dolenties,  
set astrosies  
que són en tu,  
llava't tot nu  
al flum Jordà. (vv. 12165–12171)

Front als vicis o pecats-malalties, la medicina vertadera, que té l'essència en l'aigua purificadora, s'explica a partir de la Passió, sobretot en el moment de la crucifixió, en què la llança va ferir el costat de Crist. Aquest fet es pot interpretar també en clau metafòrica: el senat vell està simbolitzat pels apotecaris o usuraris que no van acceptar les receptes del crucificat. Obert el seu cos, metaforitzat com l'armari o «sagrari de deïtat», Crist va prescriure les set medicines o virtuts del cristià, que es divideixen al text en quatre graus, seguint la divisió humoral de la medicina hipocràtica, segons la qual l'harmonia saludable del cos depèn de l'equilibri actiu dels quatre humors (sang, flegma, bilis groga, bilis negra):

Hubert l'armari  
de deïtat,  
per pietat  
al nou sacrari,  
antidotari  
novell donà,  
hon ordenà  
set medecines,  
ab set divines,  
spirituals,  
no naturals  
propietats,  
ab calitats  
ben divisades  
he graduades  
a quatre graus  
—tres per tres claus,  
quart per la llança—  
ab sa balança  
just dret pesades. (vv. 14318–14337)

En la lectura metafòrica de la passió de Crist els quatre graus representen els tres claus i la llança. Aquest sagrari o armari<sup>22</sup> medicinal atorgarà les quantitats terapèutiques justes perquè els unguentaris-prelats preparen les dosis per a la curació de les malalties espirituals del poble. D'acord amb l'explicació teològica de la medicina espiritual, en el moment de la Crucifixió, la sang que es vessa del costat nafrat per la llança és barrejada també amb aigua (vv. 14166–14174), que assumeix propietats curatives, com també és el símbol que va permetre la inversió del sistema universal de *vitia* en *virtutes*, en el Diluvi universal (vv. 14180–14187); Ezequiel va prometre una font d'aigua viva per «denejar», curar, els delinqüents (vv. 14214–14221); Crist va donar a l'aldeana de Sicar aigua de vida (vv. 14267–14271) i va curar un cec de naixement en rentar-se a la piscina de Silohé (v. 14265).

Déu eixampla i atorga, com a franc sequier,<sup>23</sup> l'aigua i la salut a tots per igual. El treballador-fidel que ha oït la seua doctrina i la treballa, la posa en pràctica mitjançant l'exercici de bones obres. La forma d'aconseguir la fe sense cap mèrit de vida exemplar és a través del Baptisme, on l'aigua purificadora (Ef 5, 26) suposa l'entrada del cristià al món espiritual en plena salut anímica, com a fill elegit de Déu. Per tant, el Baptisme i la Confessió són les dues medicines vertaderes, divines, per les quals es curen els pecats mortals del malalt-cristià i atorguen l'aigua saludable, que transcorre amb fluïdesa pels canals i séquies de l'aqüeducte diví.

Més enllà, doncs, de les receptes bàsiques per allunyar l'home dels perills de la carn, com són les dietes o les disciplines al servei de la continença, a l'*Spill* es fa palesa l'existència d'una medicina vertadera, divina, en què els malalts han de seguir els preceptes i diagnòstics recomanats per assolir la salut interior.

22 Vegeu la imatge del pit de Jesucrist com a armari medicinal i lloc on es guarda la ciència i l'essència de la curació autèntica, en Ubertí de Casale: «*O pectus suavissimum sacratissimum boni Iesu, sapientiae eterne et thesaurorum gratie contentium armarium, quis te privavit respiratione vitali?*» (*Apèndix I, AVCI, IV, c. 22*, Eiximeno, 1986: 115). Més endavant, en aquestes mateixes pàgines reprendrem la imatge del pit de Crist en Isabel de Villena.

23 L'explicació de la difusió de la gràcia de Déu en els fidels mitjançant aquesta metàfora de l'aqüeducte o de les séquies que condueixen l'aigua «de la salut» presenta una glossa transliterada del sermó de sant Bernat, *De aquaeductu*, on la font de Déu descendeix per l'aqüeducte de la via celestial: «*Derivatus est fons usque ad nos, in plateis derivatae sunt aquae, licet non bibant alienus ex eis. Descendit per aquaeductum vena illa coelestis, non tamen fontis exhibens copiam, sed stillicidia gratiae arentibus cordibus nostris infundens*» (*PL 183, 440*).

#### ■ 4 El *Christus medicus* i la metgessa espiritual en la *Vita Christi* d'Isabel de Villena

Cal partir del fet, en aquest punt, que la *Vita Christi* (1497) d'Isabel de Villena dista molt de poder considerar-se un text en defensa de les dones, com a possible resposta a les imatges denigratòries de l'*Spill* de Jaume Roig (Peirats, 2019), immerses en un context misogin al servei de garantir la moralitat. Per consegüent, a la *Vita Christi* la devoció com a oració interior es presenta mitjançant un estil afectiu, influenciat per les idees de la *Devotio Moderna*,<sup>24</sup> introduïdes a la Corona d'Aragó per Antoni Canals. Aquesta devoció interior constitueix un mitjà de fomentar la contemplació i l'oració inflamada, amb el recurs a les escenes quotidianes que es presenten amb l'embolcall de recursos retòrics diversos, que pretenen reconstruir les escenes de la vida de Jesucrist que mai no haurien pogut llegir-se en cap text sagrat ni canònic anteriors.

De més a més, aquest model de meditació està adreçat a les monges clarisses del convent de la Trinitat,<sup>25</sup> en primer terme (Escartí, 2011), en qui, pel fet de ser dones, a més de seguir la figura de Crist com a model de perfecció, adquireix un major relleu la presència de la imatge femenina, tant d'aquelles dones a les quals calia administrar justícia amb la clemència divina pels actes comesos (Peirats, 2019) com de les més acostades a la vida de Crist, com santa Anna, Maria Magdalena i la mateixa Mare de Déu. D'aquesta manera, es reforça la maternitat, el penediment, la devoció autèntica i l'amor maternal, que despertarien entre les clarisses de la Trinitat una passió i una sensibilitat que permetrien la contemplació interior.

Com a exponent màxim de la metàfora generada al voltant del *Christus medicus*, en la tradició de les vides de Jesucrist, serà Isabel de Villena qui a la *Vita Christi* empra la metàfora amb major recurrència que les *vitae* anteriors, que insisteixen més en el vessant de Crist com a taumaturg, d'acord amb

24 Aquest moviment espiritual, que va sorgir al segle XIV als Països Baixos, va ser impulsat per Gerard Groote (1340–1384) i pel seu deixeble Florenci Redewijns (1350–1400), i es va concretar en l'associació dels «germans de la vida comuna» i en els canonges agustins de Windesheim. Algunes de les característiques de la *devotio moderna*, segons Garcia-Villoslada (1956), s'emmarquen en un cristocentrisme pràctic, basat en la humanitat, d'inspiració en sant Bernat, i en la imitació en la figura de Crist, sinònim de perfecció, com a nucli de la seua espiritualitat (Peirats, 2019).

25 A més d'adreçar-se a les monges del convent de la Trinitat, a les quals pretenia adoctrinar i induir a la contemplació (Escartí, 2011; Peirats, 2019), en segona instància, la *Vita Christi* s'adreçava a la resta de lectors que necessitarien incrementar la devoció o, en termes del mateix Fuster (1995: 52), serien «igualmente ingenuos i devots».

els testimonis de la vida pública que es recullen als evangelis. La metàfora de Crist com a metge i sanador de les malalties de la humanitat arriba al punt àlgid en nombrosos contextos: en primer lloc, i en el capítol en què s'explica la pujada de la Mare de Déu al temple pels 15 graons en què recita els cinc primers psalms del *Canticum Gradum*, argumenta que la fusta d'aquell cedre en què serà crucificat Crist serà medicina per curar la humanitat.<sup>26</sup> I continua el registre metafòric en què s'evidencia que Crist sofrirà les penes per tots els pecats comesos, atés que a causa d'haver sigut malalt, pot curar:

los patiments que als hòmens són justament deguts per los pecats propis, vós, misericordiós Senyor, los pendreu en la humanitat vostra, qui serà sens nenguna culpa, e així serà feta pau entre vostra majestat e natura humana, car soles les *vostres nafres e blavures basten a guarir les cruels malalties sues. Així, Senyor, sia de vostra mercé fer-vos malalt*, per donar vida als tribulats fills d'Adam. (cap. 7: 68)

Un altre dels capítols en què segueix el fil conductor la metàfora del metge que prescriu la medicina perfecta té lloc després del moment de l'anunciació de l'arcàngel Gabriel, en què la noble Paciència, presentada en la forma de donzella al·legòrica, suplica a la Senyora l'honor de concebre el Fill de Déu, alhora que argumenta que amb la sang del seu Fill no caldrà al món cap altre remei ni medicina: «Lo Fill que us és ofert, car de la impreciable sang sua s'ha de fer lo restaurant a guarir natura humana, e altra medecina nenguna no hi és bastant [...] no els vullau tardar pus *aquesta singular medecina*, en la qual està tota la salut sua» (cap. 29: 119).

I no tan sols receptorà la medicina adequada per a cada mal de la humanitat, sinó que el Fill de Déu coneixerà les virtuts de totes les herbes medicinals o remeis per tal de curar qualsevol dolència. Aquesta virtut de Crist s'explicita en el capítol de l'adoració dels Reis Mags, on s'argumenta que l'encens simbolitza el fet que Crist seria el gran sacerdot que se sacrificaria per la salut humana; a més, s'addueix que la mirra es trobava ja en aquell temps en la muntanya en què es podien collir herbes virtuoses i medicinals per guarir totes les tribulacions. I, en aquest context, insisteix Isabel de Villena en el fet que va ser la Mare de Déu qui primer va collir i va conèi-

26 «E l'escorça d'aquest cedre gloriós, ço és la humanitat assumpta del Fill vostre, serà tan batuda e turmentada fins llance tota la medul·la que dins té amagada, ço és, la sua impreciable e divinal sang. Aquesta sola medicina basta a guarir l'home; aquesta és estada desitjada e demanada del començament del món ençà» (cap. 6: 66).



xer aquestes herbes medicinals, perquè va ser partícip del dolor del seu Fill (cap. 74: 192).

D'acord amb la virtut de Crist com a salvador de la humanitat, simbolitzada ja des del moment de l'adoració dels Reis mitjançant l'encens, es deriva el fet que només Crist pot atorgar salut espiritual. D'aquesta manera, Maria Magdalena impreca no tan sols salut corporal, sinó, sobretot, espiritual: «no deman salut corporal; major cosa deman e de més vos vull ésser obligada que aquells a qui haveu donat salut corporal» (cap. 119, 265); també Crist serà motiu de salut espiritual per a la seua àvia Anna, qui tot just contempla el seu nét troba consolació i pau: «ara que he vist a vós, vida de la mia ànima, tota dolor és de mi partida, car vós sou consolació e salut mia» (cap. 95, 227).

Tot i que en les diverses escenes dels evangelis Crist mai no s'atribueix el qualificatiu de «metge», tal com ja s'ha explicat en les pàgines precedents, a la *Vita Christi*, l'abadessa permet que Crist mateix pronuncie en primera persona la metàfora del «metge espiritual». Cal ressaltar, a mode d'exemple, la resposta a les lloances pronunciades per una criada de santa Marta, on anuncia que ell és el vertader metge, fet que genera confusió i indignació entre els fariseus: «Lo qui és posat en dolors redueixca a memòria lo que és escrit: *Dominus sanat langores tuos*. Car, sabent que *jo só lo verdader metge*, recorerà a mi e *prestament haurà salut*» (cap. 123: 272). Així mateix, explica Crist que la seua paraula és medicina<sup>27</sup> que cura tota malaltia espiritual, perquè qui estiga en tribulació serà consolat, tal com esdevé en el passatge en què, passant per Samària, arriba al pou de Jacob i es troba la samaritana, a la qual dóna aigua de vida i actua com a metge vertader, capaç d'atorgar salut espiritual.<sup>28</sup>

En altres contextos Crist assumeix també l'atribut de curador de les ànimes i, en concret, de metge, capaç de curar totes les malalties, tret de la presumpció, és a dir, el menyspreu pel proïsme. Aquesta virtut divina s'evi-

27 «Aquesta paraula divina és la verdadera manera que en la boca de cascú ha la sabor que vol; és *medecina general a tota malaltia espiritual*, car lo qui és tribulat, recordant aquella paraula del psalmista, qui diu, en persona mia: *Invoca me in die tribulationis, etiam te, et honorificabis me*. Serà aconsolat creent certament que a mi em plau ésser demanat per lo atribulat en lo dia de la major angústia sua, e d'aquella lo vull delliurar, puix que done a mi l'honor de la victòria, creent que jo sols li puc ajudar» (cap. 123: 272).

28 «¡Oh, dona! ¡Si tu sabies quanta gràcia és aquesta que tu has hui trobada, que lo Fill de Déu t'escometa de noves e sedege la tua salut! ¡Oh, si coneixies qui és lo qui et parla e demana a beure, ab quant ànimo tu demanaries a ell que et donàs aigua viva!» (cap. 124: 274).

dència en el passatge en què, com a resposta a les murmuracions del fariseu pel fet de deixar Maria Magdalena llavar-li els peus, argumenta que qui actua amb presumpció «té la malaltia coberta e molt difícil de guarir», i «*estimant-se sa ignores lo metge*» (cap. 120: 267). És a dir, tot i creure que té l'ànima neta, el presumptuós ignora la facultat del metge, que hauria de curar aquesta greu malaltia. De més a més, cal parar esment en el capítol en què Crist arriba a Jerusalem i es presenta als doctors de la llei, que menyspreen la seua predicació; tot i que no accepten les seues paraules, continuarà predicant «per guarir la salut de les ànimes» (cap. 116: 258). També haurà de fer front a la malícia i a l'enveja dels jueus, després de la resurrecció de Llätzer, en què Isabel de Villena es refereix a Crist com a «piadós<sup>29</sup> metge».

En tornar de Jerusalem, tot just després de percebre la malícia dels fariseus i dels prínceps de la sinagoga, Crist s'atribueix el qualificatiu de metge, i pronuncia un sermó, que inicia amb el tema «Hierusalem, Hierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum» (Jr 4), per tal de conscienciar els seus receptors que Jerusalem necessita ser curada, perquè no ha acceptat cap metge, sinó que ha perseguit els metges espirituals tramesos per Déu. D'aquesta manera, com a metge espiritual, avisa que Jerusalem no curarà de la seua greu malaltia, sinó que empitjorarà, per voler matar-lo, tot i ser el «principal metge»:

*Hierusalem, Hierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.* Volent dir: ¡Oh, ciutat de Jerusalem! Converteix-te e gira't a conèixer e amar lo teu Déu e Senyor, e a estimar los seus beneficis: no oblides així del tot la tua salut. *Quomodo sanaberis nullum ad te medicum pervenire permittis.* ¿Com poràs tu ésser sanada, ciutat desolada, que negun metge venint a tu has acceptat, ans los has morts e perseguits? *Omnes medici spirituales in te defecerunt, et tu curata non es;* car tots los metges espirituals a tu tramesos per lo meu Pare e per mi han defallit en tu, donant a ells cruel mort, e tu no restes curada, ans augmenta la tua malaltia, que deliberes matar a mi, qui so lo principal metge a tu tramés per lo Pare meu. (cap. 139: 308)

Front als pecats als quals ha de fer front, Crist argumenta que no existeix cap sacrament de tanta dolçor i sabor com la Penitència, amb la qual es purguen els pecats de l'ànima i augmenten les virtuts. Si Déu troba l'ànima indisposta, fet que suposa una ofensa i una irreverència, la medicina del cos de Déu, en l'Eucaristia, podrà esdevindre un verí mortal. En aquest sentit, i

29 «E los maliciosos encengueren tan gran foc d'ira e d'enveja en lo cor dels fariseus, recitant e contant lo dit miracle, que ja d'aquí avant no hagueren negun repòs, ans anaven així com a frenètics, no podent cobrir la malícia e ràbia que tenien *contra aquell piadós metge*» (cap. 131: 292).

per tal d'acostar-se a aquesta medicina amb l'ànima neta, el cristià ha d'haver experimentat una autèntica contrició i un sincer penediment, i s'insisteix en el fet que les llàgrimes vencen totes les culpes anteriors. Per tant, no existeix medicina més digna i segura per a la curació espiritual que la contrició («no hi ha *medicina pus pròpia* a guarir les nafres de l'ànima», cap. 148: 330).

Per tal de vèncer totes les culpes i els vicis de la humanitat, a la *Vita Christi* s'evidencia la resposta humana, de dolor i de set, que va experimentar Crist en pronunciar la cinquena paraula, en el moment de la Crucifixió, en què es va mostrar turmentat i amb desig d'aconseguir la salut espiritual de la humanitat, per la qual moria:

E, continuant los seus vituperis e escarns, turmentaven-lo de llengua. E lo Senyor, veent la crueltat d'aquella gent, creixent en molta dolor, volgué mostrar *la set e desig que dins tenia de la salut de les ànimes per les quals moria*, e la set natural que tan cruament lo turmentava. (cap. 184: 403)

En diversos contextos de la *Vita Christi* són altres personatges els que, en referir-se a Crist, el consideren com a administrador de la salut del món: sant Josep, Adam, Maria Magdalena, sant Tomàs, sant Miquel i la mateixa Mare de Déu. Al voltant de la virtut curadora de Crist com a metge es pronuncia sant Josep, quan la Mare de Déu és avisada de fugir a Egipte, perquè Herodes tenia la intenció de matar el seu Fill. Josep, que percep la devoció de la mare, reconeix que, amb la seua presència, el Fill curarà la terra<sup>30</sup> de totes les malalties. Adam, d'altra banda, adora el sagrat cos de Crist crucificat, del qual afirma que «penja la salut nostra e de tot lo món» (cap. 202: 429).

Pel que fa a Maria Magdalena, a propòsit de les nafres dels peus de Crist, els atribueix la metàfora com a espills de vida, on es troba la medicina a tot mal, i pou d'aigua de vida,<sup>31</sup> alhora que exhorta els pecadors a

30 «Ara, Senyor, visitant la dita terra, *guarreu aquella de totes les malalties sues ab la medecina de la vostra real presència*. Ara, Senyor, poran dir los dits habitants d'Egipte lo parlar d'Osee, profeta, qui diu: Percutiet nos et curabit nos, visitabit nos et suscitabit nos. Volent dir: Aquest Senyor nos ha abatuts e ferits, *e ell mateix nos ha curats*; e, visitant-nos, per sa clemència nos ha ressuscitats» (cap. 82: 207).

31 «¡Oh, germans meus, tots justats, malalts e sans! ¡Veniu! ¡Llançau-vos als peus del meu Senyor! ¡Sentiu les dolors sues! ¡Contemplau aquestes nafres dels dits peus, qui són dos espills de vida! ¡Ací veureu clarament los defalliments vostres, *e trobareu medicina pròpia* a cascú d'aquells! ¡De ací poareu diversitat de llàgrimes; d'aquí traureu aigües no conegudes, dolçors recontables! ¿Qui em separarà d'aquests gloriosos peus?» (cap. 221: 455).

plorar per aquell que ha destruït el pecat, a qui qualifica de «gloriós metge»: «Veni e feu gran plant de la mort d'aquest gloriós metge, qui tota la sang sua ha despés en medicines per a la salut nostra!» (cap. 221: 454). Després de la Resurrecció, sant Tomàs, que segons l'abadessa de la Trinitat, en acostar la seua boca en la nafra sagrada, perd la capacitat de parlar, per la dolçor que sentia, es refereix a Crist com a administrador de la salut humana (cap. 249: 504).

Sant Miquel, que porta el pal·li, confeccionat amb brocat carmesí amb huit bordons d'or, a mode de recreació d'un ambient reial del cel empiri (Ferrando, 2015), veu com al cel ja habita el patriarca Abraham, que fa reverència al príncep Miquel, i tots dos reben Joaquim al sisé bordó, molt a prop del nét ressuscitat. El príncep Miquel conclou aquesta distribució de les cadires celestials amb una exaltació de les virtuts de Crist com a metge, per tal com guareix a tots aquells que s'hi acosten amb llàgrimes de contrició. Els mèrits de les seues nafres, ungides amb els unguents de la mort i de la Passió, sanen totes les malalties, per incurables que puguen resultar.<sup>32</sup>

La Mare de Déu, en l'extens plany pronunciat sobre el pit i la nafra del costat obert<sup>33</sup> del seu Fill, en què abunden les exclamacions de dolor i la metàfora continuada, que esdevé al·legoria, qualifica el seu pit traspassat per la llança, en primer lloc, com a botiga d'especieria, on es troben els

32 «Car aquest rei dels reis, de qui hui festivam la sua resurrecció, *sana e guareix les nafres fetes en l'ànima* per lo pecat, sols que lo pecador, ab llàgrimes e contrició, demane ésser guarit. E tantost per sa clemència són lligades e embenades les dites nafres, e ab molta dolçor untades ab aquells engüents preciosos dels infinits mèrits de la passió e mort sua, que sanen e guareixen totes malalties, per incurables que apareguen» (cap. 235: 476).

33 «Car, sens comparació és major lo delit espiritual que sent l'ànima que dins aquest palau reposa, en un dia, que tots los plaers que pensar-se poden. ¡Oh, Fill meu, que aquesta nafra gloriosa és *botiga d'especieria!* Ací es troben los singulars cordials e medicines a guarir tota natura de malalties; e per ço, Senyor, nengú no pereix sinó qui a vós acostar no es vol. ¡Oh, ànimes devotes! ¡Mirau quant excés d'amor e caritat vos ha hagut lo meu tan amat Fill! *Patet archanum cordis per foramina corporis.* Car, obrint lo seu costat, vos ha mostrat les *riquees e tresor* del seu misericordiós cor, qui és ple de dolçor e clemència e de suavitat inestimable. *Quam excusationem habet qui in odorem unguentorum horum non currit.* ¡Oh, de quant serà culpable qui aquesta singular olor e dolçor de preciosos unguents no sent ne en té cura! Aquest és l'hort tancat e la font sagellada que Salamó véu quant dix: *Ortus conclusus, fons signatus.* La porta d'aquest hort és verdader menyspreu de totes coses que al cos poden dar delit, car nunca l'ànima reposara dins aquest hort fins l'hom de tot haja avorrit si mateix e ses pròpies voluntats. Lo sagell d'aquesta dolça font s'emprenta en aquella cera gomada de vera devoció que fa regalar l'ànima en que es troba e aparéixer en ella aquelles armes del rei crucificat, emprentades e pintades per contínua recordació. ¡Oh, que aquesta és la piscina on guareixen los malalts, no solament un, ans infinits! Negú no hi entra ab verdadera fe que tantost no guareixca» (cap. 220: 452–453).

cordials o remeis, els medicaments necessaris per a la curació de totes les malalties del món. Les medicines que emergeixen del pit de Crist seran les virtuts. El seu costat obert ha mostrat riqueses i el tresor del seu cor ple de clemència és definit amb les imatges *hortus conclusus* i *fons signatus*.<sup>34</sup> La porta d'aquest hort tancat és el menyspreu de les accions supèrflues que atorguen delit al cor, amb la qual cosa l'ànima mai podrà descansar dins d'aquest hort, fins que haja renunciat a la vanitat del món; el segell de la font s'empremta amb la cera de la devoció. El pit és també la piscina on guareixen tots els malalts que mostren vertadera fe. Per tant, en aquest seguit de metàfores el pit de Crist és, per a la Mare de Déu: armari de tresors divinals, botiga d'especieria, armari medicinal, tresor de clemència, hort tancat, la porta del qual és el menyspreu de la superfluitat del món, font segellada amb cera de devoció i piscina curativa dels malalts.

La metàfora del *Christus medicus* es fa extensiva també als successors, tot just ressuscitat Crist, als quals deixa la facultat de convertir-se en «metges espirituals i corporals», per tal de curar tota malaltia: «E vull que siau metges espirituals e corporals, car ab lo sol tocament de les mans vostres guarreu tota natura de malalties» (cap. 250: 506). A més del metge espiritual, que cura a qui acudeix amb penediment i devoció autèntica, a la *Vita Christi*, doncs, el tòpic s'aplica també als apòstols, com a successors de Crist.

Cal encara puntualitzar que, des del vessant novedós que s'evidencia a la *Vita Christi* en el context de la tradició de les vides de Jesucrist, pel fet d'atorgar major rellevància a la figura femenina, assoleix el punt màxim d'especificació no tan sols la metàfora del Crist metge, sinó també la figura de la Mare de Déu, considerada com a «metgessa de la humanitat», mitjançera i model de perfecció a seguir per les monges, que són dones, i seran curades en primer lloc per la Verge, a la qual han d'imitar en virtuts. Aquesta especificació del tòpic del *Christus medicus* es fa palesa en diversos contextos de l'obra, en què s'al·ludeix a la Verge com a porta i carrera de salut (cap. 23: 111) o que en «la paraula sua està tota la salut humana» (cap. 32: 123).

Nogensmenys, el tòpic adquireix major pes específic a la *Vita Christi* en els capítols 45 i 46, que estan emmarcats pel to al·legòric, a partir de la metàfora continuada, referida als dotze parells de guants, ben guarnits, que sant Miquel presenta a la Mare de Déu, amb els quals tan sols amb un tocament podria curar dotze malalties espirituals. En aquests capítols la

---

34 Vegeu també aquests símbols a l'*Spill* de Jaume Roig (v. 11177), a partir de la intertextualitat amb l'*Speculum Humanae Salvationis*, c. 3b, ja anunciats en el Ct 4, 12: «Ets un jardí tancat, germana meua, esposa: un jardí tancat, una font segellada».

Verge esdevé metgessa de la humanitat, a qui s'atribueixen diversos qualificatius i isotopies lèxiques, sota formes diverses, fet que cohesiona l'estil dels dos capítols esmentats: «metgessa singular, metgessa excel·lent, metgessa nostra, metgessa de natura humana»: «vós sou *la gran metgessa de natura humana* e haveu de guarir totes les malalties d'aquella, e a cascuna malaltia que us serà presentada, vostra mercé se posarà sa manera de guants per pus piadosament contractar aquelles» (cap. 45: 141).

En concret, la descripció al·legòrica de les dotze malalties que l'aplicació dels guants permet curar arriba al màxim detall, en què s'associen els colors dels guants, les malalties corporals i els vicis per a una curació espiritual efectiva:

- La hidropesia, acumulació anormal d'humor aquosa en una cavitat del cos o en el teixit cel·lular (*DCVB*: X, 553), associada de manera al·legòrica a la supèrbia i a la presumpció, que fa desitjar la glòria mundana, amb vanitat, es curarà per part de la metgessa espiritual amb els guants de color burell, cendrós, per tal de recordar als malalts que són pols i cendra (cap. 45: 142).
- Per a l'etiguea, malaltia que és sinònim de tisi, febra lenta que consumeix el cos i es mostra en els envejosos, caldrà emprar els guants de color daurat, per tal que aquests malalts siguin conscients del valor del proïsme (Ibídem).
- La llebrosia, és a dir, la lepra, malaltia que corromp la carn, s'associa en el vessant al·legòric als malparlers, que infecten a tots aquells que miren. Els guants que emprarà la Verge per tal de curar aquesta malaltia seran ornamentats amb el color negre, per tal que recorden el judici diví (Ibídem).
- La febra pestilencial, equivalent en sentit al·legòric als que fan caure el proïsme en pecat amb el seu mal exemple, es podrà curar si la metgessa empra guants adornats amb color blanc, per mostrar la puresa de la seua persona, espill i regla de tota virtut. Així, aquests malalts canviaran la seua vida, anteposaran les virtuts als vicis i seguiran el model de la Verge (Ibídem).
- Per a la paralitiqua, o paràlisi (*DCVB*: VIII, 219), equivalent a la malaltia espiritual de la peresa, que condueix els pecadors a la mort eterna, la Verge haurà d'emprar guants guarnits de ploma de pagó, que simbolitza la diversitat de treballs i mèrits fets per Crist, que mai va reposar, en benefici de la salut humana (cap. 45: 143).

- El «frenesó», exaltació furiosa, ira i falta de seny, es curarà quan la Verge empre els guants ornamentats amb tenat, del color del lleó, per espantar-los del judici diví, que castiga els irosos que tracten de manera inhumana el proïsme (Ibídem).
- Amb les singulars medicines que aplicarà la Verge amb les seues «dolces mans» guarirà també les basques de cor, en el sentit de passar pena per l'ansia d'eixir d'un mal estat, malaltia greu que s'associa als maliciosos, front als quals caldrà emprar els guants guarnits de grana, per recordar la caritat i l'amor del seu Fill, que va oferir la seua vida, perquè qui ama a Crist és franc amb el proïsme (cap. 45: 144).
- La pleuresis, o pleuresia, inflamació de la pleura que provoca mal de costat i febra i mostra com a senyal el fet d'escopir sang, s'associa a la desobediència. Els desobedients menysprearan la sang i la mort de Crist, no volent-se humiliar ni complir els seus manaments, sinó que només seguiran la seua pròpia voluntat. La Verge, en aquest cas, haurà d'emprar, segons sant Miquel, guants guarnits de color blau, per tal que pensen en el cel i en la glòria que espera als obedients (Ibídem).
- Per a la malaltia de puagre, gota dels peus, que provoca inflamació que s'accentua principalment en el dit gros (*DCVB*: VIII, 682), associada als inconstants i mancats de fermesa en les obres, caldrà emprar els guants de color verd, per atorgar esperança dels béns futurs, que només s'assoleixen amb el treball continu, seguint l'exemple dels sants. La Verge curarà amb medicines i empastres els malalts que pateixen aquesta malaltia i els convertirà en persones sanes i fortes (cap. 46: 145).
- La ceguesa, malaltia que serà associada als que no es coneixen a si mateixos, es curarà amb l'aplicació dels guants d'argent, per tal de tocar-los els ulls de l'enteniment. Atés que la ignorància de la pròpia malaltia implica que no es prenga la medicina adequada, hauran de despertar i no romandre encegats (cap. 46: 146).
- Per a la sordesa, equivalent a la falta d'esperança de salut, simbolitzada pels obstinats a pecar, la Verge emprarà els guants guarnits de color groc, que és color clar, per tal que siguen conscients del perill en què es troben. La Verge prescriurà la medicina per no tornar a contraure la malaltia, després que els sords demanen mercé per curar-se (cap. 46: 146).
- Per a la mudesa, aplicada a aquells que no lloen Déu com cal, la Verge emprarà guants guarnits de color morat, que és color fosc i honest; així els tocarà en el cor, els farà exterioritzar l'amagada devoció i els curarà, amb molta pietat (cap. 46: 147).

Després d'aplicar el remei terapèutic de tocar amb els guants adequats a cada malalt, segons les indicacions de sant Miquel, la Mare de Déu curarà a tots els malalts espirituals, que retornaran a la puresa de la consciència, sense ira, ni malícia, ni enveja, ni desobediència, ni inconstància, sinó amb l'exercici de la humilitat.

Com a síntesi final de les prescripcions i receptes presentades, sant Miquel, que actua a mode d'especier o aromatarí, per tal de concloure el capítol 46, recorda a la Mare de Déu la utilitat dels guants que li ha presentat, que s'accepten i es deixen en règim de custòdia a la donzella Prudència, per tal de tindre'ls preparats per al moment just en què acudisquen a ella els malalts que volen curar-se. És a dir, fins i tot l'al·legoria de la donzella és significativa, per tal com la curació de la Verge està en mans de la Prudència, per la qual cosa ningú que no acudisca a ella demanant ajuda podrà obtindre la curació espiritual. Els dotze guants que sant Miquel presenta a la Mare de Déu són els instruments imprescindibles, doncs, per a la pràctica de la metgessa espiritual.

En aquest context al·legòric, totes les malalties que es descriuen tenen una equivalència amb un vici o mal costum (la supèrbia, l'enveja, el mal exemple, la peresa, la inconstància...), per la qual cosa, i valorant el remei necessari a la dolència o patologia espiritual, els guants amb què la Verge tocarà el malalt per curar-lo estaran relacionats amb l'efecte terapèutic desitjat. Aquesta aplicació del remei adequat a cada dolència està simbolitzada pel cromatisme, que abraça des del color cendra fins al blanc; en concret, el color cendra recordarà que el malalt és pols i cendra; el color daurat ajudarà a valorar el proïme; el blanc simbolitza la puresa; el pagó, els treballs constants de Crist; el color marró, el judici diví; el grana, la caritat i l'amor; el blau representa el cel i la glòria; el verd, l'esperança; l'argent desperta la intel·ligència; el groc permet tindre coneixement del perill, i el morat augmenta la devoció.

Amb aquest receptari, que inclou els beneficis del simbolisme cromàtic, unit a la pràctica de la metgessa espiritual, que prescriu els medicaments, es curaran els vicis que representen estils de vida corromputs en malalts espirituals, que s'associen de manera al·legòrica també a malalties corporals (hidropesia, etiguea, febra pestilencial, paralitíquea, frenesí, basques de cor, pleuresia, puagre, ceguesa, sordesa i mudesa). Amb aquesta teràpia espiritual, podríem dir-ne, els vicis es convertiran en virtuts: la peresa esdevindrà fortalesa; l'enveja es tornarà en caritat; la ira, en justícia, i així successivament. Això sí, els guants o instruments de curació hauran d'emprar-se només des de la voluntat de sanar, sol·licitada pel malalt espiritual.



## ■ 5 Conclusió

Després de tot el que s'ha anat comentant sobre la presència del tòpic del *Christus medicus*, i a mode de cloenda, cal insistir en el fet que, des dels orígens del cristianisme, l'associació entre la salut del cos i l'harmonia espiritual configura una unitat essencial que atorga equilibri i salut a la societat medieval. En aquest sentit, la medicina per excel·lència resulta, doncs, de l'harmonia entre el cos i l'ànima.

Tot i que, des de temps ancestrals, hom considerava que el mal esdevenia a causa de la ira de Déu, en Crist se supera aquest principi, per tal com actua com a vencedor del mal i, doncs, salvador de la humanitat. En els textos sagrats i en les obres dels Pares de l'Església el concepte de Crist com a metge es presenta des d'una perspectiva més aviat teòrica, de tipus descriptiu, sobretot amb sant Agustí, o amb els textos de l'evangeli, en què Crist actua com a taumaturg.

És en el procés esdevingut a conseqüència del Concili de Laterà i, sobretot, quan la paraula s'adreça amb major força al receptor, quan la metàfora esdevé tòpic. Des d'un atribut teòric, doncs, emprat en els textos sagrats, quan es passa pel sedàs de la literatura, el motiu es nodreix amb la metàfora continuada i permet configurar tot un tòpic literari, el *Christus medicus*. El metge de l'ànima, de manera paral·lela al metge del cos, ha de prescriure una dieta, administrar medicaments, unguents, herbes, xarops, lletovaris, que en sentit metafòric seran les virtuts, les bones obres, la confessió, el penediment, la contrició, etc.

El motiu, que s'aplica a la pràctica, a mode de devocionari o doctrina de vida, és freqüent en els discursos dels predicadors, com ara Giordano Da Pisa i sant Vicent Ferrer, on adquireix un ampli ressò en virtut d'aconseguir la conversió dels fidels. Més enllà de l'àmbit homilètic, i sobretot a finals dels segles XIV i XV, en la literatura d'abast didàctic i moralitzant, com el mateix *Spill* de Jaume Roig, s'explicita el tòpic en la figura de Crist metge, aromatarí i cirurgià, capaç de curar els vicis de la humanitat, des del moment de la Crucifixió, en què es reafirmen els sagraments com a garantia d'inversió dels vicis en virtuts.

El tòpic del *Christus medicus* adquireix força relleu a la *Vita Christi* d'Isabel de Villena, on s'esdevé una especificació semàntica, aplicada a diversos aspectes, segons qui siga l'interlocutor: en paraules del mateix Crist, que s'atribueix ser el metge vertader; en contextos en què altres personatges dels evangelis es refereixen a Crist com a metge pietós, capaç de curar totes les malalties; i s'aplica, fins i tot, als successors, els apòstols, que es conver-

tiran en metges espirituals. Endemés, s'hi evidencia una lectura novedosa del tòpic del *Christus medicus*, amb major rellevància que en textos anteriors, atès que a la *Vita Christi* d'Isabel de Villena no hi ha un únic metge espiritual, sinó també una metgessa de la humanitat, a qui el cristià pot acudir, de manera voluntària, a curar els vicis de l'ànima, com a garantia que assolirà la salvació eterna i, per consegüent, la salut i l'harmonia espiritual. ■

### ■ Bibliografia

- Aquino, Sant Tomàs (1998): *Suma de Teología*, 5 vols., Madrid: BAC.
- Arbesmann, Rudolph (1954): «The concept of Christus medicus in Sant Augustine», *Traditio* 10, 1–28, <doi:10.1017/S0362152900005845>.
- Armindo, Armindo (1958): «O nome», *Itinerarium* IV, 147–163.
- Boulding, Maria (2000): *Expositions of the Psalms. The Works of Saint Augustin* (trad.), 4 vols., Hyde Park, NY: New City Press.
- Cifuentes, Lluís (2006): *La ciència en català a l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona / Palma: Universitat de Barcelona / Universitat de les Illes Balears (Col·lecció Blanquerna; 3).
- Criado, Rafael (1950): *El valor dinámico del nombre divino en el Antiguo Testamento*, Granada: Horno de Haza.
- Curtius, Ernst Robert (1951): «Nomina Christi», dins: *Mélanges Joseph de Ghellinck*, S.I.: Bembloux, 1029–1032.
- Da Pisa, Giordano (1974): *Quaresimale fiorentino 1305–1306* (ed. Carlo Delcorno), Firenze: G.C. Sansoni (Col. Autori Classici e Documenti di lingua Pubblicati dall'Accademia della Crusca).
- Eiximeno, Fra Joan (1986): *Quarentena de Contemplació* (ed. Albert Hauf), Barcelona: Abadía de Montserrat.
- Faral, Edmond (1971): *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, París: Champion.
- Fernández Clot, Anna (2019): *Ramon Llull. Medicina de pecat*, Palma: Patronat Ramon Llull (NEORL; XVI).
- Ferragud, Carmel (2014): «Medicina i religió a la Baixa Edat Mitjana: rerefons mèdic de les pràctiques penitencials en els sermons de sant Vicent Ferrer», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 3, 27–45. doi:107203/Scripta.3.3790

- Ferrando, Antoni (2015): «Llengua i espiritualitat en la *Vita Christi* d'Isabel de Villena», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 6, 24–59, <doi:10.7203/SCRIPTA.6.7838>.
- Fichtner, Gerhard (2010): «Christus als Arzt. Ursprünge und Wirkungen eines Motivs», *Frühmittelalterliche Studien* 16:1, 1–18.
- Fuster, Joan (1995): *Misògins i enamorats* (ed. Albert Hauf), Alzira: Bromera.
- García-Villoslada, Ricardo (1956): «Rasgos característicos de la *devotio moderna*», *Manresa* 28, 315–358.
- Grundmann, Christoffer Hinrich (2018): «Christ as Physician: The ancient Christus medicus trope and Christian medical missions as imitation of Christ», *Christian Journal for Global Health* 5:3, 3–11.
- Harnack, Adolf von (1892): *Medicinisches aus der alten Kirchengeschichte*, Leipzig: J.C. Hinrichs.
- Jacquart, Danielle / Thomasset, Claude (1989): *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona: Labor.
- Jeremies, Joachim (1977): *Jerusalén en tiempos de Jesús*, Madrid: Cristiandad.
- Laín, Pedro (1964): *La relación médico-enfermo. Historia y teoría*, Madrid: Revista de Occidente.
- Lausberg, Heinrich (1956): «Nomina Christi», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 193, 71–80.
- Llull, Ramon (2009): *Romanç d'Evast e Blanquerna* (ed. Albert Soler i Joan Santanach), Palma: Patronat Ramon Llull (NEORL; VIII).
- (2015): *Llibre de contemplació en Déu* (ed. Antoni Alomar), Palma: Patronat Ramon Llull (NEORL; XIV).
- Luís de León, fray (1923–1925): *De los nombres de Cristo*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe (Col. Universal).
- Patrologiae Cursus Completus Series Graeca* [PG] (1857–1866) (ed. Paul Migne), 161 vols, <http://www.documentacatholicaomnia.eu>.
- Patrologiae Cursus Completus Series Latina* [PL] (1841–1855) (ed. Paul Migne), 217 vols, <http://www.documentacatholicaomnia.eu>.
- Peirats, Anna (2019): «La *Vita Christi* d'Isabel de Villena, misericòrdia restaurativa i profitosa doctrina al servei de la meditació», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 14, 205–228, <doi:10.7203/SCRIPTA.14.16366>.

- Potestà, Gian Luca / Rizzi, Marco (2012): *Il figlio della perdizione*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore (Collezione della Fondazione Lorenzo Valla).
- Repges, Walter (1965): «Para la historia de los nombres de Cristo: de la Patrística a fray Luis de León», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 20:2, 325–346.
- Roig, Jaume (2010): *Spill de Jaume Roig* (ed. Anna Peirats), 2 vols., València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Roís de Corella, Joan (2020): *Quart del Cartoixà* (ed. Josep Antoni Aguilar), València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Solomon, Michael (1997): *The Literature of Misogyny in Medieval Spain, the Arzobispo de Talavera and the Spill*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Speculum humanae salvationis* (1907–1909) (ed. Jules Lutz i Paul Perdrizet), Texte critique, Traduction inédite de Jean Mielot (1448), Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg.
- Vicent Ferrer, Sant (1729): *Sancti Vincentii Ferrerii... Opera, seu Sermones de tempore et Sanctis, cum Tractatu de Vita Spiritualis... juxta ordinem Missalis Romani in absolutum dominicale, quadragesimale, festinale et commune digesti* (ed. Caspari Erhard), vol. 2, Boston: Sumptibus Joannis Strötter, ejusque Filii.
- (1932–1934): *Sermons* (ed. Josep Sanchis Sivera), 2 vols., Barcelona: Barcino.
- (1975–1988): *Sermons* (ed. Gret Schib), 4 vols., Barcelona: Barcino.
- Villena, Isabel de [Elionor d'Aragó i de Castella] (2011): *Vita Christi* (ed. Vicent Josep Escartí), València: Institució Alfons el Magnànim.
- Wack, Mary (1990): *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its Commentaries*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Walker Bynum, Caroline (2007): *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Wenzel, Siegfried (1989): *Fasciculus morum: A Fourteenth-Century Preacher's Handbook*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Yoshikawa, Naoe (2009): «Holy medicine and diseases of the soul: Henry of Lancaster and *Le Livre de Seyntz Medicines*», *Medical History* 53:3, 397–414, <doi:10.1017/S0025727300003999>.

Ysern, Josep Antoni (2003): «Sant Vicent Ferrer: Predicació i societat»,  
*Revista de Filologia Romànica* 20, 73–102.

Ziegler, Jean (1998): *Medicine and Religion. The Case of Arnau de Vilanova*,  
Oxford: Clarendon Press.

■ Anna Isabel Peirats Navarro, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir,  
Institut Universitari «Isabel de Villena d'Estudis Medievals i Renaixentistes» (IVEMIR-  
UCV), Sede San Agustín, 2, E-46001 València, <anna.peirats@ucv.es>.



# “Enaxí com lo mariner s’endressa en son viatge”. A propòsit de les imatges marines del *Llibre de contemplació en Déu* de Ramon Llull

Maria Saiz Raimundo (València)

**Summary:** The metaphor about the love and the sea is a motif that has a long textual tradition. In his works, Llull uses various figures of speech at the service of his apologetic aims. An example is the nautical and commercial terminology that is regularly used to express Llull’s thought. This is stated throughout his great work, the *Llibre de Contemplació*, in which the marine motif appears repeatedly with a clear moral and epistemological purpose. Specifically, in the *LC* we find the simile in various forms with a remarkable specific purpose. To show this specificity the similar will be compared to the marine metaphor that appears in the *Llibre d’amic e amat*, closer to the literary tradition, within the mechanics of the knowledge of mystical love.

**Keywords:** Catalan literature, *Llibre d’amic e amat*, *Llibre de Contemplació*, medieval literature, metaphors, mysticism, Ramon Llull ■

Received: 22-10-2020 · Accepted: 18-02-2021

## ■ 1 Introducció<sup>1</sup>

Escenari de viatges, croades i peregrinacions, la mar és alhora un lloc conegut i perillós per a l’home medieval. La vida de Ramon Llull està estretament lligada al món marítim; naix a Mallorca, lloc privilegiat de la Mediterrània per les seues relacions comercials, i, viatger incansable, recorre les costes mediterrànies fins a arribar a l’Àfrica o l’Àsia Menor. Element de la seua realitat immediata, la mar es constituirà, doncs, com a objecte dels seus pensaments. Ja ha estat àmpliament tractada la visió que Llull té de la marineria (Colomer, 1969; Llinarès, 1987; Colom, 1992; Ensenyat,

---

1 Aquest treball s’ha beneficiat de l’Ajuda del Programa de Formació de Professorat Universitari (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ref. FPU17/04643). A més, l’article s’inscriu en el projecte del MICINN (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) «La cultura literaria medieval y moderna en la tradición manuscrita e impresa (VI)», Ref. FFI2017-83960-P (AEI/FEDER, UE).



2015); recentment s'ha estudiat la funció que li atorga en la societat (Ensenyat, 2019) i els seus coneixements sobre la tècnica de la navegació i de la mercaderia (Ortega, 2015).

Tanmateix, els perills de la navegació no són exclusius de l'edat mitjana, sinó que formen part de la història de la literatura oral i escrita. Són nombrosíssims els textos en què la mar s'erigeix com una natura violenta que l'home no pot controlar, comparable a les contingències de l'amor o als sentiments del poeta. En algunes ocasions fins i tot s'instaura com a element estructurador de la diegesi (Corbellari, 2006) o simplement en forma part de l'espai. La mar, escenari de moltes de les històries de la matèria de Bretanya, recurs predilecte de poetes com Ovidi, Ausiàs Marc o Dante.

Més enllà d'aquestes consideracions prèvies, centrem-nos en l'equiparació entre l'amor i la mar, tòpic<sup>2</sup> que té una llarga tradició textual: el trobem en la Bíblia o l'Alcorà, s'estableix en la literatura clàssica, pren volada en el món medieval i es desenvolupa sobretot en el Renaixement, fins a arribar als nostres dies.<sup>3</sup>

Potser la gènesi de la comparació, en la literatura clàssica, es deu a la doble funció de la deessa Afrodita,<sup>4</sup> i a la concepció ambivalent de l'amor (Gómez, 2018: 55). Precisament ens interessa de remarcar aquesta idea, perquè la visió de l'amor que presenta és compartida per l'edat mitjana, que també compara l'amor a les dos activitats més perilloses de l'època, la guerra (*militia amoris*) i la navegació (*navigiium amoris*).

La consideració de la mar en la literatura medieval és fruit de la confluència de quatre tradicions que també la caracteritzen: la cèltica, la grega, la romana i la bíblica (Corbellari, 2006).<sup>5</sup> En concret, en el cas que estudiem creiem que són la grecoromana i la bíblica les que han exercit certa influència. En les obres que analitzem trobem dos dels sis submotius del tòpic que Gómez (2018: 53) estableix en la literatura clàssica. Es tracta de l'equiparació de l'amor i la mar, pel seu caràcter voluble, tranquil i atractiu però alhora perillós i mortal, i del paral·lelisme entre els mals que provoca l'amor i la tempesta marina.

El fet de recórrer a símil, metàfores o analogies de tall marítim és un fenomen fàcilment explicable si es té en compte que ja a la Bíblia són fre-

2 Segons establí Laguna Mariscal (1999: 201–202) constitueix un tòpic literari perquè es manifesta en molts textos de la literatura occidental i compleix certs requisits de contingut semàntic, forma literària i recurrència històrica.

3 Per a un recorregut històric més exhaustiu del tòpic, v. Gómez (2018: 55–56).

4 V. Moreno (2011: 425).

5 Corbellari ho estableix per a la novel·la però creiem que és extensible a tota la literatura.



qüents aquest tipus d'imatges. En les seues obres, Llull també se serveix regularment de la terminologia nàutica i mercantil per a expressar el seu pensament (Ortega, 2015: 126), però s'ha de tenir en compte que és un més dels recursos de la seua retòrica, sempre al servei dels seus objectius apològètics. És des d'aquesta perspectiva que hem d'entendre les imatges marines que empra el beat.

Al llarg de la seua vastíssima obra, Ramon Llull recorre a tot un seguit de metàfores que prenen múltiples formes segons el seu interès concret: transforma hàbilment els recursos de la tradició literària de l'època al servei del seu missatge, de manera que els motius d'ordre filosòfic i teològic són vestits literàriament (Rubió, 1957). Així es constata al llarg de la seua obra magna, el *Llibre de Contemplació*,<sup>6</sup> que s'erigeix com a proposta del que ha de ser la nova literatura,<sup>7</sup> al servei de la primera intenció. La del *LC* és una prosa molt treballada i no exempta de recursos retòrics, com el símil o l'analogia que hi són pertot. El símil marí hi apareix diverses vegades amb una finalitat moral i epistemològica clara, que difereix bastant de la metàfora marina a què Llull recorre en altres obres. Un exemple n'és el *LAA*, en què l'ús de la metàfora s'apropa més a la tradició literària, dins la mecànica del coneixement de l'amor místic. Així doncs, l'univers marítim i la seua imatgeria serveixen Llull de recurs eficient al *LC*, en què el símil pren una especificitat que ens proposem d'analitzar.

## ■ 2 La diversitat del símil marí al *Llibre de Contemplació*

El càstig marítim que Déu envia als pecadors i la pregària dels fidels durant la navegació per a combatre'l és un fenomen recurrent en molts textos medievals: «Nombreux sont les témoignages de naufrages au Moyen Âge, et des prières et promesses qu'ils provoquent chez leurs passagers» (Tolan, 2019: 220).<sup>8</sup> Per a la tradició judeocristiana, la tempesta no és un fenomen meteorològic natural, sinó l'expressió d'un Déu colèric, d'un càstig que

6 A partir d'ara *LC* i *LAA* per al *Llibre d'amic e amat*.

7 L'etiqueta *nova literatura* o *literatura alternativa* és la que utilitzen Badia, Santanach i Soler (2013) partint del terme *expressió literària* (Rubió, 1957) i de l'expressió *transmutació de la ciència en literatura* (Pring-Mill, 1976). Sobre els procediments literaris de Llull, són imprescindibles els treballs de Rubió i Balaguer (1957, 1959), Bonner i Badia (1988), Badia (1991) i Badia, Santanach i Soler (2009, 2013).

8 Tolan explica, a partir de diversos exemples d'autors musulmans, jueus i cristians, com els peregrins o els viatgers s'encomanen als sants, a la verge i a Déu durant la navegació i les seues complicacions (Tolan, 2019: 220–227).

hom apaivaga pregant Déu, la verge o els sants. Potser la Bíblia n'és la millor mostra.<sup>9</sup> Aquesta realitat tan comuna a l'època té una gran rendibilitat en l'àmbit literari i simbòlic,<sup>10</sup> precisament perquè la tempesta «possède en propre une puissance esthétique, narrative, spirituelle et métaphysique, qui, du Moyen Âge à l'époque moderne, fait d'elle un motif à succès, au rendement assuré» (James-Raoul, 2006).

La tempesta com a episodi hiperbòlic de violència intensa s'hi trasllada amb unes característiques compartides des dels lais de Maria de França<sup>11</sup> fins a les novel·les corteses de l'època,<sup>12</sup> que ja sabem que alhora provenen del tòpic clàssic de la *navigatio amoris*.<sup>13</sup> Tanmateix, si en la *navigatio amoris* de

9 Així ho veiem, per exemple, amb el càstig a Jonàs per desobeir-lo i embarcar-se en la mar: «Llavors el Senyor va enviar sobre el mar un vent tan fort i es va aixecar una tempesta tan gran, que semblava que la nau s'havia de partir» (Jonàs 1: 4). El Déu totpoderós de l'Antic Testament «[f]a bullir el gorg com una olla,/ el mar, com un calder d'aromes» (Job 41: 23). De fet, és una de les seues qualitats: «Jo sóc el Senyor, el teu Déu./ Quan remoc la mar,/ bramulen les onades» (Isaïes 51: 15); «Això diu el Senyor,/ que ha posat el sol/ perquè il·lumini el dia,/ i ha fixat el curs de la lluna/ i els estels/ perquè il·luminin la nit,/ que agita la mar/ i fa bramular les onades» (Jeremies 31: 35). Aquest paisatge dramàtic de tenebra i destrucció en què la mar s'embraceix s'instaurarà just abans de la segona vinguda de Jesucrist: «Després hi haurà senyals prodigiosos en el sol, la lluna i les estrelles. A la terra, les nacions viuran amb angoixa, alarmades pel bramul de la mar i per les onades embravides./ La gent defallirà de por i d'ansietat pel que succeirà arreu de la terra, perquè fins i tot els estols celestials trontollaran./ Llavors veuran el Fill de l'home venint en un núvol amb gran poder i majestat» (Lluc 21: 25–27). I cal no oblidar que aquestes imatges de navegacions intempestives van tenir gran audiència a l'edat mitjana (James-Raoul, 2006).

10 Que, d'altra banda, té la seua arrel en la literatura clàssica, com mostra Gómez amb diversos exemples del tòpic (Gómez, 2018: 65–67).

11 El treball de Korczakowska (2006) constitueix una bona anàlisi de la relació entre la mar i l'amenaça de la mort en els lais de Maria de França, relació que sobrepassa el viatge marítim.

12 Algunes en són: «changement de temps soudain ; personnification de la mer en furie ; déchaînement des quatre vents ; taille des vagues ; obscurité ambiante ; noirceur de la mer ; air épais (brouillard, embruns) ; météores (tonnerre, éclairs, pluie, foudre...) ; conduite des hommes (manœuvres à bord, sentiment de peur, cris...) ; méfaits et dégâts matériels (voiles déchirées, cordages arrachés, mâts brisés, gens emportés) ; prières, invocations, promesses ; durée de trois jours ; louanges à Dieu [...] un patron littéraire est ainsi disponible, qui transcende les genres, et les tempêtes de Wace ressemblent à celles de Marie de France, de Guillaume de Berneville, de Thomas ou de Chrétien» (James Raoul, 2006).

13 Al *Diccionario de motivos amorios en la literatura clásica* el tòpic de la travessia d'amor es defineix d'aquesta manera: «se suele establecer paralelismos entre los mares y desgracias inherentes al amor y una tempestad marina: los contratiempos en la relación amorosa son como el oleaje, la marea, la tempestad o una peligrosa travesía; el amante en su des-

la literatura clàssica la comparació serveix per mostrar el desassossec de l'amant, en l'obra de Llull la metàfora de la navegació s'utilitza per a explicar el seu pensament, com es veu al *LC*.

El símil és un recurs omnipresent al *LC*, que s'encabeix en el recurs a l'analogia. La cosmovisió del segle XII i XIII es fonamenta en raonaments analògics, en què es relacionen aspectes de la realitat aparentment allunyats. Llull se serveix de l'analogia com a eina per posar en relació els dos mons, la transcendència i la immanència.<sup>14</sup> En aquest cas, serveix per explicar la teoria de les dues intencions:

Humil Senyor! Entellectualment entenem que enaxí com lo rey es fet rey per jutjar e lo cavall es fet per cavalcar el forment per menjar e la nau per navegar e axí de les altres raons finals, enaxí e molt mills encara vertut de voler es creada en ànima dome per voler lo vostre voler. On, com lo creat voler no vol so que vol vostre voler, es enaxí enversat lo voler contra sa natura, com es la memòria com ublida e l'enteniment com innora. On, enaxí com la memòria fa contra sa vertut oblidant so que deuria membrar e l'enteniment qui es creat per entendre fa contra sa natura com innora so que deuria entendre, enaxí lo voler qui no vol vostre voler ni so que es volgut per vostre voler, vol contra sa natura desobedientment al vostre voler. (*LC* 350, 15)<sup>15</sup>

La funció o finalitat de la nau és navegar, com la de l'home és seguir la primera intenció: les potències de l'ànima, ací la voluntat, s'han creat per a estimar Déu.<sup>16</sup> És ben sabut que Llull sustenta l'Art i tota la seua filosofia sobre la teoria de la doble intencionalitat. Déu creà el món perquè totes les

---

gràcia se presenta como un marineru sufriendo naufragio» (Moreno, 2011: 425). Aquest codi simbòlic també és emprat pels trobadors. Per a una anàlisi del tòpic en la literatura dels trobadors, v. Pulega (1989: 69–100) i Rovira (1992).

14 V. Rubio (1995: 46–52).

15 Per a citar el *LC* emprarem sempre la fórmula (*LC* capítol, paràgraf).

16 «La teologia escolàstica recorre també sovint al símil de la navegació (*ars gubernatoria*) i de la construcció de naus (*ars navisfactiva*) per a exemplificar el concepte de jerarquia de fins: la funció de la nau és navegar; per tant, totes les funcions i decisions implicades en la construcció de naus se subordinen al fi principal, que és la navegació» (Gómez, 2019: 172). Així es mostra en aquest exemple d'un sermó vicentí: «Vols conèixer l'om savi? Guarda si ordene la sua vida a la fi que deu venir. Així ara de hun mariner: com veuràs tu que sie bon mariner? Que sàpie regir la fusta per venir a port salvador. Donchs, vejam nosaltres per quèns ha creat Déu en aquest món: no per estar, mas per caminar. E a hon? A paraís. Dues portes ha aquest món: la una és lo nàxer, l'altre és de exir, o és la mort. “Non enim habemus hic manentem [civitatem, sed futuram inquirimus]” (Ad Ebre., XIIIo cao). E vet ací: si vols ésser savi, que tota la vida sie endreçada per anar a port. Foll és aquell qui s'ature e'l camí» (Ferrer, 1975: 43–50). En Llull, la funció de l'home és seguir la primera intenció i totes les funcions implicades conformen la segona intenció, sempre subordinada.

criatures el servisquen, l'estimen i l'honoren: «Creá Deus lo mon per intenció que fos amat e conegut per creatura» (Llull, 2013: 133). Aquesta és la primera intenció, però n'hi ha una segona, per analogia amb els dos mons.<sup>17</sup> Manifestar la primacia de la primera intenció suposa endreçar correctament la realitat i, llavors, mostrar un camí segur d'assolir la veritat (Rubio, 1997: 35). Així doncs, seguint amb l'analogia marina, la correcta ordenació de l'enteniment, posat al servei de la recerca i glorificació de Déu, permetrà salvar l'home, com el timó que salva la nau de la tempesta:

Singular Senyor! Enaxí con la nau se restaura es conserva a la tempestat per lo timó, enaxí l'home se governa es endressa en ses tribulacions per ordonat enteniment; e enaxí con les ondes el vent e la tempestat trenquen a la nau son timó, e per defalliment de timons perex en la mar, enaxí, Sènyer, tantes son les pestilències els treballs quels homens an en est mon, que quax tuit som ab desordonat enteniment e ab desordonada entencio. (LC 162, 23)

En la tradició cristiana, el viatge en mar es percep com una metàfora de la vida en el món terrenal.<sup>18</sup> Seguint aquest precepte, el timó de la vida de l'home és la fe cristiana:

Los mariners, Sènyer, veem que meten a les naus e als lenys timons per tal que vagen dret per la mar e que menen les naus els lenys là on volen anar. On, beneyt siats vos, Sènyer, que avets donada a home lig e vera fe, per la qual lig e fe hom pusca pervenir a la vostra presència en glòria. (LC 117, 2)

I l'home s'ha de preparar per a l'altre món estimant Déu, com el mariner prepara les provisions per a no morir de fam durant la navegació:

17 «Granea e noblea sia donada a vos; car vos, Sènyer, avets ordonat home en so que li avets dades dues entencions: primera entencio e segona entencio; e per so car avets volgut que sien dos seggles, aquest seggle e l'autre, per assò avets volgut que sien .ij. entencions. On, beneyt siats vos, Sènyer, qui avets volgut que primera entencio del home sia en amar vos e en honrar e servir vos e en conèixer la vostra bonea e la vostra noblea; e la segona entencio qui es en home, volets que aja home en posseir los bens qui devallen per los mèrits de la primera entencio.» (LC 45, 2–3)

18 Per a sant Agustí, l'Església és la nau que ens porta sobre les onades, el pilot n'és Crist, que ens protegeix de les tempestes generades pel diable; per a un recorregut per la metàfora església-nau, v. Tolan (2019, 227–229). Altres vegades la nau s'associa al cos de l'home, com es veurà amb els exemples que segueixen, i encara d'altres s'associa a una comunitat o ciutat. Fixem-nos en aquest versicle de la Bíblia, en què la nau que s'enfonsa és la ciutat de Tir: «tot s'enfonsa dintre el mar/ el dia que naufragues» (Ezequiel 27: 27).

Dreturer Sènyer, vertuós, sobre tots poders poderós! Nos veem, Sènyer, que com los mariners volen fer viatge, que aparellen lur vianda e so que mester han en lo viatge; e seguons que es lonc lo viatge, si porten vianda. Mas los mariners de la mia nau, qui saben que la mia nau fa viatge d aquest seggle en l'altre, jassía so que sia lo pus lonc viatge que fer pusca, per tot assò no s aparellen de lur vianda en est mon, per la qual pusca la mia nau reposar en glòria perdurable. (LC 117, 25)

A més de la teoria de la doble intencionalitat, l'analogia també serà un recurs per a explicar la teoria epistemològica i ontològica lul·liana.

Nomenat Senyor per tots los pobles, honrat per totes creatures! Tot so que raó demostra, tot es veritat; e emperò tot so que hom se cuida que sia demostrat per raó, no es veritat. On, lo defalliment no està en la raó, enans està en los subjects desordonats en los quals raó no ha aparellat con en ells demostra veritat. On, qui vol apercebre, Sènyer, qual cosa es demostrada en veritat, compar la cosa ab la vostra bonea; e sis cove segons vostra bonea, es demostrat que es vera: car enaxí com los mariners sendressen en lur viatge per la tremuntana, enaxí pot hom endressar sa racionalitat a demostrar veritat pus que hom segueca los significats de la vostra bonea. (LC 154, 22)

Eternal Senyor, qui anc no agués comensament ni fi! Con la mia cogitacio sia amesquinada e afrevolida per obres de peccat, e con vos siats tan alt senyor e tan noble e tan honrat, per assò la mia cogitacio no pot bastar a cogitar en vos seguons la noblea de vostra deitat. Mas emperò ja sia, Sènyer, que ma anima no pusca bastar a cogitar en vos seguons lo vostre gran acabament, al menys fa tot son poder en cogitar en vos seguons que es son pobre poder e sa pobra vertut.

Enaxí com les aus volen a amunt per laer seguons que es lur forsa e lur poder, e enaxí con la nau sobre puja les ondes e les mars qui la treballen, en axí, Sènyer, la cogitacio del vostre servidor e del vostre sotsmès munta a vos seguons sa forsa e abaxa dejús sí les vanitats d aquesta frévol vida mundana. (LC 149, 7-8)

El principal objectiu de Llull és demostrar la veritat de la fe cristiana mitjançant raons necessàries. Al paràgraf 22 del capítol 154 veiem aquesta preeminència de la raó: tot el que la raó demostra és veritat. Tanmateix, de vegades l'home creu coses vertaderes que en realitat no ho són: l'error no el comet la raó, sinó l'home, que no sap com es demostra la veritat, com funciona el mètode. Per això el paràgraf continua exposant què és el que s'ha de fer per comprovar si una cosa és vertadera o falsa: s'ha de comparar aquesta cosa amb la bondat divina, una de les dignitats. I ací trobem un dels fonaments del *LC* que després es desenvoluparà en l'*Art*: el caràcter epistemològic de les dignitats divines. La doctrina lul·liana de les dignitats divines considera que hi ha una sèrie de principis o virtuts (posteriorment expressats de manera gràfica en la figura A de l'*Art*) que són coessencials a Déu i mútuament convertibles, i dels quals participa tota la creació. Aquestes són un dels mitjans per accedir al coneixement de Déu: l'intel·lecte

humà, limitat i imperfecte, no pot conèixer l'essència divina («ma anima no pusca bastar a cogitar en vos segons lo vostre gran acabament»), però sí que en pot resseguir les seues virtuts a través de la creació, de les significacions del creador.

Per tant, les dignitats són emprades com a criteri validatiu dels arguments (Rubio, 1997: 35). Això és el que trobem al paràgraf 22: per distingir el que és veritat del que és fals, l'argument s'ha de comparar amb les dignitats divines, en aquest cas amb la bondat, de manera que tot el que s'hi adiga serà vertader i el que la contradiga serà fals. Aquesta feina li correspon a les potències de l'ànima racional (figura agent en l'Art): l'enteniment s'ha d'esforçar a trobar la significació, analitzant les qualitats de la cosa que funciona com a signe, i que són reflex de les qualitats divines, per tal d'obtenir una *similitudo* de l'objecte espiritual (Rubio, 2017: 65–66).<sup>19</sup>

Fet i fet, l'home necessita els senyals de Déu per a seguir la primera intenció: per a estimar Déu cal encercar les seues dignitats amb les potències de l'ànima.<sup>20</sup> Per això, aquestes han de cercar l'amor a través de nou “elements”, que funcionen com els senyals dels astres i de les terres que el capità de la nau necessita per a guiar-se i arribar a bon port:

On, com assò sia enaxí, doncs ab les .iij. vertuts de la ànima, Sènyer, cove que encerquem la amor la qual vos devem aver per so car vos nos amats, lo qual encercament se departex en .ix. parts: vegetables, animals iracionals, peccadors, loc, temps, matèria, forma, sensualitat, entellectuait.

On, enaxí com lo mariner sendressa en son viatge per les ensenyes de la estela e de les terres, enaxí, Sènyer, nosaltres preposam a ésser endressats en est encercament d amor per les .ix. coses damun dites; mas enaxí com lo savi nàutxer ha mester a reebre les dresseres els significats demostrats per les coses en que els significats e les dresseres se demostren, enaxí lo nostre enteniment enluminat de la vostra gràcia, es mester que sapia reebre los significats damundits, per tal que puscam atrobar la amor que encercam. (LC 280, 2–3)

19 Per a una exposició detallada i exemplificada del funcionament de l'Art *abrenjada d'atrabar veritat* v. Rubio (1997: 87–103). Per a altres explicacions de l'ars quaternària, v. Bonner (2012: 29–102).

20 «[Q]ui vol aver art de vos a amar cove que encerc aquella art ab les .iij. vertuts de la ànima, lo qual encerquament, Sènyer, cove ésser fet en .ix. coses les quals son aquestes: potencia vegetable, potencia sensitiva, potencia ymaginativa, potencia racional, potencia mutiva, potencia e actualitat, primera entencio e segona, acabament e defalliment, sollicitat e contemplació [...] e les .ix. coses damun dites son estruments on hom ha manera a enamorar-se de vos com hom reeb los significats de vostres qualitats e los significats de les .ix. coses damun dites.» (LC 282, 2–3)

Alhora, l'enteniment ha de saber rebre les significacions divines. És d'aquesta manera que l'home podrà omplir-se de l'amor de Déu, com la nau es carrega o s'ompli d'aigua, perquè té les portes necessàries per a fer-ho: la memòria, l'enteniment i la voluntat:

Sanctificats Senyor! Enaxí com la nau pot hom carregar aitant com hom se vol, enaxí, Sènyer, la ànima aitant com hom se vol la pot enamorar de vos: car axí com la nau ha locs per los quals hom pot metre en ella so d'on hom la carrega, enaxí la memòria e l'enteniment son carreres e portals on la ànima pot hom umplir d'amor; e en axí com hom buida la nau com hom ne trau per la porta so on ella es plena e carregada, enaxí buida hom la ànima de la vostra amor com hom no li fa remembrar e entendre vos segons la vertut que ha potencialment en vos a remembrar e a entendre; e enaxí com la nau pot hom carregar e umplir de ques vol, enaxí pot hom umplir la memòria e l'enteniment el voler de ques vol; e enaxí com les unes naus son carregadas de mellor mercaderia que altres enaxí les unes ànimes remembren e entenen e volen mills e més ferventment que les altres. (*LC* 282, 21)

Qui vol encercar ni saber la gran bonea d'amor, cove que en les coses sensuales e intel·lectuals encerc la amor ab les .iiij. vertuts de la ànima membrant e entenent e volent vos e vostres qualitats e les qualitats els significats que vos avets creades e creats en i les creatures.

Tant es gran amor e alta e noble, que tot home ne pot membrar e entendre e voler aianta com ne vol amar; car amor axí com es gran e noble en vertut e en valor e en bé, axí es gran en quantitat. On, enaxí com la nau en la mar pot hom tota umplir de la mar, en axí qui s' vol pot cumplir tot lo remembrament e l'enteniment el voler d'amor. On, en axí com làer no es vedat a null home, en axí amor no es vedada a null remembrament ni enteniment ni voler. On, com assò sia en axí, com pot ésser que hom no complex d'amor tot son remembrament e son enteniment e son voler? (*LC* 312, 11–12)

Precisament per això, per a Llull el savi és aquell que aconseguix posar les potències de l'ànima al servei de la primera intenció per a resseguir les significacions divines. Si la potència racional s'imposa a la sensitiva, seguint l'ordre de les potències humanes que Déu ha establert,<sup>21</sup> l'home arribarà a ser savi, perquè és l'enteniment qui el guia. Així s'explicita al capítol 291:

21 Déu ha establert un ordre inamovible per a les potències humanes: «Oh forts Rey sobre totes forces! Glòria e nobleza e benedició sia coneguda ésser en vos; car vos, Sènyer, avets ennobleïda la potencia racional sobre totes les altres potencies, en so que la fets ésser dona sobre totes les altres potencies. E so per que la potencia racional es dona de totes les altres, sí es per so car es dona de la ymaginativa, qui es dona de la sensitiva, la qual sensitiva es dona de la vegetable, e la racional es dona de la mutiva, en so que la racional la mou a la acció del fet, tota ora ques vol» (*LC* 43, 4). Per a mantenir la sanitat sensual i intel·lectual, s'ha de mantenir aquest ordre, perquè cadascuna de les potències té una funció concreta; veiem, per exemple, aquesta terna del capítol 40 del *LC* sobre la funció de la potència vegetativa que es compara al nauixer que ordena el cos: «[...]

On, beneyt siats vos, Sènyer Deus: car enaxí com riquesa se forma es demostra per molt guanyar e per poc despendre, enaxí seny se forma en home per usar més de la natura de la potencia racional que de la natura de la potencia sensitiva; e en enaxí com pobrea se forma es demostra en home per poc guanyar e per molt despendre, enaxí fullia e privació de seny se demostra en home com hom usa més de la natura sensitiva que de la racional. On, com assò sia enaxí, doncs qui vol aver saviea ni sciencia aja, Sènyer, ab que la sapia ajustar e aver: car enaxí com la caramida endressa los mariners en lur viatge, enaxí seny endressa home a aver saviea. (LC 291, 17)

Així doncs, la contemplació de Déu implica respectar l'ordre de la doble intencionalitat i, en conseqüència, l'ordre de les potències humanes, i posar les potències de l'ànima racional al servei de la causa final:

Ajudable Senyor a tots aquells qui en les vostres forces e en la vostra misericòrdia se confien! La .x. raó se diu de continuació. On, deym que qui ama saviea cove que am continuació en les coses on se forma saviea, so es a saber, en la memòria e en lo enteniment e en la volentat: car enaxí, Sènyer, com laygua fa senyal en la pera per longa continuació de son moviment en ella, enaxí e pus fortment saviea se forma en ànima dome qui contínuament remembra e entén e ama e ymagena los significats que donen les coses sensuales e les entellectuals.

On, beneyt siats vos, Sènyer Deus: car en axí com la forma de la nau es observada per los claus qui aquells fusts d on la nau es composta fan estar conjunts los uns ab los altres, en axí saviea en home es formada e observada com la memòria e l'enteniment e la volentat e la ymaginativa estan contínuament en los significats que les coses sensuales e entellectuals signifiquen; e en axí com la forma de la nau se destroex com los claus hom arranca de la nau, en axí, Sènyer, saviea perex e priva en ànima dome com cessa sa

---

Obeys si en, Sènyer, tots los vostres manaments, car vostra saviea ha ordonat que enaxí com lo nautxer ordona la nau e dona a cada loc de la nau les coses que hi son mester, enaxí vostra saviea ha ordonat que la anima per potencia vegetable tenga ordonat tot lo cors del home./ Car enaxí com lo nautxer dona en los uns locs de la nau cordes e en los altres pegunta e en los altres fa estar homens, enaxí, Sènyer, la potencia vegetable dona, en los uns locs del cors humà, calor e en los altres fredor e en los altres humiditat e en los altres sequetat./ Vertut e glòria sia a vos, Sènyer Deus, qui avets ordonat que la potencia vegetable fa gran o poc lo cors del home, oi fa magre o gras, segons que atroba la matèria aparellada de les viandes quel home reeb» (LC 40, 7-9). Més endavant apareix un símil semblant entre el mestre que construeix la nau i ha de mesurar les fustes que li calen i l'home sa que ha d'entendre, recordar i estimar la mesura i qualitat de les viandes perquè la potència vegetativa funcione com cal: «Enaxí com lo maestre qui vol fer nau o alcuna altra cosa artificial, mesura sensualment les quantitats dels fusts segons los locs de la nau covinents a reebre los fusts de equal quantitat ab los locs, en axí, Sènyer, qui ama sanitat sensual cove que entellectualment son remembrament remembre remembr e son enteniment sapia entendre e son voler vulla amar la igualtat e la mesura de les viandes e la qualitat d aquelles segons ques cove a la appetitiva e a la retentiva a retenir e a la digestiva a coure e a la dispulsiva a deliurar.» (LC 293, 15)



memòria de remembrar e son enteniment en entendre 'e son voler damar e sa ymaginacio de ymaginar los significats damunt dits. (*LC* 291, 25–26)

En els exemples fins ara adduïts l'analogia ha servit per a explicar com l'home assolirà el coneixement, imperfecte i limitat, de la divinitat. Al cap i a la fi, cal no oblidar que el *LC* té una intenció pedagògica: ensenyar a contemplar Déu. Tanmateix, en altres fragments el símil prendrà la dimensió contrària i servirà per mostrar el desordre humà, a causa del capgirament de les dues intencions.

Sènyer ver Deus qui guardats e deffenets tots aquells quius volets dels focs infernals! Con los homens se mouen a ira, tots los senys corporals e los senys espirituals, e totes les potències deia anima, se comensen a torbar; enaxí con la mar se torba per lo gran vent, enaxí, Sènyer, los homens se torben tan fort per ira, que no an seny ne enteniment a nulla re que fassen ne que diguen.

Dementre quels homens son tribulats e turmentats e desordonats per ira sensual, volríen, Sènyer, que les coses altes fossen baixes, e les coses baixes que fossen altes; e volríen que les coses nobles fossen destruïdes; e volríen que les coses vils e àvols, que fossen en pus gran viltat e en major destruïment que no son. On, tot assò los esdevé per so car la ira que senten lur toll tan fort lur enteniment, que no fan diferencia cnfre aquelles coses qui son bones ne profitoses e aquelles qui son males e noables. (*LC* 144, 4–5)

En aquest cas, fixem-nos en la magnitud pejorativa de l'associació: el vent, com a força negativa que altera la mar, s'associa a un pecat capital, la ira, que també és un dels vicis de la figura V. Així doncs, de la mateixa manera que el vent altera la quietud de la mar, la ira torba a l'home l'enteniment, les potències i els sentits espirituals i corporals, de manera que en desordena les intencions, atés que l'home ja no sap discernir el que és correcte del que no ho és.<sup>22</sup> El perill en què es troben l'home i la seua ànima es

22 Aquests atributs pejoratius de la mar que se li atribueixen a l'home, de nou constitueixen un recurs freqüent a la Bíblia. En ocasions, la imatge de la mar com un escenari embravat i perillós es compara als atributs de les gents que representen l'enemic, el caos i la maldat. Així, els invasors de Sió i els pobles del nord que atacaran Babilònia «són cruels, no tenen pietat;/ bramulen com les onades de la mar» (Jeremies 6: 23, Jeremies 50: 41), i els babilonis, en rebre el càstig diví «aquella cridòria/ que bramula/ com les onades de la mar/ i ressona com un tro» (Jeremies 51: 54–55). Igualment seran caracteritzats els pobles assiris i els israelites: «Ah! Quina remor/ de pobles i més pobles!/ És com la remor de la mar enfurida./ És un avalot de nacions/ semblant a un aiguat impetuós./ És un bramul de nacions/ semblant al bramul/ de les aigües abismals» (Isaïes 17: 12–13); «Però vindrà un dia/ que rugiran contra aquella nació/ com bramulen les onades de la mar» (Isaïes 5: 30); «Però els malvats/ són com la mar embravida,/ que ningú no pot calmar:/ les seves aigües escupen fang i llot» (Isaïes 57: 20); «Doncs bé,

deu a la inversió del lloc que atribueix a les intencions, perquè si l'home desordena les intencions, s'allunya de la voluntat de Déu i peca, com es pot inferir dels següents paràgrafs:

Tant es, Sènyer, la mia natura aparellada a peccats, que a totes quantes maneres son de peccats està aparellada a reebre; e si més l'ynatges ni espècies eren de peccats que no son, encara sí cabrien en ma natura.

On vos, Sènyer, si nom visitats suvin e si no m enamorats de vos, sapiats que jo periré en la malea de ma natura, tot enaxí com la nau qui perex en la mar, per forsa d'ondes e de tempestats. (LC 35, 23–24)

Pacient Senyor, ple de totes amors e de totes valors! Enaxí com es natural cosa que volar no sia fet sinó en laer ni nadar no sia fet sinó en laygua, enaxí, Sènyer, si no era culpa e peccat qui ho enbarga, seria covinent cosa e raonable e natural que home no cogitàs sinó tan solament en la vostra deitat e en la vostra humanitat e en la viltat en que home es caut per peccat e per culpa.

Enaxí com la nau es en perill con es tempetada per ondes e per vents, enaxí, Sènyer, e molt més encara es la anima del home perillada e turmentada con subllida de cogitar en la vostra deitat e en la vostra humanitat e en les viltats daquest mon enganable.

Enaxí com los homens qui estogen, Sènyer, lurs thesaur e lurs relíquies en lurs caxes, enaxí volria, si a vos playa, que la mia anima fos armari de la vostra cogitacio; e enaxí com los aucells fan lurs nius en los arbres, enaxí prec la mia anima que pos sa cogitacio en l'arbre de la crou, per tal que lo vostre servidor sia cogitant e contemplant en la sancta humanitat de son noble senyor Jhesu Christ. (LC 150, 28–30)

Oh, Deus de glòria, del qual esperant obres de misericordia e de pietat! Con cogit en la mort, dues morts caen en ma cogitacio, les quals son mort corporal e mort d anima. On, enaxí com mort corporal es departiment del cors e de la anima, enaxí es mort d anima con se partex d amar e de remembrar e de loar son senyor e son creador e son acabament; car enaxí con anima es compliment a cors humà, enaxí, Sènyer, sots vos compliment e acabament d'anima racional.

Honrat Senyor ple de mercè! Enaxí con la nau qui perex en la mar, enaxí lo cors del home mor e perex en son defalliment e en sa frevoltat metexa; car sens tota vertut e sens tota forsa e sens tot acabament roman lo cors sempre que la anima sia partida dell.

Enaxí con lo cors humà fenex e perex e mor en sos defalliments meteis, tot enaxí, Sènyer, la anima del home fenex e perex e mor en los defalliments daquest mon, cogitant e desijant e amant les vanitats els delits temporals. (LC 160, 1–3)

---

això et fa saber/ el Senyor, Déu sobirà:/ Jo t'atacaré, ciutat de Tír,/ faré que s'aixequin contra tu/ moltes nacions,/ com el mar aixeca les onades» (Ezequiel 26: 3). De la mateixa manera, la volubilitat de les persones que dubten serà comparada a la de la mar: «Si a algun de vosaltres li manca saviesa, que la demani a Déu, i Déu, que dóna generosament a tothom, sense retreure res, la hi concedirà. Però que demani amb fe, sense dubtar, perquè el qui dubta és com una ona del mar, remoguda i sacsejada pel vent» (Jaume 1: 5). Altres vegades apareix associada a la inquietud, com en la profecia contra els pobles veïns d'Israel: «Hamat i Arpad estan consternades,/ estan inquietes perquè senten/ males noves,/ com la mar quan s'encrespa/ i no es calma» (Jeremies 49: 23).

L'home, pecador perquè no segueix la primera intenció, es troba en perill, com la nau que pereix en la mar tempestuosa. La solució per a restaurar l'ordre intencional passa per restaurar la finalitat dels mitjans que l'home té a l'abast: les potències de l'ànima racional (en l'Art la figura S, figura agent fonamental), que ja sabem que actuen com a eina epistemològica en la recerca de Déu i la veritat. Per això als primers paràgrafs l'home demana a Déu que n'active dues, la memòria i la voluntat, mentre que en la segona terna prega directament a l'ànima que pense en la mort de Jesucrist.<sup>23</sup> Així, a través de l'ajuda de Déu i de l'ànima mateixa les potències es posaran al servei de la causa final perquè l'home fou creat: estimar, entendre i servir Déu. Això haurà d'anar acompanyat, evidentment, de la confiança en la providència i la misericòrdia divines, que esdevenen imprescindibles. En efecte, enfront del pecat només resta la misericòrdia de Déu, de la mateixa manera que en el tòpic clàssic de la *navigatio amoris*, l'esperança i el requeriment de socors recauen en l'amada: «el naufragi és un bon argument per demanar mercè: l'amant que naufraga implora el socors de l'estimada com la seva única esperança» (Gómez, 2019: 185). Ara Déu es constitueix com a port de salvació del pecador:

Enaxí com a nau qui va perillant en la mar per mal temps, e atén aitant com pot a port de salut, enaxí, Sènyer, jo qui en est mon son perillat per obres de peccat, vag atendre a la vostra misericòrdia, qui es port de salut, en lo qual los peccadors troben remey en lurs tribulacions e en lurs cuites. [...] enaxí com a pex qui es tot somorgollat en laygua, e 1 aigua lo conté tot dins sí metexa, que enaxí jo sia tot envolat e envirat de la vostra beneita misericòrdia, per tal que la vostra sentència nom ponesca de mos mortals falliments en foc perdurable. (LC 93, 26–27)

Com el mariner que s'aclama a Déu davant la tempesta, l'home «que veu perir la sua nau en la tempestat de peccats» li clama mercè perquè li òmpliga la nau de virtuts i en faça eixir els vicis, per tal d'arribar a port de salvació, de ser en presència de Déu (LC 117, 30). La misericòrdia divina és, doncs, com el bon temps de la mar: «enaxí com la nau ha mester bonansa de mar e de vent, en axí, Sènyer, he jo mester la vostra misericòrdia quem ajud, per tal que no peresca en mos defalliments» (LC 95, 22).

Per tant, només restituint el comandament del cos per l'ànima i amb l'ajuda de Déu, l'home podrà arribar a port de salvació, podrà accedir a la

---

23 La memòria de la passió de Jesucrist s'erigeix com a antídoto contra el pecat, perquè afavoreix la mortificació de la potència sensitiva, que és l'origen del pecat en l'home (Rubio, 1995: 53).

veritable vida després de la mort. El viatge en mar esdevé, doncs, una mena de navegació moral: si l'home no es guia per la virtut sinó a mercè dels apetits, perd el nord i posa en risc la pròpia integritat espiritual (Gómez, 2019: 179).<sup>24</sup>

A més, l'ordenació incorrecta de les potències humanes<sup>25</sup> impedirà el correcte funcionament del sistema. En paraules de Lull:

Oh vos, Sènyer Deus, qui soh gran e savi e honrat senyor cumplil' de tots bens! Los mariners de la nau veem que son tots obedients al notxer de la nau; e per assò lo senyor de la nau mena là on se vol la nau. On, no es axí de mi, Sènyer; car los membres de mon cors no volen ésser obedients a lur major, so es a la raó e al enteniment de la anima; per assò lo meu cors va tot deseparat com a nau deseparada, quel vent la mena on se vol.

Lo savi notxer, Sènyer, veem que tots los mellors mariners que pot atrobar loga e met en sa nau, per tal que pusca guardar e salvar les persones e la nau e les mercaderies que son comanades. Mas jo he fet dassò tot lo contrari; car la potencia sensitiva, qui es lo pijor enemic de mon cors, aquella he feta dona e guarda de mon cors, e los majors enemics de mon cors he meses sobre mi per guardar mon cors. E per assò los vicis e la sensualitat cada dia menen mon cors e ma anima perir e trencar en foc perdurable.

Los malvats mariners, Sènyer, qui tenen lo meu cors en poder, aquells son ergull e luxúria e ira e enveja e mala volentat e falcía e desconexensa e cobeea e impaciència. On, con aytals mariners sien auciedors e malmetedors de tot so que hom lur comana niis met en poder, par me, Sènyer, que ja dementre que ells majen en poder, ja no podré venir a port de salut. (LC 117, 10–12)

La comparació entre la nau i el cos de l'home té la seua màxima expressió en el capítol 117, en què l'analogia es desenvolupa de manera extensa. Com el capità guia els mariners, l'enteniment ha de ser qui guia l'home, però no és així: la potència sensitiva encapçala les ordres i deixa el comandament del cos en les mans dels vicis i la sensualitat. L'home superposa, doncs, la potència sensitiva a la racional,<sup>26</sup> així que els malvats mariners del cos de l'home no tenen les virtuts necessàries per contrastar als vicis mundanals «qui traen hom del viatge de la divinal glòria e aporten hom a penes perdurables; enans lexen anar la nau en aquelles parts on les vanitats d

24 Per a una anàlisi de la metàfora de la navegació moral en Ausiàs Marc, v. Gómez (2019: 173–181).

25 V. *supra*, nota 20.

26 «[A] mi sia atribuïda culpa e fullía e falliment; car vos, Sènyer, per vostra gran valor avets avertuada e ennobleïda en los homens la potencia racional sobre totes les altres potencies: e jo, Sènyer, per raó de mos grans falliments, he aquella ensutzada e avilada, en so que la he subjugada a ésser serva de les potencies qui son més amables de les coses sentides que de les entellectuals.» (LC 43, 13)

aquest mon la volen menar» (LC 117, 15). A diferència dels bons mariners de la nau que es guien per la tramuntana, els comandants del cos de l'home «nos volen endressar ni guiar en la vostra bonea ni en la vostra alta senyoria» (LC 117, 13), no ressegueixen les dignitats divines; i mentre que els bons mariners fan servir les àncores per assegurar la nau, els del cos no s'aferren a l'esperança i la misericòrdia divina (LC 117, 13 i 22), condició fonamental per a superar el viatge marítim, com s'ha vist adés. A més, com que el cos està guiat pels pecats, no només ha de lluitar contra els perills externs, com la mar amb el vent o la tempesta, sinó que també ho ha de fer amb els que té a dintre: «con es en tempestat ni en tribulació, dintre sí metexa la ha e defora; car los meus senys corporals turmenten la mia nau defora, els senys espirituals turmenten la mia nau dintre» (LC 117, 18); «ha tempestats e tribulacions e treballs e mal temps, tant es temptat e asetjat en vies de peccats» (LC 117, 16). Per això, guiat per la potència sensitiva i els pecats, l'home no podrà arribar a port de salvació: (la nau) «treballada per ira o per orgull o per luxúria o per altres vicis, no recorre a port de gràcia ni a port de benedicció, enans se empelega en la mar, per tal que peresca e que fenisca en vies d'on hom ve a perdurables penes» (LC 117, 17); «con an morta la anima en peccat e la anima ses partida del cors, adones giten la anima a sostenir perdurables focs infernals» (LC 117, 24); «da menen cremar en foch perdurable» (LC 117, 26).

Encara en altres passatges la recursivitat a la nau i els seus elements serveix per a explicar conceptes complexos com la matèria o la forma. Al capítol 231 Llull explica la matèria sensual i intel·lectual, i exposa que hi ha quatre maneres diverses de matèria: sensual prop, sensual lluny, intel·lectual prop i intel·lectual lluny. Per a exemplificar les quatre maneres en les obres que es fan artificialment, recorre a la nau i els seus elements. En la nau, la matèria sensual prop és «la fusta e la pegunta e la estopa e los claus qui son matèria a la nau com hom la fa de totes estes coses», i això s'explica perquè és matèria anterior a la nau. La matèria sensual lluny és «la matèria de la nau com es feta». La matèria intel·lectual prop és la matèria dels elements, que compon les coses corporals sensuales elementals i per això es troba «en los fusts e en los claus e en les altres coses d'on es feta la nau»; s'anomena així perquè «los elements son dintre la matèria general de la qual son formades totes coses sensuales». Finalment, la matèria intel·lectual lluny és la matèria en general, de la qual es componen «tots los corses sentits» (LC 231, 16–18).

Pel que fa a la forma, al capítol sobre el coneixement de l'amor en la glòria divina, s'exposa com l'amor es forma en els tres tipus de formes:

formes artificials, naturals i les compostes de les formes naturals i artificials (mitjana forma). Ara l'analogia amb la nau s'empra per a exposar la diversitat de formes de l'amor:

E car la mijana figura es afigurada en los àngels e en los dimonis e en los vegetables e en los animals e en los metalls, per assò es cuvinent cosa que en la dita figura encerquem amor; mas segons que les coses son diverses se forma diversa la mijana figura, e segons la diversitat de la mitjana figura pren forma la amor diversa d'altra forma afigurant diversa amor: car axí com la mijana forma composta en lo mirall es diversa a la mijana forma composta en la ànima del mestre qui vol fer nau, en axí es diversa la amor quis forma per la forma afigurada en lo mirall, ab la amor afigurada en la ànima del mestre qui ama fer nau. (*LC* 310, 21)

Hi ha diversitat de mitjana figura perquè les coses en què s'afigura també són diverses. Per això l'amor que es forma en la mitjana figura és diversa, segons on es forma. I per explicar l'embolic de conceptes, l'analogia és eficient: igual que la forma de la nau és diferent en l'ànima del constructor que vol fer-la i en l'espill que es reflecteix quan ja ha estat creada, també és diversa l'amor que es forma en l'ànima del constructor que vol fer la nau i en l'espill.

Igualment, al capítol 328, sobre com contemplar la bondat divina, el símil ajuda a explicar el funcionament de la significació en l'escala de les criatures:

[...] On, axí com la forma de la nau significa major saviea en lo mestre qui la ha feta que no fa la forma de banc quel mestre ha fet qui la nau ha feta, enaxí la vostra gloriosa humana natura es tan noblement e tan gloriosament creada e glorificada e honrada, que major demostració dona del bé de son creador, que no fan totes les altres creatures. (*LC* 328, 11)

Per a mostrar que Jesucrist significa millor el bé i la bondat del Creador que no ho fan la resta de criatures, el paràgraf comença exposant que la forma de la nau significa millor la saviesa del constructor que la forma del banc, perquè la seua complexitat és major. Un exemple semblant es troba al capítol 357, en què l'analogia amb la forma de la nau es dona per demostrar que abans de fer el món Déu en coneixia el temps, la quantitat i la qualitat:

Vertuós Senyor! En axí com lo savi mestre qui veu ymagenant la forma de la nau ans que fassa la nau, en axí vos ans quel mon fos creat sabiets qual temps ni qual quantitat ne quina qualitat era covinent al mon. On, segons que ans quel mon fos ho sabia vostre saber, segons aquella conexensa ho volia vostre voler, per tal que vostre poder donàs al

mon tal estament e tal proporcionalitat quis covengués ab vostre saber e voler segons l'acabament qui es en vostre poder e saber e voler. On, enaxí com la ymaginació e la raó del mestre seria vana e defalient si no sabia la faysó de la nau ans que la feés e son voler fos major en fer la nau que no sab son saber ni no pot son poder, enaxí fora va e defalient vostre saber si no sabés al mon comensament e fi, e si no feés lo mon en la disposició que vol vostre voler e pot vostre poder. (LC 357, 17)

El savi mestre, el terme que es compara a Déu, té en la imaginació la forma de la nau abans de construir-la, si no el seu voler seria major que el seu saber i poder; de la mateixa manera, Déu coneixia el temps, la quantitat i la qualitat del món abans de crear-lo, així que el seu saber va fer el món segons el seu voler i poder. Notem que l'enteniment i la voluntat actuen conjuntament, ara acompanyades del poder diví.

Fins ara hem vist que la nau i la navegació resulten un recurs rendible al LC. D'altres vegades el tret de la mar que interessa a Llull és la seua immensitat. Així es desprèn d'aquest seguit de capítols, en què pren un sentit clau de nou en l'àmbit epistemològic:

Car enaxí com hom puja en vertuts per humilitat e devalla en vicis per ergull, enaxí, Sènyer, puja l'enteniment adorar e contemplar la vostra glòria com devalla entendre la frevoltat e la poquea que an ell e la memòria a fruir la vostra glòria segons esguardament de la gran granea de la vostra glòria: car enaxí com una gota daygua es poca cosa a esguardament de la mar, enaxí la glòria que la ànima pot membrar e entendre de la vostra essència divina es poca a esguardament de la glòria qui es en vostra essència gloriosa. On, com assò sia enaxí, doncs enaxí com l'enteniment entén menys aigua com entén la gota de la aigua que no fa com entén tota laygua de la mar, enaxí l'enteniment més adora e contempla vostra glòria com entén que menys es la glòria que en vos pot entendre que no es la glòria qui es en vos a la qual no basta a entendre. (LC 326, 17)

On, enaxí com tres son en major quantitat de nombre que no son .ij., enaxí, Sènyer, la D es major e mellor en la B que la E en la y C: on, aitant com la D es major e mellor per la B que la E per la C, d aitant se mostra mills sens tota comparació la A per la D que per la E, On, enaxí com fora defalliment de nombre si negún nombre no pujàs sobre .ij., enaxí lumà enteniment no agra ab que reebés acabada demostració de la A si no fos la B: On, enaxí com fora defalliment de nombre si negún nombre no pujàs sobre .ij., enaxí lumà enteniment no agra ab que reebés acabada demostració de la A si no fos la B: car enaxí com en la mar cab més d aigua que en la font, enaxí en lo enteniment cab més de conexensa de la A per la B que per la C. (LC 330, 17)

Al capítol 326, que versa sobre com adorar i contemplar la glòria divina, el símil serveix per exposar les limitacions de les potències de l'ànima, en concret de l'enteniment humà, que no pot copsar tota la glòria que Déu té en la seua essència. De nou en el pla de l'epistemologia, al capítol 330, l'analogia s'empra per demostrar la importància de l'encarnació en el pro-

cés de coneixença de Déu. La misericòrdia divina és millor significada per l'encarnació que per la seua privació, per això l'enteniment humà no tindria com rebre'n demostració si no existira l'encarnació, perquè en l'enteniment cap més coneixement de la misericòrdia de Déu (A) per l'encarnació (B) que per la privació de l'encarnació (C), així com en la mar cap més aigua que en la font.

En un altre cas, al capítol 179, el símil apareix per reforçar l'exposició de la majoritat de Déu sobre el món. De la mateixa manera que la mar té alguna propietat en ella mateixa que la fa major que les naus que hi naveguen, Déu té en la seua substància alguna propietat que el fa major que el món. Aquesta propietat és el fet que siga també persona, l'encarnació en Jesucrist:

Oh vos, Sényer, qui amah que mon cor sia ple de sospirs e damors, e mos ulls de lagremes e de plors! Com lo vostre servidor contempla en la vostra granea infinida, adoncs la vostra granea significa que en la vostra essència ha alguna cosa per la qual es sa propietat que sia granea infinida: car enaxí com la mar ha alguna propietat en sí metexa de esser major que les naus que son en ella, enaxí cové de necessaria que en la vostra substància aja alguna propietat e alguna cosa per la qual sia major que tot lo mon. On, aquesta propietat, Sényer, per la qual vos sots major que tot lo mon e per la qual avets granea infinida, es significada en vos per la vostra granea infinida, la qual propietat e la qual cosa sia ella, es apelada en la vostra substància persona. (LC 179, 16)

Fixem-nos que la tècnica de Llull és eficient: reforça la idea que vol exposar amb el recurs a la imatge gràfica, de manera que en facilita la comprensió al lector. Així, el símil amb la immensitat de la mar serveix per explicar temes complexos com les limitacions de l'enteniment, el paper de l'encarnació en el procés epistemològic de la misericòrdia divina o la majoritat de Déu sobre el món.

### ■ 3 Del símil a la metàfora. L'ús poètic de la imatge marina al *Llibre d'amic e amat*

Fins ara s'ha exposat el caràcter moral i epistemològic del símil marí. Tanmateix, en altres obres Llull recorre a la metàfora, que pren una dimensió més poètica. Una d'aquestes és l'*Arbre de Filosofia d'amor*, de la qual ens interessa remarcar aquest exemple:

L'enteniment de l'amic ensercava en les mars d'amor, ab differència, l'amat; e la volentat de l'amic lo cercava en les mars de saviea, ab concordansa. Ajustarens les mars en l'amic, qui dix a l'amor, que l'amat avia feta diferencia en totes aitanes creatures com



son, emperò en totes no avia posada concordansa, car moltes creatures son qui son contraries; e per aysò lo seu amar, qui ensercava l'amat ab concordansa, no era tan gran com lo seu entendre, qui ensercava l'amat ab differencia. (Llull, 1935: 141)

L'enteniment cerca l'amat amb diferència, un dels principis relatius de la figura T, en *les mars d'amor*, i amb concordança, un altre dels principis relatius de la mateixa terna, en *les mars de saviea*. Tant la ciència, el saber que naix de l'enteniment, com l'amància, el saber que naix de la voluntat, requereixen de la mateixa imatge colpidora, atès que els dos sabers són immensos. L'amic és posseïdor de les dos mars, del saber de l'enteniment i del saber de la voluntat, tot i que un és superior a l'altre: al final del paràgraf s'exposa el predomini de l'enteniment sobre la voluntat, perquè la voluntat cerca l'amat amb concordança mentre que l'enteniment el cerca amb diferència, que és un principi compartit per totes les criatures.

Fixem-nos que la immensitat de la mar que adés havia servit Llull en l'àmbit epistemològic ara és rendible en l'àmbit amorós. Al *LAA* apareix la mateixa imatge però adquireix unes particularitats negatives que ja havíem comentat en parlar del *LC*: ara les característiques inhòspites de la mar es traslladen a l'àmbit místic.

La metàfora 228 en dona una definició remarcable: «Amor és mar tribulada de ondes e de vents, qui no ha port ni ribatge. Pereix l'amich en la mar e en son perill perexen sos turments e nexen sos compliments» (*LAA*, 228). En aquest cas, és l'amor el que es descriu com una mar amb certes característiques que la fan inhòspita: torbada pel moviment de les onades i del vent i sense port o costa on posar-se a cobert. Per això no ens estranya la continuació del versicle: l'amic mor en aquest escenari intempestiu. I en aquest perill i en aquesta mort per *la mar* és on fineixen també els seus turments i naix la seua perfecció, malgrat l'aparent contradicció. El recurs a les parelles de contraris (*coincidentia oppositorum*) és força freqüent en el discurs lul·lià, perquè «el que és contradictori en el nostre enteniment és concordant en Déu» (Rubio, 1997: 191). Així doncs, aquesta forma paradoxal del discurs té la seua expressió més forta en l'àmbit del sofriment, que és la via de realització espiritual estesa en la literatura místico-ascètica medieval, per tal d'unir l'experiència del cos amb la de l'esperit i superar així la dualitat de la realitat (Vega, 2002: 118–119). Per això els “compliments” de l'amic arriben amb la mort. De fet, l'amic mor a causa de les dificultats que irrompen en la mar, però, si en fem una lectura més atenta, copsem que l'amic pot ésser destruït pel perill de *la mar* o pel perill de *l'amar*. Llull fa ús d'un joc conceptista freqüent, basat en la paronomàsia entre *la mar* i *l'amar*: l'article femení permet que el verb *amar* i el substantiu *mar* siguin homò-

fons. El mateix joc o *annominatio* apareix, entre d'altres, en la lírica trobadoresca, en obres com *Tristany i Iseu*, el *Cligès* de Chrétien de Troyes o el *Tirant lo blanc*, i en autors com Ausiàs Marc o Petrarca.<sup>27</sup>

Il·lustrem-ho amb aquests bordons d'una cobla de Peire Cardenal:

Domna que va ves Valénsa/ Deu enan passar Gardón;/ E deu tener per Verdón/ Si vol intrar en Proénsa./ E si vol passar la mar/ Pren un tal governadór/ Que sapcha la Mar majór,/ Que la garde de varar/ Si vol tener vas lo Far. (Lavaud 1957: 28)

El jo poètic exposa que si la dama vol travessar *la mar* ha de triar un pilot que la conega bé (de nou *la mar*) per no encallar i arribar al far. Aquest guia marítim, que en el sentit figurat de l'al·legoria és guia d'amor, és el trobador mateix, amant experimentat que acompanyarà la dama i la protegirà dels perills de l'amar. L'amor es presenta, doncs, com un itinerari al·legòric, com una ruta plena d'obstacles i dificultats que cal salvar. Així ho mostra també aquest sirventés de Peire Bremon Ricas Novas: «En la mar major sui e d'estiu e d'invern/ e sai tant de la mar per c'adreich me govern,/ e ja guerriers q'ieu aja non cuich qe-m descazern/ de la mar que doutz m'es e no-m part de l'estern» (Boutière, 1930). En aquest cas el jo poètic descriu que està en alta mar tant a l'estiu com a l'hivern, no coneix cap guerrer o enemic que li faci perdre el nord en *la mar* que li és dolça; malgrat ells, no es desvia de la ruta.

D'altra banda, Hauf apunta que aquesta comparació es pot relacionar amb la interpretació simbòlica que sant Bernat, entre altres, fa del nom de Maria, que es relaciona amb l'adjectiu en llatí *maria* i amb el verb *amar* (Martorell, 2005: 477). En aquest sentit és, si més no, curiós, veure que Lull també segueix aquesta analogia:

---

27 És ben coneguda la declaració velada d'amor d'Iseut a Tristany: «Ysolt dit: Cel mal que je sent/ Est amer, mes ne put niënt:/ Mon quer angoisse e pris se tient./ E tel amer de la mer vient» (Walter, 2006). Philippe Walter (2006) al capítol "La pharmacie d'Yseut" incideix en el recurs; Adeline Richard (2006) l'analitza en detall al Tristany en prosa, el compara amb el del Tristany en vers, i mostra com es reactiva la imatge a partir d'una reflexió sobre l'amor i la reescriptura. Al *Cligès*, Chrétien de Troyes adapta la metàfora mar/amar/amarg i explica que l'amarg sofriment que pateix sembla venir del mar de la mar però prové del mar de l'amor (Troyes, 1993: 19). Pel que fa al *Tirant*, v. la nota 3 d'Albert Hauf al capítol 118 de la seua edició de *Tirant lo Blanch*, referida a la confessió de Tirant a Diafebus: «E yo no tinch altre mal sinó de l'ayre de la mar, qui m'à tot comprés» (Martorell, 2005: 477). Per a aprofundir en les imatges marines en la poesia d'Ausiàs Marc, v. Leveroni (1951), Archer (1985), Alemany i Llorca (2010) i Gómez (2019). Sobre aquest recurs en la retòrica medieval, v. Faral (1982: 96–97).

Santa Maria significa santa mar; per que us apell santa mar, hon viuen esperances de peccadors, e de qui ixen aygues vives, qui son làgremes de peccadors qui a vos demanen ajuda e secors. A vos, santa mar, deman ajuda per exir de mala mar tribulada per peccats, en que perexen peccadors, car no han en vos esperança. (Llull, 1935: 343)

Ara l'associació es produeix amb la mar i la Mare de Déu; els peccadors dipositen les seues esperances en la verge, a qui pregunten plorant i demanen ajuda per a eixir de l'escenari perillós en què es troben a causa d'haver pecat. Com al versicle 38, de nou les aigües vives de la mar s'identifiquen amb les llàgrimes, també salades, que vessen els peccadors i alhora la santa mar, la Mare Dolorosa que plora pel fill mort. Fixem-nos que l'esperança torna a estar present en aquest fragment.

L'esperança en la providència divina és recurrent en l'àmbit marí, com ja s'ha esmentat, i com s'explicita a la metàfora 295: «Perillava l'amich en lo gran pèlech d'amor; e confiava's en son amat, qui li acurria ab tribulacions, pensamens, làgremes e plors, sospirs e languimens, per ço cor lo pèlech era d'amors e de honrar ses honors» (LAA 295). L'amor es presenta de nou com una mar profunda i perillosa per a l'amic, que confia en el socors de l'amat. Aquest l'auxilia amb els plors i les penalitats que li fa passar, que acreixen l'amor místic. De fet, l'esperança, una de les virtuts de la figura V i una de les tres virtuts teològals, és condició *sine qua non* per superar el perill de la mar (i també de l'amor): «No pots exir de gran pèlec sens esperança» (Llull 1928: 89, 21), tenint en compte que «Sperança es misatge que hom tramet a Deu per ço que aport ajuda e perdó» (Llull, 2015: 423, 8). L'amic segueix plenament la primera intenció i estima l'amat, per això té esperança, ja que «Si vols haver gran sperança, hages gran amor» (Llull, 2015: 423, 21) i alhora, el patiment –en l'amor, en la mar– també provoca l'acreixement d'aquesta virtut: «Dona Deus a sos grans amics grans adversitats, per ço que hagen gran esperança» (Llull, 1928: 89, 15).

S'ha observat en l'exemple anterior que aquesta mar no és un escenari tranquil o plàcid. Ben al contrari, és un indret on les aigües viuen i es fan sentir, per això la força i la potència de la mar s'utilitzarà per a caracteritzar la força i la vitalitat d'altres elements importants en la mística, com el plor: «E pus viva és aygua en plor que en ondes de mar; e pus prop és sospir a amor que neu a blancor» (LAA 38). En la literatura medieval, el sofriment és intrínsec a l'amor, com veiem en l'àmbit profà en els poemes trobadorescs, i en l'àmbit sagrat en la mística: l'alegria dolorida i l'amorós martiri són mitjans per a arribar a Déu (Cruz, 1977: 62). Com que l'ànima de l'home s'ha d'instruir en la perfecció cristiana, el model de la qual és Jesucrist,

la *imitatio Christi* en la seua passió i mort en serà el camí, com ja s'ha esmentat adés.<sup>28</sup>

La mort s'erigeix com a forma suprema de la manifestació d'amor envers Déu, de manera que el desig de morir és la demostració màxima de l'amor de l'amic per l'amat. Per això en el cant de Ramon el jo poètic homònim declara: «Vull morir en pèlag d'amor» (Llull, 1936: 259). En la realitat de l'edat mitjana la mar esdevé un espai entre la vida i la mort i, com veiem al vers, la mateixa imatge marítima es trasllada a l'àmbit simbòlic: «dans l'imaginaire médiéval, la mer et la mort sont unies par des liens étroits qui dépassent le cadre concret du danger physique pour s'étendre aux niveaux social et symbolique» (Korczakowska, 2006). Així doncs, el vincle entre la mar i la mort i la mar i l'amor és ben present en les obres lul·lianes.

#### ■ 4 Conclusions

Queda constatat que la recursivitat lul·liana del camp semàntic associat a l'àmbit de la marineria és remarcable. Al *LC*, la funció de l'analogia entre la mar i la nau en les seues múltiples formes té una finalitat apologetica, pedagògica i inclús parenètica: pretén orientar els destinataris cap a la correcta contemplació de Déu. En concret, el símil s'encabeix en la mecànica moral i epistemològica del coneixement de Déu, en què arribar a bon port o naufragar depén de l'ordenació correcta de les intencions.

Alhora, s'ha pogut comprovar que l'ús de la imatge marina al *LC* difereix bastant de la d'altres obres com el *LAA*. D'una banda, al *LC* el símil s'encabeix dins del recurs a l'analogia, mentre que al *LAA* apareix en forma de metàfora amb un ressò més líric. D'altra banda, al *LAA* la metàfora se situa en el context de l'amor espiritual, místic, i esdevé una imatge lírica que connecta amb la tradició. Per contra, al *LC* és remarcable l'especificitat del recurs i, sobretot, la seua eficiència, ja que aquest símil facilita la comprensió de conceptes o realitats complexes que Llull tracta de demostrar.

---

28 Recordem que, com diu la primera carta als Corintis, Jesucrist venç la mort: «Quan aquest cos corruptible s'haurà revestit d'allò que és incorruptible i aquest cos mortal s'haurà revestit d'immortalitat, llavors es complirà allò que diu l'Escriptura: La victòria ha engolit la mort./ Oh mort, on és la teua victòria? On és ara, oh mort, el teu fibló?/ El fibló de la mort és el pecat, i la força del pecat ve de la Llei./ Però donem gràcies a Déu, que ens concedeix la victòria per mitjà de Jesucrist, Senyor nostre.» (1Cor 15, 54–57)

Fet i fet, tant la metàfora com el símil esdevenen un recurs més de l'ampli repertori retòric personal del beat. De nou la intenció determina l'expressió literària, que es posa al servei d'un discurs més o menys líric sobre Déu, i esdevé una mostra més de l'afany de Llull per adaptar els recursos de l'època a les seues necessitats i interessos, una prova més que, per al beat, la imaginació sempre està sotmesa a la raó. ■

■ Apèndix: Taula 1. Catàleg de les metàfores del LC esmentades

Capítol del LC	Primer terme del símil	Segon terme del símil
35, 23–24	Nau que pereix en la mar Força d'ondes i tempestats	Home que pereix en la malea de sa natura Pecats
40, 7–9	Nauxer de la nau Nau Nauxer Els elements de la nau que disposa el nauxer: cordes, pegaunta, homes	Saviesa divina Cos humà Potència vegetable Les propietats que ordena la potència vegetable: calor, fredor, humiditat, sequedat
93, 26	Nau Mal temps Port de salut	Home Pecat Misericòrdia divina
95, 22	Nau Tempesta de mar i de vent Bon temps a la mar	Home Defalliments humans Misericòrdia divina
117, 2	Mariners Nau Timó	Homes Vida terrenal Fe cristiana
117, 10–12	Els mariners de la nau El capità de la nau La nau Els mariners malvats	Els membres del cos L'enteniment El cos Orgull, luxúria, ira, enveja, falsedat, desconeixement, cobdícia, impaciència, mala voluntat.

117, 13,22	Àncores per assegurar la nau	Esperança i misericòrdia divina
117, 16-18	Mal temps: tempesta, vents...	Pecats i senys corporals
117, 25	El viatge de la nau	El viatge de l'home d'aquest món al món celestial
117, 30	Mariners que pereixen en la mar Nau Port de salvació	Homes pecadors Ànima Paradís
144, 4-5	Mar torbada pel vent	Homes torbats per la ira
149, 7-8	Nau que sobrepuja les onades	Cogitació de l'home que puja a Déu
150, 29	Nau en perill per ones i vents	Ànima en perill per oblidar cogitar en Déu
154, 22	Mariners que es guien en llur viatge per la tramuntana	Homes que guien llur racionalitat (per demostrar la veritat) pels significats de la bondat divina
160, 2	Nau Perir en la mar	Home: cos i ànima Perir en el defalliment i la debilitat (del cos i del món)
162, 23	Timó Ondes, vent, tempestat Defalliment del timó  Home que pereix	Enteniment Pestilències i treballs Desordenament de les intencions Home que no contempla Déu
179, 16	Propietat de la mar que fa que siga major que les naus	Propietat de Déu que fa que siga major que el món (l'encarnació)
231, 16-18	Matèria sensual prop Matèria sensual lluny Matèria intel·lectual prop	Fusta, pega, estopa i claus Com es fa la matèria de la nau La matèria que és en les coses amb què es fa la nau (fusts, claus...)

280, 2–3	<p>Mariner que es guia en el viatge per les ensenyes de l'estela i les terres</p> <p>Drecceres del mar</p>	<p>Home que es guia en la recerca de l'amor pels vegetals, animals irracionals, pecadors, lloc, temps, matèria, forma, sensualitat, intel·lectualitat</p> <p>Significats que rep l'enteniment per trobar l'amor</p>
282, 21	<p>Nau</p> <p>Llocs de la nau on posar el que es carrega</p> <p>Buidar la nau del que és carregada</p>	<p>Ànima</p> <p>Memòria i enteniment com a vies i portes de l'ànima perquè s'ompliga d'amor</p> <p>Buidar l'ànima d'amor a causa d'oblidar i ignorar Déu</p>
291, 17	<p>Caramida</p> <p>Arribar a bon port</p>	<p>Seny</p> <p>Tindre saviesa</p>
291, 26	<p>Forma de la nau</p> <p>Claus que uneixen les fustes de la nau</p>	<p>Saviesa</p> <p>Els significats de les coses sensuais i intel·lectuals que reben la memòria, l'enteniment, la voluntat i la imaginativa</p>
293, 15	<p>El constructor de la nau</p> <p>Fustes per a la nau</p>	<p>L'home sa</p> <p>Viandes</p>
312, 11–12	<p>Nau que es pot omplir tota de mar</p>	<p>Enteniment, memòria i voluntat que es poden omplir d'amor</p>
326, 17	<p>Gota d'aigua</p> <p>Mar</p>	<p>Glòria que l'ànima pot recordar i entendre de l'essència divina</p> <p>Glòria que hi ha en l'essència divina</p>

328, 11	La forma de la nau significa major La saviesa del mestre La forma del banc	Jesucrist La bondat divina La resta de les criatures
357, 17	La nau El mestre savi La forma de la nau	El món Déu El temps, la qualitat i la quantitat del món
330, 17	Aigua que cap en la mar Aigua que cap en la font	Coneixement de Déu per l'encarnació Coneixement de Déu per privació de l'encarnació
350, 15	Nau Navegar (finalitat)	Voluntat Voler el voler diví (finalitat)

#### ■ Bibliografia

- Alemany, Rafael / Llorca, Francesc X. (2010): «El lèxic mariner de les poesies d'Ausiàs March i la seua dimensió poètica», *Catalan Review* 24, 121–138.
- Archer, Robert (1985): *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Amsterdam / Filadèlfia: John Benjamins.
- Badia, Lola (1991): *Teoria i pràctica de la literatura en Ramon Llull*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2013): «L'accés dels laics al saber: Ramon Llull i Arnau de Vilanova», a: *Història de la literatura catalana. Literatura medieval (I) dels orígens al segle XIV*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 377–476.
- / Bonner, Anthony (1988): *Ramon Llull. Vida, pensament, obra literària*, Barcelona: Empúries.
- / Santanach, Joan / Soler, Albert (2009): «La llengua i la literatura de Ramon Llull: llocs comuns, malentesos i propostes», *Els Marges* 87, 73–90.
- / Cifuentes, Lluís / Salicrú, Roser (eds.) (2019): *La vida marítima a la Mediterrània medieval: Fonts històriques i literàries*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bíblia Catalana Interconfessional* (1993), Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya / Editorial Claret / Societats Bíbliques Unides.



- Bonner, Anthony (2012): *L'Art i la lògica de Ramon Llull. Manual d'ús*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la UB.
- Boutière, Jean (1930): *Les poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*, Toulouse / Paris: Édouard Privat / Henri Didier.
- Centre de Documentació Ramon Llull / Universitat de Barcelona (ed.): *Nou Glossari General Lul·lià*, <<http://nggl.ub.edu/>> [15.06.2020]:
- Colom, Miquel (1992): *La marineria en Ramon Llull*, Mallorca: Gràfiques Miramar.
- Colomer, Eusebi (1969): «Las artes liberales en la concepción científica y pedagógica de Ramon Llull», a: *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge. Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale*, Paris: J. Vrin, 683–690.
- Connochie-Bourgne, Chantal (dir.) (2006): *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, <<http://books.openedition.org/pup/3832>> [31.03.2020].
- Corbellari, Alain (2006): «La mer, espace structurant du roman courtois», a Connochie-Bourgne (dir.), 105–113.
- Cruz, Miguel (1977): *El pensamiento de Ramón Llull*, València: Castalia.
- De Troyes, Chrétien (1993): *Cligès*, Cambridge: D.S. Brewer [edició a cura de Claude Luttrel / Stewart Gregory].
- Ensenyat, Gabriel (2019): «“Lo primer mariner fou savi mercader”. Ramon Llull i el món dels mariners», a Badia / Cifuentes / Salicrú (eds.), 95–114.
- Faral, Edmond (1982): *Les arts poétiques, du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Genève: Slatkine.
- Ferrer, Vicent (1975): *Sermons*, Barcelona: Barcino [edició a cura de Gret Schib].
- Gómez, Francesc (2019): «Mar, navegació i tempesta en Ausiàs March. Valors i tradicions», a Badia / Cifuentes / Salicrú (eds.), 165–192.
- Gómez Luque, Juan A. (2018): *El tópico literario de la Travesía de amor: de la literatura clásica a la poesía española de los Siglos de Oro*, Córdoba: Universidad de Córdoba / UCOPress (tesi).
- James-Raoul, Danièle (2006): «L'écriture de la tempête en mer dans la littérature de fiction, de pèlerinage et de voyage», a Connochie-Bourgne (dir.), 217–229.

- Korczakowska, Anna Elżbieta (2006): «La mer et la mort dans la matière de Bretagne», a Connochie-Bourgne (dir.), 231–242.
- Laguna Mariscal, Gabriel (1999): «“En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”»: historia de un tópico literario (I)», *Anuario de Estudios Filológicos* 22, 197–213.
- Lavaud, René (1957): *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180–1278)*, Toulouse: Privat.
- Leveroni, Rosa (1951): «Les imatges marines en la poesia d’Ausias March», *Bulletin of Hispanic Studies* 28, 152–166.
- Llinarès, Armand (1987): «Le travail manuel et les arts mécaniques chez Raymond Lulle», a: *Raymond Lulle et le Pays d’Oc. Cahiers de Fanjeaux* 22, Toulouse: Privat, 169–189.
- Llull, Ramon (1928): *Proverbis de Ramon. Mil proverbis. Proverbis l’ensenyament*, Palma: Comissio Editora (ORL; XIV) [edició a cura de Salvador Galmés].
- (1933): *Art amativa. Arbre de filosofia desiderat*, Palma: Comissio Editora (ORL; XVIII) [edició a cura de Salvador Galmés].
- (1935): *Libre d’intenció. Arbre de filosofia d’amor. Oracions e contemplacions del enteniment. Flors d’amors e flors d’entelligència. Oracions de Ramon*, Palma: Comissio Editora (ORL; XVIII) [edició a cura de Salvador Galmés].
- (1936): *Rims I*, Palma: Comissio Editora (ORL; XIX) [edició a cura de Salvador Galmés].
- (2013): *Libre d’intenció*, Palma: Patronat Ramon Llull (NEORL; XII) [edició a cura de Maribel Ripoll].
- Martorell, Joanot (2005): *Tirant lo Blanch*, València: Tirant lo Blanch [edició a cura d’Albert Hauf].
- Moreno Soldevila, Rosario (2011): *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina*, Huelva: Universidad de Huelva.
- Ortega, Antonio (2015): «Ramon Llull y el universo marítimo», *eHumanista/IVTTRA* 8, 126–141.
- Pring-Mill, Robert (1976): «Els “recontaments” de l’*Arbre exemplifical* de Ramon Llull: la transmutació de la ciència en literatura», a: *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Oxford: Dolphin, 311–323.

- Pulega, Andrea (1989): *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metàfora*, Florència: Università di Bergamo / La Nuova Italia.
- Richard, Adeline (2006): «Et la mer et l'amour ont le style pour partage», a Connochie-Bourgne (dir.), 405–415.
- Rovira, José C. (1991): «“Fahent camins duptosos per la mar” (A propòsit del topos de la navegació d'amor)», *L'Aiguadolç* 15, 7–22.
- Rubió, Jordi (1957): «L'expressió literària en l'obra lul·liana», a: *Obres essencials de Ramon Llull*, I, Barcelona: Selecta, 85–111 (reedició: *Ramon Llull i el lul·lisme. Obres de J. Rubió i Balaguer*, II, Barcelona: Generalitat de Catalunya / PAM, 1985, 248–299).
- (1959): «La “Retorica nova” de Ramon Llull», *Estudios Lulianos* 3, 263–274 (reedició: *Ramon Llull i el lul·lisme. Obres de J. Rubió i Balaguer*, II, Barcelona: Generalitat de Catalunya / PAM, 1985, 202–233).
- Rubio, Josep E. (1995): *Literatura i doctrina al Llibre de Contemplació de Ramon Llull*, València: Saó.
- (1997): *Les bases del pensament de Ramon Llull*, Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2017): *Raymond Lulle, le langage et la raison*, París: Vrin.
- Smith, Leigh N. (2006): «Traverser la mer, descendre l'enfer : la navigation dans *L'Enfer* de Dante», a Connochie-Bourgne (dir.), 417–425.
- Tolan, John (2019): «“Le seigneur déchaîna sur la mer un ouragan et souleva une tempête” : le voyage en mer comme épreuve et comme punition», a: Gorgievski, Sandra (ed.): *Itinérances maritimes en Méditerranée du Moyen Age à la première modernité. Actes du colloque international organisé les 12–13 octobre 2017 à Toulon et à Marseille (MUCEM) par les laboratoires Babel (Université de Toulon) et La3m (Université d'Aix-Marseille)*, Paris: Honoré Champion, 217–235.
- Tous, Francesc (2015): *Les col·leccions de proverbis de Ramon Llull: estudi de conjunt i edició dels Mil proverbis i dels Proverbis d'ensenyament*, Barcelona: Universitat de Barcelona (tesi).
- Vega, Amador (2002): *Ramon Llull y el secreto de la vida*, Madrid: Siruela.
- Walter, Philippe (2006): *Tristan et Yseut. Le porcher et la truie*, Paris: Imago.

■ Maria Saiz Raimundo, Universitat de València, Departament de Filologia Catalana, Av. Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <maria.saiz@uv.es>, ORCID: 0000-0002-2603-5936.



# Entre la història dels escacs i els estudis literaris: el poema al·legòric *Scachs d'Amor* (vers el 1475)

Matthias Aumüller (Kiel / Wuppertal)

**Summary:** The subject of the article is the poem *Scachs d'Amor* by the Valencian authors Bernat Fenollar, Francí de Castellví und Narcís Vinyoles. Written towards the end of the 15th century, it has attracted much interest of historians of chess, because in it one can find the first known description of chess moves distinguishing modern chess from that of the Middle Ages. The focus here, however, is on its literary characteristics and the literary tradition the poem is part of. Relying on recent research, one can show that the allegorical connection of chess with courtly love was no unknown literary topos. But nobody has asked so far why the 64 stanzas consist of 9 verses each, a number which does not harmonize with the arithmetic of chess, displayed in the poem by its 64 stanzas. The number nine can be linked to the religious subtext hinted at by “Apocalipsi”, the last word of the poem, as well as to a hitherto unknown literary tradition of religious poetry, rooting in Dante’s veneration of the number nine.<sup>1</sup>

**Keywords:** chess, history, literature, Dante, early modern period, Catalanian, Valencian stanza of nine lines ■

Received: 17-02-2021 · Accepted: 23-09-2021

## ■ 1 Introducció

Si un vol informar-se sobre el poema *Scachs d'Amor*, es troba molt aviat amb una disparitat. D’una banda, s’ha reconegut que és un dels textos relacionats amb els escacs, literari o no, més importants de la història. S’hi documenten per primera vegada seqüències de jugades que han donat forma als escacs moderns i els han canviat significativament en comparació amb els escacs medievals. D’altra banda, més enllà d’això –al cap i a la fi, es tracta d’un text literari complex– no es pot aprendre gairebé res en absolut sobre el poema; almenys no per part dels que per professió tenen els requisits i coneixements necessaris per a això. El camp es deixa enterament en mans de profans que saben molt d’escacs però poc de literatura. Per dir-ho de for-

---

1 Traducció editada i revisada per Lluís Múrcia i Tordera.



ma més polèmica: la literatura catalana té en el seu corpus un text de categoria literària universal, però ningú no hi sembla estar realment interessat.<sup>2</sup>

La present contribució pretén ser un impuls per a prestar més atenció al text. L'extens poema al·legòric no ha passat desapercebut en els estudis catalans. En el volum III de la *Història de la literatura catalana* de Martí de Riquer, se li dedica un apartat sencer en el qual es presenta amb les seves principals característiques (de Riquer, 1964: 327–330). Escrit a l'època dels primers llibres impresos, no va poder tenir, però, cap repercussió literària, ja que l'únic manuscrit en el qual es conserva va sobreviure durant segles en un arxiu i només va ser redescobert el 1905. El 1914 es va publicar per primera vegada el text en la seva totalitat, incloent reproduccions fotogràfiques de les dues primeres pàgines del manuscrit. Però fins i tot des de llavors, pel que veig, ha estat àmpliament ignorat fora del món dels escacs.

Encara que l'obra té poca importància en el conjunt de la història literària catalana, ha aconseguit gran fama en la historiografia del desenvolupament dels escacs. Això no es deu a les seves qualitats literàries, sinó al fet que el poema és el primer a descriure explícitament els moviments d'escacs que posteriorment revolucionarien els escacs i, essencialment, els convertirien en el que són avui a causa de la dinàmica resultant. En canvi, l'objectiu d'aquest treball és analitzar l'aspecte literari i treure conclusions que ajudin a comprendre millor l'únic nivell de significat (els escacs) que s'ha considerat fins ara en els seus contextos. La tasca que m'he proposat és identificar els contextos que són rellevants per al poema, més enllà dels escacs, i plantejar preguntes que els Estudis Catalans puguin examinar i possiblement respondre.

Per això, primer presentaré el poema, és a dir, descriuré com es va fer el text i analitzaré algunes característiques especials (2.). Els dos capítols següents estan dedicats cadascun a un nivell de significat: en primer lloc, tractaré el significat escaquístico-històric del poema, que és l'únic que ha rebut atenció fins ara (3.). A continuació, intento explicar el nivell al·legòric del significat recurrent a la tradició literària en què s'inscriu el poema, situant així una interpretació literàrio-històrica al costat de la interpretació escaquístico-històrica o factual-històrica (4.). Finalment, tractaré una peculiaritat del text que mereix especial atenció i la posaré en relació amb una

---

2 Fins i tot una recent publicació d'estudis literaris (Taylor, 2012) que pren el poema com a tema ignora aquests aspectes literaris i es dedica únicament a qüestions d'història dels escacs. Només O'Sullivan (2012) aborda l'aspecte al·legòric, certament també amb un enfocament històrico-escaquístico.

circumstància literària-històrica que fins ara no ha estat considerada i que potser pugui explicar aquesta peculiaritat (5).

## ■ 2 *Scachs d'amor* – Com es fa el text

Segons el manuscrit, els autors del poema són Bernat Fenollar (c. 1438–1516), Francí de Castellví i Narcís Vinyoles, tres destacats personatges valencians al voltant de 1500.<sup>3</sup> L'oncle matern de Castellví, Luis de Vich, va ser canceller d'Hisenda («maestre racional») del rei valencià (Martí Grajales, 1927: 71); Vinyoles, que procedia d'una família d'advocats, va ocupar nombrosos alts càrrecs i posteriorment va treballar pel rei Ferran. Fenollar, per la seva banda, era clergue i professor de matemàtiques (Martí Grajales, 1927: 214) i va ser el responsable de la publicació del primer llibre imprès a la península Ibèrica, *Les obres o trobes davall scrites els quals tracten de la sacratíssima Verge Maria*, una col·lecció de poemes en honor a la Mare de Déu del 1474, en què també van participar Vinyoles i Castellví, entre d'altres.<sup>4</sup>

En una primera aproximació, es pot dir del poema *Scachs d'amor* que és una al·legoria dels escacs. A cadascuna de les estrofes se li assigna un moviment d'escacs, que es representa amb una acció al·legòrica. El joc representat en el poema és susceptible de ser realment reproduït, jugat, sobre el tauler d'escacs.<sup>5</sup> La seva obertura ja figura en el primer manual d'escacs que es conserva, de Lucena (c. 1496: 91), com «sisena regla», i avui s'anomena defensa escandinava. L'acció al·legòrica representa el festeig d'una dama.

El poema pròpiament dit, que consta de 64 estrofes de nou versos cadascuna, va precedir d'una introducció en prosa, en la qual s'anomenen tant el títol com els autors i es descriuen les principals característiques del poema. Als autors se'ls assigna un paper: Castellví és «Mart» jugant sota la bandera vermella de l'amor (és a dir, amb les figures vermelles, que corresponen a les blanques), Vinyoles, «Venus», representant la glòria amb les figures verdes (és a dir, negres), i Fenollar, «Mercuri», representant el temps i donant les regles, per això, en la literatura secundària se'l denomina àrbitre (Calvo, 1998: 4).<sup>6</sup> Si bé «Amor» i «Glòria» s'associen a l'acció al·legòrica

3 Per a detalls biogràfics, vegeu Martí Grajales 1927 i la introducció a l'edició de *Les obres o trobes davall scrites les quals tracten de la sacratíssima Verge Maria* (Fenollar et al.), que es va editar el 1894.

4 Pel que fa a Vinyoles comp. Ferrando Francés (1978: 16–28).

5 La notació dels moviments pot trobar-se, per exemple, en Calvo (1998: 4).

6 La primera impressió (1914), editada per Ramon Miquel i Planas, s'acosta més a l'original que l'edició de Ferrando Francés (1978: 147–173), ja que, per exemple, no té

–l'amorós Mart festeja la gloriosa Venus– i, per tant, fan referència a un topos mític, la menció del temps com a factor en el poema podria suggerir hipotèticament un reàlia, atès que, ja en aquell temps, cada jugador tenia assignat un cert temps de deliberació. No obstant això, com deixa clar la tercera estrofa, el temps és representat pel tauler d'escacs, on les caselles blanques i negres s'entenen com el dia i la nit.

Però tornem a la introducció: la distribució dels papers als autors va seguida en cada cas d'una indicació dels significats al·legòrics de les peces del joc. També elles compleixen un paper en la partida d'escacs de l'amor:

Peces	Rei	Dama	Torre	Cavall	Alfil	Peó
vermelles [blanques] <i>Amor</i>	<i>raho</i>	<i>voluntat</i>	<i>desigs</i>	<i>laors</i>	<i>pensa- ments</i>	<i>serveys</i>
verdes [negres] <i>Gloria</i>	<i>honor</i>	<i>beηηea</i>	<i>vergonya</i>	<i>desdenys</i> ( <i>ultratge</i> )	<i>dolços</i> <i>esguarts</i>	<i>cortesies</i>

Aquestes atribucions es repeteixen en les dues primeres estrofes. La introducció conclou amb un paràgraf sobre la forma del vers i l'estrofa, i una referència als «epitafi» que precedeixen cada estrofa i que contenen el sentit literal («seny literal»): les jugades i les regles d'escacs. Com veurem, això pot interpretar-se com una indicació que hi ha altres sentits o nivells de significat. En aquest punt, però, només s'ha d'assenyalar en primer lloc que el sentit al·legòric i el sentit literal així designats es presenten, per dir-ho així, un a la banda de l'altre. El que els versos descriuen literalment no és el sentit literal (les jugades d'escacs). El sentit literal s'ha de determinar primer a partir del sentit al·legòric amb l'ajuda dels títols.

Es dona especial importància a l'estructura interna. Els nou versos de cada estrofa es componen d'un quartet, un tercet i un aariat final. Així és també com s'han d'escriure i llegir-se.<sup>7</sup> Les unitats de sentit d'una estrofa corresponen a aquesta estructura, encara que l'ariat, pot afegir-se, sol

marques diacrítiques modernes (cf. «Glòria»). Tanmateix, en ambdós casos la majúscula difereix de l'original, del què s'imprimeixen (s'han copiat) els dos primers fulls a l'edició de Miquel i Planas (1914: 422a i 422b). A més, a l'edició de Miquel i Planas, les al·legories apareixen en cursiva per facilitar la lectura. Cito la introducció en prosa del poema segons l'edició de Miquel i Planas sota la sigla MiP, els versos sota la indicació del número d'estrofa i el número de vers (romà, àrab).

7 «y axis deuen escriure e legir» (MiP, col. 414).



contenir una inferència gnòmica de sentit generalitzador o de caràcter proverbial.

A més, es pot descriure la forma del poema amb una mica més de detall. L'esquema de rima d'una estrofa és el següent: ABAB / BAB / CC, les estrofes s'encadenen per la represa de les rimes dels apariats en els versos 1, 3, 6 de la següent estrofa, de manera que el seu esquema de rima amb referència a l'estrofa precedent queda així: CDCD / DCD / EE, etc. En altres paraules, la rima «C» de l'estrofa anterior es converteix, d'alguna manera, en la rima «A» de la següent. Es pot, per tant, arribar a la conclusió que la construcció és extremadament enginyosa, i així refutar fàcilment l'afirmació de Calvo (1998: 4) que el poema és «probably improvised, as is possible to see even today in literary contests in Valencian towns».

Els versos són decasíl·labs i la cesura es realitza regularment després de la quarta síl·laba, que també està marcada gràficament i sempre té el segon realç. En la lletra d'impremta, la cesura es marca amb una ratlla (MiP) o un espai extra (FF), en la lletra manuscrita amb una barra.

Més amunt s'ha assenyalat que el poema consta de 64 estrofes. Òbviament, representa el nombre de caselles d'un tauler d'escacs. La forma d'estrofa més estesa a l'època és la de l'octava, que, amb els seus vuit versos, hauria encaixat idealment en les proporcions numèriques del poema. No només el nombre d'estrofes correspon al nombre de caselles dels escacs, sinó que cada estrofa, individualment, simbolitzaria amb el seu número de versos una fila o línia del tauler d'escacs amb les seves vuit caselles cadascuna.

Les estrofes de *Scachs d'Amor*, però, consten de nou versos. Així, el poema viola flagrantment dues normes: una norma intertextual en rebutjar l'habitual octava de vuit versos, i una norma intratextual, és a dir, una norma autoimposada resultant de les propietats del tema al què està dedicat el poema: els nou versos violen les proporcions numèriques del poema dictades pel tauler d'escacs. Em sembla que això requereix una justificació. Torno a parlar-ne en l'última secció.<sup>8</sup>

En el present apartat ens queda –a més de la reconstrucció de la trama al·legòrica– considerar la disposició de les estrofes en relació amb els esmentats rols que els tres autors assumeixen en elles. Com s'ha dit, Mart i Venus s'enfronten com a jugadors. Mart fa el primer moviment. Cada tercera estrofa s'assigna a Mercuri / Fenollar i dona una regla. Així, la seqüèn-

---

8 La forma de la cobla també s'ha interpretat com un sonet abreujat i s'ha associat a Petrarca (cf. Ferran Francès, 1978: 61).

cia s'alterna regularment. Les tres primeres estrofes, en què es repeteix el que s'ha dit a la introducció –les posicions de les peces i els seus significats al·legòrics– i es descriu el tauler d'escacs, van seguides en la quarta estrofa per la primera (mitja) jugada de Mart, en la cinquena per la segona (mitja) jugada de Venus i en la sisena per la primera regla. Aquesta seqüència es manté fins al final. Les 64 estrofes, dividides entre tres, donen 21 estrofes per cadascuna de les parts. L'última estrofa sobrant descriu el moviment de mat de Mart, a qui se li assigna així una estrofa més.

Per tenir una primera impressió del poema, començaré per la quarta estrofa, que descriu el primer moviment. Aquí l'acció en el tauler segueix sent clara. Les blanques obren amb un moviment doble del peó de rei.<sup>9</sup> En aquest exemple ja hi podem observar algunes peculiaritats del poema:

[4] Castellui  
(*Lo Peo del Rey va a la quarta casa.*)

Lo camp partit – y tota la gent presta,  
Lo gran guerrer, – ab la [e]nsenya vermella,  
Mogue tantost – a tota se requesta,  
Prenent “Amor” – per nom en sa querela;  
E tramete – ves lo camp de la bella  
Lo pus valent – *Peo* de la conquesta:  
Lo qual tira – dos passos devers ella,  
Mouent aquest – lo *Rey*, *Rabo* descobre,  
E lo cami – de *Voluntat* se obre.

També es pot apreciar el caràcter introductori d'aquesta estrofa. Es repeteix l'assignació de les figures vermelles i el lema sota el qual juga Mart/Castellví. Aquestes associacions encaixen: el vermell és el color de l'amor. Anàlogament, les figures verdes de Venus en la 5a. estrofa simbolitzen l'esperança: la dama porta la bandera verda de l'esperança, «vert bandera de sperança» (V, 2). Es manté en tot moment la paràfrasi del seguici amb la metàfora marcial, apropiada per a Mart, per una banda, i original per a l'obra, per l'altra. També s'observa que els significats al·legòrics dels versos se substitueixen de vegades pels noms simples dels personatges. Això no manca d'importància. Des del punt de vista dels autors, els dona més flexibilitat per completar la mètrica del vers i l'esquema de rima. Tan-

9 Així que en la notació actual les blanques juguen e4. La possibilitat que els peons avan- cin dues caselles al principi no va ser una innovació d'aquest poema, sinó, almenys en part, una pràctica comuna; cf. Murray (1913: 458). Prescindiré en gran mesura de més referències a la història dels escacs en aquesta secció.

mateix, una de les conseqüències és que el sentit literal, és a dir, la partida d'escacs segueix estant en primer pla. La trama al·legòrica no ho té fàcil per imposar-se a ella.

Al final de l'estrofa, encara no hi ha la sentència que conclou les altres estrofes; en el seu lloc, es representa el que passa en el tauler. El fet que el camí de la voluntat s'obri, vol dir que la reina blanca pot ara moure en diagonal fora de la seva posició bàsica. Es pot trobar aquí també un significat al·legòric? La *raho* (el rei blanc) està exposada, també es diu. Amb el primer moviment, Mart confessa les seves intencions. La voluntat i la *raho* treballen juntes.<sup>10</sup>

Després que els dos primers peons hagin desaparegut del tauler, la reina verda (és a dir, per a nosaltres avui, la negra) es troba sola al centre. Cal destacar que ja aquí la reina ha realitzat un moviment fins aleshores desconegut.<sup>11</sup> Mercuri no fa comentaris al respecte en aquest moment. El fet que aquest moviment representi una característica especial no pot llegir-se en el text en aquest moment. Mercuri és el primer a formular la regla segons la qual «peça tocada, peça moguda», és a dir, una vegada s'ha tocat una peça, s'haurà de moure (sempre que es pugui realitzar una jugada legal amb ella). La regla del moviment especial de la reina només s'aborda explícitament cap al final del poema, després que les dues reines hagin recorregut ja llargues distàncies pel tauler.

La desena estrofa descriu el primer moviment del cavall de la reina blanca, al seu abast es troba la reina negra després del moviment del cavall, pel que ha d'evadir-se i retirar-se a la seva casella original (onzena estrofa).

[10] Castellui

(*Lo Cauall de la Reyna va a la tercera casa del Orfil, tirant ves la Dama.*)

La *Voluntat*, – desigiosa de plaure

En quant pogues – a la *Dama* eleta,

Deslibera – deuers aquella traure

Sa gran *Lleor* – ab lengua molt perfeta.

E fon auis – de persona discreta

Pensar tostemps – seruir y no desplaure

La que del cor – senyora [a]vem ja feta:

Foll es aquell – que gose fer vltraie

Contra qui es – tengut de vassallatgie.

10 El poema també utilitza el sinònim *voler* per l'al·legoria *voluntat*.

11 Segons Murray (1913: 459), la reina (en els escacs medievals de la Península Ibèrica) podia saltar una casella al principi, de manera similar al peó, ja sigui en diagonal o ortogonal, però no podia capturar. Aquí, però, mou una casella més i captura el peó de l'adversari, que prèviament havia capturat el seu peó.

[11] Vinyoles  
(*La Dama sen torna a son loch.*)

Per ben guardar – la torra domenatgie  
Torna [en] son loch – la graciosa *Dama*,  
Quel *Caualler*, – majorment de paratgie,  
Voler no deu – taquar honesta fama.  
Lanemorat, – quant passio linflama,  
No vulla dar – als bens donor dampnatgie;  
E, siu vol fer, – fogint se romp la trama.  
Per que quant plou, – quis cobre de la fulla,  
Crent ser exut, – dos vegades se mulla.

D'això es desprèn que el sentit literal (el cavall blanc amenaça amb capturar la reina negra) es reinterpreta en la lectura al·legòrica. L'amenaça es converteix en un festeig. Mart envia elogis a la dona festejada. El sentit al·legòric expressa la sinceritat de la sol·licitud. Mart se subordina a la seva estimada. Des del punt de vista actual, es podria descobrir aquí l'ambivalència que hi ha entre el sentit literal i l'al·legòric i que –de nou des del punt de vista actual– té un valor estètic afegit. Vist així, la connotació negativa del sentit literal (amenaça) soccavaria la connotació positiva del sentit al·legòric (lloança). Tot i que és més que dubtós que els contemporanis tinguessin tal concepció de l'ambivalència, sobretot de l'ambivalència estètica, es comunica, però, en la coexistència i oposició del sentit literal i al·legòric, que l'elogi potser no és del tot irreprotxable i pugui tenir conseqüències negatives, és a dir, possiblement deshonoroses.

La següent estrofa, l'onzena, dona suport a aquesta interpretació. Que també hi ha perill a la lloança queda clar per la formulació del primer vers: «Per ben guardar – la torra domenatgie» (XI, 1). Per protegir la torrassa, és a dir, probablement la seva innocència, de l'homenatge, la dama es retira a la seva casella. El contrast o la intenció poc clara s'expressa de nou en el tercet. D'una banda, es dona a entendre que «l'enamorat» no desitja fer mal a l'estimada; d'altra banda, pot ser que sí tingui intenció de fer-ho. I si la té, llavors ella frustra la seva intenció amb la seva fugida.<sup>12</sup>

En aquestes estrofes encara es poden observar dues coses. En primer lloc, les esmentades conclusions generalitzadores dels dos versos finals, que resumeixen els esdeveniments de forma proverbial. Val més prevenir que curar, semblen voler dir els versos finals de la 11a. estrofa. D'altra

12 En el poema, la gramàtica és una cosa opaca perquè el gerundi «fogint» es combina amb una construcció passiva. Per tant, en un primer moment es voldrà identificar l'agent de la fugida amb el subjecte que el precedeix, l'amant, però això no té sentit.

banda, s'observa que les designacions són divergents. La figura de la dama del partit blanc es diu «reyna», la del partit negre «dama». Aquesta diferència es manté (amb algunes excepcions, concretament en l'última estrofa, on la dama blanca també es diu «dama»).

Resumint el que ha passat fins ara, la trama és la següent:<sup>13</sup> Mart ofereix els seus *serveis* a Venus, que són rebuts amb *cortesia*. Això fa que Mart se senti convidat a anar més enllà (el seu peó venç l'altre peó), però Venus li mostra immediatament els límits (venç el seu peó amb la reina). A continuació, li ofereix un elogi (*laor*), però ella s'allunya amb cautela. Mart ho pren com un rebuig («Raho, trobant pus aspre que larista / la Dama [...] vent que *Laors* i *Serueys* desdenyaua» [XIII, 1–4]),<sup>14</sup> de manera que reflexiona. Envia els seus *pensaments* (és a dir, un alfil) per espiar. Perquè, com diu el lema final, «Qui vol saltar en alt per alleuarse, / primer coue algun poch abaxarse» (XIII, 8f.). Però Venus sembla veure a través de Mart i mostra que el rebutja (traient el seu cavall per tallar el camí de l'alfil). Trasl·ladant l'acció al·legòrica al que passa en el tauler d'escacs, es podria pensar que el cavall es mou cap a la diagonal de l'alfil per tallar-li el pas. Però aquest no és el cas. El cavall hauria d'estar a la casella adjacent per fer-ho. És intencionada aquesta desproporció entre l'expressió al·legòrica i la posició de les peces d'escacs? Si és així, indicaria que l'estratègia defensiva de Venus és inexacta. Que això no és del tot absurd i que els successos al·legòrics i els escaquístics es comenten mútuament, ja ho vam poder observar en les estrofes 10 i 11.

Després d'aquesta maniobra fallida, Mart ho intenta de nou amb *laor* (i treu l'altre cavall). Aquesta vegada Venus va a per totes i li regala a Mart un *dolçe esguart* (XVII). Aquest és l'impuls perquè Mart torni a oferir els seus *serveis* (XIX), però el *dolçe esguart* de Venus es queda en la *laor* (pren el cavall) i així desperta la voluntat de Mart (XXII): després que l'alfil negre prengui el cavall blanc, aquest és capturat per la reina blanca. Com el *pensament* de

13 En el següent resum posaré en cursiva les al·legories, de forma anàloga a l'edició de MiP, i donaré aquí i allà entre parèntesis els moviments corresponents. Tot i això, l'objectiu principal del resum és donar una visió general de la trama al·legòrica. El resum suavitzava l'acció perquè no esmento totes les peculiaritats i irregularitats: per exemple, que ocasionalment el caràcter al·legòric és més restringit en favor de les designacions reals de les peces d'escacs, o que en lloc de Mart i Venus a les estrofes són sovint les figures de la dama o les seves al·legories de la *voluntat* i la *bellea* les que apareixen com a agents i controlen les altres figures.

14 Un evident joc de paraules amb la frase llatina «per aspera ad astra», que, d'una banda, eleva a la dama al sobrenatural i inabastable i, per una altra, la dota d'una qualitat poc femenina.

Mart segueix aquí, Venus es protegeix amb *cortesia*, és a dir, es posa en el camí de l'alfil amb un peó (XXIII). Com la *bellea* de Venus tempta fins i tot els més savis, la *voluntat* de Mart, fent cas omís de la seva *cortesia* (és a dir, prenent un peó negre), penetra ara a la zona de Venus. Així, la *voluntat* de Mart evoca la *vergonya* de Venus (XXV). La seva forta *laor* trenca la *vergonya* de Venus, que llavors reacciona amb un ultratge (= *desdeny*) i repel·leix la *laor* (XXVIII–XXXV).

Mart ha aconseguit un primer èxit i continua el seu atac amb un nou moviment. De nou ofereix el seu *servei*, ja que «Lo joch damor se deu jugar ab manya, / E qui forçat lo vol guanyar, nol guanya» (XXXVII, 8s.). El *servei*, però, és rebutjat per Venus, que vol allunyar la *voluntat* i el *pensament* de Mart. (Amb l'ajuda del cavall, les negres ataquen la reina i els alfils blancs al mateix temps.) Mart sap com ajudar-se a si mateix apuntant directament a l'*honor* de Venus (és a dir, donant escac per escapar de la forquilla de cavallers). Venus neutralitza la intenció o el *pensament* de Mart amb un *desdeny*, però la *voluntat* de Mart s'agita encara més i ara també amenaça l'*honor* de Venus (XLIII), de manera que Venus de nou sap com ajudar-se a si mateixa només rebutjant (movent l'altre cavall al mig). Mart no s'acovardeix i li ofereix el seu *servei* una vegada més, que s'ofereix a la *cortesia* (empeny el peó una casella més enllà i l'ofereix com a sacrifici, perquè el peó de l'adversari el pugui capturar). Aquesta no pot rebutjar el que se li ofereix i accepta el *servei* sense pensar en les conseqüències. Aquí també s'expressa en el poema que és un sacrifici de peons amb l'objectiu de la deguda compensació (XLVII).

Mart està *pensant*. Això és motiu perquè Venus estigui més atenta. Obre els *ulls*. Això també es refereix a l'alfil, de qui el *dolçe esguart* no es dirigeix aquesta vegada a l'amant, sinó a la conservació de la seva pròpia innocència. Malgrat tot, els *bells ulls* susciten el *desig* en l'altre, que es dirigeix al lloc de la voluntat (és a dir, la plaça original de la reina blanca) i així s'enfronta directament a la *bellea*, que ara s'aventura a sortir (LIII).<sup>15</sup> El fet que la dama adorada es mostri en la seva *bellea* anima el *desig* i li fa menysprear tota *cortesia* (la torre blanca guanya el peó negre). La *bellea* fa un pas al costat per així castigar un dels *serveis*.

15 Aquí la figura de la dama, a la qual també es dirigeix el poema com «dama» –i no com a «reina», com és habitual en la tradició llatina– torna a estar activa per primera vegada des de l'obertura. A continuació, les quatre últimes estrofes de Mercuri també estan dedicades al paper de la reina. (Més informació sobre això a la següent secció.)

Però què fa Mart? No defensa el *servei*, sinó que ofereix un sacrifici més valuós a primera vista: el seu *pensament*, al què el *dolçe esguart* respon immediatament (LIX). Una maniobra de distracció, ja que ara s'obre el camí cap a l'*honor* de Venus, que ja està gairebé nua, protegida només pel *desdeny*. Però el gran valor d'aquesta protecció es mostra ja en la següent estrofa de Mart. La seva *voluntat* combat el *desdeny* i, sota la protecció del *desig*, s'acosta a l'*honor* de Venus, que ara es troba en el vestíbul (la reina blanca ofereix escac a la casella del peó de la reina negra). L'*honor* de Venus ja no es pot salvar. La seva retirada és només per observar les formes, i en l'última estrofa el *voler* de Mart penetra més en el regne de Venus i supera l'*honor* com «Fruyt damor» a la casella de la *bellea* (fent escac i mat així en la casella de la reina de l'adversari).

Aquest és el final del poema. S'observa que Venus està principalment en posició defensiva. Atès que ella actua en segon lloc, això és gairebé inevitable, és *comme il faut* segons l'escenari cortesà. La part femenina és més aviat passiva, la masculina activa. Excepte un moviment d'alfil que correspon al *dolçe esguart* i que, per tant, implica una cosa semblant a la seducció, Venus es veu obligada a respondre als avenços de Mart. Ho fa sobretot amb els cavalls, és a dir, el *desdeny*. És difícil dir si això pretén expressar una determinada imatge de la dona. Sembla comunicar alguna cosa més aviat negativa. Tanmateix, això es contraresta amb el fet que s'emfatitza la singularitat del personatge a qui es dirigeix tan conspícuament com una dama al poema. Això sembla estar d'acord amb el caràcter cortesà del poema, que es pot prendre com una reverència a la dama. L'estratègia de Mart és d'atac i propòsit. El seu èxit sembla donar-li la raó al final, és a dir, l'amor que s'ha proposat no és denunciat per la trama al·legòrica. Per contra, després de l'acció al·legòrica, Mart no es precipita a la seva perdició, sinó que completa el seu seguici. Potser que es pugui afegir: pot fer-ho, perquè no és cristià.

Fins aquí el sentit literari i el sentit al·legòric. Però, com a molt tard amb el apartat final, s'indica un tercer nivell de significat que cal esperar de totes maneres en un text d'una època en què l'edat mitjana està lluny de ser superada: el nivell del significat religiós. Però abans de seguir amb això, en la següent secció resumiré la investigació històrico-escaquística, perquè quedi clar on rau la importància del text.

### ■ 3 Sobre la importància històrico-escaquística del poema

Originari de l'Índia, el joc d'escacs es va obrir pas ràpidament a través de Pèrsia fins a l'àrea cultural àrab i d'aquí a Europa. Ja abans de l'any 1000 era conegut al cor del continent, com testifica el text més antic que es conserva: el poema d'escacs d'Einsiedeln (cf. Gamer, 1954). Sens dubte, els escacs van arribar a Europa a través de diverses rutes: de la regió àrab a la península Ibèrica, així com a Sicília i al sud d'Itàlia (Petzold, 1987: 65ss.). Un altre factor de propagació van ser els vikings, que es movien tant a la zona de la Mediterrània com en l'actual Rússia. També cal pensar en Bizanci com a punt de transbordament. Finalment, cal esmentar la via especial russa. Així ho indiquen les peculiars denominacions russes d'algunes peces d'escacs, que difereixen de les variants de denominació a la resta d'Europa.<sup>16</sup>

Les regles medievals del joc, però també les designacions de les peces, diferien en part considerablement dels escacs moderns. Només els moviments de les peces de torre i cavall han romàs constants des de l'antiguitat.<sup>17</sup> Aquestes dues solien considerar-se les peces més fortes, mentre que els rangs de les altres peces eren limitats. Per tant, podem imaginar que el joc medieval era molt lent.

Això va canviar al començament de l'era moderna. En poques dècades es va estendre per tot Europa una nova tècnica de joc que el va fer molt més dinàmic i va possibilitar noves combinacions de mat. La raó rau en l'enfortiment de les peces del flanc de dama i del flanc d'alfil. Aquestes últimes poden ara moure's sense restricció del nombre de caselles en les respectives diagonals, sempre que no hi hagi cap altra peça entre elles. Anteriorment, el seu abast es limitava a les caselles contigües de les diagonals. Més revolucionàries encara eren les noves possibilitats de la reina, com se l'anomenava en la majoria dels casos (però no en tots). De ser la peça més feble després dels peons, va avançar fins a convertir-se en la potència dominant del tauler.

Gran part de l'interès de la investigació històrico-escaquística es dirigeix a la qüestió de quan, on, per què i en quines circumstàncies es van introduir aquestes innovacions. Durant molt temps es va considerar que Itàlia

16 La figura de l'alfil es designa amb la paraula russa per elefant, la designació de la torre ve de la paraula per vaixell, i la reina és masculina i es diu *ferz*. Les expressions russes indiquen una adopció directa de la regió oriental. Parlen en contra de la mediació a través d'Europa.

17 El ventall de relats històrico-escaquístics és impressionant. Murray (1913) segueix sent l'obra estàndard definitiva.



era el lloc des del qual s'estenien les noves regles. Aquí hi havia una animada escena escaquística i un nombre corresponentment gran de llibres que també es llegien o traduïen fora del país. Fins i tot Murray (1913: 778) va situar l'origen allà, encara que ja coneixia i esmentava l'antic poema valencià (ibid.: 781).

Mentrestant, València ha demostrat ser el lloc més probable –o un dels més probables– on es van aplicar per primera vegada les noves normes. La primera prova d'aquestes regles és precisament el poema *Scachs d'Amor*. Com sosté Calvo (1992: 41), va ser escrit entre 1470 i 1490 en el llavors Regne de València, pertanyent a la Corona d'Aragó.

La raó de la datació és que dos dels tres autors esmentats són esmentats amb els seus títols honorífics, Mossèn Fenollar i Don Francí de Castellví, però no el tercer, Narcís Vinyoles (MiP: col. 414). Aquest últim era probablement més jove que els altres dos i va rebre el títol més tard. En un diccionari biobibliogràfic hi ha una referència de 1497 en la qual es parla de Vinyoles com «Mossèn» (Martí Grajales, 1927: 254). Calvo (1992: 41) esmenta el títol honorífic «el magnífich» que ostentava Vinyoles el 1488. Per tant, suposant que el títol honorífic de Vinyoles no s'hagi omès accidentalment en el manuscrit de *Scachs d'Amor*, es pot concloure que el manuscrit és consegüentment més antic. No obstant això, Vinyoles, que procedia d'una família d'advocats, ja havia participat activament en els afers de la ciutat com a conseller des de 1468 i va ocupar diversos càrrecs influents a la borsa en les dècades següents (cf. Ferrando Francès, 1978: 19).

Per tant, es pot suposar que el manuscrit va ser escrit fins i tot en un moment anterior dins de les dècades esmentades entre 1470 i 1490, i no més tard. Una possible pista que podria portar a una datació més precisa és la menció de la conjunció planetària de Mercuri, Mart i Venus a la primera frase de la introducció en prosa, sota la influència de la qual es va escriure el poema («fon inventada»). Aquí caldria consultar l'astronomia històrica. Govert Westerveld (2015: 68 i ss.), citant a José Antonio Garzón, pren un camí diferent cap a una datació exacta. Es basa en versos del poema que ell associa amb la coronació d'Isabel de Castella el desembre de 1474.

[54] Fenollar  
(*Diu que la Reyna vagie axi com tots, sino Cavall.*)

Mas nostre joch – de nou vol enremarse  
De stil nouell – e strany a qui bel mira,  
Car, sobre tot, – la *Reyna* fa honrarse.  
Prenent lo pom, – lo ceptre [e] la cadira.

Donchs, puix que diu – que mes ual e mes tira,  
 Per tot lo camp – pot mol be passegarse,  
 Mas torçre no, – per temor ni per ira:  
 Quant mes se veu – la libertat altiua,  
 Mes tembre deu – de caure may catiua.

Westerveld entén el quart vers d'aquesta estrofa com una referència històrico-factual a la coronació d'Isabel. És una observació interessant, però cal tenir en compte el seu caràcter hipotètic. No és segur que sigui una al·lusió a aquesta coronació. Caldria contrastar aquesta hipòtesi (H1) amb dues altres que són igualment vàlides i trobar raons que la facin més convincent. Les altres hipòtesis són:

- (H2) El vers no és una al·lusió a un esdeveniment històric, sinó una imatge poètica que es limita a il·lustrar la regla de moviment particular de la figura de la dama i dona pes poètic al seu significat.
- (H3) L'al·lusió històrico-factual es refereix al període posterior a 1479, quan Ferran va heretar el tron d'Aragó i Isabel, com a seva dona, va entrar així en relació monàrquica amb l'estat en què es trobava València.

Aquestes lectures històrico-factuals no les puc jutjar de forma conclouent, però hi ha raons per posar-les en dubte. Westerveld interpreta el nou pç de la peça de la reina descrit en aquesta estrofa com una conseqüència directa de la coronació d'Isabel. La regla d'escacs, tan seminal, s'interpretaria així com un homenatge a la monarca.

Isabel va ser coronada reina de Castella el 1474, després de la mort del seu germanastre gran, Enrique IV («l'Impotent»). València, la pàtria dels tres autors de *Scachs d'Amor*, no formava part de Castella, i es planteja la qüestió de per què aquests tres autors valencians havien d'homenatjar-la amb aquest poema en particular. En aquesta època el seu marit, Ferran, tampoc va ser entronitzat, ja que fins 1479 el seu pare Joan II seguiria governant Aragó i per tant València. Com és sabut, la successió al tron va ser bastant disputada. Era difícil preveure qui guanyaria la cursa a la fi.

Per tant, és poc probable que el vers es refereixi a la coronació d'Isabel el 1474, encara que no s'exclou. Però si es vol inferir la datació del poema a partir de la presumpta al·lusió a la reialesa d'Isabel, potser es podria argumentar amb (H3) una composició cap a 1479–1480. A part del fet que és fonamentalment problemàtic relacionar les al·lusions en un text, com *Sachs d'Amor*, amb els esdeveniments històrics, també cal assenyalar que la posició d'Isabel el 1474 estava ben lluny d'estar resolta i fins i tot abans de resoldre's es va produir una guerra de successió de cinc anys en què van

participar, entre altres, Portugal i França. Es podria adaptar la tesi de Westerveld i afirmar que el poema s'ha d'interpretar com una presa de partit per Isabel; però la qüestió que es planteja amb més urgència és, en primer lloc, per què els escaquistes valencians s'han de comprometre amb ella en particular, i en segon lloc, si aquesta al·lusió és realment plausible com a missatge del text.

Finalment, hi ha una altra raó que suscita dubtes. Westerveld (2015: 70ss.) subratlla que la Isabel històrica va ser obsequiada amb una espasa com a signe de la seva dignitat real, i ho relaciona, entre altres coses, amb l'estrofa esmentada anteriorment, referint-se a una versió en prosa de la seva traducció a l'espanyol (cf. MiP, col. 432). De fet, parla de «l'espasa, el ceptre i el soli» com a traducció de «el pom, el ceptre [i] la cadira» en el quart vers. Aquesta representació no té sentit per a mi. Potser no és una traducció literal, sinó apropiativa, adaptant les insígnies reals esmentades en el poema a les castellanès, que (només puc suposar) inclouen l'espasa. El «pom» és, segons el Diccionari català-valencià-balear, un «fruit carnos, d'exocarpi blan i endocarpi membranós o cartilaginós». Hi ha proves de connexions amb la poma del paradís. De totes maneres, del que òbviament aquí es tracta és de l'orbe, que –tampoc no és una poma, sinó una esfera– simbolitzava la universalitat del cristianisme en aquella època com a símbol del Sacre Imperi Romà. Aquesta imatge, doncs, si es considera que el seu contingut simbòlic és significatiu pel poema, sembla referir-se a una cosa diferent d'un esdeveniment mundà.<sup>18</sup>

La interpretació de Westerveld es basa en la convicció que el text no només té una referència històrico-factual (a la coronació d'Isabel), sinó també una espècie de missatge performatiu (homenatge). Tanmateix, això no és més que una especulació basada en un argument sense fonament. En lloc d'una interpretació polític-factual de la reina, és, al meu entendre, més apropiat limitar-se a una interpretació tòpica. A més, cal tenir en compte el rastre d'un subtext religiós. Al cap i a la fi, es tracta d'una al·legoria, és a dir, d'una forma d'expressió que estava molt associada a nivells religiosos de significat.

---

18 Cal esmentar la doctrina dels quatre regnes, segons la qual l'orbe podria simbolitzar la continuïtat dels regnes romà i cristià. Indirectament relacionada amb això hi ha també la qüestió de la fi dels temps, perquè l'Imperi Romà es va interpretar com l'últim, que encara no podia acabar. Al mateix temps, la gent vivia a l'expectativa de la fi. No és casualitat que l'última paraula del poema sigui «Apocalipsi». Tornaré sobre això a la cinquena secció.

Abans de finalitzar aquesta secció, cal assenyalar algunes observacions escaquístiques que contribueixen a la classificació del poema. És cert que les jugades de dama i alfil aquí descrites no són, pel que se sap, les que eren habituals a l'edat mitjana, però just quan un compara el que el poema té a dir sobre els moviments de la reina amb el que diu sobre els moviments de l'alfil, crida l'atenció el fet que, tot i que reproduïx aquests últims, no els comenta de la mateixa manera que ho fa amb els moviments de la reina. Els moviments de l'alfil no destaquen per Fenollar / Mercuri en la seva particularitat o novetat. Això és estrany. Podria suggerir, senzillament, que el poema es preocupa molt més per la peça de la reina. Però també podria indicar que aquesta innovació no va ser percebuda veritablement com a tal pels autors, potser perquè el tipus de moviments d'alfil corresponia al seu costum i ja s'havia establert com una variant d'escacs a València des de feia temps.

Finalment, cal esmentar una altra peculiaritat que no ha pogut establir-se. Ja aleshores es coneixia la conversió de peons, si arriben a l'última fila contrària. Precisament aquesta regla se suspèn en el poema, com diu l'estrofa 57.

[57] Fenollar

*(Lo Peo no puga muntar a Dama, ni hagié pus d'una Dama.)*

Y sils antichs, – per aucentar la casta,  
Sens altre sguart – de ley ni de iusticia,  
De baixa sanch – y de vilana pasta  
Consenten fer – mil *Reynes* per malicia;  
Dien les leys – damorosa milicia,  
Quel dyamant – en lor pus fi sencasta,  
Y en hun encast – relluu ab gran claricia  
Lamant e fel, – sol duna sanamora;  
Lingrat infel, – les ydoles adora.

El poema, es pot resumir, es desvia per ressaltar la singularitat de la dama. No només és més mòbil que les altres figures; només pot haver-hi una reina. Per contra, no es dona, en el poema, especial importància a les modificacions de les jugades d'alfil. La qüestió és si aquest paper central de la figura de la reina en el poema s'ha de prendre com un homenatge a la reina, i si és així, a qui es pretén homenatjar. Si no és així, potser es pugui inferir una varietat regional d'escacs que va inspirar els autors a escriure el

poema.<sup>19</sup> No obstant això, el que sí és cert és que els autors no van poder avaluar la importància de les modificacions de les regles dels moviments. Probablement es van imposar per tota una sèrie de raons: ja s'ha esmentat la dinamització del joc, en aquest context, també cal esmentar que existia un interès dels jugadors gairebé professionals per les victòries espectaculars i ràpides, que exhibien les seves habilitats en fires i tavernes i guanyaven diners amb això (Ehn, 1995: 60). L'arribada de la impremta va ser sens dubte un factor, així com l'expulsió dels jueus d'Espanya, que poden haver exportat el joc.<sup>20</sup> Tot i que el *Regularium* era probablement molt volàtil a causa de les diferències regionals, una d'aquestes variants, gràcies a la impremta, es va arribar a fixar molt aviat amb caràcter vinculant per escrit.<sup>21</sup>

#### ■ 4 L'aspecte de l'al·legoria i la seva tradició en la història literària

Per molt enginyosa que sigui la tècnica de les estrofes i per molt precisa que fos la descripció de les jugades d'escacs, l'aspecte al·legòric del poema no és menys significatiu i, tanmateix, ha passat fins ara completament desapercebut. Aquest aspecte, però no era res de nou a l'època: la imaginació medieval estava dominada pel pensament al·legòric. Les al·legories no eren només un procediment estètic en la literatura o en les arts escèniques, és a dir, no eren només les paraules les que podien referir-se a una cosa diferent dels seus objectes primaris de referència, sinó que els propis objectes tenien caràcter de signe i constituïen «*Sprache der Dinge*» bzw. «*zweite Sprache*» [un «lenguatge de les coses» o «segon llenguatge»] (Brinkmann, 1980: 25). Quan la dama negra que es troba sola al centre del tauler és

19 Taylor (2012) dona indicis d'un canvi gradual i supraregional en les regles del joc. Les seves observacions també equivalen a relativitzar l'exclusivitat del manuscrit valencià antic en termes d'història dels escacs.

20 Hi ha indicis que Lucena era un jueu convers (Ornstein, 1954: 3), a l'igual que Brianda, l'esposa de Narcís Vinyoles. Segons Calvo (1992: 42), era neboda de Lluís de Santàngel, que com a banquer o tresorer estava estretament relacionat amb la família reial castellana i implicat en el finançament dels viatges a Amèrica.

21 «Ein weiterer bedeutsamer Effekt des Buchdrucks bestand darin, daß genau in der Zeit, in der das Dameschach sich durchzusetzen begann, er durch die Verschriftlichung der meist nur mündlich verbreiteten Schachregeln enorm zu seiner Institutionalisierung und relativen Festigkeit beitrug» (Ehn, 1995: 63). [«Un altre efecte significatiu de la impremta va ser que, en el mateix moment en què els escacs de la reina començaven a arrelar, va contribuir enormement a la seva institucionalització i relativa fermesa en posar per escrit les regles dels escacs, la majoria de les quals només s'havien difós oralment.»]

comparada amb una «grua» (VIII, 6), no es tracta d'una imatge sorprenent o fins i tot idiosincràtica, sinó que s'entén que representa les qualitats de *vigilantia* i *prudentia* que aquesta au ha simbolitzat des de l'antiguitat.<sup>22</sup>

Segons Brinkmann (1980: 215), el concepte d'al·legoria es basa en dues tradicions diferents, la retòrica i l'hermenèutica. Segons la primera, es pot resumir, l'èmfasi conceptual radica en el fet que l'al·legoria s'entén com un trop, com un ornament del discurs; segons la segona, en què s'entén com un signe que amaga un significat ulterior, de vegades secret. Les dues característiques no s'exclouen mútuament. Però cal preguntar-se, en un poema com *Scachs d'Amor*, quin és el tret predominant. Exhibeix l'al·legorització més bé el caràcter artístic del poema? És el poema, per així dir-ho, un mer exercici dels dits al teclat de la tradició, compost amb tecles ja existents (= topoi)? O serveix, a més, per transmetre un significat ocult (que podria ser en si mateix un topos)?

Examinem primer la tradició en la qual s'inscriu el poema en la seva qualitat d'al·legoria dels escacs. L'al·legoria d'escacs més famosa procedeix de Jacobus de Cessolis, un frare dominic que va basar els seus sermons en una al·legoria dels escacs i, a causa del seu èxit, la va posar per escrit «in Form eines lateinischen Traktats um das Jahr 1275» [«en forma de tractat llatí cap a l'any 1275»] (Schmidt, 1961: 8). Atès el gran nombre de manuscrits que es conserven, tant en la llengua original com en les traduccions «in fast alle abendländische Sprachen» [«a gairebé totes les llengües occidentals»] (ibíd.), l'obra es considera un dels textos més difosos i coneguts de la baixa edat mitjana, que segueix gaudint de gran popularitat en l'època de la impremta primerenca. Jacobo va utilitzar el joc d'escacs com a al·legoria de la seva visió de la societat humana o cristiana o dels estaments i va assignar determinades professions i funcions a cada figura.<sup>23</sup>

La novetat en Cessolis va ser la connexió dels escacs amb la societat. La vinculació de les peces d'escacs amb un tractat moral-teològic o filosòfic era poderosa. El motiu dels escacs en els textos literaris sol anar unit a un

22 Segons una antiga edició francesa del *Fisiòlogo*, «soll im Menschen die Vorsicht, deren Bild dieser Wache haltende Kranich ist, die andern Tugenden bewachen» [«la prudència, de la qual aquesta grua que vigila és la imatge, ha de guardar les altres virtuts en l'home»] (Lauchert, 1889: 142).

23 No cal concloure que va ser la popularitat dels escacs el que va ajudar que el tractat aconseguís tanta popularitat, ja que el Quart Llibre del Tractat, el més significatiu per als escacs, va ser abreujat o omès per complet en moltes edicions, segons Murray (1913: 541): «Had chess been the secret of the popularity of the sermon this would have been impossible.»

altre motiu, el de l'amor. Això era tan freqüent que certament es pot parlar d'un topos propi.<sup>24</sup> En moltes epopeies cavalleresques s'esmenta el joc d'escacs, al principi com a passatemps dels cavallers –també es considerava una de les virtuts cavalleresques juntament amb l'esgrima, l'equitació i l'escriptura de poesia–,<sup>25</sup> després cada vegada més com a passatemps intersexual i com a imatge del joc de l'amor, per exemple en *Apollonius von Tyrland* d'Enrique de Neustadt. Athanagoras passa la seva nit de noces al costat de Tarsia, els fets que succeeixen es presenten com una partida d'escacs (vv. 18.600–18.624).<sup>26</sup> Això és encara més cert en el cas de la tradició occitana, que és significativa per a la literatura catalana antiga (cf. Radatz, 1993) i en la qual hi ha nombrosos exemples del motiu dels escacs com a metàfora amorosa. El significat rau, d'una banda, en la representació de l'amor com una batalla i, de l'altra, en la representació de l'amor com una pràctica ritual segons regles vinculants (cf. Blakeslee, 1985: 216).

Així, si es vol fer llum sobre el context topològic de *Scachs d'Amor*, cal buscar també la connexió entre al·legoria i amor. Un famós text literari que em ve a la ment com a possible pretext és la novel·la francesa antiga del segle XIII *Roman de la Rose*, en la qual un jo líric troba el seu amor en una història escenificada com un somni al jardí del *Plaer*, que està ple d'al·legories (com, a més del propi *Plaer*, l'*Ociositat*, la *Bella Recepció*, la *Mala Boca*, etc.). De fet, el joc d'escacs s'esmenta en ell, com a metàfora elaborada d'una batalla (vv. 6649–6720). Aquest passatge pertany ja a la segona part de la novel·la, que és de Jean de Meun. És l'al·legoria de la Raó parlant de Fortuna i el seu poder en un discurs dirigit a l'amant. Esmenta com a exemple la victoriosa campanya bèl·lica de Carles d'Anjou contra el Hohenstaufen Manfred, que va conduir a la pèrdua de Sicília i finalment a la caiguda de la dinastia Hohenstaufen. El motiu de l'escac i mat serveix com a símbol de l'assassinat de Manfred, el rei de Sicília.

En la tradició del *Roman de la Rose* hi ha un text en vers que té una referència als escacs sense igual i que es coneix sota els títols *Les Échecs amou-*

24 Strohmeyer (1895) recopila una gran quantitat de proves en la literatura del francès antic.

25 En el IV Exemplum de la mula i la guineu (*de mulo et vulpe*) de la col·lecció de novel·les *Disciplina clericalis* de Petrus Alfonsi, escrites a principis de segle XII, s'enumeren aquestes virtuts; cf. Alfonsi, *Disciplina*: 11.

26 «sie spilten schâchezabelspil. / der herre pegunde ez enden, / er zôch einen venden [Bauern], / der sagte der küniginne mat. / waz schadet daz, des wirt guot rât. / uber ine kurze zit sider / sagt im deu schœne hinwider / mat und puozte im den schâch / mê dan vier stunt darnâch.», Heinrich von Neustadt, *Apollonius*, 106s.

*reux* i *Les Echéx d'Amour*.<sup>27</sup> La constel·lació bàsica és similar a la del *Roman de la Rose*: el jo líric entra al jardí del *Plaer*, que també està poblat d'al·legories. Com en el *Roman de la Rose*, el jo líric és aconsellat per *Amor*, el germà del *Plaer* i fill de Venus. L'objecte del seu desig, però, és una donzella que juga a escacs. El clímax dramàtic és una partida d'escacs entre ella i l'heroi, en la qual aquest és acorralat per ella en una cantonada, com ja s'anuncia en els primers versos de el text (v. 11). Per la menció feta al principi, és natural pensar que el motiu dels escacs és el tema principal. Els contemporanis ho van veure de manera similar. En un voluminós comentari de diversos centenars de pàgines, es fa referència al text de l'al·legoria d'escacs en francès antic amb els títols esmentats (de Conty, 1993: 2). El comentari acaba després de l'anàlisi de l'escena dels escacs.

Tanmateix, això està en certa tensió amb l'abast del poema sencer, ja que el joc d'escacs és només una petita part d'aquest, «occupying some 580 lines of the 30,060 of the poem» (Murray, 1913: 476).<sup>28</sup> A la partida d'escacs li segueix una llarga instrucció d'un dels personatges de la història, Pallas. Per aclarir les proporcions: de 144 fulls escrits per les dues cares d'un manuscrit de Dresden (molt danyat en la Segona Guerra Mundial), 100 contenen el discurs de Pallas, interromput només aquí i allà per breus interjeccions d'un personatge designat com a autor (cf. Galpin, 1920: 283). L'«Acteur», com es denomina el narrador en primera persona en els epígrafs de les diferents seccions del text, només dona indicacions a Pallas en aquesta part, que (juntament amb Diana, a la qual troba fins i tot abans de la seva visita al jardí) està concebuda com una de les antagonistes de Venus i que vol fer palpable una alternativa a la vida de pur plaer sensual. Atès que no es conserva cap final (i ni tan sols se sap amb certesa si mai hi va haver un final), la qüestió de quin camí segueix finalment l'Acteur queda sense resposta.

27 Atès que el rerefons d'aquest text anònim i només fragmentari que es conserva és molt complex, qualsevol reproducció fins i tot de la informació bàsica, com la datació dels testimonis textuais, és simplista. Per aquesta raó, cal remetre aquí, en principi, a la informada narració de Heyworth et al. (2013), que, però, tendeix a una interpretació unilateral de les qüestions que, pel que puc jutjar, no poden respondre's amb certesa en alguns casos.

28 Aquesta afirmació és també una simplificació, ja que si bé és cert que la partida en si només comprèn el nombre de versos esmentats (vv. 4955–5538), hi ha un preludi (vv. 4509–4954), de manera que l'escena dels escacs en el seu conjunt té una proporció molt més gran. El jo líric observa primer a Plaer i a la Donzella jugant a escacs abans de ser convidat a jugar ell mateix una partida.



En observar ara l'escena dels escacs, crida l'atenció la descripció detallada del tauler i de les peces, primer les de la donzella, després les de l'heroi. Els materials són extremadament valuosos i magnífics.<sup>29</sup> Les figures del joc no només són al·legories en si mateixes, sinó que també es descriuen com a figures. A més, cada una d'elles està equipada amb escuts de disseny individual, els emblemes tenen, al seu torn, un caràcter simbòlic. Comparada amb l'esmentada al·legoria dels escacs de Jacobus de Cessolis, d'una banda, i amb la de *Scachs d'Amor*, de l'altra, l'al·legoria francesa dels escacs ocupa, doncs, una posició intermèdia. A diferència de l'antiga al·legoria, *Les Echéz d'Amours* inclou no només les peces, sinó també les posicions i les seqüències de moviments. El més recent *Scachs d'Amor*, en canvi, pot considerar-se el punt final d'aquesta evolució: no només perquè les al·legories en general van passar aviat de moda, sinó també perquè l'al·legoria catalana dels escacs es basa en un joc que s'ajusta a les regles i que es pot tornar a jugar, i també perquè ja no dona cap importància al material de les peces i del tauler. *Les Echéz d'Amours*, en canvi, pren com a tema un joc fortament construït a l'estil medieval amb una posició inicial de les peces estranya i no permet una reconstrucció impecable (cf. O'Sullivan, 2012).<sup>30</sup>

El significat del joc d'escacs pot deduir-se de les jugades de les respectives al·legories de les peces del joc. El mat al final de la partida vol dir que el jo líric s'enamora de la verge. El joc mostra el procés que porta a aquest resultat.<sup>31</sup> No cal relatar-lo aquí pas a pas, ja que el principi és similar al que ja coneixem de *Scachs d'Amor*. Només cal destacar el començament: la verge fa la primera jugada amb el peó *Bellesa*, a la qual l'Acteur respon primer amb *Mirades*, també d'una jugada de peó, i després amb *Dolços Pensaments*. Això reproduceix el que succeeix en la realitat fictícia de la història. L'heroi no s'enamora a primera vista, sinó que primer queda impressionat per la gran bellesa de la donzella, que, al principi, només desperta el seu interès. Només a la fi de la trobada, que consisteix a jugar junts a escacs, l'heroi està segur que la verge és l'amor que Venus li va prometre abans.<sup>32</sup>

29 La taula consisteix a «pierre d'ayment» (v. 4700) i «Li aultre d'ambre» (v. 4709). Sobre la interpretació dels materials, vegeu Heyworth et al. (2013: 269 i ss., nota 62).

30 Només ho aconsegueix amb l'ajuda del comentari d'Evrart de Conty i d'un segon manuscrit (venecià), encara més fragmentat, però que compta amb un esbós del tauler d'escacs i està proveït de detallades glosses en llatí. Aquestes estan impreses a Heyworth et al. (2013) amb una traducció a l'anglès i, segons Minnis (2015: 199s. [nota 4]), són d'Evrart.

31 La reconstrucció de cada un dels passos es pot trobar a Heyworth et al. (2013: 279ss., n. 68).

32 També es pot interpretar el joc com una pèrdua gradual de la raó: «The Acteur's specific

Després de la partida, l'Acteur reflexiona sobre el que ha passat. Vol ser capaç de jugar millor. I sobretot, vol una venjança: posar la dama en mat, és a dir, guanyar el cor de la verge. Això no passa en els testimonis textuais que es conserven. Però pot servir com a argument per reprendre el motiu dels escacs en la narració en vers (cf. Sieper, 1898).

Per molt interessant que sigui aquest text, no és possible aprofundir aquí en la seva interpretació. En el context d'aquest assaig, el seu exemple només servirà per il·lustrar el caràcter tòpic, és a dir, no individual, de l'al·legoria dels escacs catalana. Tot i suposant que l'al·legoria francesa dels escacs no fos especialment coneguda, els motius a partir dels quals es va construir sí que ho eren. Així, fins i tot per als fins actuals, és irrellevant quina axiologia té en el text francès el camí de Venus, tan persistentment perseguit per l'Acteur, és a dir, quina resposta dona el text a l'antagonisme experimentat pel narrador en primera persona en les seves trobades amb els seguidors de Venus i amb Pallas. L'única cosa important és saber quines qüestions es van associar o debatre amb aquests motius.

El *Scachs d'Amor* català comparteix òbviament el títol i els actors al·legòrics amb el text francès. No obstant això, des del punt de vista estructural, les diferències predominen. Aquí, la partida d'escacs s'insereix en una trama global, calcada a la del *Roman de la Rose* i presentada per una primera persona; allà la partida d'escacs és l'acció, l'escenari es redueix als jugadors Mart i Venus. Tot i que la presentació del joc d'escacs a través de les al·legories funciona de manera similar en ambdós casos, i les al·legories se solapen en part, l'inventari francès és comparativament arbitrari. Per contra, les al·legories catalanes segueixen una lògica: peces idèntiques representen una única al·legoria, és a dir, vuit peons de *Serueys* o *Cortesies*, i així successivament. A més, s'aprecia un enfocament sistemàtic en l'assignació de les al·legories. Les al·legories assignades a Mart representen més o menys la racionalitat: sobretot la *Rabo*, la *Voluntat*, els *Pensaments*, però també les *Laors* i els *Desigs*, que, en certa manera, també són quelcom intencional i lingüístic. En canvi, les al·legories assignades a Venus tendeixen a representar alguna cosa emocional i prelingüística: la *Bellea*, els *Dolços Esguarts*, l'*Honor*, la *Vergonya* i els *Desdenys*.

Altres diferències essencials són que els rols de gènere s'inverteixen i que el significat de la parella és diferent. En *Scachs d'Amor* el joc d'amor acaba amb la caiguda de l'honor de la dama, a *Les Echéz d'Amours* és l'estat

---

moves, his behavior during the game, and his eventual loss of the match against the young lady make clear that his response to beauty is without reason» (Juel, 2010: 90).

mental de l'home (definitivament) enamorat el que es simbolitza en el mat. Aquí és la dona qui fa escac i mat, allà l'home.

Independentment d'aquestes diferències en els detalls específics, és important considerar la funció general que tenien les al·legories. Certament, també tenien fins decoratius. El mateix tema de *Scachs d'Amor* apareix en un quadre contemporani, la *Venus i Mart* de Botticelli, realitzat més o menys en la mateixa època. No obstant això, el seu sentit és invers. Mostra els dos després de l'acte d'amor, sent Mart el representat com algú que ha estat vençut.



Fig. 1 (<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus\\_and\\_Mars\\_National\\_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_and_Mars_National_Gallery.jpg)>)

Però, com es va esmentar al principi d'aquesta secció: les al·legories no eren un fi en si mateixes. És d'esperar que també segueixin significant alguna cosa més enllà de les seves designacions. A *Les Echéz d'Amours*, el motiu amorós es vincula a la qüestió del sentit de la vida i es revesteix amb la vestidura de la tradició pagana grega. A part d'això, és precisament en consideració del molt llegit *Roman de la Rose* que el model cortesà d'amor ha de ser considerat encara a l'examinar el context que podria ser rellevant per a *Scachs d'Amor*. Com és sabut, el *Roman de la Rose* té una llarga i contradictòria història de recepció (cf. Ott, 1976). Atès que dos autors el van escriure amb diverses dècades de diferència i amb interessos i idees diferents, no és d'estranyar que les dues parts siguin heterogènies i que, per tant, convidin a interpretacions contradictòries de l'obra en el seu conjunt. Arribats a aquest punt, només vull assenyalar que la idea de l'amor cortès, que es transmet, almenys parcialment, en l'obra, va ser concebuda en la baixa edat mitjana com una al·legoria, el significat més profund se suposava que consistia en una representació de l'amor de Déu.

A *Scachs d'Amor*, el simbolisme cristià no s'imposa precisament. Tanmateix, el poema acaba amb un apariat que segueix la conquesta del rei, o, al·legòricament parlant, de l'honor, i basteix un vincle cap al pensament religiós d'una manera tan inesperada i desconcertant com eficaç:

[64] Castellui  
(*Mat de Dama en casa de l'altra Dama.*)

Lo princep Març – que nostre cor inflama,  
Per triumfar – de tan alta conquesta,  
Pres la *Honor* que – sobre tota res clama,  
Offerint la – al bon *Voler* molt presta;  
Lo qual, pujant – en lo grau que li presta  
La *Bella flor*, – ab amorosa flama  
Lo *Fruyt damor* – sacrifica [a]b gran festa.  
En lluna sta – lo punt daquest eclipsi,  
E qui lenten, – enten l Apocalipsi.

Com ja s'ha explicat a la 2a. secció, Mart emparella el rei de Venus («*Honor*», «*Lo Fruyt damor*») amb la seva reina («bon *Voler*») en el camp («lo grau») de la reina de l'adversari («*La Bella flor*»). Aquest procés es descriu com l'eclipsi d'un estel que, al seu torn i mitjançant una formulació que no és immediatament òbvia, pot associar-se a la lluna. Potser el text tampoc té la voluntat de ser entès completament, ja que segons l'últim vers, si hom entengués el penúltim, entendria [fins i tot] l'Apocalipsi.

El que es pot entendre és que es tracta d'una referència a l'últim llibre de la Bíblia. L'*Apocalipsi de Joan* és conegut per ser una història rica en imatges i saturada de símbols. Però en el poema, no hi ha res dels símbols principals: segells, trompetes, àngels, copes de la ira, xai i altres. El motiu de la lluna pot ser una altra pista. Al principi de *Apocalipsi* 12, s'esmenta una dona embarassada, de peu, sobre la lluna. S'interpreta com una imatge de la Verge, la Mare de Déu. Nombroses representacions testimonien la prominència d'aquesta connexió de Maria i la lluna en la iconografia catòlica cristiana. Ara, quina podria ser la connexió d'aquest nivell amb els altres dos nivells del poema?

És evident que els motius literaris amb els que es representa la partida d'escacs equivalen a un acte sexual que marca el final de la partida. L'al·legoria del honor femení conquerit per la voluntat així ho suggereix, a l'igual que la trobada entre Venus i Mart, que implica exactament el mateix en el mite antic. Si ara intentem situar això en el pla religiós cristià, al qual s'hi refereix el poema a tot tardar amb l'última paraula, la identificació de

Venus amb la Verge de peu sobre la lluna no sembla del tot desgavellada, almenys en virtut del motiu emprat. Però, significa això que hem d'entendre el escac i mat com un acte celestial de procreació del qual naixerà el fill de Déu?

Aquesta troballa podria estar relacionada amb el nou nom de la figura tan central en l'al·legoria dels escacs catalana: la *dama*. Així, podria entendre's com un homenatge a la Mare de Déu, la Reina del Cel o la Dona de l'Apocalipsi, a la qual el Regularium de Mercuri atorga un poder especial a *Scachs d'Amor*. La proximitat temporal amb el primer llibre imprès a la Península Ibèrica, ja esmentat al principi, en el qual van participar els tres autors de *Scachs d'Amor*, una antologia de poemes en honor a la Santa Verge, podria fins i tot citar-se com a confirmació d'aquesta interpretació.

Aquesta teoria no és nova, es referia sobretot a França i, al cap i a la fi, pot al·ludir al fet que el culte a Maria era omnipresent (cf. Petzold, 1987: 153). En rebatre aquesta hipòtesi, Ehn (1995: 53) assenyala encertadament que la possible connexió no s'ha d'entendre necessàriament com a causal. Per tant, no és en absolut segur que el canvi de la regla del moviment per a la figura de la reina fos una conseqüència de la veneració de Maria.<sup>33</sup>

Afortunadament, no cal anar tan lluny en l'anàlisi literària dels motius. En el present context, només cal assenyalar aquesta possibilitat interpretativa. És de suposar que en aquella època el pensament no estigués sotmès a una orientació tan causal com avui dia. El pensament al·legòric es definia més aviat per veure a tot arreu similituds i paral·lelismes possibles i (des del punt de vista actual) també impossibles i es preocupava per harmonitzar les antigues idees paganes canonitzades amb les idees cristianes.<sup>34</sup>

L'al·lusió a la Mare de Déu que es pot veure en els últims versos de *Scachs d'Amor* no s'ha de veure, per tant, com l'única interpretació que

33 A l'igual que no és conseqüència de la coronació d'Isabel de Castella.

34 «Eine apologetische Tradition der alten Kirche, die durch die patristischen Studien des 16. Jahrhunderts neu belebt wurde, lehrte, die heidnische Mythologie enthalte eine – mehr oder minder entstellte – Uroffenbarung und berichte manches, was auch die biblische Geschichte erzähle.» [«Una tradició apologetica de l'església antiga, reviscuda pels estudis patristics del segle XVI, ensenyava que la mitologia pagana contenia una revelació primordial –més o menys distorsionada– i relatava moltes coses que la història bíblica també contava» (Curtius, 1948: 248)]. En un altre lloc, Curtius (1948: 209s.) resumeix com l'al·legorisme medieval podria haver sorgit dels intents de justificar la poesia d'Homer en reacció a la condemna de Plató als poetes mentiders. De la poesia s'havia dit que tenia saviesa secreta, una noció llavors importada pel cristianisme. De la lectura al·legòrica cristiana dels textos antics a la producció dels mateixos només hi ha un petit pas.

eclipsa tota la resta, sinó com una de les diverses que s'exposen en el poema. A més, la relació amb el terme «dama» és tènue. Si es busca a l'antologia esmentada aquesta paraula per designar la Santa Verge, no es troba. És anomenada, com per exemple en el primer poema, «Reyna del cel» (1474 [1894]: 94) o, com en el segon poema de Jordi Centenelles, «Mare de Deu» (ibíd.: 96), però en cap lloc «dama». En *Scachs d'Amor*, mai es fa referència a la dama de Venus com a reina, sinó a la de Mart.

### ■ 5 Nou versos

Fins ara hem parlat de tres nivells de significat. El primer és el sentit literal, que es dona prosaicament en els epígrafs de les estrofes i que és decisiu per a la classificació històrico-escaquística. El sentit al·legòric correspon a la cerimònia cortesana de Minne constituïda pels pseudònims de les peces d'escacs. L'al·lusió a la revelació bíblica invoca l'últim nivell de significat religiós. Si s'aplica al text la plantilla del quàdruple sentit escriptural, li correspondria a aquest últim nivell l'anomenat sentit anagògic, és a dir, l'aspecte escatològic de la religió que indica el que el creient pot esperar.

La doctrina del sentit múltiple de l'escriptura es manejava amb flexibilitat (cf. Spitz, 2003): no només podien coincidir diversos nivells, sinó que no sempre hi havia unanimitat en la interpretació d'un nivell. Pel segon sentit, el sentit al·legòric, s'entén comunament el significat dogmàtico-teològic d'un text. És clar que això no ho trobem en el text. No obstant això, el que l'al·legoria expressa es pot entendre com a ritual cortesà o cortesà-literari, com a pràctica social, els components de la qual venen donats per la tradició, ja sigui en la vida cortesana o establerts pels models literaris.

Si ara s'assumeix que el poema es recolza no només en un triple sinó també en un quàdruple significat escriptural, caldria identificar un quart nivell de significat. Aquest quart nivell correspon a l'anomenat sentit tropològic, és a dir, el que una persona ha de fer. Completant el segon sentit, l'al·legòric, aquest sentit es centra més en l'individu i les seves accions. Per això també se l'anomena sentit moral. Les observacions d'aquesta última secció pretenen, en primer lloc, esbossar aquest aspecte del significat, abans de tornar a l'àmbit religiós. Un cop més, no es tracta de fer una atribució assertiva de significat, sinó d'identificar un context potencial de significat, la rellevància hauria de ser examinada específicament pels especialistes. El camí que porta a aquest context de significat comença amb la conspiciuïtat formal que es va assenyalar en la segona secció i que dona títol a la present.

Com a recordatori, el poema d'escacs consta de 64 estrofes, i la forma d'estrofa més comuna era l'estrofa de vuit versos. Aquest nombre hauria encaixat perfectament en el recompte d'estrofes del poema.<sup>35</sup> També eren comunes les estrofes de 10 o 12 versos. El número nou, però, crida l'atenció, a penes n'hi ha testimonis en la història de les formes estròfiques.<sup>36</sup> No hi ha, doncs, cap tradició evident a la qual els autors del poema d'escacs s'atinguin amb les estrofes de nou versos. Tanmateix, com mostra una revisió merament superficial de la poesia catalana antiga, hi ha exemples aïllats. Formen una línia de tradició oculta? Caldria investigar amb més detall. Però abans d'arribar-hi, així com als possibles precursors europeus, m'agradaria presentar un altre poema amb estrofes de nou versos. Aquest poema procedeix d'un context que pot semblar sorprenent a primera vista, però que potser no és tan desgavellat a la segona, perquè hi ha altres exemples que demostren aquesta connexió.

Es tracta del famós poema *Maldezir de mugeres* de Pere Torroella o Torrella (1420–1492), escrit en castellà abans de 1458 (Archer, 2000: 405), potser ja en 1445 (Francomanas, 2017: 45), i tan famós perquè l'autor va introduir un text (¿suposadament?) misogin en una tradició literària cortesana. En concret, Torroella, que va escriure poesia tant en català com en castellà, va traslladar un topos llargament establert en català-occità a la literatura castellana, on abans era desconegut. En fer-ho, va dur a terme una transferència cultural (Archer, 2001: 553). Aquest topos és el lament sobre el comportament de rebuig de l'estimada, que es va fusionar amb la tradició misògina per formar el gènere de poemes vituperables —«maldits»— en els quals s'atribueixen males qualitats estereotipades a les dones. La «transferència» de Torroella va haver de causar tal enrenou que el seu poema va ser considerat un dels més famosos de la seva època a la Península Ibèrica, i això durant diverses dècades. «It can be stated confidently that there were few readers or writers of Hispanic vernacular texts between the mid-fifteenth century and the mid-sixteenth who did not know Torroella's poem» (Archer, 2005: 171).

35 No només perquè vuit per vuit és igual a 64, que és una proporció numèrica harmoniosa, sinó també perquè vuit per 64 estrofes és igual a 512 versos, un nombre on la suma de les xifres és, novament, vuit.

36 En diverses obres de referència es troba el nonarime sicilià o el vers de Spenser. Aquesta última és una invenció posterior, la primera és rara. Al cap i a la fi, des de 1282 existia una connexió política entre Sicília i la Corona d'Aragó, a la qual va pertànyer al Regne de Sicília durant alguns segles des de llavors.

Segons les investigacions d'Archer, el contingut del poema no és tan clar com ho van percebre els seus primers destinataris (cf. Archer, 2001: 556). Aquests hi llegien un missatge misogin davant el qual s'havia de prendre partit: «Despite the *Maldezir*'s palinode, Torrellas's contemporaries interpreted the poem as an unmitigated attack on women requiring either a chivalrous response in their defense or a vigorous affirmation of misogyny» (Francomanas, 2017: 46). Posteriorment, Torroella va escriure una autointerpretació o justificació en prosa. Fins i tot en el propi poema es pot veure que les invectives contra les dones i la seva «naturalesa» no se sostenen per si soles, sinó que tenen una funció: fer brillar encara més la resplendor de la seva pròpia i estimada esposa, tema de la darrera estrofa (de 13). En conseqüència, els passatges misògins no s'han de prendre literalment, sinó que s'esgoten en el propòsit de crear el major contrast possible: «Here he claims that he has said all those unpleasant things in order to elevate by contrast his own lady» (Archer, 2005: 176).<sup>37</sup>

El *Maldezir* té poc en comú amb l'al·legoria catalana dels escacs, perquè la mesura del vers (vuit síl·labes) és més curta, l'esquema de rima ABBACDCCD, diferent, i perquè tampoc hi ha paral·lelismes de contingut que puguin descobrir-se fàcilment. Tanmateix, per la seva relativa singularitat, els nou versos de l'estrofa devien resultar tan insòlits que per als receptors contemporanis, i atesa la popularitat general del *Maldezir*, la referència marcada pels nou versos esdevenia òbvia.<sup>38</sup> Però on, concretament, podia fer-se visible aquesta referència?

La connexió temàtica amb el *Scachs d'Amor* rau en el fet que aquest poema perpetua la tradició cortesana i, per tant, es refereix implícitament a la imatge misògina de la dona en la tradició del *maldit*, que en el poema de Torroella va arribar a un esplendor inesperat. Aquest podria ser, doncs, el sentit tropològic de l'al·legoria dels escacs, que en aquest cas està estretament lligat a l'al·legòric i que resulta més evident en contrast amb el *Maldezir* de Torroella, l'alt grau de popularitat del qual, més la peculiaritat formal dels nou versos, fan que s'hagi de considerar com un pretext ocult. Probablement l'al·legoria dels escacs es relaciona, almenys indirectament, amb el

37 El poema es cita a Archer (2000: 408–412) i Archer (2005: 171–174), en part sota el títol «Coplas fechas por Mosén Pedro Torrellas de las calidades de las donas».

38 Hi va haver nombroses rèpliques al poema de Torroella, que en general va ser percebut com misogin (cf. Archer, 2005: 184ss.). Aquestes imitaven la forma estròfica, com «Conuiene que fe caftigue» i «A ti feñora de quien» de Gómez Manrique (*Dutton-Corpus* [ID2770] i [ID3327]). Sobre el primer, vegeu Archer (2005: 185ss.). Per a una visió general de les *Querelles des femmes* a Espanya, vegeu també Francomanas (2017).



discurs de la misogínia que representa no només el poema de Torroella, precisament perquè transmet, almenys en la superfície, una relació neutral o lúdica del vell topos cortesà.

Una altra raó és que sembla haver-hi una connexió entre la misogínia i els escacs en aquest període. En primer lloc cal esmentar el llibre d'escacs imprès més antic que es conserva, en el qual ja es tracta la nova forma de jugar. Es tracta de l'esmentat incunable de Luis de Lucena. L'especial i desconcertant és que el tractat d'escacs que conté està enquadrat juntament amb el tractat *Repetición de amores*, que és un dels més famosos escrits misògins de l'època.<sup>39</sup> Els dos tractats semblen no tenir res a veure entre si. No obstant això, no és una casualitat que els dos tractats es trobin junts en un llibre, ja que hi ha diversos exemplars que així ho mostren. Per mitjà de l'impressor hi ha, probablement, una connexió amb els autors valencians de *Scachs d'Amor* (Calvo, 1992: 37s.). Encara que els escacs i la misogínia no tenen realment res a veure, hi ha altres testimonis que estableixen aquesta connexió.<sup>40</sup> Atès que aquesta connexió existia, almenys en part, *Scachs d'Amor* pot interpretar-se com una prova de com es posicionava sobre la qüestió el cercle que envoltava Bernat Fenollar. Com a mínim, va ignorar el discurs misogin, potser fins i tot el va rebutjar implícitament, si s'interpreten els nou versos com una al·lusió oculta al *Maldezir*.

Aquesta interpretació dels nou versos es basa essencialment en el protagonisme del poema de Torroella i, precisament, en l'anomalia de l'estructura de l'estançada que tant xoca amb l'aritmètica dels escacs. Però, els nou versos són ara una invenció de Torroella? No. Una recerca revela que hi ha una tradició oculta que, pel que sé, encara no ha estat reconeguda com a tal, i molt menys investigada. A les pàgines que falten m'agradaria reunir algunes pistes que puguin ser investigades més a fons. Crec que aquesta tradició no manca d'importància per al poema. Amb això tornem al subtext religiós, més precisament, al sentit anagògic del nombre nou.

D'acord amb la meva suposició inicial que les estrofes de nou versos podrien ser més freqüents a l'entorn immediat dels poetes de *Scachs d'Amor*, primer vaig comprovar els seus poemes supervivents i no vaig trobar res. Després vaig mirar l'esmentada antologia de poemes de lloança a la Mare de Déu. El primer, després del poema inicial *Lo cartell*, presenta, efectiva-

39 Cf. Matulka (1931), Ornstein (1954) i Archer (2005: 198–202).

40 Yalom (2005: 219) cita l'obra francesa de principis del segle XVI *Les controverses des sexes masculin et féminin* de Gratien du Pont.

ment, nou versos per estrofa. És de Jordi Centelles (m. 1493–1494)<sup>41</sup> i comença amb els versos «De fe, d'amor, la mes encesa flama, / Mare de Deu, en lo cel nova dea, / los angels bons corren a vostra fama.» (*Rialc*, 39.4). L'esquema de rima és ABAABCDDC. Aquest poema de cinc estrofes i una tornada addicional de quatre versos és l'únic de l'antologia que té nou versos per estrofa. Per tant, el vincle entre la lloança mariana i els nou versos no pot ser corroborat per la antologia.

A més, hi ha poemes més antics que no són del tot desconeguts i que també consten d'estrofes amb nou versos. Per exemple, «Sobre'l pus naut aliment de tots quatre» (*Rialc*, 59.16) del traductor de Dante Andreu Febrer (c. 1375–1440), també un poema de lloança a una reina amb nombrosos motius astrològics i mitològics. Es diu que és el primer poema català amb «cobles estrampes» (Di Girolamo / Siviero, 1999).

També trobem una visió de Maria que prové d'Arnau March (m. ca. 1430): «Levant mos ulhs, pres del Cel vi [e]star» (*Rialc*, 93.1) arriba a sis estrofes més tornada. Quant als versos, hi ha dues peculiaritats: un vers sense rima a la meitat de l'estrofa i, al final, mig vers que arriba només fins a la cesura després de la quarta síl·laba, així: ABBACDDEe.

El poema més llarg que he trobat s'atribueix a Jaume March (c. 1334–1410) i consta de setze estrofes de nou versos cadascuna: «Mossèn Jacme, si us plats, vullats triar» (*Rialc*, 95.10).<sup>42</sup> És al mateix temps el més estrictament regulat en termes de rima. Se les arregla amb només dues rimes; no només per estrofa, sinó en tot el poema: ABABBAABB. I les rimes són, a més, decididament similars. El segon vers diu: «d'ests dos partits, qual millor vos parria».<sup>43</sup>

Abans d'entrar en més exemples fora de Catalunya, m'agradaria assenyalar un resultat provisional que es confirmarà més endavant: si bé és cert que hi ha una sèrie de poemes amb estrofes de nou versos, el possible caràcter pretextual dels quals caldria examinar més detingudament, en aquest punt ja és evident que els autors valencians probablement van inventar un esquema de rima individual per *Scachs d'Amor*. Evidentment, donaven importància a afegir alguna cosa pròpia al seu poema i a no construir-lo només sobre la base de la tradició. Que van prestar especial atenció a l'estructura es desprèn del fet que, com s'ha esmentat en la segona secció,

41 Cf. Martí Grajales (1894: 17).

42 Altres autors poden ser Felip Dalmau de Rocabertí i Pere el Cerimoniós.

43 Els «dos partits» són l'estiu i l'hivern, el contrast dels quals impregna tot el poema. També es parla de Déu i de la Mare de Déu. No té tant protagonisme com en els altres poemes.

en la introducció en prosa, els autors mateixos destaquen específicament l'especial divisió interna de les estrofes en tres seccions de quatre, tres i dos versos.

Com més i més temps busquis, més trobaràs. El més antic dels meus exemples és una cançó mariana de Gautier de Coinci (1177–1236). Els seus *Miracles de Nostre Dame*, «Mere Dieu, virge senee» consten de set estrofes de nou versos cadascuna.<sup>44</sup> Els versos 5 i 8 dels octosíl·labs s'escurcen a tres síl·labes: ABACcBDdB. Està especialment relacionat amb *Scachs d'Amor* en el fet que incorpora motius escaquístics (cf. Taylor, 1990). La cançó reprèn un motiu del pròleg dels *Miracles de Nostre Dame*. Segons Taylor (1990: 404), el joc d'escacs és emprat en aquesta cançó com a imatge central per a la conversió o reconversió a la fe, prenent com a punt de partida la similitud entre les expressions «fierce» (nom antic de la reina d'escacs) i «vierge». En aquesta imatge, la dama / verge és la figura que salva l'ànima de l'home en el joc amb el diable. Els *Miracles de Nostre Dame*, a diferència de l'anònim *Echéz d'Amour*, no van ser una raresa, sinó un llibre influent que també va tenir les seves seqüeles a la Península Ibèrica.<sup>45</sup>

Tot i que la poesia mariana no està fixada en nou versos, els poemes aquí tractats poden considerar-se com una indicació que hi pot haver un vincle entre el número nou i la figura de Maria. A més, en la Cançó Mariana de De Coinci se l'anomena «dama». La segona estrofa comença: «Dóna'm qui escurades le monde» (citada a Taylor, 1990: 417). I alguna cosa més recorda l'al·legoria dels escacs catalana: el segon vers de la primera estrofa esmenta la lluna creixent, «croissant» (ibíd.: 416), sota la qual havia nascut la verge.

Si mirem ara cap a Itàlia, cal assenyalar altres indicis. Sens dubte, l'italià era una important llengua literària de referència a València. L'antologia mariana conté poemes en italià, un d'ells de la ploma de Vinyoles.<sup>46</sup> Més amunt (nota 8), ja s'ha esmentat la possible influència de Petrarca. La possibilitat d'interpretar la forma estancada com un sonet abreujat no sembla ser del tot convincent, almenys sense afegir-hi més explicacions. Entre les cançons de Petrarca també n'hi ha algunes que estan relacionades amb el nombre nou. El poema CCVI «S'i 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella»

44 Citada a Taylor (1990: 416–418).

45 En les *Cantigas de Santa Maria*, sota el mandat d'Alfons X, que també és famós pel *Libro de los juegos*, en què els escacs tenen un paper destacat; cf. Musser Golladay (2007).

46 «Resposta de Arcís Vinyoles en lengua toscana en Lahor de la Verge Maria, tirant a la joya» (Ferrando Francés, 1978: 29). El poema està reimprès ibíd.: 87–89. Vegeu també Fenollar et al., *Les obres o trobes [...]* (1894: 137–140).

consta de set estrofes, sis d'elles de nou versos i un preludi de cinc versos. Cada segona estrofa repeteix les rimes de l'anterior, sent els vv. 6–8 de mig vers: ABBAAccA. També està estretament relacionada amb el nou la Canzone CCLXIV, les estrofes de la qual són de 18 versos. «I' vo pensando, et nel penser m'assale» consta de vuit estrofes, set de les quals tenen 18 versos i l'última estrofa en té deu. L'esquema dels nou primers versos és el següent (ometent la marca dels versos abreujats): ABBABCCDD. La segona part del *Canzoniere* comença amb aquesta *canzone*. Segons Wehle (2011: 263), «nimmt Petrarca [darin] Töne und Themen auf, die im großen Bogen auf die beschließende Marienkanzone (RVF 366) vorausweisen» [«Petrarca» en ella «reprèn tons i temes que apunten en un gran arc cap a la *canzone* mariana conclusiva» (RVF 366)]. Tot i que el to de la poesia en primera persona de Petrarca no té res en comú amb l'al·legoria dels escacs, si més no aquí es troben novament els nou versos en conjunció amb un subtext marrià, almenys si, com fa Wehle (ibíd.: 264), s'interpreta Laura com una «Präfiguration der Jungfrau Maria» [«prefiguració de la Mare de Déu»].

La referència a Dante, però, és encara més clara, i també la nostra cerca aquí és reeixida. No obstant això, cal donar una mica de volta, ja que les cançons de Dante tampoc són precursors en el sentit tècnic. La seva canço «Amor, che nella mente mi ragiona» (Rime LXXXI) té cinc estrofes de divuit versos, noranta en total. Aquest poema és també una de les cançons que comenta en el propi *Convivio* («canzone seconda» al principi del «Trattato terzo»). Aquí no és la Mare de Déu, sinó Beatriu qui desencadena l'amor en el jo líric. Com explica el mateix Dante, concep la *canzone* com un poema de lloança a ella. Aquí, doncs, té lloc el que s'observa sovint en l'edat mitjana posterior, l'amalgama de la poesia amorosa originalment provençal amb la poesia religiosa, de l'amor cortesà amb l'amor cristià i, com en el cas de Dante especialment, a més amb l'amor a la saviesa.<sup>47</sup> Al Llibre 2 professa expressament la doctrina del quàdruple sentit de l'Escriptura (II, i, 3–6) i el significat al·legòric de Beatriu: «questa donna è la Filosofia» (II, xv, 3). A més, utilitzant l'exemple de la primera canço, «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete», ofereix una introducció a la cosmologia cristiana amb els seus nou cels (II, iii, 6s.), cercles concèntrics al centre dels quals hi

---

47 C. S. Lewis insisteix que la devoció mariana és el resultat d'una transferència posterior i no l'origen de la poesia trobadoresca: «But there is no evidence that the quasi-religious tone of medieval love poetry has been transferred from the worship of the Blessed Virgin: it is just as likely—it is even more likely—that the colouring of certain hymns to the Virgin has been borrowed from the love poetry.» (Lewis, 1936: 8)

ha l'Empireu, centre de la llum absoluta. És al mateix temps, la concepció segons la qual s'estructura la tercera part de la seva *Divina Comèdia*, el Paradís.

Aquesta referència a Dante no vol dir que els autors valencians prenguessin les seves cançons com a model per el seu poema d'escacs. La particularitat de Dante i Petrarca és que, per dir «jo» de manera tan ofensiva i amb un ric rerefons filosòfico-religiós, es van convertir en adaptables per a les concepcions líriques posteriors, origen també de molts malentesos. El *Scachs d'Amor* no dona cap raó per a això, ja que en certa manera procedeix de forma massa esquemàtica i no ofereix cap espai per a interpretacions creatives des d'un punt de vista modern.

Si bé és possible que els nou versos d'una estrofa no tinguin originalment més raó de ser que el caprici d'un trobador que de vegades feia les estrofes de les seves cançons més curtes, de vegades més llargues,<sup>48</sup> el nombre «nou» va adquirir, com a molt tard amb la peculiar fixació de Dante, un contingut simbòlic, que d'ara endavant s'ha de tenir en compte, almenys potencialment. Dante identifica Beatriu amb el nombre nou en la *Vita nuova*, perquè per a ell aquest nombre és un miracle l'arrel del qual —el nombre «tres»— es troba en la Trinitat: «questo numero fue ella medesima; per similitudine dico» [aquest nombre va ser ella mateixa; això és el que vull dir per comparació] (XXIX, 3).

A la *Divina Comèdia*, Beatriu pren el relleu de Virgili en la direcció del jo líric a l'entrar al Paradís. Junts recorren les nou esferes del cel. Aquesta idea té el seu origen en el «Somnium Scipionis», que forma part del *De re publica* de Ciceró. En aquest somni, Escipió Emiliano (el Jove) es retroba amb el seu pare i el seu avi (Escipió el Major) en el cel i observa les nou esferes. Aquesta concepció és anomenada per Curtius (1948: 363) «Gemeingut des Mittelalters» [«proprietat comuna de l'edat mitjana»]. Probablement també era coneguda pels autors valencians d'alt nivell cultural. És interessant en aquest sentit que Escipió el Major, com a general, va aconseguir la fama perquè va conquerir per a Roma la Península Ibèrica als cartaginesos, i el Jove, perquè finalment va destruir Cartago en la Tercera Guerra Púnica. L'ocasió o el pretext per a la Segona Guerra Púnica va ser la conquesta de la colònia grega de Sagunt, situada, precisament, molt a prop de València.

Però no és aquest paral·lelisme que els autors valencians van poder veure entre la seva època i l'època romana antiga el que m'importa. A les nou esferes per les quals l'ànima de Dante ascendeix a Déu s'afegeixen, en el pensament cristià, els nou cors d'àngels, també enumerats en la *Comèdia*

48 Cf. Arnaut Daniel: «Autet e bas entre·ls prims fuelhs» (*Rialto*, 29.5).

(Par. XXVIII, 98 i ss.). És precisament aquí on el propi Dante reprèn el motiu dels escacs, encara que no com a joc, sinó al·ludint a la llegenda del gra de blat com a símbol d'un nombre inimaginablement alt (ibíd., V. 93). La connexió rau en el fet que, després de la declaració de Beatriu («la donna mia del suo risponder chiaro», ibíd., V. 86), Dante hi veu de sobte «clarament» i contempla la veritat, que li sembla tan brillant i clara com un cel després del mal temps. Després hi ha una espècie de focs artificials, una pluja d'espurnes, el nombre incalculable de les quals està representat per la imatge del tauler d'escacs.

El «nou» és la potenciació de la Trinitat i simbolitza els àngels. «Of all the number symbols of the Middle Ages, few were so specifically meaningful as the number 9, which is always, first and foremost, the angelic number» (Hopper, 1938: 138). Es tracta, doncs, d'un dels números cristians importants, el significat simbòlic dels quals, probablement, eren coneguts per tothom, fins i tot, eren acceptats com a part de la realitat. L'home medieval creia que «the symbolic implications of number had come to be regarded as realities, indisputable and final» (Hopper 1938, 111).<sup>49</sup> O per dir-ho de forma crítica: l'ordre numèric garantia la connexió de fenòmens que no tenien res a veure entre si. Per tant, és una especulació, però no per això menys fundada, que l'elecció de nou versos, especialment xocant en un poema d'escacs, transmetia un valor simbòlic cristià a la gent que encara era medieval a la fi del segle XV.

Recordem de nou els dos últims versos de *Scachs d'Amor*: «En lluna sta – lo punt daquest eclipsi, / E qui lerten, – enten l'Apocalipsi». La paraula «eclipsi» es refereix pel pronom demostratiu que l'acompanya al sentit literal de l'estrofa, a l'escac i mat de la reina. Mart «pres la *Honor* [...], Offerint la al bon *Voler*», diu l'al·legoria; la «*Bella flor* [...] lo *Fruyt damor* sacrifica». La connexió entre la lluna i l'Apocalipsi ja ens havia portat a la imatge de la Dona de l'Apocalipsi. Les paraules que rimen són les dues gregues i estan relacionades, no només fonèticament sinó també semànticament. Expressen el contrast entre ocultar / vetllar i desvetllar / revelar. Això fa referència a la revelació cristiana, però també al caràcter al·legòric del propi poema, al seu significat ocult. El fet que l'últim vers parli de forma tan destacada de l'enteniment es pot veure fàcilment com una referència a la teoria

---

49 I en un altre lloc: «The penetration of number consciousness into the Middle Ages was inevitable from the sheer circumstance that there was literally no reservoir of knowledge or inspiration on which this period could draw which was not impregnated with number philosophy» (Hopper, 1938: 89).

medieval del significat a partir dels múltiples sentits de l'Escriptura. «Theoretisch trennbar vom Allegorismus, aber praktisch meist mit ihm verbunden [...] ist die Vorstellung, daß die Dichtung nicht nur geheime Weisheit, sondern auch universales Sachwissen enthält und enthalten muß» (Curtius, 1948: 211).<sup>50</sup>

Llavors, què més revela, finalment, el poema més enllà del que s'ha pogut esbrinar fins ara? Després del que s'ha dit, ens separa només un petit pas de la tesi que l'ofuscació («eclipsi») es refereix a allò que l'estrofa diu literalment. «El que acabes de llegir està enfosquit; aquest no és el significat que importa», sembla voler dir aquesta metàfora. Qui s'endinsa en el poema descobrirà la veritat, entendrà l'Apocalipsi, entès no només com el títol o nom propi de l'últim llibre de la Bíblia, sinó, *pars pro toto*, com la Paraula de Déu, que *també* es pronuncia a través d'aquest poema.

Per últim, queda la petita paraula «punt», que brilla tan discretament com enigmàticament en la imatge final del poema. Quin tipus de punt se suposa que hi ha a la lluna? Aquí, un cop més, entra en joc Dante. A la *Comèdia*, abans d'arribar a l'Empireu i unir-se a Déu, es troba amb el «Primum mobile», el cel de vidre, és a dir, la novena esfera celeste. Ja s'ha dit que en el cant 28, Dante veu els nou cors d'àngels en el moment en què Beatriu li fa veure la veritat («il ver si vide», v. 87) i la pluja d'espurnes és tan nombrosa que supera la funció exponencial del tauler d'escacs, en les caselles del qual es col·loca sempre el doble que en l'anterior. Aquesta veritat s'indica en el cant 28 precisament amb la paraula «punto». Al principi del cant, Dante mira Beatriu i la seva mirada es posa en els seus bells ulls («ne' belli occhi», v. 11). Llavors, en separar-ne de nou la mirada, veu un «punt» («un punto vid», v. 16), és a dir, un raig de llum que el cega tant que ha de girar-se immediatament, però abans pot reconèixer els nou cercles o anells que l'envolten. És aquest fenomen el que Beatriu li explica a continuació. És la veritat de Déu el que ha pogut veure en aquest punt, al centre dels nou anells, la consumació dels nou.<sup>51</sup> L'expressió es reprèn des-

50 «Teòricament separable de l'al·legorisme, però en la pràctica sovint unida a ell [...] és la idea que la poesia conté, i ha de contenir, no només una saviesa secreta, sinó també un coneixement fàctic universal.»

51 Aquesta no és l'única explicació que ofereix Beatriu. El truc dialèctic, si es vol, d'aquest passatge és que tot gira, i és l'anell més intern el que gira més ràpid, el que Dante no entén al principi perquè contradiu la seva experiència física, segons la qual l'anell més extern hauria de girar més ràpid i el més intern més lent. En l'esfera divina, però, és a l'inrevés, perquè l'anell més interior està més a prop seu i es transforma amb més força en ell. I aquesta és l'altra part de la veritat que veu Dante: que aquí les lleis de la natura no tenen cap paper, sinó les lleis espirituals.

prés en el passatge esmentat anteriorment, en què Dante contempla els àngels en la pluja d'espurnes. Canten la seva hosanna «al punto fisso che li tiene» (v. 95). L'expressió apareix de nou immediatament després, quan Beatriu explica que els àngels principals, els serafins i querubins, s'esforcen per «somigliarsi al punto» (v. 101).

En relació amb *Scachs d'Amor*, això significa, crec, que fins i tot en la profana escena cortesana que significa l'escac i mat, i més encara en l'acte de menyspreu a què al·ludeix la caiguda de l'honor, es revela quelcom diví. És difícil decidir si es tracta del engendrament del Fill de Déu, que, per molt immaculada que hagi estat la concepció, es va dur a terme probablement durant nou mesos –nou!, o de la capacitat abstracta de l'ésser humà per a la reproducció. Però fins i tot aquest complex de significats –que en el naixement dels infants es revela l'obra de Déu– es pot esbrinar sense massa contorsions amb l'ajuda de la *Comèdia* de Dante.

Dante arriba a la novena esfera celeste ja en el cant 27 (v. 99), gràcies a la força d'una mirada de Beatriu que li explica llavors el que manté unit el món en el seu nucli: «la ment divina» (v. 110). En canvi, diu, els éssers humans són molt fal·libles. La imatge que Beatriu troba per a això és la de les prunes que es podreixen a causa de les constants pluges: «ma la pioggia continua converte / in bozzacchioni le sosine vere» (v. 125s.). Es refereix a la disposició divina de l'ésser humà, que no arriba a la maduresa a causa de la maldat de la vida i les seves temptacions. Anteriorment, també parla de la voluntat que floreix en l'ésser humà: «Ben fiorisce ne li uomini il volere» (v. 124). Només en els infants, diu, hi ha fidelitat i innocència: «Fede i innocenza són reperte / solo ne' parvoletti» (v. 127s.). Tanmateix, aquestes virtuts es perden segons Beatriu molt aviat, però –i així acaba aquest cant– això no serà sempre així, ja que Déu canviarà el rumb de les naus de la humanitat. I de la flor sortirà un fruit adequat: «e vero frutto verrà dopo 'l fiore» (v. 148), com diu l'últim vers. En parlar de la fruita, es reprèn la imatge de la pruna. En els últims dies, l'expectativa dels quals és esmentada immediatament abans, s'evita la corrupció de les bones disposicions. El fruit veritable és la imatge del que li espera a la Humanitat quan el Regne de Déu es faci realitat a la terra, mentre que la flor o el capoll simbolitzen la disposició divina que és corrompuda repetidament per la «cupidigia» (v. 121), en el passat i en el present. Les criatures innocents són el motiu a través del qual les disposicions bones i divines de la Humanitat (per haver estat creat per ell) es vinculen a la imatge del fruit amb l'expectativa de la salvació.



No només es tracta aquí, com allà, de l'Apocalipsi, en què s'anuncia la Jerusalem celestial. L'última estrofa de *Scachs d'Amor* reprèn també els motius de la fruita i la flor i evoca així l'esmentat complex de significats de la infància, la innocència i l'expectativa de salvació. Es diu que la voluntat de Mart sacrifica el fruit d'amor. Això no és una coincidència. És com si el poema volgués dir que l'amor ha de dirigir-se a la procreació i no al guany de plaer, perquè es sacrifica el fruit, la bona disposició, la innocència segons Dante. Per a què? Per al plaer de Mart. Per això es descriu el procés com quelcom obscur, és a dir, com un eclipsi. Aquesta foscor es trenca pel punt en què es revela la divinitat, que també, i precisament, es mostra en l'acte de la procreació, en el qual es repeteix cada vegada la creació de l'ésser humà per part de Déu, encara que sigui pel propi plaer i encara que la seva conseqüència, el fruit de l'amor, la innocència, se sacrifiqui. I qui entén això també entén el poema.

## ■ 6 Conclusió

Amb les últimes observacions, he reduït les al·lusions intertextuals identificades en el poema a una afirmació i una actitud. No és improbable que es manifesti en ella. Com també es desprèn de l'antiga al·legoria escaquística francesa *Les Echéz d'Amours*, presentada anteriorment, la qüestió del significat i la finalitat de l'amor físic i del plaer sensual associat a ell era una cosa que preocupava a la gent de l'època. Tot i que el procés en si era natural i, a més, donat i estimat per Déu, convertir-lo en el propòsit de la vida i seguir només el propi desig no era precisament la doctrina imperant: «[...] according to the medieval view passionate love itself was wicked» (Lewis, 1936: 14).

Però no cal fixar el significat del poema en aquesta lectura. Fins i tot una tesi més feble continua sent prou forta: en el tema cortesà del seguici i la caiguda de l'honor, com a tot arreu a l'edat mitjana, l'aspecte religiós de l'assumpte també és evident. La desconcertant peculiaritat estructural dels nou versos ens ha conduït finalment a Dante, la fixació del qual en el número nou va assenyalar el camí de les al·lusions intertextuals, com les que podem interpretar en els motius de l'última estrofa. És el punt que porta la llum a les tenebres, és el punt en el qual es revela l'acció de Déu, fins i tot en una partida d'escacs profana presentada com una al·legoria del cerimonial cortesà. ■

## ■ Bibliografia

- Anònim (1979): “Schachgedicht aus Einsiedeln”, in: Silagi, Gabriel (ed.): *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters*, vol. 5:3, München: Monumenta Germaniae Historica, 652–655.
- Anònim (2013): *Les Ecbéz d’Amour. A Critical Edition of the Poem and its Latin Glosses*, Heyworth, Gregory / O’Sullivan, Daniel E. (eds.), Leiden / Boston: Brill.
- Archer, Robert (2000): “Las coplas ‘de las calidades de las donas’ de Pere Torroella y la tradición lírica catalana”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 47, 405–423.
- (2001): “‘Tus falsas opiniones e mis verdaderas tazortes’: Pere Torroella and the Woman-Haters”, *Bulletin of Hispanic Studies* 78, 551–566.
- (2005): *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*, Woodbridge: Tamesis.
- Bargalló Valls, Josep (1991): *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona: Editorial Empúries.
- Blakeslee, Merritt R. (1985): “Lo dous jocx sotils: La partie d’échecs amoureuse dans la poésie des troubadours”, *Cahiers de civilisation médiévale* 28, 213–222.
- Brinkmann, Hennig (1980): *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen: Niemeyer.
- Calvo, Ricardo (1992): “Valencia – Geburtsstätte des modernen Schachs”, *Schach-Journal* 3, 34–46.
- (1998): “Valencia Spain: The Cradle of European Chess”, <<http://history.chess.free.fr/papers/Calvo%201998.pdf>> [15.10.2020].
- Curtius, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke.
- Conty, Evrart de (1993): *Le Livre des Eschez amoureux moralisés. Édition critique*, Guichard-Tesson, Françoise / Roy, Bruno (eds.), Montréal: Ceres.
- Dante Alighieri: *Convivio*, The Princeton Dante Project. <<https://dante.princeton.edu/>>.
- : *Divina Commedia*, The Princeton Dante Project. <<https://dante.princeton.edu/>>.
- : *Rime*. The Princeton Dante Project, <<https://dante.princeton.edu/>>.

- : *Vita nuova*, The Princeton Dante Project. <<https://dante.princeton.edu/>>.
- de Riquer, Martí (1964): *Història de la literatura catalana*. Part antiga. Tercer volum, Barcelona: Ariel.
- Di Girolamo, Costanzo / Siviero, Donatella (1999): “Da Orange a Beniarjó (passando per Firenze). Un’interpretazione degli estramps catalani”, *Revue d’études catalanes* 2, 81–95, <<http://www.riale.unina.it/bollettino/base/empuries-testo.htm>> [11.02.2021].
- Dutton Corpus*. An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts, <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>>.
- Ehn, Michael (1995): “Die ‚Große Reform’”, in: Strouhal, Ernst (ed.): *Vom Wesir zur Dame. Kulturelle Regeln, ihr Zwang und ihre Brüchigkeit. Über kulturelle Transformationen am Beispiel des Schachspiels*, Wien: IFK, 51–66.
- Fenollar, Bernat (2000 [1474]): *Les obres o trobes davall scrites les quals tracten de la sacratíssima Verge Maria*. Les trobes en lahors de la Verge Maria / publicades en València en 1474 y reimpressas por primera vez con una introducción y noticias biográficas de sus autores escritas por Francisco Martí Grajales (en format HTML), Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2000 [publicació original: València, Librería de Pascual Aguilar, 1894], <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/les-trobes-en-lahors-de-la-verge-maria--0/html/ff2cab04-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#I\\_45\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/les-trobes-en-lahors-de-la-verge-maria--0/html/ff2cab04-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_45_)> [27. 01.2021].
- / de Castellví, Francí / Vinyoles, Narcís (1914 [c. 1475]): “Escachs d’Amor, poema inèdit del XVè segle”, in: Miquel i Planas, Ramon (ed.): *Bibliofilia, Recull d’estudis, observacions, comentaris y notícies sobre llibres en general y sobre qüestions de llengua y literatura catalanes en particular*, vol. 1:7 (Marzo 1914), Barcelona 1911–1914, col. 413–440.
- Ferrando Francés, Antoni (1978): “Introducció”, in: id.: *Narcís Vinyoles i la seua obra*, València: Fermar, 7–78.
- Francomano, Emily C. (ed.) (2013): *Three Spanish Querelle Texts: Grisel and Mirabella, The Slander against Women, and The Defense of Ladies against Slanderers by Pere Torrellas and Juan de Flores*, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies.
- (2017): “The early modern foundations of the *Querella de las Mujeres*”, in: Baranda, Nieves / Cruz, Anne J. (eds.): *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*, London: Routledge, 41–60,

- <<https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315612904.ch3>> (26.11.2020).
- Galpin, Stanley L. (1920): “*Les Eschez Amoureux*: A complete synopsis, with unpublished extracts”, *Romanic Review* 11:4, 283–307.
- Gamer, Helena M. (1954): “The earliest evidence of chess in Western literature: The Einsiedeln Verses”, *Speculum* 29:4, 734–750.
- Heyworth, Gregory et al. (2013): “Introduction”, in: Heyworth, Gregory / O’Sullivan, Daniel E. (eds.): *Les Echéz d’Amour. A Critical Edition of the Poem and its Latin Glosses*, Leiden / Boston: Brill, 3–124.
- Hopper, Vincent Foster (1938): *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*, New York: Columbia UP.
- Juel, Kristin (2012): “Defeating the Devil at chess: A struggle between Virtue and Vice in *Le Jeu des esches de la dame moralisé*”, in O’Sullivan (ed.), 87–108.
- Lauchert, Friedrich (1889): *Geschichte des Physiologus*, Strassburg: Trübner.
- Lewis, C. S. (1936): *Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford: Clarendon.
- Lorris, Guillaume de / Meun, Jean de (1976): *Der Rosenroman / Roman de la Rose*, vol. 1–3, München: Fink.
- Lucena, Luis de (c. 1496): *Repetición de amores y Arte de ajedrez*, Salamanca: Real Academia de la Historia / Signatura: Inc. San Román 35, <<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=406380>> [10.02.2021].
- Martí Grajales, Francisco (1927): *Ensayo de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Matulka, Barbara (1931): *An Anti-Feminist Treatise of Fifteenth Century Spain: Lucena’s Repetición de Amores*, New York: Institute of French Studies.
- Minnis, Alastair (2015): “Reconciling *Amour* and *Yconomique*: Evart de Conty’s ambition as vernacular commentator”, in: Ducos, Joëlle / Goyens, Michèle (eds.): *Traduire au XIV<sup>e</sup> siècle. Evart de Conty et la vie intellectuelle à la cour de Charles V*, Paris: Champion, 199–221.
- Murray, Harold J. R. (1913): *A History of Chess*, Oxford: Clarendon.
- Musser Golladay, Sonja (2007): *Los Libros de Acedrex Dados e Tablas: Historical, Artistic and Metaphysical Dimensions of Alfonso X’s Book of Games*, Tuc-

- son: University of Arizona (PhD diss.), <<https://repository.arizona.edu/handle/10150/194159>> [16.10.2020].
- Neustadt, Heinrich von (1875): *Apollonius. Von Gotes Zuokunft*, Strobl, Joseph (ed.), Wien: Braumüller.
- Ornstein, Jacob (1954): “Introduction”, in: Lucena, Luis de: *Repeticion de Amores*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1–32.
- O’Sullivan, Daniel E. (2012): “Changing the rules in and of Medieval chess allegories”, in O’Sullivan (ed.), 199–220.
- (ed.) (2012): *Chess in the Middle Ages and Early Modern Age. A Fundamental Thought Paradigm of the Premodern World*, Berlin / Boston: de Gruyter.
- Ott, Karl August (1976): “Einleitung”, in Lorris / Meun, vol. 1, 7–76.
- Petrarca, Francesco (1976): *Petrarch’s Lyric Poems. The Rime sparse and Other Lyrics*, Durling, Robert M. (ed.), Cambridge/Mass.: Harvard UP, 1976.
- Petrus Alfonsi (1911): *Die Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi*, Hilka, Alfons / Söderhjelm, Werner (ed.), Heidelberg: Winter.
- Petzold, Joachim (1987): *Das königliche Spiel. Die Kulturgeschichte des Schach*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Radatz, Hans-Ingo (1993): “Einleitung”, in: March, Ausiàs: *Gedichte (altkatalanisch und deutsch)*, Frankfurt a. M.: Domus Ed. Europaea, 7–40.
- Rialc. Repertorio informatizzato dell’antica letteratura catalana, <<http://www.rialc.unina.it/>>.
- Rialto. Repertorio informatizzato dell’antica letteratura trobadorica e occitana, <<http://www.rialto.unina.it/>>.
- Schmidt, Gerard F. (1961): “Einleitung”, in: id. (ed.): *Das Schachzabelbuch des Jacobus de Cessolis*, Berlin: Schmidt, 7–24.
- Sieper, Ernst (1898): *Les Échecs Amoureux. Eine altfranzösische Nachahmung des Rosenromans und ihre englische Übertragung*, Weimar: Felber.
- Spitz, Hans-Jörg (2003): “Sensus literalis/spiritualis”, in: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. 3, Berlin / New York: de Gruyter, 421–425.
- Strohmeyer, Fritz (1895): “Das Schachspiel im Altfranzösischen. Beiträge zur Kenntnis der Bedeutung und Art des Schachspiels in der altfranzösischen Zeit”, in: *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler [...] dargebracht*, Halle / Saale: Niemeyer, 381–403.

- Taylor, Mark N. (2012): “How did the Queen go mad?”, in O’Sullivan (ed.), 169–183.
- Taylor, Steven M. (1990): “God’s Queen: Chess imagery in the poetry of Gautier de Coinci”, *Fifteenth Century Studies* 17, 403–419.
- van der Linde, Antonius (1874): *Geschichte und Litteratur des Schachspiels*, Berlin: Springer.
- von Heydebrand und der Lasa, Tassilo (1897): *Zur Geschichte und Literatur des Schachspiels*, Leipzig: von Veit.
- Wehle, Winfried (2011): “Formen der Dichtung und Formate des Wissens. Zur Struktureinheit von Petrarca’s *Canzoniere*”, in: Bergdolt, Klaus / Pfister, Manfred (eds.): *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz, 249–286.
- Westerveld, Govert (2015): *The Poem Scachs d’amor (1475). First Text of Modern Chess*, Murcia: Primera, <[https://www.researchgate.net/publication/309789759\\_The\\_Poem\\_Scachs\\_d’amor\\_1475\\_First\\_Text\\_of\\_Modern\\_Chess/link/5ea6b5f945851553fab2e286/download](https://www.researchgate.net/publication/309789759_The_Poem_Scachs_d’amor_1475_First_Text_of_Modern_Chess/link/5ea6b5f945851553fab2e286/download)> [16.11.2020].
- Matthias Aumüller, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Leibnizstraße 8, D-24118 Kiel, <aumuller@uni-wuppertal.de>.

# Una nova aportació per a la prosa catalana del Barroc: el *Capritxo* de fra Tomàs Roca

Joan Mahiques Climent  
(Castelló de la Plana)

**Summary:** This paper studies and edits the *Capritxo* by Friar Tomàs Roca, an almost unknown work of Catalan Baroque prose. The *Capritxo* is a 17th-century epistolary novel copied in the ms. 788 of the Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Due to its characteristics, this work can be compared to the *Estil·lades i amoroses lletres trameses per Bertomeu Cirlot a la sua senyora i per ella a ell*. The *Capritxo* consists of three letters written by the graduate Sophistice plus a response from the Dr Syncathegorematic to the first mail of the former. This exchange of letters draws a story about the misfortunes of two rogues sentenced to galleys. Several Latin words, especially adverbial phrases, are regularly inserted into *Capritxo's* Catalan text, thus parodying the scholastic and grandiloquent language of theologians and magistrates, and joking with wordplays which may be related to the meaning of both senders' names. Moreover, the *Capritxo* criticizes not only the disproportionate severity of the torture and the sentences applied against many galley prisoners, but also the inhibition of some powerful people faced with such injustices.

**Keywords:** Baroque, Catalan prose, editing, stuffed epistle, literary *capriccio*, sophism, syncathegorematic words ■

Received: 28-12-2020 · Accepted: 18-02-2021

## ■ 1 El ms. 788 de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu

Entre les entrades bibliogràfiques incorporades a la base de dades *MCEM* (*Manuscripts Catalans de l'Edat Moderna*), hi ha un petit grup de descripcions de manuscrits de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu que van ser realitzades per Joan Mahiques i Helena Rovira al llarg de l'any 2015. Una de les troballes més afortunades d'aquella recerca fou la localització del ms. 788, un petit volum del segle XVIII que Pere Maria Orts i Bosch llegà a l'esmentada institució valenciana.<sup>1</sup>

---

1 *MCEM* (Id 2521). Aquest manuscrit duu un exlibris visible de la llibreria antiquària Farré de Barcelona, on fou adquirit.



El manuscrit presenta una doble paginació: una de més recent numera les p. 1 a 23; i una de més antiga, que va del número 248 al 259. Això permet suposar que les diferents obres es trobaven en el mateix ordre en un altre volum molt més extens del qual foren segregades. La primera de les obres del ms. 788, i també la més destacada de totes les que s'hi inclouen, ocupa les p. 1–11 i va precedida d'una rúbrica que en determina el gènere o la característica principal, així com l'autor i la cronologia: un «*Capricho*» atribuït al «molt reverend pare mestre fra Tomàs Roca», mort «a 16 d'octubre de 1639». Es tracta d'una novel·leta epistolar, inèdita fins a dia d'avui, que no dubtem a considerar com una de les aportacions més singulars i rellevants de la prosa catalana del Barroc.<sup>2</sup> A la rellevància, que vindria justificada pel simple fet que durant aquest període es documenten molt poques mostres de prosa de ficció en català, caldria afegir la singularitat d'un text bilingüe que, per la seua combinació d'expressions llatines en un discurs català fluït i ben construït, no es pot parangonar amb cap altre testimoni de la seua època. Si més no, no hem trobat cap altre text hispànic o europeu dels segles XVI–XVII que pugui comparar-se amb el *Capritxo* pel que fa a l'ús equilibrat i sistemàtic de llatínades, sobretot locucions adverbials, inserides en un discurs en llengua vulgar on els interlocutors tenen noms que representen simbòlicament aquest joc lingüístic. Les nostres indagacions tampoc ens han permès trobar precedent que represente una paròdia lingüística similar; només hem pogut trobar certes similituds del *Capritxo* amb passatges d'obres italianes posteriors, com els *Ritratti critici* (1669) de Francesco Fulvio Frugoni o la novel·la d'Alessandro Manzoni intitulada *I promessi sposi*, escrita al segle XIX però inspirada i ambientada en el segle del Barroc.<sup>3</sup>

Continuem, però, amb el contingut del ms. 788. Després del *Capritxo*, a les p. 12–16, segueix una *Declamación de las principales figuras retóricas, de la me-*

2 Considerem que aquesta obra és inèdita i desconeguda perquè no és esmentada en cap dels manuals de referència que hem consultat, com el treball sobre literatura catalana plurilingüe degut a Rossich & Cornellà (2014) o el volum de la *Història de la literatura catalana* dedicat a l'època moderna, sota la coordinació de Solervicens (2016), particularment el capítol en què Ledroit (2016) tracta sobre la prosa del Barroc.

3 Compareu el *Capritxo* amb la paròdia jurídica, farcida de llatínades, amb què *I promessi sposi* ridiculitza el *podestà* de Lecco (Nigro, 2002: 365–366, cap. XVIII). L'obra de Frugoni (1669: 297–298) insereix una carta escrita en castellà i farcida de llatínades que un tal Juan Martínez adreça, des de Burgos, al doctor Salas Mançilla, catedràtic de Filosofia Moral de la Universitat Complutense d'Alcalà d'Henares. A *Il cane di Diogene*, el mateix Frugoni (1687: 469–471) traduí la mateixa epístola a l'italià, alterant, però, el nom del catedràtic destinatari, ara identificat també com «V. S. Syncathogoremathica». Sobre les dues versions d'aquesta epístola burlesca de Frugoni, vegeu García Berrio (1968: 150–152).



*moria, de la acció y pronunciació.* Al llarg d'aquestes pàgines s'anuncia el nom de diversos recursos retòrics i se'n posa un exemple per a cada un, en moltes ocasions indicant el to de veu que caldria emprar-hi. Els casos adduïts sempre tenen una relació amb la predicació, les Sagrades Escripures o la doctrina i moral cristianes.<sup>4</sup> En realitat, aquesta secció transcriu una bona part del contingut del capítol v d'*El espíritu del predicador o método para componer y predicar la divina palabra*.<sup>5</sup>

Finalment, a les p. 17–23, es copien set poemes devots. Per una banda, les tres primeres composicions i també la darrera foren extretes ben probablement de la *Lyra poética* (1688), recull pòstum del poeta saragossà Vicente Sánchez.<sup>6</sup> Per altra banda, els poemes quart, cinquè i sisè, tots dedicats a sant Tomàs d'Aquino, es documenten igualment a l'ampliació que Josep Vicens va fer de l'*Arte poética española* de Diego García Rengifo i als anònims *Preceptes breus per la poesia catalana y castellana* copiats al ms. 15 de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona.<sup>7</sup> Aquestes dues obres s'emmarquen en el context barceloní de principis del segle XVIII i es poden

4 Heus ací un exemple: «Exclamación interrogante (con voz clamorosa): “¿Qué rémora os retarda? ¿Qué letargo os comprehende? ¡Despertad, velad, obrad, abrid los libros, coronad los púlpitos, y coronaos de despojos del mundo, demonio y carne!» (ms. 788, p. 14–15). Les figures descrites s'identifiquen segons les rúbriques següents: «Narración, con voz ordinaria», «Ponderación, con voz grave», «Admiración, con voz esforçada», «Apóstrophe, con voz igual», «Admiración con reflexión y con voz indignada», «Exclamación, con voz compassiva», «Apóstrophe interrogante, con voz fuerte», «Objurgación, con voz ferviente», «Commiseración, con voz triste y flebil», «Exclamación interrogante, con voz clamorosa», «Metáforas conglobadas, con voz animosa», «Congeries, con voz caudalosa», «Reticencia, con voz suspensa» i «Deprecación, con voz apacible».

5 «Cap. V. De la pronunciació y acció» (EP, 1791: 128–130). Aquesta obra fou impresa a Olot el 1791, però, per les semblances que presenta amb el text del ms. 788, es pot suposar que es tracta d'una obra que no és posterior al segle XVIII.

6 Aquests poemes de Vicente Sánchez tenen els següents incipits: «Baxa el amor como llama», «Porque paran en disgustos», «La obstinación de Agustino» i «El santo fue de más cuenta». Han estat publicats per Duce García (2003: I, 463–464, 232–233, 341–342, 477–478), basant-se en un imprès siscentista intítulat *Lyra poética* (Zaragoza, Manuel Román, 1688). El ms. 788 omet del primer poema el refrany («estribillo»), que ascendeix a 20 vv. segons el text establert per Duce García.

7 L'ampliació de Josep Vicens es publicà el 1703 al taller barceloní de Joseph Teixidó amb el títol d'*Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo; se'n feren diverses reedicions al llarg del segle. Els tres poemes que s'hi inclouen comencen de la següent manera: «En la cárcel no se oyó», «Porque fue tan religiosa», «Da, Thomás, vuestra sapiencia». Tal com es pot observar a l'edició de Rossich (1979), aquests tres poemes no s'inclouen al *Parnàs català* de Narcís Julià, que només transmet composicions escrites en català, moltes documentades igualment als *Preceptes breus* i a l'esmentada ampliació de Josep Vicens. Sobre la difusió d'aquests poemes a les obres esmentades, vegeu també MCEM (Id 1102).

relacionar amb el convent de dominics de Santa Caterina Màrtir, més concretament amb les activitats acadèmiques i festives amb què estudiants i docents honoraven el seu patró, el Doctor Angèlic. En efecte, durant els segles XVII–XVIII, el convent barceloní s'esforçà a celebrar amb la deguda sumptuositat la festa del sant d'Aquino, en la qual participaven molt activament els estudiants, i amb la qual només es podrien comparar per importància les festes celebrades en llaors de sant Ramon de Penyafort. Aquestes conclusions es poden inferir clarament a partir de la lectura dels esdeveniments de l'època consignats al *Lumen Domus*, el dietari del convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona.<sup>8</sup> La promoció de la figura de sant Tomàs d'Aquino estava estretament lligada a l'Acadèmia de Sant Tomàs, erigida a Barcelona el 1584. Rossich (2007: 441–442) fa un breu repàs a la història d'aquesta institució i destaca la seua importància des d'una perspectiva literària:

Podríem deduir [...] que es tractava simplement d'una institució piadosa, o d'una acadèmia filosòfica i prou. Era això, és clar, però també moltes altres coses. La publicació anual de fullets amb discursos, composicions poètiques, oratoris i conclusions filosòfiques, almenys des de la segona meitat del segle XVII, fa veure que es tractava també d'una institució literària [...] L'Acadèmia de Sant Tomàs s'afegia a la tradició de la poesia de certamen que havia ensenyat mètrica i versificació als catalans; s'hi afegia, o la suplia, a partir del moment que els certàmens van deixar de ser competitiu per convertir-se en una simple manifestació de lluïment escolar. (Rossich, 2007: 442)

Aquestes dades ens ajuden a contextualitzar el ms. 788 i les obres que transmet. Tant la *Declamación de las principales figuras retóricas* com els poemes finals es poden relacionar amb els exercicis escolars vinculats a seminaris o escoles conventuals; en aquesta línia, el *Capritxo*, que centrarà la nostra atenció a partir d'ara, també té tota l'aparença d'un exercici escolar: concretament, presenta un joc gramatical a partir d'un intercanvi epistolar amb el text català farcit d'expressions llatines.

---

8 El *Lumen Domus o Annals del convent de Santa Caterina de Barcelona* es conserva als ms. 1005–1008 de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, als quals cal afegir el ms. 946 de la mateixa biblioteca, que constitueix un suplement del *Lumen Domus*. Tots aquests volums es poden consultar a través de les reproduccions digitals de BiPaDi i són descrits a MCEM (Id 459, 2182 i 2158).

## ■ 2 Fra Tomàs Roca i el seu capritxo literari

A partir d'ara ens centrarem en el *Capritxo*, copiat a l'inici del ms. 788 que acabem de descriure succintament. El seu autor, Tomàs Roca, fou un dominic valencià traslladat a Barcelona, on fou elegit tres vegades prior del convent de Santa Caterina.<sup>9</sup> La seua vida es desenvolupà entre els segles XVI i XVII, i la mateixa rúbrica que precedeix el *Capritxo* aclareix que va morir el 1639. Al ms. 1098 de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona es conserven tres sermons en català i dos en castellà, datats entre 1598 i 1604, i escrits per un tal «Roca» que ben segurament cal identificar amb l'escriptor que ara ens ocupa.<sup>10</sup> A més, molts volums impresos a Barcelona, si més no entre 1600 i 1635, incorporen una llicència de fra Tomàs Roca.<sup>11</sup> Evidentment, aquesta tasca censora implicava la lectura de les obres aprovades, fet que aporta dades ben interessants sobre la nodrida cultura literària, eminentment barroca, que el frare dominicà anà atresorant i eixamplant durant el primer terç del segle XVII.

A diferència del sermons, el *Capritxo* és una obra de ficció amb una inequívoca voluntat artística. De fet, aquest títol ja ens indica que es tracta d'un exercici literari que vol donar ales a la imaginació i a la creativitat. Aquest és el sentit que a l'època tenia aquest mot derivat de la forma italiana *capriccio*.<sup>12</sup> És cert que no hi ha cap element que permeta atorgar a fra Tomàs Roca la paternitat del títol de l'obra *Capritxo*, car aquest únicament es dedueix d'una rúbrica inicial de caràcter explicatiu que de cap manera pot ser deguda a l'autor, entre altres coses perquè se'ns indica l'atri-

9 Els tres priorats de fra Tomàs Roca al convent barceloní se situen entre els anys 1613–1616, 1619–1622 i 1626–1629. Aquesta informació i altres aspectes relatius als priorats de fra Tomàs Roca es troben al ms. 1005 de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

10 Vegeu MCEM (Id 482).

11 Simón Díaz (1977: 434–441) ressenya llicències o censures favorables de fra Tomàs Roca entre 1600 i 1633. La primera edició apuntada per Simón Díaz és la *Història de la vida, milagros, muerte, discípulos del bienaventurado predicador apostólico valenciano s. Vicente Ferrer*, de fra Francisco Diago (Barcelona, Gabriel Graells & Giraldo Dòtil, 1600). Fra Tomàs Roca també examina *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio, y desengaño de las cosas ajenas* de Francisco de Quevedo (Barcelona, Lorenço Déu, 1635). Aquest darrer volum, amb portada, aprovació i paginació independents, va circular, sota la mateixa enquadració, juntament amb un altre imprès intítulat els *Luguetes de la niñez y travessuras de el ingenio* del mateix Quevedo, publicat pel mateix tipògraf en la mateixa data. D'aquesta darrera edició hem consultat l'exemplar de la Biblioteca de Catalunya (4-I-80).

12 El *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* assenyalava l'origen italià del mot i el documenta en català en l'any 1695 sota la forma «capritxo» (Coromines, 1983: 535, «Capritxo»).

bució i la data exacta del seu òbit. Paga la pena de transcriure la primera de les dues frases d'aquesta rúbrica: «Lo autor del següent capricho, segons comú sentir, és [...] Thomàs Roca, cèlebre ingeni e universal» (p. 1). Aquesta citació destaca l'enginy del frare dominicà i, en definir el seu escrit com a capritxo, sembla dur a terme la descripció d'una obra més que no pas l'atribució d'un títol. Ara bé, com que no sabem com era designada aquesta obra pel seu autor, hem optat per aplicar la denominació indicada a l'esmentada rúbrica: *Capritxo*.

Actualment, el terme *capritxo* forma part del vocabulari específic de diverses disciplines artístiques, sobretot de la música i de les arts figuratives, però també de la literatura. Amb la combinació de fantasia i llibertat d'expressió, el capritxo aspira a assolir un grau d'originalitat que es fonamenta en la seua capacitat efectiva de transcendir els límits de la raó i dels preceptes compositius.<sup>13</sup> Segons indica White (2009: 1), el mot es documenta en fonts literàries italianes del final del segle XIII, particularment al *Volgarizzamento delle storie contra i pagani di Paolo Orosio* de Bono Giamboni. Des d'Itàlia s'expandí a partir del segle XVI a altres dominis lingüístics d'Europa i es convertí també en un terme conegut i comú per a referir-se al fenomen de la creació literària o artística.<sup>14</sup> Tal com s'incardina en el discurs literari de l'època, el capritxo sembla referir-se unes vegades a un gènere o un producte literari concret, mentre que altres vegades sembla indicar més aviat la disposició de l'esperit creador en el moment just de bastir l'obra. En la línia d'aquesta darrera tendència, el capritxo pot ser presentat també com un estil o una característica, la qual cosa es reflecteix igualment amb l'ús de l'adjectiu *capritxós*. En qualsevol cas, el terme que ara ens ocupa encaixa perfectament amb la teoria poètica del Barroc, segons la qual la mimesi d'ascendència aristotèlica «modifica lleument el seu sentit

13 El *DIEC2* incorpora dues accepcions molt similars a la definició de *capritxo*, que és descrit com a «composició musical de forma lliure i caràcter fantasiós», però també de la següent manera: «En pint[ura] i en gravat, composició original i fantàstica que defuig les regles i les convencions ordinàries». També redunden en aquests aspectes el *DCVB* i el *DNV*, que defineixen el mateix mot l'un com a composició «de fantasia, nova i estranya, però no sense gràcia»; i l'altre com a «obra d'art que s'allunya dels models acadèmics i de les normes per mitjà de l'enginy i la fantasia».

14 Per a la història del mot des dels orígens fins al segle XVIII, tant pel que fa a l'evolució del seu ús i significat com pel que fa a la seua expansió, remetem a White (2009: 1–26). Tot i que es focalitza sobretot en l'època contemporània, és interessant consultar el volum col·lectiu *Le Caprice et l'Espagne* aplegat per Peyraga (2007).

per incloure també la fantasia» (Solervicens, 2009: 11).<sup>15</sup> Altrament dit, en paraules d'un il·lustre coetani de fra Tomàs Roca: «Sin salir del arte, sabe el ingenio salir de lo ordinario y hallar en la encanecida profesión nuevo paso para la eminencia [...] Que el alentado capricho nunca se rindió a la fácil imitación» (Gracián, 1993: 21).<sup>16</sup>

En efecte, el *Capritxo* de fra Tomàs Roca és un text sorprenent que demostra un gran enginy pel fet d'enquadrar una trama de successos sobre galiots en unes epístoles farcides de llatínades característiques de les discussions escolàstiques. Per la seua estructura i estil, i per les seues al·lusions a qüestions metalingüístiques, el *Capritxo* podria comparar-se a les pràctiques escolars per aprendre llatí i retòrica, la qual cosa demostra per part de l'autor un bon coneixement de les normes de la gramàtica llatina i de les teories medievals sobre la naturalesa sincategoremàtica d'alguns mots.

### ■ 3 De les *Estil·lades lletres* al *Capritxo*

El *Capritxo* també esgrimeix un ventall de recursos expressius que ja es trobaven a les *Estil·lades i amoroses lletres trameses per Bertomeu Cirlot a la sua senyora i per ella a ell*. Aquest darrer títol, transmès en format de plec solt a partir de la segona meitat del segle XVI, coincideix amb el *Capritxo* no només pel fet de representar un intercanvi de cartes sinó també pel fet de bastir una paròdia basada en un ús inadequat dels registres lingüístics.<sup>17</sup>

15 El mateix estudiós continua explicant algunes qüestions de poètica que, com veurem més endavant, es podrien exemplificar a través del *Capritxo* de Tomàs Roca: «La poètica barroca [...] situa la meravella en un lloc central tant en l'elaboració com en la recepció de l'obra literària. En l'elaboració, per l'elecció de matèries sorprenents, la seqüenciació de les trames, l'ús de recursos retòrics o la selecció d'un lèxic allunyat dels usos corrents. En la recepció, pel trencament de l'horitzó d'expectatives dels receptors i la potenciació de l'astorament, en molts casos no com a finalitat última, sinó com a mitjà per expressar conceptes complexos i mantenir-los impresos en la ment» (Solervicens, 2009: 12). Sobre la concepció estètica del Barroc i els seus lligams amb el *Capritxo*, remetem a la monografia de Snyder (2014) i al volum col·lectiu editat per Moll & Solervicens (2009), especialment els treballs de Duprat (2009) i Esteve (2009).

16 Aquest passatge forma part d'*El Héroe* (1637), que fou la primera obra que publicà el jesuïta Baltasar Gracián (1601–1658), autor del *Criticón* i un dels teòrics més importants del Barroc hispànic.

17 Podem considerar com un fet segur, o quasi segur, que fra Tomàs Roca coneixia les *Estil·lades lletres*, ja que es van publicar reiteradament a les ciutats de València i Barcelona; se'n coneixen set edicions datades entre 1575 i 1677. Vegeu el text editat i també un llistat de les edicions conservades a Duran (1982; 2004: 679–712), Romeu i Figueras (1983; 1994: 205–230) i Vila (2013).

Tanmateix, hi ha algunes diferències remarcables. Així doncs, les *Estil·lades lletres* parodien els tòpics de l'epistolografia amorosa, mentre que el *Capritxo* posa en evidència la freda grandiloquència dels togats davant de casos molt sensibles que afecten la vida de diverses persones. A més, les *Estil·lades lletres* són íntegrament escrites en català i es basen en el contrast no de llengües diferents sinó de varietats del mateix idioma. Això no exclou que ambdues obres representen matèries plebees, frontalment oposades al sublim, però transmeses en una elaboradíssima retòrica que es concreta, en un cas, en una prosa artitzada farcida de mots grollers o inadequats i, en l'altre, en unes epístoles farcides de llatí escolàstic.

Per posar major rellevància a aquestes similituds, es pot afegir que l'onomàstica dels remitents o destinataris d'ambdues obres és comparable pel fet de triar unes denominacions genèriques d'antropònims oposats però complementaris. Els noms de Bertomeu Cirlot i Bertomeua Cirlot parteixen d'un mateix lexema més una oposició de gènere, tot denotant un conflicte sexual que determinarà profundament el desenvolupament de la trama amorosa. De la mateixa manera, els remitents de les cartes del *Capritxo* són el llicenciat Sophistice i el doctor Syncatherogematice, denominacions que ens porten a l'àmbit de la lògica escolàstica entesa com una branca de la teoria del llenguatge. Sofístic i sincategoremàtic són dos adjectius referits a l'argumentació i a la naturalesa dels mots que podien evocar les lliçons d'un col·legi universitari vinculat a un orde religiós, o bé les disquisicions de doctes juristes disposats a indagar fins als límits d'algunes qüestions legals. Al *Capritxo*, l'oposició complementària entre els dos interlocutors es pot concretar en el rang desigual que ostenten, un llicenciat i un doctor, i en la relació que hi ha entre els dos antropònims: Sophistice i Syncatherogematice. El nom del llicenciat pot recordar els paral·logismes propis dels raonaments sofístics, mentre que el nom del doctor recau sobre un altre element directament relacionat amb sil·logismes i sofismes, com és la distinció entre els mots que són categoremàtics i els que no ho són. Més endavant incidirem en aquest darrer punt. De moment, cal remarcar que els intercanvis epistolars entre aquests dos personatges tenen tota l'aparença d'una argumentació des de punts de vista oposats.

Tant el *Capritxo* com les *Estil·lades lletres* estan distribuïts en quatre cartes diferents. A l'epistolari amorós, Bertomeu Cirlot declara a la primera carta el seu amor a Bertomeua Cirlot, que respon amb una altra missiva tot acceptant aquest requeriment. La rèplica tramesa pel seu estimat continua amb els tòpics, degudament parodiats, de l'amant desitjós de casar-se i posseir l'estimada. Ara bé, a la quarta i darrera carta, Bertomeua descobreix el

doble joc del seu estimat, que li és infidel, per la qual cosa se sent despitada i el repudia.

El trencament entre els dos interlocutors, segellat al final de les *Estil·lades lletres*, es produeix molt abans al *Capritxo* de fra Tomàs Roca, en aquest cas no per un afer sentimental sinó per la rotunda negativa del doctor, resident a Barcelona, davant de la sol·licitud del llicenciat, que li demana que intercedesca per tal d'afavorir dos bergants castellans condemnats a galeres. Els delictes dels dos dissortats, més lleus que no pas greus, són presenciats pel mateix llicenciat, i semblen concretar-se en el fet de vagar i captar pel carrer o d'alterar la pau dels veïns de la ciutat de València. El *Capritxo* té tres cartes diferents més una resposta a la primera carta. Les tres missives numerades són escrites pel llicenciat Sophistice, mentre que la resposta a la primera tramesa va a càrrec del doctor Syncathegorematicè, que s'inhibeix tement patir un daltabaix en la seua bona fama si se l'associa amb individus de dubtosa reputació. Tot i que amb la resposta del doctor ja s'ha produït el trencament entre els dos interlocutors, si més no pel que es refereix als dos bergants, el llicenciat Sophistice no falta mai al decòrum i continua informant el seu corresponsal sobre el desenllaç del cas.

A la segona carta, el llicenciat es mostra sorprès i disgustat per la prudència mostrada pel doctor i li reconta els successos viscuts pels dos condemnats. Tal com el jutge havia establert, ambdós foren arrossegats pels carrers de la ciutat, lligats a un carro, mentre un botxí els anava flagel·lant l'esquena, que portaven nua. Després de fer una volta, tornaren a la presó. Els dos homes mostraren en tot moment el semblant serè, tot i la malaurada tempesta que els queia a l'esquena, com si volguessen demostrar a tot-hom que eren capaços de suportar tals patiments –potser perquè no n'eren mereixedors?–.

En una tercera i última carta, el llicenciat reconta el desenllaç dels dos captius. Pocs dies després de la flagel·lació, arribà la notícia que les galeres havien atracat a Vinaròs, de manera que tots els candidats al rem havien de ser conduïts ràpidament allà. Els dos homes sortiren de la presó, juntament amb els altres galiots, palesant en el seu cos i en el seu esperit el mal tracte que se'ls havia donat des del presidi. El llicenciat Sophistice no pogué fer menys que compadir-los, fins al punt de brollar-li llàgrimes dels ulls, i intentà acostar-se a ells per donar-los algun consol. Desafortunadament, tal espectacle havia reunit una gran multitud de gent, inclosos diversos xiquets, que cridaven els dissortats i els perseguïen. El llicenciat hagué de desistir en l'intent d'acostar-s'hi; s'horrortzava d'imaginar la vida que tindrien a les galeres, tot lamentant que una culpa tan lleu tingués un desenllaç

tan tràgic. El doctor Syncategorematic no respon a les cartes segona i tercera; la seua inhibició és absoluta.

La dificultat del *Capritxo* rau en l'intent d'establir una lectura global prou coherent que permeta integrar de manera harmonitzada els diferents elements que s'hi troben superposats; en particular, caldria analitzar el significat i les relacions intertextuals de cada una de les llatínades per copsar els matisos semàntics que modulen el fil argumentatiu de l'obra. D'antuvi, hi veiem una paròdia comparable a aquella que es troba a les *Estil·lades lletres*. Ara bé, tal com s'ha apuntat, els continguts d'ambdues obres són molt diferents, la qual cosa repercuteix al seu torn en el tractament distint de la paròdia que desenvolupen. El *Capritxo* amaga una crítica social molt més directa, punyent i agosarada que no pas les *Estil·lades lletres*, que semblen exhaurir-se en la mera burla dels excessos del llenguatge amorós convencional.

#### ■ 4 El *Capritxo*, de la teoria gramatical a l'exercici pràctic

Com hem comentat anteriorment, el *Capritxo* destaca per la seua enginyosa estructura bilingüe, que aporta originalitat a la història que relata. Els mots en llatí que se succeïxen al llarg del discurs escrit en català apareixen en el manuscrit subratllats, destacant així de manera molt visual l'ús diferenciat de les dues llengües. L'explicació que ens permet trobar una lògica rere l'ús de cada idioma s'ha de relacionar amb el nom dels dos interlocutors: el llicenciat Sophistice i el doctor Syncategorematic.<sup>18</sup>

Si bé sembla que l'ús de l'adjectiu *sincategoremàtic* prové dels estoics, segons ho testimonia Priscià, fou durant l'època medieval que aconseguí un ampli desenvolupament en l'àmbit de la lògica escolàstica, fins al punt de constituir un tema destacat en tractats escrits per autors com Guillelmus de Shirewode, Petrus Hispanus, Nicolaus Parisiensis, Paulus Venetus o sant Vicent Ferrer. Hi ha una estreta relació entre els sofismes («*sophismata*») i els mots sincategoremàtics, perquè molts sofismes contenen mots sincategoremàtics que són responsables del seu caràcter ambigu, fals o desconcertant. Precisament per això la literatura sobre sofismes dedicava molts esforços a descriure i analitzar les diverses situacions que caracteritzen l'ús d'algunes paraules sincategoremàtiques. No és estrany, doncs, que una gran

---

18 L'explicació sobre mots categoremàtics o sincategoremàtics que desenvolupem a partir d'ara, i també els autors i exemples amb què il·lustrem aquesta matèria, es basen en Pironet & Spruyt (2020), Kretzmann (1982) i Beuchot (2005: 68–108).



varietat de tractats i textos escolàstics estiguessen estructurats molt sovint en grups de diferents tipus de mots sincategoremàtics a partir dels quals es mostraven diferents exemples de sofismes.

Els lògics medievals consideraven que el paradigma d'una sentència categoremàtica estava format per un mot amb funció de subjecte més un altre mot amb funció de predicat, per exemple: «*Socrates currit*». D'aquesta manera, era qualificat com a categoremàtic qualsevol mot que pogués realitzar tot sol la funció de subjecte o de predicat, mentre que tota la resta formava part del grup dels mots sincategoremàtics. Aquests darrers vindrien a ser copredicadors que determinaven o modificaven l'abast dels mots categoremàtics en el si d'una sentència, per exemple: «*Socrates currit contingenter*». Segons aquesta concepció de la llengua, es classificaven com a categoremàtics els noms, adjectius, verbs i pronoms personals o demostratius, mentre que adverbis, preposicions i conjuncions formaven part dels sincategoremàtics. La taxativa distinció per categories gramaticals que acabem de fer no era, però, tan senzilla ni tan evident entre els lògics medievals. De fet, alguns mots, com «*totus*», podien ser utilitzats categoremàticament en unes ocasions o sincategoremàticament en d'altres.

Si ens fixem en l'ús que fra Tomàs Roca fa del llatí al llarg del *Capritxo*, veurem que no reflecteix al cent per cent la distribució entre categorema i sincategorema. Per exemple, ell no marca en llatí totes les preposicions ni totes les conjuncions, però sí que és evident que emprà el llatí sobretot per expressar complements circumstancials, especialment els adverbis i les locucions adverbials. A més, les expressions llatines triades tenen una clara empremta escolàstica i es poden trobar també en tractats teològics, sobretot en la *Summa Theologiae* de sant Tomàs d'Aquino i en l'allau de comentaris a aquesta obra que van anar sorgint tant a l'època medieval com a l'Edat Moderna.<sup>19</sup> L'ús de fórmules llatines accentua el to escolàstic del relat tot

19 Hem fet un buidatge de les llatínades documentades a la primera carta del doctor Sophistic. En total hem comptabilitzat cinquanta-set casos, la major part dels quals es poden localitzar a les obres de sant Tomàs d'Aquino. Concretament, hem registrat quaranta-una coincidències a través de l'*Index Thomisticus* (Busa, 2020); dels setze casos no documentats en aquest primer intent, i a través del cercador de Google Books, n'hem localitzat sis casos més a l'edició monumental del teòleg Charles-René Billuart intitulada *Summa S. Thomae hodiernis Academicarum moribus accommodata*, publicada a Lieja entre 1746 i 1751, en dinou volums. Concretament, aquestes sis llatínades són: «*evidentia in attestante*», «*initiativa*», «*potestate jurisdictionis*», «*juridice*», «*intuitiva*», «*per modum transeuntis*». La resta de les ocurrences extretes de la primera carta del llicenciat Sophistic es poden documentar, a través de Google Books, en una gran quantitat de tractats i comentaris teològics o jurídics impresos als segles XV–XVII. Són les següents: «*arte affectionis*», «*per*

creant un contrast interessantíssim entre la grandiloqüència d'aquest registre –einentment tècnic, fred i formalista– i la trama del *Capritxo*, ambientada en un entorn urbà de baixos fons. Ens trobem, doncs, davant d'un text curiós i complex que mereix ser estudiat des de diverses perspectives.

El que d'antuvi era un joc literari i lingüístic es transforma al *Capritxo* en l'agra denúncia d'una realitat ben palesa que han desvelat alguns estudis històrics i que també transmeten algunes obres literàries coetànies. Estem pensant en les tortures i l'escarni públic a què són exposats els dos bergants, que acabaran condemnats a galeres per un delictes molt lleu. Aquestes qüestions afloren, per exemple, en el conegut passatge en què Ginés de Pasamonte és alliberat pel Quixot; o en Guzmán de Alfarache que, des de la seua condició de galiot, explica la seua vida en una novel·la homònima; o també en la sòrdida descripció que Pere Jacint Morlà fa de la presó valenciana situada a les Torres de Serrans.<sup>20</sup> A les obres que acabem d'esmentar es pot copsar una crítica no només contra el rigor i l'arbitrarietat de les penes sinó també contra la corrupció dels representants de la justícia. Encara més, algunes veus de l'època qüestionaven implícitament les autoritats civils o fins i tot la Corona, que subordinaven les vides dels presidiaris als interessos d'un estat que necessitava els galiots per a les seues campanyes militars.<sup>21</sup>

Les dades aplegades i analitzades als estudis d'Heras Santos han posat al descobert la vida i les misèries dels galiots, i també la seua relació amb la societat i el sistema judicial de l'època. A partir de documents relatius al Regne de Castella, aquest estudiós estableix que el 40% dels galiots havien

---

*vim coercivam», «per non repugnantiam», «methodo resolutionis», «scientific», «per modum permanentis», «de lege absoluta», «per primum non esse verborum», «potestate conservativa», «tanquam a termino a quo».*

20 Sobre aquests aspectes en el *Quijote* de Miguel de Cervantes o el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, vegeu, per exemple, O'Kuinghtons Rodríguez (2016), Cavillac (2005; 2010: 111–124) i Mierau (2016). Més endavant ens ocuparem del testimoni que deixa Pere Jacint Morlà al seu poema intítulat *Pintura de la Torre de Serranos*.

21 «La indivisión de poderes característica del Antiguo Régimen dotó a las sentencias judiciales de un doble carácter. Éstas no sólo fueron un acto de justicia, sino también de gobierno. Y en función de ello se introdujeron en el acto judicial una serie de consideraciones ajenas al caso procesalmente tratado y resuelto. De este modo la política naval determinó el número de penas de galeras impuestas por los jueces y la Corona no dudó en presionar a las justicias para que éstas atendieran las necesidades militares del soberano, aunque fuera con menoscabo de la estricta administración de justicia. Es indudable la naturaleza utilitaria de la pena de galeras, la cual constituyó un elemento esencial para dotar a la Armada de una mano de obra barata con la que realizar trabajos penosos» (Heras Santos, 2000: 298).

estat condemnats per robatoris, i el 4% per ganduls o inactius. En realitat, aquests darrers s'assimilaven als lladres i havien de complir una condemna de quatre anys de rems.<sup>22</sup> Tot i que cada un dels regnes hispànics tenia la seua pròpia legislació, la condemna de les galeres era un fet comú de tots aquests territoris, la qual cosa fa suposar que les sancions imposades al Regne de València no distarien gaire de les documentades a Castella.<sup>23</sup> Tot plegat demostra que fra Tomàs Roca no exagerava quan explicava l'estrany cas dels dos bergants condemnats a galeres.

Tampoc era una exageració la imatge dels dos pobres desvalguts en el moment que van ser brutalment torturats amb l'objectiu que declararen una confessió culpable. Aquesta pràctica perversa estava a l'ordre del dia i es documenta també en altres textos siscentistes. No sense una bona dosi d'ironia, Morlà descriu cruament les atrocitats que els funcionaris de la presó infringeixen contra els presidaris per tal d'aconseguir aquest mateix efecte:

Y si pertináz niega,  
Aunque con llanto sus mejillas riega,  
Al instante le ponen  
Dos piedras grandes que le descomponen:  
Que el pedernal mas duro  
No está de *enternecerle* muy seguro,  
Porque son los tormentos eslabones,  
Que sacan claridades á montones. (Torres, 1883: 168)<sup>24</sup>

La crítica desplegada per fra Tomàs Roca no s'esgota en les penalitats dels dos pobres bergants. També apunta contra les autoritats judicials, com bé reflecteixen molts dels comentaris irònics posats en boca del llicenciat i

22 «Los vagabundos fueron asimilados por Castillo de Bovadilla a ladrones, porque “ladrón es propiamente del pan de los pobres el holgazán que está sano y mendiga de puerta en puerta”. Ésta era la opinión de la época sobre los inactivos de pocos recursos económicos —que no otra cosa eran los vagabundos— y así se comprende que desde 1552 comenzaran a ser penados con cuatro años de galeras. Igualmente vieron incrementado su castigo entre 1552 y 1556, los rufianes que de seis años de galeras pasaron a cumplir diez» (Heras Santos, 1991: 305).

23 Heras Santos (2000) mostra un panorama general sobre la condemna a galeres als diferents regnes d'Espanya. Aquesta treball demostra la plena implantació d'aquesta pena també a la Corona d'Aragó, tot i que no aporta el mateix volum de dades que sí que trobem en alguns treballs relatius a Castella, com és el cas d'Heras Santos (1991).

24 L'edició citada transcriu erròniament el mot marcat en cursiva, «enternecerle», com a «estremecerse». Hem corregit aquesta errada a partir del testimoni base, és a dir, el ms. 666 de la Biblioteca de la Universitat de València. Sobre aquest poema de Pere Jacint Morlà, vegeu Mahiques Climent (2016: 78–84).

del doctor, els quals, sense transgredir en cap moment les normes del decòrum, posen al descobert l'actitud pusil·lànime d'un d'ells, concretament del doctor Sycathegorematicè. Malgrat la seua complexitat sintàctica, l'encertada retòrica del *Capritxo* té una trava perfecta que es tradueix en un missatge ben entenedor. Amb una claredat meridiana, el lector pot captar i ponderar la magnitud de la covardia del doctor quan, en resposta a la demanda del llicenciat, es nega a viatjar des de Barcelona cap a València per tal d'intercedir pels dos dissortats, simplement «per temor de la relació que de mi a ells se podria presumir, a lo menos *secundum dici*, de hont restaria yo *saltem secundum esse intelligibile* ab reputació de ser causa *per accidens* de mil vellaqueries que's fan y perdria tant *appretiative* que no ho puch encarir *formaliter* ab paraulas enunciatives». Tot seguit, al final de la carta II, el llicenciat Sophistice contraataca amb una píndola plena d'ironia, quan afirma al doctor que li explicarà el desenllaç dels dos dissortats «per a que ab mayor complacència se regosije *quantum ad affectum* del bon consell que prengué *prompte et faciliter* de no venir assí en esta ocasió tant equívoca y perillosa». I finalment, en la seua darrera missiva, el llicenciat denuncia de nou la passivitat del seu destinatari quan esmenta el desenllaç tràgic, la «fi tant infeliz *cujus causa* no deu ningú fer *ad placitum* cosa alguna», mentre el doctor Sycathegorematicè romandrà en l'abundància, sa i estalvi, «ab renda sobrada en los colses y demás parts *ad mensuram Gallicam* per a que se rasque y refregue de nits sens *requiem aeternam* fins *in saecula saeculorum*». Així es configura, doncs, l'estereotip del doctor en lleis reflectit a les cartes d'aquest capritxo literari que és molt més, molt més que un mer exercici escolàstic sobre la naturalesa dels mots.

## ■ 5 Conclusions i edició del text

La nostra anàlisi del *Capritxo* i l'edició que hi afegirem tot seguit aporten dades ben interessants que caldrà considerar a l'hora d'estudiar en el seu conjunt la literatura catalana del Barroc. Aquesta obra, escrita pel dominic valencià fra Tomàs Roca segurament a Barcelona durant el primer terç del segle XVII, és d'una qualitat literària inqüestionable i omple un buit en l'àmbit de la prosa barroca de ficció. No només això: per la seua originalitat i pels seus encerts expressius, ens atreviríem a afirmar que és una de les obres bilingües més importants del Barroc europeu, un període en el qual l'experimentació plurilingüe estava a l'ordre del dia. L'ús del llatí i de la llengua vulgar com a element vertebrador d'aquest capritxo no és una faceta merament formal i epidèrmica. A través del discurs fred i tècnic de dos

interlocutors que s'intercanvien cartes farcides de llatínades, es denuncia la inhibició dels representants de la justícia i també el desmesurat rigor d'algunes penes, com és la tortura prèvia a la sentència judicial o la condemna a galeres aplicada contra captaires i ganduls.

Els partícips d'aquest intercanvi epistolar, el llicenciat Sophistice i el doctor Syncathegorematic, s'inscriuen en el corrent dels debats escolàstics i precisament per això abusen dels tecnicismes llatins i desenvolupen argumentacions que es dilaten a través de frases d'una gran complexitat sintàctica, amb contínues matisacions. Cal advertir que entre l'epistolografia anterior es poden trobar precedents que també apunten cap a aquesta direcció. No és pas desconeguda la controvèrsia que van mantenir Joanot Martorell i Joan de Monpalau a les lletres de batalla que s'anaren trametent l'un a l'altre. Doncs bé, el llenguatge de l'autor del *Tirant lo Blanc* no troba en el seu contrincant un adversari disposat a seguir-li el joc, tal com es deixa veure de la mateixa resposta de Joan de Monpalau a la quarta lletra de batalla que li tramet Martorell. Ací van les paraules de Monpalau:

E responent a vostra dita lletra dic primer que us confés que no entenc quatre vocables de què en vostra lletra vos sou servit; a molts cavallers n'he demanat e no he trobat qui m'haja dit que tals vocables sien en dret ni en costum d'armes; e si vós entenets lo contrari hauria plaer de saber en qual capítol e dret d'armes ne fa menció, o si per ventura ho havets de Bartol, o de qui. Voldria-ho saber per tal que, si em venia bé me'n pogués servir. E los vocables són: *silogisme, sofisticat escriure, e silogismal escriure, e relatar*. Ara d'açò no pus, car en vostres lletres e mies se mostra qual de vós o de mi s'és volgut servir de doctors en lleis o d'art de notaria. (Riquer, 1990: 1205)

Aquesta cita permet oposar l'actitud de Monpalau amb la del doctor Sincathegoramatic. El primer vol limitar-se a reproduir el rol de cavaller davant dels deseiximents que li tramet Joanot Martorell i, precisament per això, acusa el seu rival d'utilitzar un llenguatge més propi de doctors en lleis que no pas de cavallers. En canvi, el doctor Syncathegorematic perpetua els girs retòrics que són propis de la seua professió, fet que concorda plenament amb l'estil de les lletres del llicenciat Sophistice.

En qualsevol cas, el *Capritxo* de fra Tomàs Roca mereix ser publicat i conegut. A continuació, n'oferim una edició realitzada d'acord amb els criteris de transcripció que se solen aplicar als textos catalans antics, marcant en cursiva totes les expressions llatines que s'hi troben. Hem resolt les abreviatures i hem regularitzat el text segons els usos moderns pel que fa a la separació de paraules i les alternances entre *i/j* i *u/v*. Hem fet servir les actuals normes ortogràfiques d'accentuació, dièresi, guionets, apòstrofs i

majúscules. Hem marcat amb un punt volat les elisions que avui en dia no tenen representació gràfica. Hem indicat en superíndex la foliació del testimoni manuscrit a través d'una xifra entre claudàtors. També entre claudàtors es completen algunes paraules que hi apareixen de manera abreviada. Molt puntualment, es poden localitzar a l'aparell de notes algunes esmenes aplicades sobre el text base del manuscrit. ■

*Capritxo* de fra Tomàs Roca  
segons el testimoni únic de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu,  
ms. 788

[<sup>1</sup>] Lo autor del següent capritxo, segons comú sentir, és lo m[olt] r[everend] p[are] m[estre] f[ra] Thomàs Roca, cèlebre ingeni e universal. Morí a 16 de octubre de 1639, a las 7 de la nit.

#### Carta I

Sabrà V[ostra] M[ercè], *evidentia in attestante*, com en esta ciutat de València (a hont *personaliter* residesch) succehí *in foro exteriori* un cas al tercer dia de agost *naturaliter*; y fonch que, arribant yo *actualiter* al meu barri, *a casu* trobí que dos hòmens estavan reñint *initiative* y *simul natura* incitant a tots los vehins *collective* a péndrer per sa venjança dels agravis *realiter* rebuts. Fanfarronijaven ells *ut quod* per sa nació *ut quo* per ser castellans. Passà per allí *fortuito* la justícia *in concreto* y trobà *complete* reñint, conexent-los *scientia visionis*, de forma [<sup>2</sup>] que posà diligència *ministerialiter* en fer d'ells *apprehensive* pesquissa informant-se *in rigore* qui eran.

Respongueren los vehins *fideliter* que eran hòmens *absolute* voluntaris y lo jutje, *potestate jurisdictionis*, los portà *consequenter* a la presó, en la qual estan *circumscriptive* ab grillons y cadenas. Han-los torturat *juridice* perquè donen notícia *intuitiva* de sa vida y, preguntant-los *in communi* de alguns furts, respongueren a tot *negative*. Y dit jutje, no constant per persona pública la vida d'estos *in particulari*, los tornà al torment *in facto esse* y, preguntant-los *secundario* en los torments què *arte affectionis* tenian, confessant la veritat respongueren los dos *simul tempore* que eran hòmens *particulariter* vagos y vivian *in actu secundo* de sas rendas.

Provehí lo jutje *imperative* que provassen *necessario* los [<sup>3</sup>] dichos y no pogueren fer-ho, ni encara *probabiliter*, per ser hòmens infames *a jure*, capejadors *in actu exercito*. Y vent-se ells oprimits *per vim coercivam*, al·legaren ser hòmens honrats *per non repugnantiam*. Ab tot, revista la causa *sine qua non* per

lo jutje, sentencià *finaliter* que, per quant són hòmens que està en sa mà destruir a quisvulla *methodo resolutionis* y fer-ho<sup>25</sup> *in sensu diviso* per ser tant destres *scientificè* en negociar *abstractive*, manà sian açotats per los carrers d'esta ciutat *per modum transeuntis* y que vagen a galeras *per modum permanentis*. Hà'm aparegut, vehent açò *speculative*, escriurer-ho a V[ostra] M[ercè] *practice*, supplicant-li si és possible *de lege absoluta* se'ls provehesca de auxili prevenient; y avisaré offerint-se *occasionaliter*. Cesso *per primum non esse verborum*. N[ostre] S[enior] *potestate conservativa* guarde a V[ostra] M[ercè]. De València *tanquam a termino a quo*.

Lo licenciado Sophistice

[4] Resposta

Una carta de *referendo* ha arribat a mas mans, exida *motu continuo* de las de V[ostra] M[ercè] *antecedentes*, la qual *in actu signato* me refereix *extensive* la urgent necessitat *ad melius esse* que tenen de mon favor *in ordine ad se* uns pobres hòmens *in individuo*, per a que no sian forçats *in gradibus intensis* a pèrdrer *per conversionem ex parte* lo *esse existentiae* en eixa ciutat y mudar-se *secundum potentiam neutram* en principis motius *ut sic* de un rem ab tot lo grave y leve de una galera, ab què perilla *apparenter* aquella entitat que constitueix *intrinsicè* en lo ser personal que tenen.

Bé voldria yo *voluntate antecedenti* tenir tan poder *virtute propria* que bastàs *aptitudinaliter* a efectuar *explicitè* tot allò que tinch *in praeparatione animi* en respecte a ajudar a eixos desdichats *secundum praesentem justitiam*, però, s[enior]r meu, en est temps discret que's platica, [5] *in materia proxima* no convé, ni encara *per primam mentis operationem*, mostrar-se un home *tanquam instrumentum conjunctum* de semblants vellacos per temor de la relació que de mi a ells se podria presumir, a lo menos *secundum dici*, de hont restaria yo *saltem secundum esse intelligibile* ab reputació de ser causa *per accidens* de mil vellaqueries que's fan y perdria tant *appretiative* que no ho puch encarir *formaliter* ab paraulas enunciatives.

Si pogués fer-se de manera que lo *removens prohibens* estigués apartat *ut res a re* d'eixa ciutat y ab sols lo contacte virtual, sens que *substantialiter* estigués present, se pogués remediari aqueix treball *temperamento ad pondus*, yo ho faria de bona gana *tanquam agens naturale*. Mes ara sent menester que yo hi vaje *secundum essentiam et praesentiam*, estich determinat *elective* de no fer-ho per no dar en algun escàndol passiu de hont se me n'apegàs *extrinsece* algun número quantitatiu en los posteriors, fent-me participant *pro-* [6] *portionaliter*

25 fer-ho] ferlo

dels que estan *executive* determinats repartir entre eixos dos pobretons segons *justitia distributiva*. V[ostra] M[ercè], s[eño]r d[octo]r, *in utroque sexu* me mane *reciproce* cosas de la mia pràctica facultat y no me encomane *neque in actu primo* agència ruyn *habitualiter*, que de tals poch se'n pot esperar de bo *bonitate morali* y de ordinari se'n reben mals *in genere qualitatis*. N[ostre] S[eño]r *virtute intensive infinita* garde a V[ostra] M[ercè] ab auxili particular.

De Barcelona *originaliter* y de setembre *tanquam mensura extrinseca*.

Lo d[octo]r Syncathegoremattice

#### Carta II

No tenia yo menor concepte ultimat de la prudència *adquisita* que *in hae sive* està en V[ostra] M[ercè], del que *ad oculum* me declara *a priori* la carta que m'ha enviada *terminative* responnent-me a la matèria *circa quam* de aquells *diffinitive* condemnats <sup>[7]</sup> a patir *propter justitiam*, los quals lo dia següent foren trets *motu violento* de la presó. Y de la cinta en amunt *in puris naturalibus*, posats *divisim* en sengles quadrúpedos y *copulative* amarrats a la albarda *tanquam in subjecto*, anaren *concomitanter ad motum alterius* per los carrers públichs donant-los lo butxí *a parte post* molt bonas correjadas *instrumentaliter* en las espatllas *idemtice*, de manera que a poch camí se mostrà lo *accidens inseparabile* causat per aquell contacte mathemàtich, tant que temí no paràs aquella *poena sensus in interitum* del subjecte.

En fi tornaren *motu circulari* al lloch de hont partiren *reflexe*, tant contents *in ordine ad alios* y ab lo gest tant mesurat *in facie ecclesiae* que no parexian ells *secundum se totos* per qui havia passat *superficie tenuis* aquella borrasca. A mi me aparegueren *aequipollenter* uns grans capitans *quantitate virtutis* per lo ànimo constant que mostravan <sup>[8]</sup> *potentia passiva* per a qualsevol empresa *magni momenti*. Y encara crech que ells *intentione virtuali* pretengueren en aquell acte exterior provar a tot lo món *sylogismo ad incommodum* que semblants racionals *secundum vocem* podian soportar *passive* més treballs que los demés individus *ex hypothesi*.

He donat rahó a V[ostra] M[ercè] *speculative* de tot açò per a que ab mayor complacència se regosije *quantum ad affectum* del bon consell que prengué *prompte et faciliter* de no venir assí en esta ocasió tant equívoca y perillosa. Lo demés que està *in fieri*, quant se executarà y portaran a galeras *positive* a estos hòmens *motu trepidationis*, li contaré *integraliter* y V[ostra] M[ercè] me mane que'l desitjo contentar *impetu naturae*, &c.

Lo licenciado Sophistice



## Carta III

La mateixa necessitat *ex suppositione* que de galeras tenian <sup>[9]</sup> aquells trists hòmens me obliga *praedeterminatione physica* a escriure lo discurs *expositorie*, puix *spontaneè* prometí de fer-ho. Pochs dias després que patiren *a tergo* aquella tempestat flagel·lífera, encara no estant reparat *omnino* lo dany que-ls havia causat *efficaciter* en la *superfície convexa* de las espatllas, *ecce*<sup>26</sup> luego nova repentina de què havian arribat *paulatim* las galeras de España a la playa de Vinaròs, que *terminative* està casi al cap de aquest regne. Per lo qual *affirmative* se publicà que havian de aportar *in recta serie* tots los galiots allà *valde velociter* antes que-s perdés *irreparabiliter* tant bona ocasió.

Yo acudí *personaliter* per a véurer lo que-s feya, y no sens llàstima entretenint als dos contrits *implicite* revolts en una cadena, *in viribus remisissis*, molt flachs y pàl·lidos *per modum patibilis qualitatis*, que sens molta physonomia se llançava de véurer lo mal tracte que *ad intra* <sup>[10]</sup> se'ls havia fet en aquells dias pretèrits. Alçaren los ulls y *directe* los posaren en los meus, *ad quem* causaren nou dolor de forma que per *antiparistesim* me isqueren las llàgrimas *radicaliter* de las entrañas sens que pogués dissimular mon disgust.

Procurí *quantum ad sufficientiam* de allargar lo pas *alternatim* per acompanyar-los un poch de espay y procurar parlar-los *immediate* y dir-los alguna cosa *incidenter* ab què se consolassen per viàtich, però la pressa era tant gran y la *tractio et pulsio* ab tal vehemència que a penas me poguí deslliurar de contrit entre la gent vulgar. Y alguns adults foren attrits per los molts pàrvulos que tots los carrers avalotavan cridant: «Lladres, lladres!», *reduplicative*. Y açò fins que estigueren tots en molta distància local e interval·los de la ciutat.

D'esta manera *veraciter* se partiren *interjectos* extrems de setanta vellacos *eminenter* camí de las galeras, a hont com foren rebuts <sup>[11]</sup> *respective* y lo aposento que se'ls designà *distributive* y la *justitia commutativa* de las robas en las de aquell ministeri, ab lo resto de la vida activa que allí tindran *simul et in solidum*, yo ho dexo a la cognició abstractiva de V[ostra] M[ercè] per a que ho considere *per speciem alienam*.

Tot açò ha passat *contingenter* en aquest negoci y ya veu que un principi petit *per modum incrementi* ha vingut a fi tant infeliz *cujus causa* no deu ningú fer *ad placitum* cosa alguna. Déu, que és *summum bonum per essentiam*, conserve al meu s[enyo]r d[octo]r ab las parts integrants no diminutas per a que *in omni eventu* lo guarde *quantum in se est* hy·l prospere *in utroque foro* ab renda

---

26 Ecce] Ecce

sobrada en los colses y demás parts *ad mensuram Gallicam*, per a que se rasque y refregue de nits sens *requiem aeternam fins in saecula saeculorum*.

Finis ■

### ■ Bibliografia citada

- Beuchot, Mauricio (2005): *Historia de la filosofía del lenguaje*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BiPaDi = *Biblioteca Patrimonial Digital*, Barcelona: Universitat de Barcelona, <<https://bipadi.ub.edu/digital>> [consulta: 15.09.2020].
- Busa, Roberto (2020): *Index Thomisticus*, web edition by Eduardo Bernot and Enrique Alarcón, Pamplona: Universidad de Navarra, <<https://www.corpusthomicum.org/it/index.age>> [consulta: 14.12.2020].
- Cavillac, Michel (2005): «Sobre la “bondad, inocencia y fidelidad” de Guzmán de Alfarache: nota al capítulo final de la Atalaya», dins: Couderc, Christophe / Pellistrandi, Benoît (eds.): *«Por discreto y por amigo». Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid: Casa de Velázquez, 385–396.
- (2010): *«Guzmán de Alfarache» y la novela moderna*, pròl. Francisco Rico, Madrid: Casa de Velázquez.
- Coromines, Joan (1983): *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, amb la col·laboració de Joseph Gulsoy i Max Cahner i l'auxili tècnic de Carles Duarte i Àngel Satué, vol. 2 [BO–CU], Barcelona: Curial-Caixa de Pensions “La Caixa”.
- DCVB = Alcover, Antoni M.<sup>a</sup> / Moll, Francesc de B.: *Diccionari català-valencià-balear*, Barcelona / Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Catalans / Moll, <<https://dcvb.iec.cat>> [consulta: 13.09.2020] [versió electrònica de *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca: Moll, 1993, 10 vol.].
- DIEC2 = *Diccionari de la Llengua Catalana*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, <<https://dlc.iec.cat>> [consulta: 13.09.2020] [versió electrònica de *Diccionari de la Llengua Catalana*, 2a edició, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2007; amb diverses actualitzacions, la darrera de les quals data de 2019].
- DNV = *Diccionari normatiu valencià*, València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, <<http://www.avl.gva.es/lexicval>> [consulta: 13.09.2020].

- Duce García, Jesús (ed.) (2003): Vicente Sánchez, *Lira poética*, vol. 1, Huesca: Prensas Universitarias de Zaragoza / Instituto de Estudios Altoaragoneses / Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón.
- Duprat, Anne (2009): «Mimesis et vraisemblance dans les poétiques italiennes et françaises de la première modernité (1575–1630). Eléments de perspective», dins Moll / Solervicens (eds.), 43–67.
- Duran, Eulàlia (1982): «Unes cartes amoroses del segle XVI en català», *L'Espill* 15, 25–51.
- (2004): *Estudis sobre cultura catalana al Renaixement*, ed. Maria Toldrà, pròl. Josep Solervicens, València: Edicions 3 i 4.
- EP (1791) = *El espíritu del predicador o método para componer y predicar la divina palabra. Obra breve y muy útil para los que desean emplearse en este santo ministerio, compuesta por un sacerdote zeloso de la gloria de Dios y bien de las almas redimidas con la Sangre de Jesús*, Olot: Ramon Roca.
- Esteve, Cesc (2009): «Les poètiques de la meravella a Itàlia (1550–1700)», dins Moll / Solervicens (eds.), 71–96.
- Frugoni, Francesco Fulvio (1669): *De ritratti critici. Ripartimento secondo*, Venetia: Combi & La Nou.
- (1687): *Del cane di Diogene. I quarti latrati, cioè I padroni variati e gl'incontri diversi*, Venetia: Antonio Bosio.
- García Berrio, Antonio (1968): *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gracián, Baltasar (1993): *Obras completas*, vol. 2 [*El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual. Agudeza y arte de ingenio. Comulgatorio. Escritos menores*], Madrid: Turner.
- Heras Santos, José Luis de las (1990): «Los galeotes de los Austrias: la penalidad al servicio de la armada», *Historia social* 6, 127–140.
- (1991): *La justicia penal de los Austrias en la Corona de Castilla*, pròl. Manuel Fernández Álvarez, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2000): «Los galeotes de la monarquía hispánica durante el Antiguo Régimen», *Studia Historica: Historia Moderna* 22, 283–300.
- Kretzmann, Norman (1982): «Syncategoremata, sophismata, exponibilia», dins: Kretzmann, Norman / Kenny, Anthony / Pinborg, Jan (eds.): *Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 211–245.

- Ledroit, Mathias (2016): «Narrativa barroca», dins Solervicens (dir.), 315–338.
- Mahiques Climent, Joan (2016): «Orfeo en las poesías catalana y castellana de los siglos XVI–XVII: de la Arcadia al infierno», *Bulletin of Spanish Studies* 93:10, 65–84.
- MCEM = Eulàlia Duran (dir.): *MCEM. Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, <<http://mcem.iec.cat>> [consulta: 09.09.2020].
- Mierau, Konstantin (2016): «Entrevistas de galeotes: Cervantes, Alemán y la microhistoria de los marginados», *Neophilologus* 100, 357–371.
- Moll, Antoni L. / Solervicens, Josep (eds.) (2009): *La poètica barroca a Europa: un nou sistema epistemològic i estètic*, Lleida: Punctum / Mimesi.
- Nigro, Salvatore Silvano (ed.) (2002): Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro. Collaborazione di Ermanno Paccagnini per la "Storia della Collonna infame"*, Milano: Mondadori, vol. 2:1 [*I promessi sposi* (1827)].
- O'Kuinghttons Rodríguez, John Lionel (2016): «Don Quijote y la liberación de condenados: implicaciones ideológicas en el episodio de los galeotes», *Boletín de la Real Academia Española* 96:314, 635–660.
- Peyraga, Pascale (ed.) (2007): *Le Caprice et l'Espagne. Actes du colloque, Pau, 6–7 avril 2006*, París: L'Harmattan.
- Pironet, Fabienne / Spruyt, Joke (2020): «*Sophismata*», dins: Zalta, Edward N. (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford: Center for the Study of Language and Information (CSLI) / Stanford University, <<https://plato.stanford.edu/entries/sophismata>> [consulta: 12.12.2020].
- Riquer, Martí de (ed.) (1990): Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc i altres escrits*, amb introducció i bibliografia actualitzades, Barcelona: Ariel.
- Romeu i Figueras, Josep (1983): «Quatre epístoles paròdiques procedents d'un plec solt valencià en prosa del segle XVI», dins: *Homenaje a José Manuel Blecuá ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid: Gredos, 577–593.
- (1994): *Lectura de textos medievales i renaixentistes*, València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rossich, Albert (1979): *Una poètica del barroc. El «Parnàs català»*, pròl. Modest Prats, Girona: Col·legi Universitari de Girona.

- (2007): «Segimon Comas i Vilar, acadèmic i preceptista», dins: Miralles, Eulàlia / Solervicens, Josep (eds.): *El redescobriment de l'Edat Moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, amb la col·laboració d'Antoni-Lluís Moll, Maria Toldrà i Anna M. Villalonga, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de Barcelona, 431–461.
- / Cornellà, Jordi (2014): *El plurilingüisme en la literatura catalana: retòrica, versemblança, diglòssia*, Belcaire d'Empordà: Vitel·la.
- Simón Díaz, José (1977): *Dominicos de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca / Fundación Universitaria Española.
- Snyder, Jon R. (2014): *La estética del barroco*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Solervicens, Josep (2009): «Introducció», dins Moll / Solervicens (eds.), 7–18.
- (dir.) (2016): *Història de la literatura catalana*, vol. 6 [*Literatura moderna: Renaixement, Barroc i Il·lustració*], Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona.
- [Torres, Josep Maria] (1883): «Las Torres de Serranos», *Revista de Valencia* 3, 161–174 [article anònim atribuït a l'autor que s'indica entre claudàtors].
- Vila, Pep (2013): «Un nou testimoni de *Les estil·lades y amoroses lletres trameses per Berthomeu Sirlot a la sua senyora y per ella a ell*», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna* 1, 137–158.
- White, Veronica Maria (2009): *Serio ludere: Baroque «invenzione» and the development of the «capriccio»*, New York: Columbia University (tesi doctoral), <<https://pqdtopen.proquest.com/doc/304873438.html?FMT=ABS>>.
- Joan Mahiques Climent, Universitat Jaume I, Departament de Filologia i Cultures Europees, Av. Vicent Sos Baynat s/n, E-12071 Castelló de la Plana, <[jmahique@uji.es](mailto:jmahique@uji.es)>, ORCID: 0000-0002-6195-3951.



## Maragall, Carner, Riba: fundació i reformulació de la poesia catalana moderna

Jordi Marrugat (Barcelona)

**Summary:** Joan Maragall was the main reference of the two great models of Catalan poetry that followed him, Josep Carner and Carles Riba, who insisted on the expression «postmaragallian poets» to refer to modern Catalan poets. This is because Maragall tackled with full awareness for the first time in Catalan language all the issues that characterized modern Western poetry. This article systematizes these issues and shows how Maragall addressed and resolved them. It then analyzes how this promoted him the main reference of Carner and Riba in a double direction: they took up all the problems he established, but they contradicted all the solutions he proposed. As a conclusion, the answers given by Carner and Riba to the poetic questions raised by Maragall are systematized, thus showing the opposition between their poetics.

**Keywords:** modern poetry, Catalan poetry, Joan Maragall, Josep Carner, Carles Riba ■

Received: 28-05-2021 · Accepted: 11-08-2021

■

Al llarg del desenvolupament de la seva obra poètica, crítica i de traducció, Joan Maragall (1860-1911) va anar plantejant una sèrie de qüestions que són a la base de tota poesia occidental moderna (Balaguer, 2010: 10-11). Finalment, les codificà en dos famosos discursos, «Elogi de la Paraula» (1903) i «Elogi de la Poesia» (1909), que són les primeres formulacions catalanes sistemàtiques de tots els problemes a què s'ha d'encarar el gènere poètic per encaixar en el món modern. Els grans autors que van prendre el relleu de Maragall per a les generacions posteriors, Josep Carner (1884-1970) i Carles Riba (1893-1959), ho detectaren a la perfecció, però construïren una posició literària molt diferent de l'establerta pel seu predecessor i que resolía aquells mateixos problemes seguint altres direccions, sovint netament contraposades a les maragallianes. És per això que Maragall es va convertir en un referent ineludible, gairebé en una obsessió, per Carner i per Riba: s'enfrontaven als mateixos problemes que aquell tot sol havia



estat capaç de plantejar, però que, des del punt de vista d'aquests, havia resolt de manera equivocada. Maragall era alhora el gran fundador i un model equivocacat que calia contradir.

### ■ 1 Maragall, fundador

Però quines eren aquestes idees fonamentals a tota poesia moderna que Maragall va plantejar i Carner i Riba van resoldre per camins diferents? Constitueixen l'anomenada «teoria de la paraula viva» i poden sistematitzar-se així a partir de la lectura dels esmentats discursos i de les estretes relacions que mantenen amb l'obra poètica maragalliana —o àdhuc amb les seves traduccions, especialment amb *Enric d'Ofterdingen* de Novalis, obra en què Maragall trobà el plantejament romàntic inicial de totes aquestes idees.

- 1) L'«Elogi de la Paraula» comença descrivint la paraula com a unió de matèria i esperit, cos i idea, terra i cel: té unes qualitats físiques capaces de despertar-ne d'incorpòries que posen la humanitat en contacte amb el més enllà. Maragall planteja així la doble relació lingüística entre significat i significat i entre paraula i cosa designada; per tant, en darrer terme, el convencionalisme del llenguatge humà i del poètic (Quintana, 1993: 76-81). Més endavant resol aquesta qüestió defensant que la paraula poètica no depèn de les convencions, sinó que, gràcies al contingut emocional que hi aboca el poeta —amb la musicalitat, la recontextualització, la relació entre sons i entre significats, etc.—, deixa de ser arbitrària i retorna el llenguatge humà a l'essència original que el posava en contacte directe amb la creació divina. És allò que Maragall intentà representar a «Les muntanyes» d'*Enllà*, en què el jo poètic, en beure l'aigua de la font, coneix «els secrets / de la terra misteriosa», veu la realitat d'una manera completament renovada i esdevé «l'ànima» parlant de la natura (Maragall, 1998: 627-629). De manera que els ritmes de la seva llengua són els de la creació divina i ens hi posen en contacte vencent-ne tots els convencionalismes.
- 2) Tot això és possible perquè la paraula és la creació divina per excel·lència que, al seu torn, d'acord amb la Bíblia, va crear el món. Tota paraula és, doncs, «llum d'inspiració» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 164). L'ús quotidià que en fem, però, no només ha esdevingut convencional, sinó que, a més, és exclusivament utilitari i enfosquit, de manera que la rebaixa. Maragall estableix així l'oposició fonamental de la poesia moderna entre llengua quotidiana —habitual, contingent, grisa, útil— i llenguatge poètic —excepcional, essencial, lluminós i al marge de nocions



utilitàries. Els termes en què ho fa són ben característics de la manera que serà rebutjada per Carner i Riba: la paraula poètica, «inspirada», «vertadera», «viva», brolla com una flor; mentre que la paraula quotidiana, «sense inspiració, sense ritme, sense llum, sense música» és com una planta sense flors; la paraula poètica sorgeix per «inspiració sagrada», mentre que, sovint, fins i tot els poetes intenten construir entorn d'aquesta per «raó vanitosa», allargant innecessàriament els seus poemes i duent-los així a l'àmbit contrari. No obstant això, Maragall imagina una utopia futura, un regne dels poetes en què quedarà cancel·lada aquesta oposició perquè els homes viurem un retorn a l'origen diví de la llengua: «tots parlarem mitj cantant ab veu sortida de la terra de cadascú» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 168). Entretant, el llenguatge més vinculat al sentiment lliure i a la terra és el més pròxim a aquesta utopia: el llenguatge dels enamorats, dels pastors i dels mariners, dels quals han d'aprendre els poetes.

- 3) La «paraula vertadera» és en boca d'aquests personatges perquè va sempre lligada a la terra, que la crea i de la qual brolla com una flor per ésser-ne bellesa i consciència. Per això Maragall defensa que en aquesta utopia futura no hi haurà una llengua comuna, normada, amb les seves convencions i estandarditzada, sinó una variació infinita: «Tots parlarem mitj cantant ab veu sortida de la terra de cadascú, menyspreuant l'artifici de llengües convencionals y cadascú s'entendrà no més ab qui s'hagi d'entendre; però quan parli del fons de l'ànima ab amor, se farà entendre de tots aquells que en encantament d'amor l'escoltin» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 168). El llenguatge poètic, per tant, és sempre individual, local i específic, no pot sotmetre's mai a cap mena de norma, convenció o estàndard. Això no impedeix la comunicació, sinó al contrari, en facilita una de veritablement autèntica. Perquè aquesta no es produeix mai a través de les paraules, sinó per sobre d'aquestes, que queden convertides en mers vehicles formals de continguts emocionals, espirituals i universals, que no són aquells que inclouen les definicions dels diccionaris, sinó els que evoca cada ús particular d'una paraula. Aquesta, doncs, pot voler dir coses molt diferents en funció de l'emotivitat que vehiculi, tal com passa amb la cançó del comte Arnau en el poema maragallià, que sense canviar cap paraula<sup>1</sup> vol dir coses completament diferents si la canten les veus de la terra en un moment

---

1 «—La cançó vella i la nova / no es desassenblen d'un bri: / solament, segons se canta, / fa esgarriar o fa enternir» (Maragall, 1998: 689).

d'exaltació –incitació a una actitud rebel–, les mateixes veus en un moment de penediment –condemna–, Elvira –alleujament– o la noia innocent i pura –redempció (Marfany, 1990: 159).

- 4) Maragall, doncs, construeix tot el seu sistema teòric sobre una base dualista que contraposa idea i físic, ànima i cos, esperit i matèria, paraula vertadera i parlar comú. Es tracta del reflex d'una dualitat fonamental de la cultura moderna en la qual desemboca finalment «Elogi de la Paraula». Maragall hi retreu que l'Ateneu Barcelonès en què està presentant totes aquestes idees és el lloc més adequat per sostenir-les, ja que es tracta d'un indret al qual la gent acut deixant de banda la seva vida exterior,

cadascú deslliurant-se de lo massa concret y material del seu ofici pera dur-ne aquí la flor espiritual y cercar-hi la d'altres jardins. Que en altres llochs tractaran entre ells de medicina'ls metges y de lleys els advocats y de llurs fórmules y aplicacions els polítècnics, y de llur treball els qui remouen fecundament la terra o fan rodar els enginys de la producció y n'escampen la riquesa. Mes aquí'l comerciant cerca a voltes la paraula del poeta, y l'artista escolta a l'enginyer, y el metge's delecta en literaries lectures, y l'advocat y l'agricultor y tots uns ab altres se troben y s'entenen en la regió serena de la paraula, sens altre fi que enriquir-se l'esperit ab el camí d'ella, sens altra transcendència que'l goig fecund d'aquesta obra mútuament creadora.

En aquesta regió, doncs, la paraula hi pot vibrar ben plena perquè's mou a tots els vents de l'esperit; hi pot brollar ben pura perquè naix altament per damunt de tots els interessos de lo contingent. Aquí podem parlar ja ab quelcom d'aquell encantament ab què parlen els enamorats y els poetes y el poble ignocent y tots els qui senten la bella palpitació del verb en el fons de la creació: que parlen poch y en plenitut y puresa; y això transportar-ho a tots els modos en què aquí la paraula's manifesta. (Maragall, dins: Quintana, 1993: 172-173)

L'Ateneu és el reducte de la paraula, per contrast amb el món exterior. En efecte, es tracta de l'oposició entre poesia i societat industrial. A fora de l'Ateneu, imperen tots els condicionants d'aquesta, els quals fan impossible la paraula veritable, la llum, la poesia: utilitarisme, materialisme, divisió del treball, alienació, etc. En canvi, quan hom entra a l'Ateneu, deixa a fora tots aquests condicionants i pot donar-se a la bellesa, l'art i la poesia pures, essencials, lliures. Maragall està defensant la construcció d'un àmbit autònom per a la poesia en la societat industrial, la qüestió més definidora de la poesia moderna. S'hi estén a «Elogi de la Poesia. V» en definir la poesia com «l'art de la paraula» sorgit de l'«espontaneïtat» per oposició a la «voluntat»; del «desinterès» per oposició a qualsevol qüestió –moral, ètica, material– que interfereixi en «la puresa de la vostra emoció artística»; de la «sinceritat» envers les

paraules brollades espontàniament, ja que no poden ser modificades, sota perill de caure fora de l'àmbit autònom al qual pertanyen i esdevenir així impures (Quintana, 1993: 278-284). Maragall sembla tan conscient que la poesia moderna consisteix en això, que arribà a desmarcar-se de la idea wagneriana d'art total tan en voga durant el Modernisme. A mesura que avançava l'escriptura d'«El comte Arnau» es va anar desvinculant del projecte inicial de fer-ne un drama musical amb Felip Pedrell, que faria impur, menys autònom, el seu poema (Casals, dins: Maragall, 1998: 671-678). Confirma aquesta interpretació de l'allunyament del projecte amb Pedrell l'assaig «Del teatre», que Maragall publicà conjuntament amb «Elogi de la Poesia» (Quintana, 1993: 179 i 284-285). Hi rebutja les interpretacions que troben en aquest la sublimació sintètica de totes les arts oposant-hi la idea que «el teatre és l'art abans de les arts, nucli primitiu d'on elles, elevant-se, comencen a divergir [...] per conquerir cada una, en sa llibertat, son propi regne en les altures» (Maragall, 1981a: 679), és a dir, la plena autonomia que Maragall desitjava per a «El comte Arnau».

- 5) És a partir d'aquesta contraposició entre poesia autònoma i societat industrial que Maragall pot construir la seva idea de redempció per la poesia, exposada poc abans a «Elogi de la Paraula», desenvolupada àmpliament a «Elogi de la Poesia» i fonamental a «El comte Arnau» (Marfany, 1990: 157-172; Castellanos, 2013: 225-229). Hi dedica les seccions III i IV d'«Elogi de la Poesia», on defineix l'emoció estètica com aquella pura i autònoma, que «ha trascendit, no a oració, ni a reflexió, ni a curiositat, ni a indústria, ni a pietat; sinó tan solament a un *afany d'expressió* sens altre interès que l'expressió en sí» (Maragall, dins Quintana, 1993: 361). No té cap objectiu, interès ni intenció fora dels d'ésser, és a dir, expressar-se, adquirir una forma. Per això en neix «l'art, la bellesa passada a través de l'home, humanada: l'expressió humana de la forma natural» (Maragall, dins Quintana, 1993: 361). Aquesta «forma artística» és una creació humana essencialment rítmica que es correspon a la «forma natural» com a creació divina essencialment rítmica. Per tant, revela el ritme de la creació, cosa que fa ascendir l'home cap a Déu. En això consisteix «la virtut redemptora de l'art»: dirigeix envers el món una mirada que l'extreu de les subjeccions imposades per la condició humana (passions) o la societat industrial (interessos) i aleshores sentim les coses «dintre del ritme universal revelador de l'esforç diví, del llur principi y fi divins, ens resten pures, sagrades, redimides en nosaltres, y per nosaltres als demés, de tot temor o baix apetit» (Maragall, dins Quintana, 1993: 361).

- 6) Els poetes, doncs, en tant que connectats amb la creació divina per la paraula viva i redemptors de la realitat en l'art, esdevenen «uns apòstols inflamats en llum divina, que avancem pera aclarir les tenebres ab el foch en què som consumits» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 171). El poeta és l'individu guia, il·luminador i redemptor de la humanitat sencera, tal com estableix la tercera part d'«El comte Arnau», concebuda ja contra les nocions noucentistes de l'acció col·lectiva (Marfany, 1990: 172-185; Castellanos, 2013: 229-231). També ho desenvolupa «Elogi de la Poesia» amb una imatge que farà fortuna a mans de Riba: «llavors el poeta és creador en la justa mesura d'home entre homes que's van passant la divina antorxa, avivant-ne cada un ab el propi alè la flama» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 171). Aquest poeta és una mena de sacerdot que demana a l'Ateneu: «fem-li, doncs, aquí un temple, a la paraula, que ab la seva misteriosa força creadora a tot trascendirà. Adorem al verb ab l'anhel de l'imperi de la seva llum, y aquesta adoració tota sola tindrà prou força pera transformar el món, pera crear el món segons el verb» (Maragall, dins Quintana, 1993: 175). La tasca del poeta és clarament presentada com la superior de totes les que pot dur a terme l'home en la societat moderna: «Bé serà més això que fer política, bé serà més que conrear aquesta o aquella ciència, bé serà més que procurar riquesa o exteriors justícies socials» (Maragall, dins Quintana, 1993: 175). Es tracta encara de la rêmora defensiva dels discursos poètics i artístics moderns (Wordsworth, Shelley, Gautier, Baudelaire, Rusiñol) contra la marginació a què sotmeté els seus àmbits la societat industrial en donar primacia a la ideologia del progrés, als discursos utilitaristes i científics i al valor mercantil dels productes –prioritzant així una fabricació en sèrie rebutjada per l'art. I és que la poesia moderna va construir el seu àmbit autònom de manera indestruïble a aquest plantejament del lloc que havia d'ocupar enfront de les altres àrees modernes del saber i l'acció social.
- 7) L'autonomia de l'àmbit poètic construïda mitjançant el desinterès per qualsevol qüestió aliena, fa que allò que defineixi el gènere en la modernitat sigui la forma.<sup>2</sup> Només una formalització concreta és poesia, és a dir, paraula vertadera capaç de comunicar emocionalment: «en ella no hi ha cap distinció de fondo y forma: poesia no és més que la for-

---

2 «Mes no us hi abandoneu [a l'emoció] si no la sentiu ben purament artística; y ho conèixerèu pel desinterès que us porti tota altra cosa que no sia la forma» (Maragall, «Elogi de la Poesia. V», dins Quintana, 1993: 362).

ma, el vers; no està en lo que's diu, sinó en com se diu: en ella no precedeix la idea a la paraula, sinó que aquesta aporta la idea; el *concepte vé pel ritme*» (Maragall, dins Quintana, 1993: 370). Maragall està plantejant una qüestió essencial de la poesia moderna que formulà E. A. Poe i, a través del simbolisme, condicionà per sempre més el gènere. I és que si aquest és autònom, què és allò que l'hi fa? Què és específic, definidor, essencial de la poesia si n'extraïem la moral, el missatge o la narració? Els recursos formals específics. D'això Maragall en conclou que «els poetes no solen dir res de nou, mes llurs idees brillen ab la llum de la forma ab que venen, y això es lo nou llavors, la llum de la paraula que viu en el ritme universal» (Maragall, dins Quintana, 1993: 370). La qüestió és rellevant perquè, a més, comporta una visió moderna de les relacions entre poeta i tradició que Maragall conclou que ha de ser d'«imitació», per tal com això fa possible la continuïtat renovada del ritme etern de la creació («Elogi de la Poesia», IX, X i XI).

- 8) La qüestió de la forma poètica deriva també en el plantejament de la distinció entre prosa i poesia, fonamental en tots els discursos poètics moderns per la necessitat que tenen de definir el seu àmbit específic. Maragall (dins Quintana, 1993: 371) és taxatiu: «res que pugui dir-se en prosa ha de dir-se en vers». I resol la qüestió de manera ràpida per la via de la inspiració, que és un estat que no dona peu a la prosa.
- 9) Finalment, amb l'estructura general dels seus llibres de poemes, Maragall posa sobre la taula una altra qüestió fonamental de la poesia moderna. Tant el títol com el pròleg a *Les disperses* fan referència al fet que l'autor hi recollia els poemes «que no havent escaigut a la mena d'unitat que m'ha plagut donar a mes col·leccions anteriors i que desitjo per la futura, han restat deslligades i disperses» (Maragall, 1998: 417). Manifestava així que el llibre de poemes modern no és un simple recull, sinó un llibre amb autonomia i, per tant, unitat i sentit global. Tots els poemes de Maragall tenen una unitat estructural molt clara i, precisament quan un no la tenia perquè es tractava d'un encàrrec, l'autor va voler manifestar la consciència que tenia d'aquest problema.

Tals són les qüestions fonamentals que es plantejava qualsevol poeta modern per tal de ser-ho; és a dir, per tal de trobar un encaix de la seva tasca en les societats industrials. Maragall les va articular totes. I Carner i Riba van seguir-lo per acceptar-les, reformular-les i respondre-hi de manera diferent.

## ■ 2 Maragall, Carner

Joan Maragall és un referent constantment al·ludit, de manera explícita o implícita, al llarg de tota l'obra de Josep Carner. De fet, la teoria de la paraula viva és el fonament contradit de les idees carnerianes sobre la creació, que acabà anomenant teoria de l'ham poètic (Carner, 1970; Gustà, 1987: 185-187; Carner, 2015: 109-133; Marrugat, 2020: 526-527).

Ja els primers posicionaments de Carner en el món de la poesia foren nítidament antimaragallians. El grup de la revista *Catalunya*, amb ell al capdavant, dugué a terme una selecció de la tradició i establí una poètica culturalista obertament enfrontada a l'espontaneisme al qual donaven cobertura les teories maragallianes (Aulet, 1992: 125-216). Participà així de l'anomenada batalla del sonet. Aquesta forma poètica era presa com a pedra de toc de les posicions espontaneistes defensores de la inspiració, que la rebutjaven pel que requeria d'artifici, preparació i correcció; i de les posicions culturalistes, que, pels mateixos motius, l'erigien en exemplar. Formaren part d'aquests darrers grups tant els modernistes d'*El Poble Català* com els membres de *Catalunya* fundadors d'alguns aspectes clau del Noucentisme (Castellanos, 1986a: 303-306). Pel que fa a Carner, *Primer llibre de sonets* (1905) i *II llibre de sonets* (1907) sorgiren d'aquest ambient de definició d'una poètica pròpia, culturalista, defensora d'una literatura patrícia, oposada a les teories maragallianes.

La proximitat i, fins i tot, descendència, de Carner respecte de Maragall es fa molt evident en diversos àmbits. D'entrada, l'amistat que mantingueren ambdós poetes (Medina, 1994). Des de *Catalunya*, no es plantejà obertament un rebuig de Maragall i, fins i tot, s'hi feren evidents algunes coincidències estètiques —com la reivindicació de la literatura popular. De fet, el 30-10-1903 publicà l'«Elogi de la Paraula». I, més important encara pel que estem veient, el 28-1-1903, en una conferència a la Congregació Mariana, Carner, segons consta a l'acta del secretari, concloué: «En Maragall, en fi, és lo poeta modern» (Aulet, 1992: 238-239).

No obstant això, Carner estava ja resolent els problemes plantejats per Maragall com a poeta modern per vies molt a consciència ben diferents de les d'aquell. I els llibres de sonets foren la concreció d'aquestes solucions (Aulet, 1992: 240-260; 1991b). D'entrada, la forma del sonet i la gran quantitat de referents culturals que Carner enclou en els seus, donen una imatge del poeta ben contrària a la del devot inspirat: la del tècnic professional. Així, els sonets paisatgístics tendeixen a l'objectivitat i a la recerca del valor col·lectiu i, per tant, cultural, de la natura, ben lluny de la subjectivitat

essencial a la poètica maragalliana davant d'una natura de la qual es destaquen els moments de lluita entre forces superiors i de comunió entre jo i no-jo que porta a la revelació. Contra la recerca maragalliana de la identificació del «ritme creador» amb la poesia, de la «forma natural» amb la «forma artística» –esdevinguda així «humana expressió del ritme revelat de la forma natural» (Maragall, dins Quintana, 1993: 361)–, Carner oposa el distanciament irònic sobre el qual teoritza en la dedicatòria del *II llibre de sonets*.<sup>3</sup> Aquesta mateixa mirada objectiva, irònica, tècnica és la que dirigeix als personatges de la vida quotidiana tant en aquests sonets com en els idil·lis d'*Els fruits saborosos*, fent possible que la seva migrada i obscura existència transcendeixi a l'àmbit de la bellesa, la llum, el coneixement, com a construcció cultural col·lectiva, no com a revelació individual misteriosa. Semblantment, els sonets que versionen creences populars («La serp funesta» o «Ègloga»), ho fan mitjançant la reelaboració radicalment culta i tècnica de les formes de transmissió que Maragall considerava intocables.

És amb tota la intenció que el poema que tanca els dos llibres de sonets, titulat precisament «Sonets», es planteja com una reflexió metapoètica contra l'espontaneïsmes i el mateix Maragall. De fet, és un poema dedicat a Guillem August Tell i Lafont, que, des del Modernisme, es posicionà en el bàndol sonetista. Defineix la poesia com un treball d'orfebreria que fa bell, perdurable i significatiu el pas fugaç de la realitat immediata. Per tant, afirma l'autonomia de l'obra d'art (com Maragall) des de la negació de la inspiració, l'espontaneïtat i la revelació directa (contra Maragall).<sup>4</sup> A més, enllaça calculadament amb el que poema que tanca el *Primer llibre de sonets*, «Pervindre». Tell i Lafont fou un notari del qual no hi ha cap indicatiu que, malgrat ser «tan afí a Maragall per edat i professió, es plantegés com aquest el conflicte entre poesia i inserció en la vida burgesa» (Castellanos, 1986b: 5). Va viure plàcidament com a notari amb inquietuds poètiques, capaç d'atorgar a cada activitat de la seva vida la parcel·la que li corresponia. I si

3 «Un esperit sense ironia, se llençarà bruscament a la Bellesa y la malmetrà ab la seua admiració. A diferencia de les abelles qui copcen el perfum deixant la flor aparentment intacta».

4 «Poeta, com s'allunya la gracia fugitiva! / ja l'ànima vetusta s'inclina ab pesantò. / Mes tu sonetisares al pas d'aquella esquiva / y de l'esgarrifança n'has tret la Perfecció. / Del bell instant efimer en tinch la gracia viva / lligada per un cercle de freda ostentació; / aixís dintre la baga d'or pur qui la captiva / sembla que hi mou la pedra sa fúlgida clarò! / Com una cortesana, qui vella y dolorida / els dits qui s'estenúen amaga avergonyida / ab els anells preciosos de sos amors llunyans, / oculto així ab vosaltres l'eterna decadència, / oblidó aixís la fina tristor de l'existència, / oh gotes de rosada qui us heu tornat diamants!».

el darrer sonet de *II llibre de sonets* està dedicat a aquest poeta i notari, resulta que el darrer de *Primer llibre de sonets* planteja ben antimaragallianament la figura del notari com a ideal futur del poeta. I és que el notari segueix unes lleis establertes col·lectivament, viu en el silenci, la quietud i la calma reflexiva, en un món delimitat, ordenat i detingut fora del temps, etern i no pas viu: el món de la poesia contrari a com el planteja Maragall en poemes com «Excelsior».<sup>5</sup>

De fet, a *Verger de les galanies* (1911) Carner donà una altra resposta poètica a Maragall, encara més directa i explícita en tant que en reprenia aquest poema en què el modernista havia formulat inicialment la seva aventura intel·lectual. Des d'un vitalisme exaltat, l'«Excelsior» de Maragall la presentà com un viatge constant sense aturades, fites, destí ni guia; per això la hi comparava al viatge marí «sempre entorn aigües esteses / que es moguin eternament», que no arrosseguin «a la tranquil·la / aigua mansa de cap port», ni a «des platges roïns». «Fuij-ne, de la terra immoble», clama al seu esperit, «sempre, sempre mar endins». Carner inclou a *Verger de les galanies* un poema també titulat «Excelsior» que, per oposició explícita al maragallianisme, se situa terra endins i és un sonet. No nega, ans al contrari, sanciona, la necessitat del viatge constant. Així, el poeta s'hi presenta després de fer una breu aturada en un poblet, però de seguida, «totjust assegut, el meu cor s'oprimia». El crida la necessitat de convertir la vida en poesia —«un llunyà flaviol cap amunt m'empenyia, / o la sitja, enlayrant la blavor de son fum». Per aconseguir-ho necessita viure, caminar, avançar, canviar. Però també aquests breus moments de detenció en l'espai col·lectiu del poble. Així com una direcció i un destí que en la forma del poema determina l'estructura del sonet i en el seu contingut, el camí ascendent que ja indica l'adverbi llatí del títol —i que s'oposa al trajecte horitzontal i sense termes de Maragall. El so del flaviol i el fum de la fusta cremada a la sitja guien el poeta en l'ascensió cap als cims de la muntanya, ço és, cap a la música, l'esperit, la llum, cap a un món essencial, etern i aturat, que, tanmateix, s'alimenta de l'alè expirat,

---

5 «Donchs jo seré notari d'un silenciós poblet / enclotat en la vall d'obagors consiroses, / tapiat per les montanyes recoses i cendroses. / Amunt, hi haurà una llenca de cel, pàlit i fret. / Y les cases seràn callades, reflexives; / s'assecarà un riuhet en mitj de còdols blancs; / y crexeràn alguns malaltissos pollanchs; / y els corbs faran el niu per les roques asprives. / Veuré per la finestra la calma del paysatge; / els protocols seràn quiets en mon prestatge; / reposaràn mos bressos, sedents de soletat. / Els murs seràn de celda, la taula serà llisa; / el meu Crist tot en sanch rebrà una llum molt grisa; / jo seré un bon notari tot plè d'eternitat».



de la fusta viva, del viatge canviant. La poesia és aquesta llum que es vessa des de dalt sobre la vida que hi tendeix per quedar-hi aturada.

Carner plantejà el distanciament de les teories maragallianes sobre la inspiració en un article a *La Veu de Catalunya* del 14-10-1905, «De re poetica», que, en plena batalla contra l'espontaneisme, defensa el parnassianisme per tot allò que té d'antimaragallià: la immobilització, la plasmació i la precisió.<sup>6</sup> D'aquí, Carner n'extreu la primera exposició de la seva teoria de l'ham poètic, que, contra el que defensa Maragall, nega l'estat inspirat més enllà d'un possible estímul inicial i reclama la col·laboració permanent del que el modernista considera «raó vanitosa» per a la correcta consecució del poema en allò que el modernista considera que és inflar «ridículament els vostres ritmes pera omplir-los de les paraules que neden mortes en les superfícies de les coses» (Maragall, dins Quintana, 1993: 166):

Lenta y difícil es la tasca poètica. La orfebreria és exigent. De tart en tart la inspiració posa davant dels ulls somiadors la extranya resplendor d'un vers isolat. Aqueix dó misteriós de l'amethysta, la esmeralda, o el beryl, ens obliga a cisellar ab amor y paciencia un preuat cercle d'or, pera que la pedra preciosa, –la retenció de la qual fora egoisme iluminista, –vagi a enaltir divinament els bells dits blanchs de las mans selectas.

Vet aquí una exposició en tot contraposada a l'«egoisme iluminista» de la paraula viva: contra la poesia entesa com a ritme natural, Carner la planteja com a joia treballada minuciosament. El gir respecte de Maragall es fa del tot explícit quan Carner exposa que la poesia parnassiana d'Heredia li fa «pensar en el tòm que dona la literatura catalana, cap a la riquesa, a la elegància y al imperi» que exemplifiquen tres antiespontaneistes: Alomar, Zanné i Costa i Llobera.

No obstant això, Maragall era l'autèntic iniciador de la poesia catalana moderna en tant que autònoma. Així ho deixà establert Carner el 1908 a «De l'acció dels poetes a Catalunya» (Carner, 1986: 76-95). De fet, ja en l'article de l'any anterior «A propòsit dels Jochs Florals d'enguany» (Carner, 2015: 29-31), Carner establí tres períodes d'aquesta institució. El primer correspondria a la seva restauració renaixencista, erudita, regionalista. El segon havia estat polític, reivindicatiu i expansiu. El tercer, tot just comen-

6 «Y me semblava sentir la veu del gran parnassià, plena de sòbria magestat, de soperba melangia. Todas las emociones y todas las bellas de l'història y de la vida, l'Heredia tingué'l dó d'immobilisarlas en escultura eterna. Las riquezas de color han quedat fixas; els anhels de grandesa han sigut poderosament plasmats; las mil raras y preciosas diversitats dels homes y las cosas han sigut subtilment triadas y precisadas pera sempre més».

çat, era aquell en què dins una societat finalment moderna sorgia una poesia definitivament moderna, autònoma.<sup>7</sup> Són els mateixos tres períodes que establí per al conjunt de la poesia catalana a «De l'acció dels poetes a Catalunya» desenvolupant-hi el paper cabdal que tenia Maragall com a fonament d'aquest tercer període. L'anomena «normal, civil, ideal» perquè ja es tracta d'una societat industrial amb una cultura moderna: la literatura hi és diversa per la importància que hi tenen el llibre i la premsa i s'està construint «la llengua literària única». És en aquest context que, tal com afirmava l'article de 1907, se separen definitivament la política i la poesia, cosa que passa amb l'obra de Maragall: si els poetes anteriors «trobaren que la poesia era política; en Maragall, en canvi, si ha escrit les seves visions immortals de Sant Jordi i les Roses catalanes i de l'Alçament, ha sigut perquè ha vist ser l'admirable èxode polític del nostre poble un element poètic de multitud guiada per un instint diví». El tipus d'acció que demana Carner als poetes, però, és ben contrària a la que caracteritza Maragall i en la conferència es nota la lluita constant contra els principis establerts per aquest. Així, ja d'entrada, Carner rebutja «l'egoista ferocitat nietzschiana» en favor de l'actuació col·lectiva. Aquella és la que havia definit el comte Arnau a la primera part del poema i és la que el tornarà a caracteritzar, com a resposta a les actituds col·lectivistes noucentistes, en la tercera (Marfany, 1990: 177-185). També l'«Oda nova a Barcelona» donarà una visió de la ciutat en lluita contra la noucentista que Carner tipifica en aquest discurs: el «Tal com ets, tal te vull, ciutat mala» (Maragall, 1998: 789) s'oposa a la ciutat a la qual Carner, també en estil directe, demana: «Al damunt teu hi ha la immensitat del cel que tu has de conquerir amb la riquesa ascensional de la teva idealitat». Així mateix, Carner sembla apuntar que la paraula viva que

---

7 «Però aquets últims anys comença, –y comença, naturalment, mercès a la nova corrent poètica, no per cap decisió de Consistori o votació d'Adjunts– un període civil, de poesia elegant y acorada, de dicció sotil, de rima preciosa. La política se n'és desglosada dels Jochs Florals; no necessita ja'l trist caminador d'un certamen. Té Assamblees, fa meetings, organisa grans centres, guanya cada cop més formidables eleccions. Els Jochs Florals, que quan convingué foren generosament el sacrifici del Art pur, retent la bella delícia a l'austeritat del dever, ara poden glorificar la inspiració ab plena joya. L'enaltiment de la Poesía Catalana és ja per ell tot sol una tasca eminentment patriòtica; y als Jochs Florals els resta ara no més aquesta a fer. Hem assolit que, al últim els Jochs Florals siguin dels poetes; y aixó ho volem no per cap mira antipolítica ni parnassiana, sino perquè és natural quo tota institució que en un període primitiu agavelli diverses funcions, vegi com, progressant els temps, se desglosen d'ella les que no li son absolutament peculiars, y resti ab la seva missió natural; mereixent, aixó sí, la llohança de tols els homes cultes per tot aquell temps en que ha suplert l'agè inexistent esforç».

Maragall considera que brota de la natura com una flor i es manté pura als llavis del poble, és una convenció literària que, en el cas català, establí Verdaguer, «excels poeta popular, instaurador de la paraula viva catalana». I és que, al pol oposat de Maragall, Carner afirma que la poesia no és el reflex d'una creació divina anterior, sinó tot al contrari, la projecció d'allò que serà creat pels homes: «cap realitat esplèndida no esdevé si no ha sigut abans formulada en el vaticini tremolós i august del verb poètic». En la concepció que tenen cadascun de la poesia i el poeta moderns i de la seva funció social, arrelen les diferències amb què Maragall i Carner conceben també la ciutat, el conjunt de la realitat i les formes d'actuació sobre aquesta.

Uns anys més tard, Carner reprenia aquest esquema explicatiu de l'evolució de la poesia catalana en un altre discurs, «La dignitat literària» (1913; Carner, 1986: 122-132), en què, a més, establia la pròpia poètica. També en aquest cas no podia evitar tenir en compte Maragall i oposar-s'hi. El text comença referint-se a dues «aberracions» que vol desmentir i que són els dos grans antimodels de la poètica carneriana: el «mal gust» de la literatura popular vuitcentista i la impostura del refinament simbolista, decadentista o parnassià. Maragall no cau en cap d'aquests pols, però això no el converteix en model a seguir. Ans al contrari, Carner es manifesta obertament contra la funció apostòlica que atribueix al poeta «Elogi de la Paraula». «Avui», afirma Carner, al poeta, «li convé mostrar son valor donant gràcia a ço que és normal, rejuvenint la llei comuna dels homes». S'ha de mostrar com un professional de la seva tasca, no com un marginat recelós perquè no troba reconegut el seu «origen diví». Proclamar-se apòstol, com havia fet Maragall, suposa negar la pròpia autonomia: «Un poeta que es vulgui convertir en doctor, en organitzador, en reformador, en apòstol (dono a aquestes paraules valors professionals) es ven la seva llibertat, està lligat». I, tot seguit, Carner desmenteix directament les teories de Maragall per fer una defensa de l'ofici com a únic mitjà per assolir una espontaneïtat vàlida:

A les exageracions parnassianes en Maragall oposà l'il·luminisme religiós de la paraula viva. L'espontaneïtat és un deure en l'artista, l'acurament també. La solució és bona de trobar: cal treballar indefinidament en les tasques elementals d'educació literària. Cal refer-se indefinidament les facultats per mitjà de seguits exercicis primaris. Lord Byron posava en vers cada dia l'article de fons de son diari. En aquestes avinenteses, d'un artífici volgut, i tan educador, la nostra paraula realitza performacions que poden ésser previstes: amb una certa insistència l'habilitat adquirida es fa natural, i l'espontaneïtat hi floreix meravellosament. El crim artístic és donar al públic els tempteigs, les provatures, les potineries de laboratori com a obra poètica; per manca d'autocrítica molts poden

incórrer en aquesta malvestat, que és un nou cas d'indignitat literària. Es pot donar com una llei –enc que sembli tractar-se d'una pobra paradoxa– que mentre en la nostra obra puguem discernir-hi les junctures i les vies del nostre esforç, ella és obra de personalitat, i quan ens apar veu misteriosa que ens ha estat imposada, amb ressonàncies noves que ens estranyen i amb un abast més considerable que no el que havíem discernit, llavors és quan el nostre esperit és verament en la nostra obra, constituint-se, sense que ell ho sàpiga, en pasme d'ell mateix.

Heus aquí que Carner està retraient a Maragall tres fonaments de la seva teoria: l'espontaneïtat sense ofici o artifici; la defensa de l'obra primera –que Carner considera «provatura»– com a definitiva perquè no es pot modificar allò que prové de la inspiració; i la idea que la sorpresa davant la pròpia creació prové del fet que es tracti d'una revelació provinent d'una «veu misteriosa» quan, en realitat, afirma Carner, ha sorgit de l'esforç, la personalitat i l'esperit del poeta.

Maragall va cometre molts errors que exposà de manera sistemàtica lligant-se les mans, renunciant a la seva llibertat i autonomia. Per contra, Carner rebutja qualsevol filiació escolar, teòrica o estètica de la poesia en tant que aquesta no pot ser més que un camí de perfecció sempre inacabat.<sup>8</sup> Per això, reprenent la imatge de la lluita entre Jacob i l'àngel del final de «La dignitat literària», el pròleg a *La paraula en el vent* defineix la poesia com una lluita eterna entre pols contraris que prenen com a referents les dues presons, les dues teories estètiques oposades i referencials del moment, Maragall i Ors, l'espontaneïtat i l'arbitrarisme. La poesia no hi cap en cap de les dues, no és l'aposta per cap, sinó la lluita constant com un camí de perfecció sense final (Marrugat, 2015: 148-158).<sup>9</sup> Uns anys més

8 «Però el que és abominable és que el poeta destrueixi sense compensació la seva llibertat, que es faci ell mateix una presó, una trista esclofolla de presó, per haver-se volgut definir estèticament, i filiar els principis de la seva obra i proclamar els cànons d'una escola»; «L'art és un camí vers la perfecció; i la perfecció és un valor suprasensible. El poeta esdevé perfecte i no en serà mai».

9 «La poesia lírica és un combat, el més alt de l'esperit, com el de Jacob i l'àngel. És el combat essencial entre l'inspiració, que és potencialment infinita, i el geni, que és característicament limitat. És el pur fenomen que els grecs anomenaven entusiasme. El combat és en un ambient lliure, nu. El que en Maragall anomenava la “paraula viva” i el que l'Ors anomena la “arbitrarietat”, enlloc poden bregar més poderosament que en aquest aire. I el dit símil de la batalla no vol dir que el triomf de l'un contrari senyali l'anorreament de l'altre, sinó que tot ço que en art sigui pacífic, tòpic, és sense valua, tant si té un aire d'incoherència il·luminada com si el té d'artifici precís o eufuista; i només és valor i llevat immortal una nova batalla encarnada del geni i l'inspiració, els quals no viuen sinó entredevorant-se les entranyes; aital és el complement del mite romàntic de Prometeu».

tard, al pròleg a l'edició de 1928 d'*Els fruits saborosos*, Carner va plantejar els mateixos principis, però substituint Ors per Miquel Costa i Llobera i situant la lluita no només en l'àmbit poètic, sinó en diversos plans (Ortín, 2012). En el de la llengua, Maragall representa la diversitat lingüística sorgida espontàniament de la terra fent «que cada home sigui un autònom dialecte vivent», tal com, de fet, exposava «Elogi de la Paraula»; mentre que Costa suposà una «memorable divinació i prefiguració» de la normativització del català. En el pla dels valors culturals, Costa representa la recuperació del classicisme llegat a Carner per oposició a la Mallorca romàntica; mentre que «la més estrènua exaltació de l'individual» maragalliana representa el romanticisme i el modernisme. Pel que fa a la dicció poètica, Costa «donà carta de naturalesa en el nostre parlar (que abans hom s'havia complagut a presentar com a abrupte) a la melangia, aquest sentiment tan clàssic, tan avinent a la dolcesa i a la música»; mentre que Maragall és el «glorificador de l'emoció nua», «devot de la intensitat», capaç de repetir «una vocal extàtica». Finalment, en termes de poètica, Maragall és la inspiració infinita i Costa, el geni limitat, en tant que aquell representa «l'emoció [que] no pot consentir-se l'autocrítica» i aquest, l'«splendor ordinis». I és que, tal com mostraren els enemics de l'espontaneisme des de «la primera voga sonetista» –de la qual participaren els dos llibres carnerians de sonets–, a la poesia, per més inspirada que sigui, també li cal «l'esperit d'estructura, substituïnt el filtre a vegades enganyós de la puresa pel sedàs més objectiu de l'exigència». Per això Carner afirma que va escriure els poemes d'*Els fruits saborosos* intentant «amistar-hi l'íntima gràcia misteriosa que exemplificà Maragall i la venustat formal en serenor de llengua fixa que inaugurarà Costa i Llobera». Es tracta d'una formulació més de la teoria de l'ham poètic, referida tant al conjunt la poètica carneriana com a l'evolució de la normativització del català literari, dos aspectes, de fet, indestriables en tant que tots dos requereixen una mateixa noció de llengua moderna que és totalment contraposada en «Elogi de la Paraula» i el Noucentisme.

Però si hi ha un text de Carner que desmunta des de la pròpia poètica «Elogi de la Paraula» és el pròleg a *La primavera al poblet* (1935). Es tracta d'una de les exposicions més completes i complexes de la poètica carneriana. I un dels aspectes que hi tracta, reprement «La dignitat literària», és el de la relació entre el poeta i el poble. Carner hi escriu:

I mai no deixarà d'ésser adient que un poeta vagatiu i sense gaires responsabilitats, i ni que sigui amb un trist flabiol a la butxaca, faci el seu romiatge a un poblet en primavera, no pas amb el propòsit de dir-hi coses evanescents en forma difícil, ni de declamar

sobre sentiments assenyalats en eloqüència fàcil, com han fet sempre els romàntics i els neoromàntics, sinó amb la dèria de cercar l'aigua lustral del fontinyol antic, aquella que, en un sol glop regalat, ens fa desitjosos de tractar com més polidament es podrà la senzillesa humana. La qual en molts de caients s'assembla a una flor: i no és bona sinó per a l'escombra un cop l'haureu masegada; i no ha pas vingut al món per fer-hi gran forrolla, sinó per ensinistrar-se a plaure delicadament. I de vegades –tot i que us semblarà ben coneguda, bell punt la trobareu– viu amagada, i us cal una sol·licitud d'amor per descobrir-la.

Més d'un cop, vora d'aquells marges, sota aquelles càlides ombres violeta, sentiu un fragment flotant de cançó, fresca vellura preservada pels incorruptibles que no sabien de lletra. En tals moments pot semblar-vos que allò sigui la troballa definitiva, i que ja no us vagui sinó de vagar. Però aquell dolç encanteri a distància, més que no pas l'acompliment, és la suggestió. Hi ha poques cançons terrals on la lletra sigui d'igual i ben deixada bellesa; però quan serà del tot enllestida la magnífica replega de les nostres cançons populars, que és una de les moltes empreses nobilíssimes que Catalunya deurà al geni patrici i tutelat de R. Patxot i Jubert, potser algun poeta farà una antologia de versos ingenus destriats que demostraran la identitat essencial del geni clàssic amb el del nostre poble. Els nostres pastors i mariners, per bé que amb esma inconseqüent, claudicant i malsegura, s'han lliurat, en els instants de gràcia, a la mateixa mena de delectança expressiva de la primavera immortal.

Per implícites que siguin, les referències gairebé literals a Maragall no poden passar per alt. A «Elogi de la Paraula» defensava el lligam entre la paraula veritable, viva, i la terra; aquella emergeix d'aquesta amb naturalitat i bellesa, com una flor, de manera que, quan ho fa, no se l'ha de modificar. En sorgeix per boca dels enamorats, dels poetes i dels pastors i mariners. Poc després, «Elogi de la Poesia» acabava presentant la poesia popular com l'exemple de perfecció artística en tant que, a mesura que una cançó es va repetint en boca de diverses persones lligades a la terra, aquestes en van fent caure els elements sobrers i hi van concentrant només moments d'espontaneïtat, puresa i sinceritat, elements fonamentals per a la poesia autèntica –és a dir, autònoma i, per tant, moderna. En canvi, en el pròleg a *La primavera al poblet*, Carner, d'entrada, avisa del perill que es corre en collir la flor en la seva aparició natural: és una forma de la bellesa que de seguida quedarà masegada. Cal, doncs, recollir-la altrament, distanciant-se'n anti-maragallianament –per exemple, mitjançant la ironia, segons recomanava la dedicatòria del *II llibre de sonets*.<sup>10</sup> Altrament, aquesta flor no sempre apareixerà de manera espontània, sinó que pot viure amagada i cal el treball de sol·licitar-la i treballar-se-la com un amor. Amb tot això i el que segueix,

10 «Un esperit sense ironia, se llençarà bruscament a la Bellesa y la malmetrà ab la seua admiració. A diferencia de les abelles qui copcen el perfum deixant la flor aparentment intacta».

Carner no només defensa que la paraula popular ha de ser modificada, sinó que la poesia que compon sol ser més aviat imperfecta —«hi ha poques cançons terrals on la lletra sigui d'igual i ben deixada bellesa». Més encara: que aquesta poesia és molt més pròxima al classicisme del que se sol admetre. I que, per tant, és lícit elevar-la des de reescriptures culturalistes. Carner reprèn les figures maragallianes de «pastors i mariners» —els que a «Elogi de la Paraula» posseeixen la paraula veritable— i els extreu de la terra, de la connexió espontània amb el ritme diví de la natura on aquell els havia col·locat, per elevar-los a l'àmbit de l'ideal, de la consciència, de la «primavera immortal».

De fet, aquest mateix 1935 Carner (1986: 189-192) va prologar el volum de les obres completes de Maragall titulat *Discursos, pròlegs i al·locucions* retratant-lo exactament en els termes que el pròleg a *La primavera al poblet* rebutja. L'obra de Maragall hi és presentada com «una necessitat i un atorgament de primavera» just en el desvetllar de la consciència nacional catalana, «dins la primavera d'un poble, agarbuixada, indigent, però, *alla peggio*, solcada de desigs i prenedora». Fou la creació d'il·lusions pròpia de la primavera i, per tant, essencialment poètica,<sup>11</sup> allò que va permetre la construcció de la Catalunya moderna. Maragall i la seva poesia pertanyen a aquella florida inicial que el Noucentisme consolidà. Per tant, la seva obra és un fonament natural que després va caldre cultivar, ordenar, enriquir, ço és, portar més enllà dels simples garbuix, indigència o desig. Maragall «creia que tota cosa natural era pura, que tota cosa pura era bella, que tota cosa bella creixia en bellesa dins una altíssima llibertat». Per això, continua Carner, als textos recollits al volum, exposa en política, llengua i poesia un retorn a l'ordre antic més natural de les coses: «cada terra vol un rei [...] al costat de l'obscura nació innombrable»; «el llenguatge, certament únic, ha de florir de totes les maneres que sàpiga, sense jerarquies convingudes»; «l'èxtasi davant de les cançons expòsites conservades pels ingenus». Són tres posicions taxativament desmentides per la trajectòria catalana i carneriana en favor de la democràcia republicana, la normativització científica de la diversitat natural de la llengua i la poesia pura culta superadora de la popular. En les concepcions maragallianes, adverteix Carner, «un hipercrític hi veuria un punt d'amagat anarquisme» i «una tendència a la divinització de les coses». Són dos retrets habituals a Maragall, de qui es denuncià que fomentava la dispersió nacional, l'anarquisme lingüístic o bé la divinit-

11 «La força germinal de la il·lusió recurrent sense la qual tot el món seria eixorc —sense el parrupar incert, però sagrat, de qui tot just aprèn de viure...», en diu aquí Carner.

zació de la natura i, com a conseqüència, de tot allò que sembla derivar-ne, com l'ídiote o la poesia popular. Carner en remarca que «ací Maragall és salvat pel seu cristianisme essencial». Per tant, el desmarca de l'anarquisme i del panteisme precisament perquè, com a poeta, s'associa al mite primaveral que crea ideals i, doncs, apunta un futur corrector dels propis enganys –perquè, com hem vist, Carner no dubta que totes aquestes idees maragallianes, siguin o no anarquistes i panteistes, són enganys.<sup>12</sup> De fet, el que sí que no s'està de retreure-li és el mateix que en el pròleg a *La primavera al poblet*, «el seu parer relatiu a la progressió en qualitat estètica, a cada nou cantaire, de la cançó popular»

Al llarg d'aquestes mateixes dècades Carner anà desenvolupant l'exposició de la pròpia teoria de la creació poètica, la teoria de l'ham poètic, en tot contraposada a la de Maragall, tal com ja hem vist que n'apuntava la primera exposició a «De re poetica». En una entrevista d'agost de 1927 a *Revista de Catalunya*, Carner exposà com la creació s'origina per una paraula comuna que irradia espontàniament un vers, el qual, tot seguit, germina una arquitectura –teoria en què, afirma, «discrepo de Maragall» perquè «les seves teories estètiques, és clar, són molt oposades als meus punts de vista» (Carner, 1986: 276). Aquesta arquitectura, explicà Carner el mateix any seguint Valéry, ha de sorgir d'un treball digne del vers donat (Carner, 2015: 119-121).

Ja en la postguerra, Carner exposà més sistemàticament aquest procés que situa la paraula, com a dipositària serena de les experiències compartides dels homes, i no l'espectacle directe del real o del passional, al centre del coneixement poètic. A «Teoria de l'ham poètic» (1961; Carner, 2015: 123-125), l'autor es desdobra per explicar, amb paraules calcades d'*El Ben Cofat i l'Altre*, com, a partir d'una paraula recordada després de l'experiència, apareix un vers perfecte. Aquest, però, exigeix «un consemblant nivell estètic per a tot el futur poema», un treball dur, causal, doncs, ja distanciat de la inspiració casual o espontània. Requereix allò que Maragall rebutjà titllant-ho de «raó vanitosa». A més, Carner es cuida de remarcar que, a diferència de la troballa de la paraula veritable per Maragall, la qual es produeix vinculada al món natural, directament lligada a la cosa que designa, la paraula que fa d'ham poètic és «gairebé una paraula qualsevol» que té

12 «Però ací Maragall és salvat pel seu cristianisme essencial, car el poeta, vista la primavera, i adonant-se de tant de llanguiment i cantarella d'amors, salva moltes d'inclinacions ben nostres per núpcies legítimes que cercaran d'equilibrar-les. I aquesta mística sacramental és perquè la vida, en fruitant, sigui més completa i encara tingui més raó –son bell do miraculós».



d'especial el context no natural, sinó cultural, civil o arbitrari, en què ha estat recollida: «en una lectura mig distreta, o en la conversa de dos incògneguts que passen, o bé ens ha saltat als ulls en un diccionari on cercàvem ben altra cosa». També a diferència de Maragall, el que dona potencial a aquesta paraula no és la seva puresa originària, sinó la seva associació a les experiències humanes compartides.<sup>13</sup>

A «Virtut d'una paraula» (1961; Carner, 2015: 126-133), Carner feu la biografia del poeta que era en tercera persona, per indagar més a fons aquest procés que va descriure en termes molt distants de Maragall. D'entrada, hi afirma que el poema «no naixerà, doncs, *del que existeix*, del real, o del passional», sinó «de la impulsió d'una expressió elemental, d'un mot privilegiat, primera mica *del que vol ésser*». Carner, doncs, marca una separació entre el real i la poesia, el que existeix i el que vol existir, la matèria i la paraula, mentre que Maragall havia insistit en el fet que la paraula viva era la unió d'aquests dos àmbits. Així, per exemple, quan la nena d'«Elogi de la Paraula» diu «Lis esteles...», la paraula neix «en la palpitació rítmica de l'Univers»; mentre que Carner afirma que el poema no neix de la bellesa de la «nit estel·lada», sinó d'una paraula qualsevol que origina un treball en què acaben involucrades totes les facultats humanes sota el judici de «la intel·ligència» —de fet, Carner insisteix especialment en la col·laboració d'aquesta per negar, precisament, les poètiques ingènuament romàntiques, simbolistes, surrealistes o maragallianes: «no en trauríeu pas res d'un poca-solta per màgia o càbala, hipnosis o droga». Aquest treball produeix el poema, una obra no discursiva d'unitat orgànica en què totes les paraules acaben venent els seus límits per mitjà d'una llibertat que, paradoxalment, consisteix en «la tria personal dels constrenyiments, aquests *col·laboradors*».

En aquesta mateixa època, el 1960, Carner signà l'extens pròleg per a l'edició de *Selecta* de les obres completes de Maragall (Carner, 1986: 207-242). No era un marc tan apte per a la discussió com els textos sobre la

13 Un cop recollida, bandegem la paraula en qüestió deixant-la caure «en el nostre soterrani: el soterrani sempre més o menys actiu en les nostres vides i que anomenem, ignorants com som, *oblit*. Allí es conserven, dissimulats però potencialment actius, tresors acumulats des de la infantesa: paisatges sense nom, d'ombres i claror incertes i prenedores, desigs en poncella abandonats en un recó, temences barrejades amb temptacions, pòsits com de crepuscles sobirans, enyors del que mai no coneixérem, intuïcions submarines o interestel·lars; aquell antre és intimíssim, inviolable i sempre canviant, degut al joc recíproc de tot el que hi hem deixat: l'únic hoste admès és, de temps en temps, doncs, una paraula *casual* i *causal*, que hi fa obra màgica en un tres i no res, es corona de tot un vers, i ens assegura, si cerquem de continuar aquell nivell de qualitat, una mesura d'anomenada, més o menys duradora».

pròpia poesia, de manera que el que sí que hi deixà fixat Carner fou el paper de Maragall com a fundador de la poesia moderna. Hi fa visible el propi distanciament respecte de la teoria de la paraula viva remarcant-ne el valor històric per damunt del poètic. Maragall va aconseguir centrar la qüestió poètica en l'assoliment de «l'expressió pura» per contrast amb un context en què predominava «tota esma baixa, inflada o insignificant», com demostra que «la poesia hispànica havia estat, de Quintana a Núñez de Arce, una emulació entre diversos tons declamatoris; i pel que feia a la poesia nostrada, hom havia arribat a escriure versos, més que per vera impulsió lírica, pel propòsit de lliurar-se a una mena d'activitat plebiscitària».

Carner tancava més de mig segle de relació amb Maragall remarcant-ne el paper fundacional de la poesia hispànica moderna. Sempre el va reconèixer alhora que se'n distanciava; el situà en els propis orígens alhora que se'n apartava; en manifestà l'admiració alhora que en desenrotllava la crítica.

### ■ 3 Maragall, Carner, Riba

El 1911, Carner va escriure una carta per mitjà de la qual presentava un jove Carles Riba a Maragall, sense la benedicció del qual, deia, «cap obra poètica prosperaria a Catalunya» (Medina, 1994: 253). Era un fenomen normal en el món literari de l'època, però de gran valor simbòlic pel tema d'aquest article, ja que Riba va seguir i aprofundir el camí carnerià de continuïtat i contestació de les idees poètiques de Maragall.

Com hem vist, a «De l'acció dels poetes a Catalunya» (1908), Carner situà Maragall a la base del «tercer període de l'evolució poètica catalana, el període normal, civil, ideal» en què arribava la pròpia obra i la dels joves noucentistes. Joaquim Folguera, a *Les noves valors de la poesia catalana* (1919), considerà Maragall «el primer cas de poesia per ella mateixa», és a dir, de poesia autònoma, moderna (Folguera, 1976: 37). Per això parlava de «poetes postmaragallians» i de «postmaragallisme» (Folguera, 1976: 81-82), terme concebut per aquest rol elemental de Maragall i que també feu servir Riba per referir-se a la poesia catalana moderna. Per a ell, Maragall era el gran poeta d'una generació que va fer succeir «a una poesia per als dies de festa, tota una literatura que fos “un bé per a sempre”» (Riba, 1988b: 138). Quan en un article Riba havia de fer un esbós de la poesia catalana moderna, començava sempre per Maragall. I n'acabà afirmant rotundament: «Ningú que a casa nostra hagi estat poeta després d'ell, no es pot situar sinó relativament a ell» (Riba, 1986: 418).

Maragall, doncs, era el fonament; al qual, tanmateix, contradir. Havia plantejat les qüestions essencials, però calia resoldre-les per una altra via: la de Carner. Per això Folguera (1976: 81) atribuï la plenitud de la poesia catalana no pas a tots els «poetes postmaragallians», sinó a «la generació carneriana». Poc després, l'11-10-1921 a *La Veu de Catalunya*, Riba (1985: 253) reblà: «L'època actual del català serà designada amb el nom de Josep Carner». I, amb uns anys més de perspectiva, que, després de Maragall, Carner inicià «un nou període de la poesia catalana» (Riba, 1986: 259). En el volum d'homenatge *L'obra de Josep Carner* (1954), Riba (1986: 414) el situà directament com a substitut de Maragall.

Així, durant les primeres dècades del segle, Carner fou un referent constant de Riba. En ressenya insistentment reculls i traduccions. La primera crítica de Riba (1988b: 15-17), apareguda a *La Veu de Catalunya* el 18-7-1914, fou dedicada a *La paraula en el vent* i s'obria amb dues referències a Maragall per tal de distanciar-l'en: si la paraula d'aquell apunta un enllà d'ella mateixa, la de Carner sembla que «tingui el seu "Enllà" i la seva fi dins ella mateixa»; mentre que el subjectivisme de Carner, ben a diferència del de Maragall, es fa exterior i col·lectiu, «dona a la paraula d'ell una vida part de fora de la d'ell mateix, i per tant indefinidament rica d'aspectes diversos». Aquesta posició també havia permès la conquesta de la prosa. En ressenyar *Les planetes del verdum* (*La Veu de Catalunya*, 6-10-1918), Riba (1985: 89-91) destacava el triomf noucentista de «la curiositat», «l'objectivació» i «la diversitat» per sobre del «lirisme». Era això el que havia fet possible una prosa moderna i d'anàlisi eficaç. Maragall havia representat l'«exaltació del lirisme»; en Ruyra «objectivitat i passió conviu»; les gloses d'Ors i els articles de Carner, en canvi, representen ja la superació d'aquests; i *Les planetes del verdum* en concret la realització plena d'«un esperit finíssimament múltiple» i de la «curiositat». Maragall quedava definitivament enrere amb aquells poetes que, com explica a la ressenya de *Bella terra, bella gent* (*La Veu de Catalunya*, 7 i 17-12-1918; Riba, 1985: 101-105), viuen l'aventura en lloc d'arbitrar-la, són autobiogràfics i subjectius. En canvi, Carner, fins i tot quan planteja subjectivament el poema, és objectiu, perquè s'alimenta de la diversitat del món extern i viu en les formes convencionals, en la norma compartida —oposada a la «sorpresa errabunda». Això és el que Riba trobava també a *Els fruits saborosos*: «una comedieta humana, en petit, però completa»; «un idil·lisme no pas d'evasió, sinó de coneixença»; «la seguretat del recurs artístic» (*La Publicitat*, 21-2-1929; Riba, 1986: 49-54). Així mateix, si les teories de Maragall reclamaven per a la poesia una suspensió de la intel·ligència, «en la lírica de Josep Carner la intel·ligència hi és com embol-

cant-ho tot, però sense forfollar res», exposa Riba (1985: 207-210) en comentar *L'oreig entre les canyes* (*La Publicidad*, 15-11-1920). Amb això, continua, Carner aconsegueix que els mots adquireixin una nova llum, una «paraula més expressiva que ella mateixa». És la superació de la paraula viva maragalliana mitjançant «la intel·ligència», «l'objectivació lírica», «l'absència d'interès personal», «un dilatat plaer d'artífex» que han convertit Carner en «el cas més pur de lírica que s'hagi donat entre nosaltres: aquell, en suma, en què la inspiració i l'art s'han equilibrat més normalment i més fermament».<sup>14</sup>

Maragall, però, fou tant o més present que Carner en l'obra de Riba (Medina, 2011; Malé, 2002, 2012; Guardiola, 2017: 233-253). Ara bé, es tracta d'un Maragall passat per les solucions carnerianes que el rebutgen alhora que el situen a la base de la poesia moderna. Per a Riba, Maragall també tingué aquest rol de fundador no assumible, ja des dels inicis. El seu discurs presidencial de 1912 als Jocs Florals de l'Agrupació «Déu i Pàtria» feu ferma oposició a la teoria de la paraula viva de Maragall, fins al punt d'incitar els joves que rebutgessin amb noves teories «tot el que els antecessors han constituït» (Malé, 2006: 57-59). De fet, Riba debaté amb els joves que es plantejaren la recuperació d'aspectes de Maragall: dedicà a Tomàs Garcés l'article «La pena del comte Arnau» perquè corregia un comentari del poeta de *Vint cançons* sobre Maragall (*La Veu de Catalunya*, 15-3-1921; Riba, 1985: 222-224); analitzà com a fallida la represa de «la tesi maragalliana» feta per Ventura Gassol a *La cançó del vell Cabrés* (*La Veu de Catalunya*, 31-3 i 9-4-1921; Riba, 1985: 227-232); o denuncià «la niciesia» de la «filiació maragalliana» de Francesc Pujols (*La Veu de Catalunya*, 7-6-1922; Riba, 1985: 271).<sup>15</sup> Aquesta mena de retrets culminaren en l'*Antologia poètica* (1954) de Maragall des del pròleg de la qual Riba rebutja explícitament el maragallià entès com «un cert tipus de sentimental, complagut en el que podríem anomenar un esteticisme de l'enfebrada puresa, i que inconscientment prolonga i disminueix el que per al Mestre fou una situació inicial i, millor encara, un punt d'arrencada: el seu modernisme». Entre els errors

14 En aquest procés tal com el traça Riba hi juga un paper clau Guerau de Liost, la poesia del qual segueix atentament. Així, per exemple, en la ressenya de *Selvatana amor* (27-12-1920; Riba, 1985: 210-212) afirma que és un poeta que mai «exclamaria, encara, que l'ànima [de la natura] en fos ell». Això situa Guerau ben lluny de Maragall, que, a «Les muntanyes», afirmava de la natura que «l'ànima n'era jo».

15 És tot plegat just el contrari del que trobà més endavant en un altre jove, Rosselló-Pòrcel, la poesia del qual «no és ja la major naixença de Maragall, sinó una més pura exaltació» (Riba, 1986: 239).

que Riba percebia en Maragall hi havia la «desconfiança en la raó i en l'art» i que forcés la poesia a «conciliar l'inconciliable, espontaneïtat i sinceritat» (*La Publicitat*, 11-3-1930; Riba, 1986: 54-61).

No obstant això, per Riba, Maragall havia contrarestat el perill de perdre's definitivament en la foscor i l'espontaneïsmes gràcies a les seves incursions classicistes. Així, el febrer i març del 1918 dedicà una extensa anàlisi a les versions maragallianes dels *Himnes homèrics* (Riba, 1985: 44-52), que tingué en compte per a la pròpia adaptació de l'hexàmetre (Valentí, 1961, 1962-67; Medina, 1978). Altrament, coincidí amb Maragall en l'admiració per Goethe, que podia reconduir alguns errors de l'obra del modernista en tant que, a diferència d'aquell, és «el poeta de la llum, i l'artista “que sap el que fa”» (*La Veu de Catalunya*, 28-10-1918; Riba, 1985: 92). Finalment, dedicà la tesi doctoral a l'estudi i edició de *Nausica*, l'obra maragalliana classicista i goethiana per excel·lència (Maragall, 1983; Quintana i Turull, 2019). Riba no s'hi estigué de remarcar l'esforç de Maragall per conciliar la versió d'una obra aliena, l'*Odissea*, inspirada pel projecte d'un altre autor, Goethe, amb la teoria de la paraula viva. Per Riba, *Nausica* tancava un cicle i n'iniciava un altre que, probablement hauria dut l'autor a posicions poètiques menys desenfocades i pròximes al classicisme noucentista.<sup>16</sup> «Cant espiritual» s'orientaria cap aquest nou tombant maragallià i és el poema que ressona més profundament a *Salvatge cor*.

De fet, la poesia de Riba nasqué fent explícita tant la derivació com l'oposició a Maragall. El títol *Residu de la paraula a lloure* (1912-1919) inclou una referència a la teoria de la «paraula viva», que hi és alhora contradita. Els sis poemes del llibre són els únics que Riba va escriure en vers lliure, un procediment associat a Maragall i al qual en una conferència de 1935 expressà la renúncia en considerar que la poesia s'ha de sotmetre a les normes convencionals i a la raó encara que s'origini en la inspiració.<sup>17</sup> Són poemes en què Riba deixa «la paraula a lloure», en llibertat, intentant mantenir-la viva fora de les xarxes formals preestablertes. A més, prenen un to vitalista gairebé maragallià en el cant a la lliure renovació constant: el «daler

16 Ja en la postguerra ho feu encara més explícit: «el drama de la seva íntima, personal evolució del vulcanisme cap a la conciliació clàssica, de vegades som temptats a pensar que reproduceix el de la seva Catalunya» (Riba, 1986: 215).

17 «Un sentit musical del llenguatge, una evocació o una impressió generadora d'un estat, poden ésser el motor primer d'una creació, que, tot just nascuda, i sota el signe vigilant de la raó, trobarà una justa expressió formal –de pensament i mètrica– sense la qual podria perdre's en una facilitat fluent i esdevenir innòcua o vana» (*La Veu de Catalunya*, 22-3-1935; Malé, 2019: 13).

dels recomençaments»; la «dolçor nova, diversa en cadascuna» de les coses cada dia; el silenci matinal de l'estimada «perquè es mogué a lloure / Palegria del recomençament»; la paraula poètica dita per lectors futurs que «reviuran un moment triomfal de ma vida». O, encara, el final d'«Oració de la vida solitària» reprèn el «Cant espiritual». No obstant això, el llibre ribià desemboca al pol oposat de Maragall: també acaba trobant «la paraula vivia», però no hi prové de la inspiració i no acaba la labor, sinó que és «filla de ma batalla pura» i requereix més «treball dels mots i de les lletres». El primer poema de *Primer llibre d'estances* la nega ja directament quan situa l'inici de la creació poètica en un «foll traüt sense paraula viva». Així mateix, la manera com Riba emprà els personatges del folklore Joan Garí i el comte Arnau a *Joan Feréstec* (1918) i «Joan que turmentava les bèsties» (escrit el 1921) difereix obertament de l'ús que en feu Maragall a *Visions & Cants*; pel gènere, sí (el conte infantil en el cas de Riba), però també pel marc ideològic (Modernisme i Noucentisme) i les nocions literàries tan oposades dels dos autors.

Des d'aquests punts de partida, Maragall es convertí en una referència citada, reformulada i contradita constantment, ja fos de manera explícita o implícita, en la poesia ribiana. Un cas singular en fou el de les tankes. Durant la batalla del sonet, a més d'oposar-se a les idees maragallianes mitjançant la pràctica d'aquesta forma, Carner havia escrit un article que difonia l'adaptació occidental del haiku pels seus convencionalisme i arbitrietat contra l'espontaneisme: «L'Haïkai és completament objectiu; és una visió esquisida y *arbitraria* (com ara diríem) de les petites belleses del món sensible» (Carner, 1906; Aulet, 1992: 242). Trenta anys més tard, Riba iniciava la seva aventura d'adaptar la tanka japonesa, una breu extensió del haiku, al català. Presentà aquesta operació al número de gener de 1938 de *Revista de Catalunya* amb una nota significativament carneriana i antimaragalliana en tant que defensa les tankes perquè són una forma epigramàtica convencional que porta «el profit d'un exercici» i que compara amb el sonet. Un cop més, Riba reformulava una operació carneriana en termes antimaragallians i renunciava a l'expressió espontània, lliure i deslligada –la de la teoria maragalliana–, «per a contenir una sensació, una representació, una reflexió, un fet d'amor o de recança, dins un traç, sobri i just, de paraula».

Igualment significatives són les referències implícites a les teories i els poemes de Maragall que omplen *Elegies de Bierville*. El mateix Riba (1988b: 291) va comentar que la idea central del llibre provenia d'una citació de Novalis que havia traduït Maragall. És la idea de «tornar, sí, “a la meua ànima com a una pàtria antiga”», tal com l'exposa el pròleg al poemari

(Riba, 1988a: 211). L'origen, doncs, de tot, és en el romanticisme i, un cop més, Maragall. No obstant això, el mateix pròleg s'encarrega bé prou de marcar distàncies respecte d'aquests. D'entrada, Riba allunya el llibre d'una possible interpretació romàntica per mantenir-lo en la idea de poesia impersonal i col·lectiva del postsimbolisme: accepta que revela molt de la pròpia ànima, però en tant que guarda «la intimitat púdica, la inseguretat d'exili, la veu no allargada a crit». Perquè l'ànima és més una qüestió col·lectiva que individual. Fins i tot universal –d'aquí la referència a París, «construcció històrica ininterrompuda, tan a sentit humà universal que era nostre també». Així mateix, si bé reconeix que el llibre sorgí «sense previ pla de conjunt», l'allunya de l'espontaneisme i les teories maragallianes en afirmar-ne la construcció mitjançant «un lent, coratjós i humil treball d'ofici». Tot seguit, el plantejament concret dels poemes aprofundeix molt directament en aquesta negació de la via maragalliana.

Així, si Maragall havia acabat identificant el comte Arnau amb el mesies redemptor de la humanitat, que és l'artista modernista, mitjançant la imatge del «despert entre adormits» (Maragall, 1998: 802), el procés de coneixement de les elegies es desenvolupa en termes contraris. Hi és un element clau l'amor, força vital que empeny al coneixement i a la recreació constant en companyia, però com a processos interiors. Per això, el final de l'elegia VI els planteja amb aquests termes antimaragallians: «Per no més perdre-us, cloeu / tendrament els ulls i seguïu acreixent-vos en l'alta / visió que heu creat. Ja com un somni, però. / Fins que us despertareu com d'entre vivents per a un somni / entre adormits. Recordant; sense saber: recordant». La qüestió es reprèn a l'elegia següent, en què es recrea el tram final del viatge d'Ulisses amb aquest adormit com a imatge simbòlica del viatge interior de coneixement que està fent el jo líric.<sup>18</sup> El mateix Riba va remarcar la diferència que hi havia entre aquesta idea d'Ulisses i la de Maragall, que a *Nausica* fa que vetlli sempre (Maragall, 1983: 52-53; Riba, 1988b: 294). L'Ulisses del modernista és el despert entre adormits, mentre que el postsimbolista és l'adormit «entre vivents» que desperta a «un somni entre adormits»: es construeix l'àmbit de coneixement enllà de la vida mundana, material, immediata –viva, adormida, sense consciència–, on es poden unir els dos mons de banda i banda de l'ombra, la vida i la mort, el temps i l'eternitat, l'exili i la pàtria: el «despert» i l'«adormit», que deixen de

---

18 «Si el magnànim heroi dormí dins la popa segura / més profundament que per cap vi ni cap mort, / és contat com els ulls dels reials mariners ho veieren: / l'interior treball, ell va saber-lo amb els déus, / pel que jo sé de mi».

ser contradictoris per unir-se en el retrobament dels orígens que planteja el poemari.<sup>19</sup> D'aquesta manera, a partir de la pròpia poesia viscuda com una experiència vital interior –no, maragallianament, com a intent per vehicular una experiència que la transcendeix, que li ve de fora–, Riba supera el dualisme dels dos mots cabdals de la noció maragalliana del poeta i la poesia, que, ara, podran prendre una nova significació en funció d'aquesta nova experiència i del diferent destí del nou poeta. Es tracta, a més, d'una operació que, altre cop, té un antecedent clar en Carner, qui, a *El cor quiet*, havia partit també de la figura del despert entre adormits (al primer poema, «Nocturn», i al conjunt de la primera secció, «Les nits») per mostrar que no condueix al coneixement, sinó a la interrogació sense resposta possible i a l'angoixa existencial de les quals només el pot treure la llum de la companyia, del reflex en els altres (Marrugat, 2020: 505-507).

Des d'aquest punt de partida, l'elegia VII es desenvolupa com una reflexió metapoètica (Sullà, 1993: 111-134) oposada a les de Maragall. De fet, desemboca en l'elegia VIII que formula la troballa de la poesia en termes també explícitament antimaragallians. Riba hi recrea un viatge a Del·fos en companyia de la muller. Allà hi troben la poesia. Però no per la revelació oracular de la pítia,<sup>20</sup> no per la inspiració espontània, sinó pel treball «tenaç» que tornen a simbolitzar les «abelles» repeses del final de VII –«hem comprès com / és de subtil i d'humil i coratjós el treball / per a la nostra mel». És una poesia sorgida de l'amor i lligada tant a la vida com als segles passats de la humanitat, cosa que la fa coneixement temporal i atemporal alhora –ja que arriba amb «l'aigua dura dels déus, pura a través de l'horror, / intemporal des del fons on no es marquen els canvis dels signes», però «l'hem mesclada amb la sang que ens és comuna en l'amor». Es tracta, en efecte, d'una experiència simètricament contraposada a la de «Les muntanyes» de Maragall. Allà, el poeta viatja sol a la natura i en rep la revelació de tots els secrets còsmics en beure l'aigua de la font.<sup>21</sup> Aquí, en

19 El poeta afirma haver viscut la fe que «va lligar / els dos mons», «com dins el ventre vivent / l'ésser que s'hi perfà és tot ell creixença amb les pures / forces originals, i no és seu el destí / que l'amara i l'empeny, talment una puja d'antigues / aigües, fins que ha nascut i que ha plorat i que ha vist; / i és llavors solament que ja li convenen els nostres / mots *despert* i *adormit*».

20 El pensament «fa inútils / la consulta en l'obscur, Pítia, i l'anunci diví / esgarriant-se en ta veu».

21 «A l'hora que el sol se pon, / bevent al raig de la font, / he assaborit els secrets / de la terra misteriosa. // Part de dins de la canal / he vist l'aigua virginal / venir del fosc naixement / a regalar-me la boca, // i m'entrava pit endins... / I amb els seus clars rega-



canvi, el viatge es fa en companyia i la poesia no sorgeix d'una font que sigui experiència al·lucinant reveladora, sinó d'una que és origen de les veus de la humanitat. Per això el crít vivencial «parlarà, articulat per la saviesa dels segles / i de les Faules» com ho està fent en aquest llibre a través de Súnion, Ulisses, Delfos o Orfeu. Serà «tendre i eterna veu per a aconseguir-nos-hi tots» –no només la pítia o el poeta visionari. El gir radical el mostra la manera com ambdós poetes integren la imatge de la font en els seus cosos: Maragall es transforma ell mateix en muntanya de la qual vessen les fonts («Sentia la delícia de les fonts / nàixer en mon si, regal de les congestes»); Riba troba dins la seva memòria humana la font del coneixement («violentament obrint-me per dins en fontana / viva de mi mateix», elegia X, Sullà, 1993: 186). Lluny del vitalisme modernista, Riba reclama el viatge interior cap la realització del propi destí. És una forma de vitalisme clàssicista que s'oposa radicalment a la formulació del viatge marí feta per Maragall a «Excelsior» en el viatge marí d'aquestes elegies.

O de *Salvatge cor*, que també formula l'experiència vital de coneixement amb un viatge marí contraposat al d'«Excelsior». De fet, ja el primer poema hi anuncia que el cor «en el do rebut es degrada». Tant aquesta declaració com la forma de tots els poemes, sonets, són una clara renúncia a la revelació, l'espontaneïsmes, la pítia, Maragall.<sup>22</sup> El «Cant espiritual» d'aquest ressona en molts versos del llibre i en configura especialment els dos poemes centrals, XIV-1 i XIV-2. Plantejats inicialment com a cant espiritual, rebutgen el camí maragallià. Així, a la primera estrofa, com en el poema de Ma-

---

lins / penetrava-m'hi ensems / una saviesa dolça. // Quan m'he adreçat i he mirat, / la muntanya, el bosc i el prat / me semblaven altrament: tot semblava una altra cosa».

- 22 Inicialment, el pròleg sembla acceptar les tesis de Maragall perquè presenta els poemes com «uns versos humans, fins i tot massa humans. Vull dir uns versos que més aviat s'han fet ells mateixos de l'home elemental que hi ha en mi, que no pas han estat el que jo havia volgut segons uns principis d'art». No obstant això, es tracta d'una reinterpretació postsimbolista del concepte de vida. El mateix Riba destaca immediatament que aquestes afirmacions poden estranyar en un llibre de sonets, «la forma de poema més rigorosa, més lligada, més frenada». Però és que, aclareix, el poeta posseeix «una voluntat ja instintiva d'ofici», és a dir, l'ofici com a instint, l'acció sobrehumana» com a «ordinari humà», l'artifici com a natura, la convenció com a condició humana –és la naturalització de l'ofici que hem vist que havia demanat Carner a «La dignitat literària» amb l'exemple de Byron posant en vers les notícies dels diaris. Només així és possible «una eficàcia profunda, il·limitada, de comunicació». L'animal que som per naturalesa tan sols podem percebre'l i comunicar-lo de manera organitzada. En assumir-ho, Riba trenca l'associació entre espontaneïsmes i vida per lligar-ne una de més essencial entre vida i art –que converteix automàticament l'espontaneïsmes o el surrealisme en convencions artificioses inconscients d'aquesta relació profunda.

ragall, el poeta demana a Déu que escolti el seu «crit». La segona explica, seguint la poesia de Verdaguer, el viatge que ha fet al cel i que ha acabat en fracàs. No és a Déu que cal cridar ni al cel que cal anar per trobar una revelació –ja I renunciava al do perquè «degrada» i XIX ho referma: «no és de dons que viu / la vida en mi». Cal la recerca interior «tenaç», com exposa la tercera estrofa resumint el viatge d'*Elegies de Bierville* –amb referents textuais directes a aquelles, com el «bus» i el conseqüent «profund amor» de la VI o el «bosc» de la I i la XII. És així com es troba, al final, el favor diví. De manera que a XIV-2 el crit esdevé ja paraula. Una paraula oposada a la de la teoria maragalliana i un poeta oposat al rebel modernista. Perquè hi és un Adam «no rebel», sinó «vivent / del buf diví que em forma i em distén». I no demana la vida eterna o el renaixement enllà de la mort, com Maragall; no demana el cel, com Verdaguer; sinó prosseguir en el temps, en aquest camí d'autoconstrucció i coneixement que és alhora vida i pensament, carn i ànima: «Deixa'm servir-Te en el que se m'enduu, / conèixer-Te en el que m'és fosc de Tu, / créixer en la carn que per l'ànima és meva!».

Seguint aquest poemari, *Esbós de tres oratoris* pot ser llegit en gran mesura com *El comte Arnau* de Riba. En efecte, com el poema maragallià, es tracta d'una obra dramàtica musical de la qual només es compon la part lingüística que funciona de manera autònoma –d'aquí el títol: no són oratoris complets, sinó només la part lingüística d'aquest gènere de composició musical. També com *El comte Arnau*, el conformen tres episodis independents, però estretament lligats entre si. I el nucli d'ambdues obres és la reflexió sobre la paraula poètica, que desemboca en posicions contraposades, tal com ho explicita el darrer article publicat per Riba, «“He cregut i és per això que he parlat”» (*Serra d'Or*, abril i maig del 1959; Riba, 1986: 415-420). Riba hi tornà a Maragall per contradir-lo de nou insistint en la idea de la poesia com a mitjà de coneixement, oposada a la idea de la poesia com a revelació. En l'article «El derecho de hablar» (30-I-1902; Maragall, 1981b: 177-178), aquell havia reprès la sentència bíblica «He cregut i és per això que he parlat» (Sl 116,10; 2Co 4,13). Amb aquesta, explica Riba, refermava una idea romàntica de sinceritat: l'expressió del que hom «ha sentit com a veritat». Riba ho considera problemàtic en tant que els mètodes i instruments d'accés a aquesta veritat revelada interiorment –pensaments, sentiments, paraules– més aviat troben «una veritat particular, viciada per nocions i il·lusions no examinades» i no «una veritat pura, externa a nosaltres, fixada una vegada per sempre, quieta allí esperant-nos». En canvi, continuava, «el que val i pot donar motius raonables de confiança en una veritat, és haver-la cercada per un impuls amorós i lliure». Aquesta és la recerca del poema.

En conseqüència, Riba capgira la màxima: «He parlat i per això he cregut»; és a dir, és parlant amorosament i lliurement –poèticament, doncs– que es busca una veritat en la qual es pot confiar. La descoberta es produeix a mesura que avança la composició del poema. Per tant, no és que aquest sigui l'expressió d'una veritat prèvia revelada, com defensa Maragall. Per a Riba, «pel poema acabat he sabut cada vegada *què* creia; i per tant, en què em podia creure sincer». Les notes que conformaven aquest darrer article eren datades els anys 1928, 1930 i 1956, i Riba les aplicava al conjunt dels seus poemes. Al pròleg a *Esbós de tres oratoris* (datat el juliol de 1957) foren repeses per exposar que, precisament perquè el poeta descobreix una veritat en l'acte d'escriptura i per això hi creu, queda «estretament compromès pels mots i pels símbols que ells li construeixen», en el sentit que hi queda retratat, objectivat, concretat. Després, els lectors, inclòs el mateix poeta un cop publicada l'obra, «creuran perquè ell els ha parlat». Creuran en els mots d'altri, però sobretot a partir d'aquests, ja que col·laboraran en «la vida ulterior del poema», que pot incloure «llur divergència». És a dir, es reconeixeran d'una manera o altra en el poema. Des del final de la seva obra, doncs, Riba es refermava en qüestions essencials a la poètica post-simbolista –la poesia com a mitjà de coneixement i experiència vital– i les desenvolupava en una teoria de la recepció.

#### ■ 4 Verdaguer, Maragall, Riba

La coherència de la poètica ribiana és visible, entre altres fenòmens, en el fet que a la postguerra continua dialogant amb les qüestions fonamentals plantejades per Maragall igual que ho havia fet abans: des de l'acceptació d'aquelles i la crítica a la manera com les havia resolt. No obstant això, el canvi de context provocat pel franquisme va tenir incidència en els referents prioritzats per la crítica ribiana i en la manera com els tractà. Els canvis en la cultura pública catalana a causa del franquisme hi van provocar, entre altres coses, la invisibilització de Josep Carner –un exiliat republicà– i un tractament partidista de les figures de Verdaguer i Maragall que Riba es va afanyar a combatre en una lluita que va convertir aquests dos poetes en els principals referents dels seus textos sobre la construcció de la poesia catalana moderna.

En aquest sentit és significatiu que, a diferència dels reculls anteriors, Riba no ordenés per ordre cronològic de publicació els diversos assaigs que aplegà a *...Més els poemes* (1957). Ben significativament, s'obre amb una «Nota a la poesia d'Ausiàs March». La segueixen una seqüència d'articles

dedicats a Verdaguer i una altra a Maragall, entre els quals fa de nexa «l'humanisme romà» de Costa i Llobera. L'anàlisi de *Nausica* enllaça amb comentaris a les pròpies traduccions d'Homer i Sòfocles. I tot plegat desemboca en notes sobre poetes contemporanis (J. S. Pons, Rosselló-Pòrcel, Leveroni, Perucho i els seminaristes de Vic) i sobre la pròpia poesia. Era una estructura que remarcava la continuïtat de la poesia catalana i la importància que tenia l'humanisme en la seva construcció contemporània. Dos noms n'eren destacats pel lloc i la quantitat de pàgines que hi ocupaven: Maragall i Verdaguer, que fins a la postguerra havia tingut un rol secundari en la crítica ribiana.

En efecte, durant el franquisme, Verdaguer passà a ser un referent clau de Riba principalment perquè era un dels dos poetes catalans moderns que, convenientment assimilats a la literatura castellana i associats a la ideologia del nou règim, aquest acceptava en la cultura pública. L'altre era Maragall. Riba, doncs, els emprà per construir el seu discurs de resistència cultural antifranquista i la seva presència davant del públic espanyol que els tenia com a referents de la cultura catalana (Gassol, 2006, 2007).

Tal com exposà el 1945 a «Centenari de Jacint Verdaguer» (Riba, 1986: 152-162), aquest representava per a Riba un poeta oposat a ell: ingenu, «imprecís», mancat del «do de penetració intel·lectual», d'obra dominada per la biografia –de fet, tant la idea d'exili com la de religiositat, no diguem ja el concepte de poesia, d'*Elegies de Bierville* i *Salvatge cor* s'oposen a les de la poesia verdagueriana, a la qual fan referències. Per això havia estat pràcticament ignorat pel mateix Riba en la seva construcció de la noció moderna de poesia –iniciada, com hem vist, en Maragall. Tanmateix, reconeix a Verdaguer que va armar «de possibilitats contra els segles la llengua que havia rebut desvalguda del seu poble». Per això era «poeta coronat nacional». Ara, tanmateix, en la celebració oficial del seu centenari sota el franquisme, això el feia «estrany al seu mateix poble». A més, era una situació que dificultava la valoració rigorosa d'un poeta ja tradicionalment analitzat des de partits presos. Riba, doncs, apostava un cop més per la «recerca d'una veritat embullada entre tants d'espinosos interessos». Denunciava un context que desbaratava aquella cultura professional, científica i moderna construïda abans de la guerra –a la qual al·ludia en referir-se al pròleg que havia escrit ell mateix a l'antologia *Poesies* de Verdaguer (1923) com a intent de «portar una mica més de precisió a la poesia verdagueriana». És significatiu d'això que fins i tot s'atrevis a retreure a Azorín errors d'interpretació de Verdaguer que el feien més folklòric del que realment era («Carta abierta a Azorín», 1953).

Durant la guerra, «el diàleg Unamuno-Maragall» havia exemplificat per a Riba una necessària voluntat d'entesa i cooperació de «Catalunya i la resta d'Espanya» (Riba, 1986: 284). En la postguerra, una part de la cultura pública franquista repregué aquest episodi per acostar-se a la intel·lectualitat catalana. Així que en els seus dos pròlegs a *Antologia poètica* de Maragall (1954), Riba també el recuperà com a símbol d'una entesa dins el franquisme, però per denunciar que d'aquell diàleg només havia transcendit «el programa d'Unamuno» d'«una Espanya refosa novament per Castella» i no el de Maragall d'una «“composició” de personalitats nacionals». Altrament, Riba presentava Maragall, igual que abans de la guerra, com a fonament de la poesia moderna, per la qual cosa també l'allunyava d'operacions polítiques a les quals el mateix Maragall havia renunciat davant «els dirigents de la política catalana». Insistent en el concepte d'intel·lectual que havia defensat als anys vint, Riba afirmava que Maragall «no es lligà amb l'empresa ni amb el poder de ningú, homes o partits: solament amb la veritat» –qüestió que també va retreure en la postguerra Carner (1986: 240). Aquest, i no un altre, havia de ser el camí del poeta i de l'intel·lectual, també en el franquisme, quan el procés catalanista iniciat amb Maragall i el Modernisme «continua tràgicament obert». Maragall podia ser un referent de l'entesa, però mai si se'l limitava al sentit amb què se l'apropriava la cultura oficial (Riba, 1986: 322-327).

Quan el 1953 Riba impartí tres conferències a la universitat de Madrid, construï davant el públic espanyol la seqüència que fixaria a *...Més els poemes*, reprenent literalment molts dels articles que hi recolliria: dedicà la primera a «Jacinto Verdguer», la segona a «La escuela poética mallorquina» i la tercera a «Juan Maragall» (Riba, 1988b: 225-285). Verdguer era tractat en tant que «agregado por decirlo así lateralmente a la poesía española», però amb voluntat de llegir-lo «por la crítica de un catalán», ja que «vuestro Verdguer de no catalanes, a vosotros incumbe crearlo». L'operació era diàfana: el diàleg entre cultures era possible a partir de Verdguer perquè se'l reconeixia en l'espanyola i la catalana, però sempre que no servís per assimilar aquesta a aquella. Riba apostava per una lectura crítica i distanciada del personatge i de l'obra. Quant a Maragall, insistí a llegir-lo com a poeta modern fonamental i no manipulable políticament per a l'assimilació franquista de la cultura catalana: fou «poeta y ante todo poeta, por vocación», mentre que en el diàleg amb Unamuno «asom[a] o estall[a] el disentiimiento a cada punto».

## ■ 5 Conclusions

Carner i Riba escolliren com a referent constant i capital Maragall. Foren conscients que ell havia marcat l'inici de la poesia catalana moderna perquè havia plantejat totes les qüestions que aquesta ha de plantejar per ser-ho, malgrat que, des del seu punt de vista, les resolgué equivocadament. A través de les referències directes o indirectes a Maragall que hem anat veient, i de moltes altres, ells anaren resolent tals qüestions de manera diferent. Per això el van deixar mai de banda –com sí que van poder fer inicialment amb Verdaguer o Guimerà: a ambdós els van reconèixer un paper fonamental en la construcció del català poètic modern, però no de les nocions modernes de poesia.<sup>23</sup> Per això Riba no podia permetre que se l'apropriés la folklorització franquista de la cultura catalana ni la politització que hi responia.

A més, resulta remarcable que en les solucions que donaren Carner i Riba a les qüestions modernes plantejades per Maragall, els seguissin immediatament altres poetes com Joaquim Folguera, Marià Manent o J. V. Foix –que, ben significativament, també ignorà Maragall, no diguem ja Verdaguer, però no Carner ni Riba, en instituir a *Catalans de 1918* les figures clau de la constitució de la poesia catalana moderna. Als problemes que havia plantejat el modernista, respongueren clarament el següent, seguint la sistematització feta al principi d'aquest article.

- 1) Quant a la qüestió del convencionalisme del llenguatge, tant Carner (en la teoria de l'ham poètic o en poemes com «Un dring»)<sup>24</sup> com Riba (a «Els poetes i la llengua comuna»)<sup>25</sup> defensen que cal acceptar-lo i partir-ne. Buiden la proposta maragalliana de la defensa de les emocions i l'irracional per fer-ne una de racional: és en el treball conscient i tenaç de la forma que la llengua pot recuperar els lligams essencials entre significat i significat i fer que la paraula es mostri necessària a un referent que des de la poesia designa tot il·luminant-lo. Riba arribà a definir la poesia com «l'art de fer natural, necessària, la paraula» (Riba, 1986: 254). Però això no s'aconsegueix per cap mena de contacte misteriós

23 Queda molt clar en articles com «Segon llibre de poesies d'Àngel Guimerà» (*La Veu de Catalunya*, 1-1-1921; Carner, 1986: 150-153) o en els que hem resseguit de Riba sobre Verdaguer.

24 En la poesia «una paraula / agrisada en el costum», «de cop, es torna llum» («Un dring»).

25 «La veritable llibertat, estic per dir que la poesia l'ha trobada sempre per l'acceptació plena, sense reserves, del llenguatge en ell mateix, en la seva essència i amb la seva insuficiència; és a dir, com un sistema de signes no necessaris, de natura abstracta i per tant d'efectes indirectes; vivents, en suma, només per llur contingut espiritual» (Riba, 1986: 90).

d'una sensibilitat especial amb el ritme de la natura que permeti revertir als estadis primigenis de la llengua com a creació divina, sinó que es fa mitjançant l'explotació conscient de recursos que també han esdevingut convencionals, però en usos diferents als quotidians, els poètics: metàfores, rima, al·literacions, etc. Podria dir-se que Maragall proposa tornar enrere –cap a la innocència, l'origen i la puresa–, mentre que Carner i Riba proposen continuar endavant –des de la convenció, l'acumulació i la impuresa. Per això els exemples de Maragall provenen del món natural –pastors, mariners, gent del camp–, mentre que els de Carner i Riba provenen del món cultural –altres poetes, com el mateix Maragall.<sup>26</sup>

- 2) Pel que fa a l'oposició entre llenguatge quotidià i poètic, és fonamental a les nocions de Carner i Riba, però no n'accepten els termes amb què la planteja Maragall –altre cop vinculats a la terra, les flors i les plantes, el retorn a l'origen. Rebutgen frontalment: a) l'associació de la paraula poètica a la inspiració i al creixement natural; b) la seva oposició a la

---

26 Manent (1973: 6-7), des de l'òrbita de Carner i Riba, ho exposa amb diafanitat:

Els vocables que usa el poeta en les estructures del seu art tendeixen a fer evident, o potser a crear, aquest nexa misteriosament analògic entre el signe verbal i el seu significat. Hi ha mots que, sense ser pròpiament onomatopeies, tenen una especial virtut evocadora, com la del grec equivalent a «bosc», que aplega el·lípticament en la seva brevetat com un vague ressò de brancatges i un udolar nocturn. El vers d'Apollinaire:

*Le vent du Rhin murmure avec tous les hiboux*

deriva en gran part del seu encís d'una duplicada sonoritat onomatopeica, però en un altre vers d'ell, on es plany delicadament del pas dels anys:

*Jeunesse adieu jasmin du temps*

un diria que, sense acudir a l'analogia fònica, els signes verbals adquireixen una certa correspondència intrínseca amb allò que designen. En el context sense puntuar, aparentment fluid, però que destaca amb gran força tots els seus components, la paraula que designa la flor –convertida en símbol de la joventesa i com arrossegant un onatge de records, una aura de resplendors i aromes llunyanes– fa que la flor sorgeixi en la imaginació amb una blancor renovada; és, més que mai, *gessamí*, i el poeta ha tornat als mots «adéu» i «temps» tota la càrrega de melangia que s'havia evaporat a causa de la repetició en el seu ús.

El poeta busca aquest nexa entre la realitat no lingüística i els signes verbals –“que semblen convertir-se en éssers (diu un filòsof) i parlar per compte propi”– perquè es proposa d'expressar, com indicà Maritain, un cert misteri únic en el misteri del món. Sintaxi, ritme, vocabulari, al·literacions i rimes, tot contribueix a aquest fi.

raó; i c) la possibilitat d'una utopia en què només existirà el llenguatge poètic. I és que: a) la paraula poètica es construeix mitjançant l'esforç, la consciència i el coneixement; b) tal com afirma Carner amb la teoria de l'ham poètic, pot ser que un primer vers aparegui donat –no per art de màgia, tanmateix, sinó per la càrrega que van acumulant les paraules en el seu ús compartit al llarg de la història–, però després cal construir amb esforç, com un orfebre o un arquitecte, tot el poema a l'alçada d'aquell vers donat;<sup>27</sup> i c) una utopia en què només existeixi el llenguatge poètic és fins i tot impensable, ja que, tal com exposa Riba a «Els poetes i la llengua comuna», el llenguatge poètic, l'existència de les «llengües literàries», fa perceptible, possible i necessari «el col·lectiu cabal d'una gramàtica regulada i d'un lèxic matisat i precís» (Riba, 1986: 88-89), és a dir, la llengua comuna, que, emprada quotidianament, es farà habitual, contingent, grisa i útil, però que mai pot desvincular-se del llenguatge poètic perquè existeix precisament per necessitat d'aquest i en referència a ell, i viceversa. No cal dir, doncs, que, ni per Carner ni per Riba, com ja hem vist, el llenguatge poètic no es pot trobar mai complet en la paraula espontània dels enamorats, els mariners o els pastors.

- 3) La idea maragalliana del llenguatge poètic com a individual, local i específic i, com a tal, inici d'un futur en què només existís una llengua fonamentada en aquests principis, era un perill evident per al català que fou detectat de manera immediata pel Noucentisme i la seva voluntat d'establir una llengua comuna, nacional i normada. Van retreure-li aquesta posició tant Carner, des de la visió retrospectiva del pròleg a *Els fruits saborosos* (1928), com Riba, des del seu discurs d'ingrés a la Secció Filològica de l'IEC (1932). No es tractava, però, d'una qüestió lingüística exclusivament social, sinó també específicament poètica. Amb aquesta noció de la paraula, Maragall la plantejava com una forma de significació vaga, emocional, canviant. Contra això, Carner i Riba la

---

27 Contradiu així, de manera força literal, aquest fragment d'«Elogi de la Paraula»: «Mes ara, malaurats, tot sovint, damunt d'un gra d'inspiració sagrada, voleu aixecar edificis de raó vanitosa, inflant ridículament els vostres ritmes pera omplir-los de les paraules que neden mortes en les superfícies de les coses; y la gent se cansa de sentir-vos parlar vanament ab música inanimada, y vos tenen per entretinguts maniatichs, i ho sóu. Havieu trobat una paraula pera donar llum a tot lo món, y el vostre baix pruit per una superficial perfecció y grandesa l'ha voltada d'un boirós aixam de paraules sense vida que han ofuscat aquella divina llum, retornant-la a la confusió y a la tenebra» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 166).



defensaren com una forma de significació precisa, racional i estable –si bé riquíssima, plural. Així mateix, la idea maragalliana comportava la defensa d'una paraula pura en el sentit d'íntocable des d'ambits externs a la seva producció espontània, allunyada del «sacrilegi de la paraula artificiosa o grollera» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 169). Contra això, Carner i Riba defensaren una paraula especialitzada, artificiosa en el sentit d'establerta per consens, tradició i convenció. De fet, aquest darrera és un concepte clau per a la poesia de Carner i Riba, la qual sorgeix de l'explotació de convencions de tota mena –diccionaris, formes estròfiques, recursos retòrics, tòpics literaris, etc. Perquè només mitjançant aquestes és possible que els homes diversos es trobin en allò que tenen de comú i, per tant, es coneguin i comuniquin (Marrugat, 2014: 24-67). Mentre que, per Maragall, la convenció és sinònim de la mort de la comunicació autèntica i de la poesia perquè la paraula deixa d'ésser-hi pura, terrenal, espontània, emocional, individual i particular –que és tot allò que, per Carner i Riba, la fa incompreensible.

- 4) Tant Carner com Riba constitueixen la seva visió del món i la seva idea de poesia transcendent la visió dualista de Maragall, el Modernisme i el simbolisme cap a un monisme sorgit no tant de la síntesi d'elements diversos –que havia proposat també un corrent important dins del Modernisme– com de la reunificació harmònica de concepcions oposades que, no obstant això, mantenen necessàriament les diferències i les tensions (Marrugat, 2014: 97-101). És el que planteja tan clarament el pròleg a *La paraula en el vent*. O el que fa possible la interdependència de «llengües literàries» i «llengua comuna» en la teoria ribiana de superació maragalliana. No obstant això, tant Carner com Riba desenvolupen la idea d'autonomia exposada per Maragall en una poesia moderna de llenguatge específic i autoreferencial establert per les convencions fixades pel gènere al llarg de segles d'especialització. És en això darrer i en les implicacions que comporta pel que fa a la noció de poeta (punt 6) que l'autonomia de la poesia de Carner i Riba difereix de la de Maragall.
- 5) Carner i Riba assumeixen plenament la idea que la poesia es lliga a una experiència estètica autònoma alliberada de les contingències humanes i de la societat industrial, però la buiden dels ressons religiosos i redemptoristes tan essencials a la proposta maragalliana –i alhora tan contradictoris amb aquesta, ja que suposen un trencament amb l'autonomia de la poesia, que queda inserida en la religió. Per Carner, «la poesia és l'obra més perfecta del món en el sentit que és la menys tributària de la contingència» (Carner, 1986: 122). Això fa que no depen-

gui de les passions humanes ni de l'organització social que la produeixen; i que, per tant, transcendeixi l'individu, la societat i la història des d'una mirada que és salvadora en tant que essencialitza situant-se al marge del lloc i del temps, després de sorgir-ne.<sup>28</sup> L'associació d'aquesta autonomia o puresa a la religió sorgí de nou durant el debat sobre la poesia pura provocat a tot Europa a mitjans de la dècada de 1920 per la definició que feu Henri Bremond d'aquest concepte. Riba hi intervingué i mantingué la noció de poesia independent de l'àmbit religiós (Marrugat, 2014: 108-118).

- 6) Com Maragall, Carner i Riba no poden evitar plantejar-se el lloc que l'àmbit autònom de la poesia ha d'ocupar en la societat. Però, contra aquell, rebutgen la superioritat del poeta que el convertiria en una mena de sacerdot amb el propi temple redemptor –sacerdot sovint marginat, com els del romanticisme o els de Rusiñol. Ja el Noucentisme establí contra el Modernisme i Maragall que el poeta és un tècnic amb una funció social pròpia ni inferior ni superior als polítics, científics, industrials o magistrats –respecte dels quals «Elogi de la Poesia» el considera superior. A mesura que desenvoluparen la seva obra, Carner i Riba insistiren a extreure el poeta de l'àmbit redemptorista maragallà per definir la poesia com un mitjà de coneixement paral·lel als altres –matemàtiques, medicina, química, física, biologia, etc. Com aquells, té les pròpies eines i el propi àmbit específic d'actuació (Marrugat, 2014: 67-90). Aquest és la vida humana: el poeta viu les experiències comunes de qualsevol home i, a més, té les eines que li permeten analitzar-les per produir-ne coneixement. Per això Carner i Riba no retraten el poeta com un sacerdot, un guia, un il·luminat o un escollit, sinó com un home més. Riba ho va fer, a més, capgirant el sentit d'una expressió d'«Elogi de la Poesia». Ja hem vist que Maragall hi retratava el poeta com a «home entre els homes» escollits per il·luminar la humanitat. Riba repregué l'expressió en un poema primerenc invertint-ne ja el sentit per referir-la a l'home comú: «Senyor que m'heu fet home entre els homes» («Oració de la vida solitària», 1914). Després, el 1923, la concretà en afirmar que Alcover «és poeta en tant que, home, s'assem-

28 «Quan una literatura ha llevat una expressió poètica sobirana, es fa senyora de tot temps i tot indret, parla a tots els homes, es ramifica en transcendències en la vida universal. Però a les valors absolutes s'hi arriba per un llarg progrés» (Carner, 1986: 122-123). Res situa així l'explicació menys racional feta per Maragall dels motius pels quals les grans obres poètiques del passat perduren al llarg del temps («Elogi de la Poesia», VI, VII i VIII).

bla als altres homes» (Riba, 1985: 304). I el 1924 l'aplicà a Maragall en aquest sentit antimaragallià, per definir el modernista com «ben aplomat, sobre terra, home entre homes, feliç amb l'instant, sense conflicte entre allò que els sentits li porten i allò que desitja» (Riba, 1985: 306). Així que, finalment, fou Manent qui l'aplicà al mateix Riba en un article de 1938 per defensar-lo de les acusacions de «cerebralisme» presentant-lo com «un poeta ric de passió», «home entre els homes» (Manent, 1973: 128). L'expressió fou represa en aquest mateix sentit com a conclusió final d'*Elegies de Bierville* —«home entre els homes jo». I acabà esdevenint fonamental en la poesia de Vinyoli per referir-se a aquesta voluntat de fer una poesia des de l'home comú, sobre ell i per a ell (Marrugat, 2016: 64-70).

- 7) Tal com havia plantejat Maragall seguint Poe i el simbolisme, Carner i Riba també consideren que la forma és allò que defineix específicament la poesia i que, per tant, en poesia, contingut i forma són una unitat indissociable. Però no perquè el ritme espontani que fa néixer un poema sigui insubstituïble, sinó perquè el poema, en tant que llenguatge específic, no pot traslladar-se a un altre llenguatge sense perdre part del coneixement que aporta.<sup>29</sup> Així mateix, la sola idea de la poesia com a mitjà de coneixement nega que el poeta no digui res de nou. La relació amb la tradició que proposen Carner i Riba és més pròxima a la idea maragalliana d'imitació que a l'avantguardista de trencament. Però tampoc no es tracta tant de continuar o reproduir una mateixa tonada —procés en el qual Maragall admet la rebel·lió—, sinó de modernitzar el passat generant relacions temporals multilíneals que permeten no només dir coses noves a partir de les velles, sinó fer que les velles siguin modificades i convertides en noves des del present.
- 8) El plantejament de la poesia no com un gènere inspirat, sinó com un llenguatge específic que, per tant, té els propis recursos i objectius que no poden traslladar-se a cap altre, resol per Carner i Riba la qüestió de la frontera amb la prosa, un llenguatge diferent amb recursos i objectius diferents.<sup>30</sup>

29 És significatiu en aquest sentit que Riba inscrivís aquest mateix paràgraf en l'encapçalament d'un llibre de poemes (*Elegies de Bierville*) i un de crítica (*...Més els poemes*): «Un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviables per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu insubstituïble».

30 En aquesta qüestió, Carner i Riba coincideixen amb Valéry amb termes que Manent

- 9) Pel que fa a la unitat del llibre de poemes, Carner i Riba, com Folguera, Manent, Foix, Rosselló o Vinyoli, la tenen sempre en compte en un sentit encara més travat que Maragall. No es tracta només de donar una estructura més o menys unificada a una diversitat preexistent de poemes, sinó de construir arquitectònicament el llibre de manera que les relacions internes potenciïn les significacions i el conjunt esdevingui un procés unitari i coherent en què es van responent i replantejant qüestions d'ordre divers relatives a l'àmbit de coneixement específic de la poesia. ■

### ■ Bibliografia

- Aulet, Jaume (1991a): *L'obra de Josep Carner*, Barcelona: Teide.
- (1991b): «Introducció», dins: Carner, Josep: *Llibres de Sonets*, ed. Jaume Aulet, Barcelona: Curial, 5-29.
- (1992): *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Balaguer, Josep M. (2019): «Una poètica de l'instant», dins: Solà, Lluís: *Entre bellesa i dolor. Obra poètica inèdita*, Barcelona: Edicions 62, 9-29.
- Carner, Josep (1905): «De re poetica», *La Veu de Catalunya*, 14-10-1905.
- (1906): «Els Haïkaï», *La Veu de Catalunya*, 15-6-1906.
- (1970): *Teoria de l'ham poètic*, ed. Albert Manent, Barcelona: Edicions 62.
- (1979): *La primavera al poblet. Text de la primera edició (1935)*, ed. Joan Ferraté, Barcelona: Edicions 62.
- (1984): *Els fruits saborosos*, ed. Esther Centelles, Barcelona: Edicions 62.
- (1986): *El reialme de la poesia*, ed. Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Barcelona: Edicions 62.

---

exposa i assumeix en una ressenya: «Paul Valéry recordava, en una de les conferències que donà enguany a Barcelona, que en poesia el fons i la forma són inseparables. [...] El professor Ker coincideix amb els teoritzants que més amunt al·ludíem quan afirma que un poema “tot és forma”. Coleridge va escriure un extracte en prosa del seu “Vell Mariner”, però, en fer-ho, creà un nou producte artístic, ben diferent del poema. “Per bé que fos idèntic quant a l'argument originari, el sentit del poema és distint. Aquest no viu pas solament en l'argument, sinó en cada frase, en cada mot i en cada rima”. La matèria separada de la forma és un fenomen inconegut en poesia, així com en les altres arts» (Manent, 1992: 130-132).

- (2015): *Paraula en prosa*, ed. Jaume Coll, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2016): *Llibres de poesia 1904-1924*, ed. Jaume Coll, Barcelona: Edicions 62.
- (2018): *El cor quiet*, ed. Jaume Coll, Barcelona: Edicions 62.
- Casals, Glòria / Talavera, Meritxell (coord.) (2012): *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Castellanos, Jordi (1986a): «La poesia modernista», dins: Molas, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona: Ariel, 247-323.
- (1986b): «Pròleg», dins: Tell i Lafont, Guillem A.: *Enfilall de sonets i altres poemes*, ed. Jordi Castellanos, Barcelona: Edicions 62, 5-13.
- (2012): «Joan Maragall: entorn de la seva poesia i de la poesia del seu temps», dins Casals / Talavera (coord.), 377-390.
- (2013): «El comte Arnau», *Els Marges* extraordinari, 216-231.
- Folguera, Joaquim (1976): *Les noves valors de la poesia catalana*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.
- Gassol, Olívia (2006): «Verdaguer, Maragall, Riba, Espriu: l'evolució de la imatge de poeta nacional durant la postguerra», dins: Panyella, Ramon / Marrugat, Jordi (eds.): *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: L'Avenç, 271-298.
- (2007): «Carles Riba, un model d'intel·lectual per a una cultura en crisi. Els anys 50», dins: Panyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Lleida: Punctum i GELCC, 351-363.
- Guardiola, Carles-Jordi (2017): *Carles Riba. Retrat de grup. Protagonistes de la cultura catalana del segle XX*, València: 3i4.
- Gustà, Marina (1987): «Josep Carner», dins: Molas, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelona: Ariel, 153-212.
- Malé, Jordi (2002): «“He parlat i per això he cregut”. La darrera poètica de Riba, entre Plató, sant Agustí, Paul Váleriy i Ernst Cassirer», *Els Marges* 71 (desembre), 107-125.
- (2006): «El jove poeta que no sabia què és amor. Safo, Leopardi i Baudelaire a les primeres *Estances* de Carles Riba», *Llengua & Literatura* 17, 55-102.
- (2012): «La paraula en Joan Maragall i Carles Riba», *Reduccions* 100, 187-219.

- (2019): «Introducció», dins: Riba, Carles: *Llibres de poesia. Amb tots els comentaris del poeta*, ed. Jordi Malé, Barcelona: Edicions 62, 9-23.
- Manent, Marià (1973): *Poesia, llenguatge, forma. Dotze poetes catalans i altres notes crítiques*, Barcelona: Edicions 62.
- (1992): *Notes sobre literatura estrangera*, Manresa: Faig Arts.
- Maragall, Joan (1981a): *Obres completes*, vol. I (*Obra catalana*), Barcelona: Selecta.
- (1981b): *Obres completes*, vol. II (*Obra castellana*), Barcelona: Selecta.
- (1983): *Nausica. Text establert sobre el manuscrit de l'autor amb taula de variants i de les diverses redaccions, per Carles Riba*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Ariel.
- (1998): *Poesia*, ed. Glòria Casals, Barcelona: Columna.
- Marfany, Joan Lluís (1990): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial.
- Marrugat, Jordi (2014): *Josep Carner i el postsimbolisme*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (tesi doctoral), <<https://www.tdx.cat/handle/10803/284938>> [5-4-2021].
- (2015): *Josep Carner 1914. La poesia catalana al centre de la modernitat europea*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2016): «D'àngels, homes, temps i poesia: Joan Vinyoli, poeta postsimbolista», dins: Casacuberta, Margarida / Juan, Natàlia (ed.): *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, Barcelona: L'Avenç, 15-108.
- (2020): «Josep Carner», dins: Castellanos, Jordi / Marrugat, Jordi (dir.): *Història de la literatura catalana*, vol. VI (*Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*), Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 481-536.
- Medina, Jaume (1978): «L'hexàmetre i el díctic elegíac en la poesia catalana», *Els Marges* 14 (setembre), 3-30.
- (ed.) (1994): «Epistolari entre Josep Carner i Joan Maragall», dins: Manent, Albert / Medina, Jaume (ed.): *Epistolari de Josep Carner*, vol. 1, Barcelona: Curial, 241-260.
- (2011): *Carles Riba i Joan Maragall o la moral de la paraula*, [s. l.]: Llengua nacional.
- Ortín, Marcel (2012): «Maragall en Josep Carner. El pròleg a la segona edició d'*Els fruits saborosos* (1928)», dins: Casals / Talavera (coord.), 337-352.
- Quintana, Lluís (1993): *Estudi i edició crítica de l'Elogi de la Paraula i l'Elogi de la Poesia de Joan Maragall*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona

- (tesi doctoral), <<https://www.tdx.cat/handle/10803/4837#page=1>> [3-4-2021].
- / Turull, Isabel (2019): «Escolis de Riba a la *Nausica* de Maragall», dins: Martí Monterde, Antoni / Rosell Nicolás, Teresa (eds.): *El comparatisme en els escriptors catalans. La literatura comparada a Catalunya*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 13-24.
- Riba, Carles (1938): «Tannkas a les quatre estacions», *Revista de Catalunya* 82 (gener), 63-67.
- (1985): *Obres completes II. Crítica, 1*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.
- (1986): *Obres completes III. Crítica, 2*, ed. Enric Sullà i Jaume Medina, Barcelona: Edicions 62.
- (1988a): *Obres completes I. Poesia*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.
- (1988b): *Obres completes IV. Crítica, 3*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.
- (1995): *Obres completes V. Narrativa*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.
- (2019): *Llibres de poesia. Amb tots els comentaris del poeta*, ed. Jordi Malé, Barcelona: Edicions 62.
- Sullà, Enric (1993): *Una interpretació de les "Elegies de Bierville" de Carles Riba*, Barcelona: Empúries.
- Valentí, Eduard (1961): «Carles Riba i la seva traducció de l'*Odissea*», *Estudis romànics* 9, 127-137.
- (1962-67): «L'adaptació catalana de l'hexàmetre en Maragall i en les traduccions de l'*Odissea* de Carles Riba», *Estudis romànics* 11, 249-264.
- Jordi Marrugat Domènech, Professor Serra Húnter, Universitat de Barcelona, Gran Via de les Corts Catalanes, 585, E-08007 Barcelona, <[jordimarrugat@ub.edu](mailto:jordimarrugat@ub.edu)>, ORCID: 0000-0001-6936-7546.





## L'empenta decisiva de Jeroni Zanné a Víctor Català des de *Joventut*

Martí Duran (Barcelona)

**Summary:** Víctor Català is one of the most prominent literary figures in the Modernist literary movement in Catalonia and, by extension, of Catalan literature. Her prose, which did not avoid digging into the gloomiest aspects of reality, was not always understood by critics at the turn of the century. The magazine *Joventut*, and especially its literary critic, Jeroni Zanné, did value her work (especially the *Drames rurals*). I propose that Zanné's support was key to encouraging her to pursue a literary career and to steer her towards prose.

**Keywords:** Víctor Català, Jeroni Zanné, Catalan Modernism, literary criticism ■

Received: 19-04-2021 · Accepted: 11-08-2021

■

*Joventut* és la revista de la darrera etapa del Modernisme. D'aparició setmanal, es va publicar des del febrer de 1900 fins al desembre de 1906. Sortia cada dijous i feia de portaveu de la Unió Catalanista. El seu director era Lluís Vía; el mecenes, Oriol Martí i l'impressor, Fidel Giró. *Joventut* va estar sempre al corrent dels moviments literaris europeus i va parar molta atenció a l'aparició de noves figures en l'àmbit literari català, especialment gràcies a la finor dels seus crítics literaris, entre els quals destaca Jeroni Zanné.<sup>1</sup>

---

1 Aquest article és la reelaboració d'una conferència que vaig pronunciar el 27 de novembre de 2019 a l'Alfolí de la Sal de l'Escala («Jeroni Zanné: el parnassià oblidat, l'admirador de Víctor Català»), dins del cicle «Un novembre per a Víctor Català». La conferència es pot seguir en línia a <<https://www.canal10.cat/video/18081-conferencia-jeroni-zanne-el-parnassi-oblidat>>. El 14 de novembre del mateix any, Imma Farré Vilalta va pronunciar una conferència de temàtica similar («Víctor Català, la gran aposta de la revista *Joventut*»), dins del mateix cicle. Es pot trobar a <<https://www.canal10.cat/video/18034-conferencia-victor-catal-la-gran-aposta-de-la-revista-joventut>>.



## ■ 1 Víctor Català, una descoberta de *Joventut*

És ben sabut que el talent de Víctor Català va ser descobert i valorat per primer cop per la revista *Joventut*, com indiquen sovint els col·laboradors del setmanari. Així, Arnau Martínez i Serinyà escrivia l'any 1906, en acomiadar-se de la revista (Martínez Serinyà, 1906: 826):

Però, a pesar de tot, no puc menys que dir-vos, en honor de la veritat, que un setmanari que hagi arribat a aconseguir set anys seguits de vida barcelonina i pugui comptar entre sos mèrits la glòria d'haver contribuït més que ningú a popularitzar el nom d'un escriptor de la talla de Víctor Català, pot desaparèixer ben satisfet de la seva tasca i segur de que serà sempre recordat amb elogi per tots els qui es preocupin de les coses de Catalunya.

I Frederic Pujulà i Vallès,<sup>2</sup> col·laborador assidu del setmanari, insistia en la mateixa idea uns anys més tard (Pujulà i Vallès, 1920a: 9):

Si *Joventut* no hubiese tenido otros méritos, tendría el de haber dado a la literatura catalana una serie de nombres que la enaltecieron. En sus páginas revolucionarias halló acogida el misticismo sensual de Verdaguier; en sus páginas nacieron Víctor Català, Salvador Albert y Carmen Karr. Ruyra se hizo en ellas popular, Pompeyo Gener halló en ellas un renacimiento de sus ardores juveniles y de sus exaltaciones apoteósicas. Rafael Vallés y Roderich, el famoso boticario, el único a quien se permitieron sus propias ampulosas alabanzas, halló en *Joventut* el instrumento de sus mordaces filosofías.

## ■ 2 La recepció de la poesia

La primera referència a Víctor Català que trobem a *Joventut* és de gener de 1901. Arran de la publicació del *Cant dels Mesos*, el primer llibre (en vers) de l'autora,<sup>3</sup> la revista va acusar la recepció de l'obra (dintre de la secció de «Llibres rebuts») i en va fer una brevíssima ressenya (Via, 1901a: 69):<sup>4</sup>

2 Nascut a Palamós el 1877, Pujulà fou redactor de *Joventut*. Fou un propagador dels estudis d'esperanto a Catalunya des de les pàgines de la revista. També publicà obres didàctiques com la *Gramàtica catalana de la llengua internacional esperanto* (1906). Escriví obres teatrals en català, com *El geni* (1904) i *El boig*, en col·laboració amb Emili Tintoré, *La veu del poble* (amb Lluís Via), narracions, com *Titelles febles* (1902), la novel·la de ciència ficció *Homes artificials* (1912) i estudis, com *Francesc Pi i Margall* (1902). Es va haver d'exiliar per les seves idees polítiques i, durant la Primera Guerra Mundial, fou mobilitzat per l'exèrcit francès. Morí el 1963 a Bargemon, a la Provença.

3 L'any 1901, a la tipografia de *L'Avenç*.

4 Atribuïm aquesta ressenya a Via, tot i que no sembla que la redactés ell (vegeu Català, 1946: 15).

*Lo cant dels mesos*, per Víctor Català. Aplec de dotze poesies, corresponents a cada un dels mesos de l'any, recomanables si no es notés massa en l'autor la influència d'algun altre poeta reputat i moderníssim. Forma un elegant tomet imprès a *L'Avenç*.<sup>5</sup>

Les normes de *Juventut* establien que no s'hi podien publicar obres d'autors anònims (com és el cas de Víctor Català, que signava amb pseudònim), i alguns membres del setmanari eren partidaris de no ressenyar el llibre (ho sabem pel pròleg de Via a *Drames rurals*; Català, 1946: 15).<sup>6</sup> Via optà per una solució intermèdia, fent-hi només una referència breu.

Via no mostrava gaire entusiasme envers *Lo cant dels mesos* (després va matisar aquest judici)<sup>7</sup> i, de fet, no sembla que l'obra poètica hagués estat en cap moment el que més va valorar de l'autora (malgrat el que diu en alguns paràgrafs del pròleg de 1946 esmentat). Pocs dies després de la nota de Via, tanmateix, Maragall escrivia al *Diario de Barcelona* una ressenya que aportava una nova visió sobre l'autora (Maragall, 1901: 1426–1427):

El nombre de su autor es, según se lee en la cubierta, Víctor Català; nombre desconocido hasta ahora, que sepamos, en nuestra literatura. Y, sin embargo, no se trata seguramente de un principiante; sino de algún ya reputado autor que ha querido ocultarse ahora bajo tal pseudónimo, o bien de un poeta que ha aguardado sabiamente la madurez de su inspiración para mostrarse.

En este último caso aplaudimos sinceramente su conciencia artística, que debiera ser imitada por tantos que, en vez de tomar el arte en serio, se apresuran a reunir impresas por pueril vanidad obras prematuras y absolutamente impersonales, de cuya publicación han de arrepentirse un día, tanto mas cuanto mayor sea la gloria que alcancen con obras de verdadero significado.

Empesa, segurament, per aquesta ressenya, la redacció de *Juventut* (o el mateix Via) va decidir de publicar, pel març de 1901,<sup>8</sup> un poema de Víctor Català, l'«Oca blanca». El poema contenia una endreça a Maragall (amb què Víctor Català agraiïa a aquest autor la bona crítica que li havia fet).

Com a resposta a la dedicatòria amb què l'havia obsequiat Víctor Català, el 13 de juny, la mateixa revista *Juventut* va donar a conèixer (amb unes boniques orles d'Apel·les Mestres) un poema de Maragall, «Vistes al mar»

5 L'expressió «poeta reputat i moderníssim», com diu Imma Farré (2026: 481), es refereix a Maragall. De fet, ho reconeix el mateix Lluís Via (1901b: 341–342).

6 Les paraules de Via són: «Sols que aquest autor mantenia l'incògnit, i a *Juventut* no es podia publicar res que no vingués signat amb un nom autèntic, o no fos avalat per persona coneguda. Així ho preceptuava molt seriosament el nostre codi *bèl·lic-literari*, i així ho havíem complert fins aleshores».

7 Via, 1901b: 341.

8 *Juventut* 58, 21-3-1901, p. 209.

(que posteriorment fou inclòs al recull *Enllà*). Maragall va dedicar el poema a Víctor Català.<sup>9</sup>

I encara més, el 18 d'abril de 1901, Víctor Català va començar a publicar a *Juventut* (amb «Sensacions de primavera») una sèrie de poemes que ampliaven els dotze del llibre *Cant dels mesos*.<sup>10</sup> En tot aquest procés sembla evident l'empenta de Maragall, un autor en aquell moment ja plenament consagrat i, per als membres de *Juventut*, considerat el tòtem dels poetes catalans.

### ■ 3 La recepció de la prosa: els *Drames rurals*

No hi ha dubte que Lluís Via va anar augmentant la simpatia cap a Víctor Català. Després de la publicació de l'«Oca blanca», un article primerenc de 16 de maig de 1901 (Via, 1901b: 342) feia una crítica de quatre monòlegs («La Vepa», «Germana Pau», «La tieteta» i «Pere Màrtir») en un to relativament favorable. La crítica destacava un element que reapareixerà en els articles de Zanné: la potència del llenguatge. Tanmateix, Via encara no tenia clar quin era el gènere en què podia excel·lir l'autora, i l'animava a continuar experimentant:

Per últim, se dona a conèixer el senyor Català com a realista de gran força, publicant quatre monòlegs plens de sentiment dramàtic; puix si no hi ha en ells complert domini del mecanisme teatral (lo qual faria dubtar de l'èxit cas de representar-se), en canvi estan escrits amb un llenguatge tan ple de vida i de passió, que donen lloc a suposar facultats sobrereres per escriure obres cabdals. Mentrestant, i com a assaig, creiem que el monòleg pot i deu cultivar-lo, evitant llençar-se sense preparació a obres que ja per inexperiència o ja, tal volta, per massa confiança en si mateix, podrien a l'autor resultar-li diluïdes, en perjudici de la bona impressió que fins ara ha sapigut produir. [...]

Al costat d'aquests versos remarcables per l'espontaneïtat i robustesa de sa factura, se'n troben d'altres que podria fer suposar pobresa de medis, mal gust o carrincloneria en un altre autor que no tingués provat, com el senyor Català, son nervi poètic i son domini de la forma.

<sup>9</sup> Com indica Farré (2026: 481, nota 41), la història va continuar: més endavant, Víctor Català va lliurar a *Juventut* unes «Vistes al mar» subtítulades *Glosa*, que era un refregit de les de Maragall. Les «Vistes al mar» van provocar una relació epistolar entre Maragall i Víctor Català, referenciada per Farré.

<sup>10</sup> *Juventut* 62, 18-4-1901, p. 272. Al llarg de 1901 van sortir altres poemes pertanyents al cicle dels mesos: «Sensacions d'estiu» (*Juventut* 72, 27-6-1901, p. 436), «Sensacions de tardor» (*Juventut* 85, 26-9-1901, p. 644) i «Sensacions d'hivern» (*Juventut* 98, 26-12-1901, p. 851). En prosa, a més dels drames rurals que comentarem tot seguit, aparegué *L'anell d'Horus. Conte de l'antic Egipte* per Boleslay Prus (*Juventut* 82, 5-12-1901, p. 597–560) i *Les crisantemes* (*Juventut* 94, 29-11-1901, p. 786–787).

El senyor Català, com ja hem dit, té aptituds per cultivar diferents gèneres poètics, diverses formes literàries. Cal que segueixi conreant-les totes per decantar-se a la que se senti millor, o per oferir-nos, amb el conjunt d'elles, un tot harmònic, aquell tot harmònic que sols és dat assolir a les grans personalitats artístiques.

Les reticències de Via –i de tot l'equip de *Juventut*– en la valoració de Català s'esvaïren definitivament amb la recepció del conte «La vella», que pel que sembla causà una forta sensació entre els membres de la revista. Zanné ens dona detalls d'aquest moment:

I heus aquí que un bon dia –fa més de vint-i-cinc anys– arriba a la famosa i baladrera redacció de *Juventut* un vellet, Fèlix Clos, llibreter, portant un article de «Víctor Català», nom que ens era –i a tothom– desconegut. Lluís Via va llegir l'article i es va entusiasmar. Jo, en llegir-lo, també em vaig entusiasmar. Cert és que, en aquell temps, no hi havia més que entusiasmes o «rebetades». L'article de Víctor Català era un conte. Un conte rural. Fort, masclé, descarnat, flairós de terra, però de terra que bullia amb el ferment de la tragèdia. De l'acaramel·lat ruralisme idil·lic, amb paisatges de ventall i amors de pastoreta romàntica, passàvem, de sobte, al drama humà, al fons subconscient de la naturalesa humana, a les violències i tempestes dels esperits primitius, als instints de la fera adormida. I tot exposat amb realisme cru, tintes roges o negres; tot rodejat d'ambients que no eren marcs senzills, sinó que semblaven viure i prendre part en l'acció com ànimes eixides de les coses. (Zanné, 1931: 2–3)

També ens parla d'aquest entusiasme Pujulà i Vallès, arran d'un homenatge a Víctor Català que es va fer a l'Ateneu Empordanès l'any 1920:

La Escala tenía para nosotros y tuvo para todos los catalanes un misterio. Ese misterio era Víctor Català. Víctor Català era de la Escala. Pero, ¿quién era Víctor Català? Cuando el recadero traía a la redacción de *Juventut* las cuartillas de los *Dramas rurales* y cuando Via nos las leía sin descubrir el secreto del autor, saboreábamos las bellezas de aquella prosa magistral y nos preguntábamos quién era aquel ingenio que tan alto había de poner la fama de las letras catalanas. (Pujulà i Vallès, 1920b: 9)<sup>11</sup>

Des d'aquell moment, *Juventut* no tingué cap dubte que el veritable valor de Català es trobava en la seva obra narrativa, malgrat que continuà publicant-li poesia. I així aquell any 1901 li foren publicades les narracions «La Vella» i «Agonia»,<sup>12</sup> com a avenç de l'aparició dels *Dramas rurales*, com a llibre sencer, també a la tipografia de *Juventut*.

11 Lluís Via es refereix a aquest homenatge en sengles cartes de 8-4-1920 i 13-4-1920 (Muñoz Palet, 2009: 526–527).

12 «La vella» (*Juventut* 74, 11-7-1901, 468–471); «Agonia» (*Juventut* 90, 31-10-1901, 724–728). També es publicaren a *Juventut* els drames rurals «Idil·li xoró» (*Juventut* 99, 2-1-1902,

És interessant de constatar que l'entusiasme pel Català narrador es defensava malgrat l'oposició de diversos escriptors consagrats, entre els quals Maragall. En efecte, contràriament a l'elogi que havia fet de l'obra poètica, Maragall veia amb molt de recel la prosa de l'autora i així, quan, a la tardor de 1902, aparegueren els *Drames rurals*, en va fer una ressenya molt crítica al *Diario de Barcelona*.

Per a Maragall, Víctor Català es fixava només en l'aspecte tètric de la societat rural, i no era capaç de retratar-la en la seva totalitat. Per això, els seus *Drames rurals* no resultaven creïbles (Maragall, 1902):<sup>13</sup>

*Drames rurals*, de Víctor Català, es un libro fuerte e incompleto como toda obra artística que está directamente inspirada en una visión parcial de la realidad viviente. En este libro la vida del campo y de sus gentes está hondamente sentida; pero en la confección del mismo ha presidido un propósito: el de revelar solo lo duro, lo acerbo, lo horrible, lo lastimoso o repugnante de la simplicidad campesina.

Maragall no era un cas aïllat: el mateix Carner, per exemple, es mostrava molt reticent amb el naturalisme «feréstec» de Víctor Català i arribava fins i tot al to injuriós, com remarca Jaume Aulet.<sup>14</sup> Així, l'any 1903, tot comparant la nostra autora amb Puig i Pagès, escrivia: «Bé, senyor Pous, bé! Un xic ingenu. [...] No hi fa res! Que hi hagi ingenus al costat de depravats, com Víctor Català» (Carner, 1903: LXLVI). Com remarca Aulet, el to de Carner va haver de canviar forçosament l'any 1909,<sup>15</sup> quan Caterina Albert ja havia assolit un prestigi indiscutible, per bé que encara li retreu un «naturalismo cerrado y terminante», tret que en el fons era fruit de la diferència radical de concepcions literàries entre tots dos escriptors.

La publicació dels *Drames rurals* fou una aportació major de *Juventut* a la valoració de l'escriptora i, segurament, també l'ajudà a ella mateixa a decantar-se preferentment, a partir d'ara, per la prosa. En aquesta aposta, és evident que foren decisius Lluís Via i Jeroni Zanné. Es fa difícil de dir si Zan-

15–21), «L'explosió» (*Juventut* 102, 30-1-1902, 75–79) i «L'enveja» (*Juventut* 132, 21-8-1902, 545–547).

13 Reproduït dins Fèlix Clos (1903), i també dins les *Obres Completes* de l'autor (1951: 197–198). Pel que fa a la recepció dels *Drames rurals* en Maragall, vegeu Imma Farré Vilalta (2019: 255–258).

14 Vegeu Jaume Aulet (1992: 263–264). Vegeu també epistolari de Lluís Via amb Víctor Català, en una carta de 10-2-1905 (l'epistolari ha estat publicat per Irene Muñoz Palet, 2005. Aquesta carta es troba a les p. 55–56).

15 Carner (1909: 91–92). Hi escriu «Catalina Albert, la genial escriptora ampurdanesa, conocidísima bajo el pseudónimo de Víctor Català, es uno de los casos más interesantes—más sensacionales— de la moderna literatura catalana».

né rebé l'entusiasme de Via o bé l'hi transmeté; en tot cas és evident que, com a crític literari de la revista (del 1900 al 1904), Zanné tingué la principal responsabilitat d'argumentar el valor literari de Català. I sempre se sentí cofoi d'haver apostat per l'autora:<sup>16</sup>

Quan publicàrem, l'any passat, en les columnes de nostre periòdic els quadres magnífics d'en Víctor Català que porten per títols «La Vella» i «Agonia», tinguérem el pressentiment de que dits quadros no eren obres isolades, productes d'un moment d'inspiració, sinó fragments d'un conjunt arrodonit que dejorn o tard devia veure la llum. I no ens hem errat. Els drames rurals ja formen un llibre, és a dir, una obra sencera, en quina els capítols, malgrat la diferència de llurs assumptes, no són més que productes d'un mateix temperament. (Zanné, 1902: 720)

Tenim referències contemporànies que confirmen l'entusiasme de Zanné que traspua aquest paràgraf: l'epistolari de Lluís Via a Caterina Albert, que ha estat publicat per Irene Muñoz, dona moltes pistes sobre l'admiració de Zanné per Català. En una carta del 16 de desembre de 1901 hi llegim: «permeteu que vos felicit coralment, i de part de *Juventut*, i en particular de l'amic Zanné vos retorni el saludo» (Muñoz Palet, 2005: 26). Una altra missiva, del 25 d'octubre de 1902, es refereix als «companys de *Juventut*, que formen un estol d'admiradors vostres» (Muñoz Palet, 2005: 28). En una altra, de l'1 d'abril de 1904 (Muñoz Palet, 2005: 34–35), Via comenta a Català que «m'és difícil poder veure el senyor Clos. Li envio, doncs, directament aquesta carta junt amb una obreta que per a vostè l'amic Zanné acaba d'entregar-me». Finalment, el 10 de juny de 1907, Via li proposa una presentació personal: «demà dimarts, si vostè no hi té inconvenient, li portaré els amics Zanné i Miquel, que tant interès tenen en conèixer-la personalment. Com vaig dir-li, els portaré al matí, cap a les onze» (Muñoz Palet, 2005: 110).

La trobada —«presencial», en diríem ara— de què parla Via es deuria produir efectivament, i la recorda el mateix Zanné a la revista *Catalunya*, quan l'autor d'*Imatges i melodies* ja era a l'Argentina. En reproduïm un paràgraf perquè rebla, en testimoni directe, l'impacte de Zanné en el descobriment de Víctor Català:

Quan personalment vaig tenir oportunitat de conèixer la senyoreta Albert, ella em va dir unes paraules que recordaré sempre: «El concepte general avui dels meus treballs, vos el

16 Article reproduït a Clos (1903: 4–8). El 18 de desembre de 1902 (un mes i mig més tard que l'article de Zanné), Antoni Bori i Fontestà va escriure una altra crítica elogiosa dels *Drames rurals* (Bori i Fontestà, 1902: 826).

vàreu tenir primerament, solitàriament. Us en só molt agraïda». I jo li vaig respondre que era Lluís Via el seu veritable descobridor, el seu admirador primer, encara que no hagués expressat la seva opinió per escrit. (Zanné, 1921: 2–3)<sup>17</sup>

És evident que Zanné sabé valorar l'obra de Català des del començament i que, a més, fou l'encarregat, des de *Juventut*, de fer les primeres crítiques rigoroses de l'autora, centrades en la seva primera gran obra en prosa, els *Drames rurals*.<sup>18</sup> Aquest rigor analític contrastava amb l'anàlisi superficial de Maragall que hem reproduït anteriorment, i es va traduir en un article de sàvia crítica literària, «Els *Drames rurals* d'en Víctor Català». L'article aparegué a *Juventut* pel novembre de 1902 (Zanné, 1902: 720–721) i hi pertany el paràgraf que hem citat més amunt i els que comentarem a continuació.

Zanné entén perfectament les qualitats de Víctor Català que han fet perdurar aquesta escriptora. En primer lloc, li valora el dramatisme, la força i la prosa enèrgica:

El temperament d'en Víctor Català es pot estudiar sense dificultat a través de les planes dels *Drames rurals*. És un temperament de gran potència dramàtica, que sent amb força extraordinària les eternes lluites de la vida, tenint el do de fer-les sensibles al lector, mercès a una prosa enèrgica que dona gran relleu a les imatges, expressió a les idees, veritat a les escenes descrites.

Igualment, afirma que no segueix cap escola concreta ni, sobretot, contemporània. Tanmateix, és evident que la seva visió del món es relaciona

17 És interessant de constatar que Víctor Català, al *Llibre blanc* (1905) inclogué alguns poemes ambientats al món versallesc, com ara «Frivolité» o «Aquarel·la». La recreació del món versallesc i la noblesa setcentista s'adiu bé amb la poesia modernista, i apareix en alguns poemes de Rubén Darío, especialment de *Prosas profanas y otros poemas* (1896). Tanmateix, és probable que a Catalunya arribés a partir d'un poema que va publicar Zanné a *Juventut* («Segle XVIII», *Juventut* 99, 1902, p. 14; reimprès a *Assaigs estètics i Poesies*) i que va causar un gran impacte entre els contemporanis: el mateix Martínez Serinyà continuà aquesta temàtica en poemes com «Contrast», «El parc dels cérvols» o «El tocador de Cloris». La descripció de la cavalcada reial que fa Català a «Los arbres vells» també sembla recollir alguna influència zanneniana; en tot cas, si hi ha aquesta influència, sempre és amb una orientació ben personal per part de l'autora empordanesa: així, al poema «Frivolité» esmentat, Català introdueix el motiu del caprici inconstant (si no el de la zoofília), totalment absent en Zanné.

18 Hom es pot preguntar si la crítica publicada al *Boletín de la Tarjeta Postal Ilustrada* d'octubre de 1902 (recollit a Clos, 1903: 3–4) no és, en realitat, també de Zanné. El *Boletín* estava dirigit per Duran i Bori, al carrer Ferran de Barcelona, que és on vivia Zanné en aquella època. D'altra banda, els *Judicis crítics* eren editats per Fèlix Clos, que era l'agent literari de Víctor Català, amb qui Zanné tenia relació. L'estil de l'article, en tot cas, no desentonava amb el de Zanné. Si fos així, totes les primeres crítiques favorables de *Drames rurals* haurien procedit de Zanné.



amb el Naturalisme. Per la concisió de la narració, l'assimila amb Maupassant, més que no pas amb Zola:

Com a ver artista que sols escriu lo que sent i no obeeix a prejudicis d'escola, a n'en Víctor Català no el domina la dèria d'ésser actual; res li fa que el Naturalisme literari no sigui conreat avui amb el mateix entusiasme que fou conreat a França i dependències artístiques en sa època d'or, en una paraula, que sigui passat de moda. Ell sent la vida com la sentien, cadascú a través del seu temperament, els escriptors naturalistes: ¿per què l'hauria de descriure com en D'Annunzio o en Maeterlinck? La sinceritat, doncs, és una nova qualitat que embelleix el llibre d'en Víctor Català. En Català té prou personalitat per a que se li hagin de cercar filiacions literàries; no obstant, per analogia de temperament, sos quadros tenen la concisió enèrgica dels d'en Maupassant.

I finalment, en contra de l'opinió adversa d'altres autors (com la que hem vist de Maragall), li elogia el realisme, que no defuig la cruesa, si cal:

En Català ho accepta tot, lo bo i lo dolent, lo bonic i lo lleig; tot ho descriu i de res s'espanta. Sos nirvis no es revoltien, com els d'en Maupassant –artista refinadíssim en el fons i com a tal un xic malaltís– flairant l'alè desagradable d'una boca de dona enfebrada; totes les misèries, totes les pobreses i vergonyes de la vida, les considera tan dignes d'estudi com els sentiments més nobles i els amors més purs. En el llibre d'en Català això no és un defecte; l'autor no cerca lo desagradable o lo lleig per sistema, ho troba arreu, perquè en la vida no tot és joia, ni espiritualisme, ni bellesa, ni bondat. D'aquí naix la potentia veritat dels *Drames rurals*, en quins no s'idealitza lo bonic, ni s'enletgeix lo que ja és prou lleig de si. Tot se presenta tal com és, perquè el temperament d'en Víctor Català és tan equilibrat, que no deforma res de lo que sent.

Val a dir que aquest article va ser escrit, pel que sembla, a instàncies de Víctor Català, que el va demanar expressament a Zanné. En podem reconstruir la gènesi: l'any 1902, Víctor Català deuria escriure una carta a Zanné, demanant-li una ressenya dels *Drames rurals*. Aquesta carta no la conservem, però a l'Arxiu Víctor Català sí que es conserva la resposta que li va enviar Zanné, a l'octubre de 1902. Zanné la va adreçar a Fèlix Clos, que aleshores era el representant literari de Víctor Català i feia de mitjancer entre *Joventut* i l'escriptora. La carta (amb la capçalera de la revista *Joventut*) feia així:

Molt distingit senyor: moltes gràcies per son exemplar i sa carta. Procuraré correspondre als elogis immerescuts que em dedica –elogis fills de la benvolença– amb un petit estudi del seu llibre, en el que admiro a la vegada la potència dramàtica, el sentiment i el llenguatge. Els seus *Drames rurals* quedaran en la literatura catalana com una de les obres que més honor li fan.

Rebi los més corals felicitacions de qui tindria a gran honra poder-se anomenar son amic.

L'article que s'esmenta en aquesta carta és, sens dubte, el que hem comentat de *Juventut*, que exposa unes idees molt semblants a les de la lletra. Però aquest article no és l'únic en què Zanné defensa aferrissadament Català: hi ha, també, la «qüestió de Maria de la Selva», que havia tingut lloc aproximadament un any abans, i que permetia a Víctor Català veure Zanné com un aliat seu. Passem a explicar-la breument.

El 18 de novembre de 1901 aparegué a la secció de cartes dels lectors del diari *La Renaixença* una crítica dels *Drames rurals* signada per Maria de la Selva (Maria de la Selva, 1901: 6.872–6.874). La crítica era força dura i retreia a l'obra els mateixos defectes que hi trobava Maragall: els *Drames* paraven una excessiva atenció a la morbositat i presentaven el món rural només des del seu vessant més feréstec, per la qual cosa calia recuperar el to amable de la poesia, manifestat, per exemple, en l'«Oca blanca».<sup>19</sup> Mai no va quedar clar a qui corresponia el pseudònim de Maria de la Selva,<sup>20</sup> encara que sí que era evident que es tractava d'un home —no d'una dona com portaria a imaginar el nom— que es movia en l'àmbit de la literatura de la Renaixença.

Sigui com sigui, el 5 de desembre de 1901 Zanné va escriure a *Juventut* un article furiós contra Maria de la Selva (Zanné, 1901: 803–804), del qual, per als objectius d'aquest article, ens interessa sobretot destacar la valoració que ja feia en aquell moment tan primerenc de l'autora de *Solitud*:

Ara, donya Maria (?), permeti'ns que a una indiscreció de vostè, nosaltres responguem amb una altra. Vostè creu que en Català és una dona: doncs nosaltres creiem que vostè és un home. I a més, creiem que no sols és home, sinó escriptor: escriptor de vano, enfurismat contra d'un que es presenta en el camp de les lletres catalanes amb un braó i una empena que sols posseeixen a Catalunya tres o quatre mestres, alguns dels quals ja no escriuen. No s'hi enfadi, home, no s'hi enfadi amb en Català: segurament ses *boutades* no li faran fred ni calor, ni el mouran a deixar-li el lloc a vostè. I nosaltres li agrairem que no li deixi, perquè no ens agrada prendre els nanos per gegants, ni els paisatges aigualits per fragments de Natura.

19 Caldria posar en dubte, per cert, que l'«Oca blanca» sigui un poema tan innocent com sembla, però en tot cas, així va ser entès a l'època.

20 Sí que sabem que era amic de Víctor Català, com reconeix ella mateixa: «Y el caso curioso es que María de la Selva conoció a Catalina Albert (sin que el primero supiese nunca que Catalina Albert era su combatido Víctor Català) y charlaron muchísimas veces sobre el arte literario y sobre el tremendismo de aquel escritor tantas veces criticado. Aun hoy, en sus diálogos, Catalina Albert tiene un punto de tierna sonrisa para decir: “El pobre María de la Selva, gran amigo mío, murió sin saber nunca quién era personalmente Víctor Català”» (*Destino* 565, 5-6-1948, p. 14).

En aquest article, Zanné ja detectava en Víctor Català el mateix que en dirà posteriorment: «el braó i l'empenta». Però això no és pas tot: sembla que Zanné engrescà Lluís Via (o s'engrescaren mútuament) i així aquest, l'any 1902 (al mateix número en què Zanné publicava l'article «Els *Drames rurals* d'en Víctor Català» esmentat), va donar a conèixer un poema satíric, en l'estil que li és característic, contra «Maria de la Selva» (Via, 1902: 721–722). El poema s'intitulava «Carta d'en Met de les Conques a na Maria de la Selva» i s'hi defensaven els mateixos punts de vista que Zanné, com podem veure, per exemple, en aquest fragment. Hi parla en Met de les Conques, un dels personatges dels *Drames rurals*, ja imaginàriament traspassat:

Comprenc, doncs, vostre esglai davant del llibre  
*Drames rurals*; amb ell, docta senyora,  
 han afrontat a l'home en vostra terra;  
 vos el volíeu noi etern, i us diuen  
 que és ja home fet, i tort molts vegades  
 d'ànima i cos mateix que un cep. Fa pena!  
 Sort tinguí, Déu me valgui,  
 d'ésser jo dret igual, encar que minso  
 i esllanguit com xiprer de cementiri...  
 Mes ja ho veieu, me posen sens respecte  
 entre gent ruïna, i bord me fan de pare,  
 i em diuen Met, que gairebé és dir ximple,  
 i al fi ma benaurança la deixen esvair com una boira.<sup>21</sup>

Aquest entusiasme envers Víctor Català s'encomanà a Josep Pin i Solé, amic de Jeroni Zanné. Aquest, l'any 1902, escriví un article (Pin i Soler, 1902: 737–738) en el qual, a partir d'una anècdota (no haver anat a veure la Víctor Català un dia que es trobava a Sant Pere de Roda) incloïa alguns paràgrafs molt laudatoris de l'obra de l'autora, com aquest:

I si en la nostra terra, tan poc amiga d'alabances en vida, se troba algú que no sia del meu parer, amb cortesia li prego vulla tornar a llegir lo llibre... repassí no més «Lo Pas-

21 Lluís Via pensava, segurament, que Maria de la Selva era l'escriptor de Sant Hilari Sacalm Anton Busquets i Punset (1876–1934). Es pot deduir en una lectura atenta d'aquesta «Carta d'en Met de les Conques», on dona referències que coincideixen bastant amb la figura d'Anton Busquets: escriu llibres per a nois, no té fills, és molt religiós i es complau a recrear un camp pur i tradicional. D'altra banda, una carta d'Anton Busquets a Víctor Català fa pensar que, efectivament, Via creia que Maria de la Selva era Anton Busquets (vegeu Irene Muñoz, 2006: 41–43). Tanmateix, tant Busquets com Víctor Català neguen aquesta identificació, cal suposar que amb sinceritat. Sobre Anton Busquets, vegeu Narcís Figueras (2006: 21–30).

tor», «Ombres», «En Met de les Conques», i confessarà per força que el meu elogi és justícia estricta. Si essent de complexió ferrenya lo crític meticulós i d'esperit apocat vol de totes passades trobar tares, se li permet objectar que en tal indret o tal altre la manera de pensar o d'escriure de Víctor Català potser no sia del tot conforme a certs cànons, però responem que a una persona de la força demostrada des de les primeres planes de *Drames rurals* no se li citen cànons ni pautes de mestre. Lo mestre és ell.

#### ■ 4 La recepció de la prosa: després dels *Drames rurals*

Ens hem centrat en la recepció de *Drames rurals*, que és on l'impacte de *Juventut* i de *Zanné* fou més significatiu. Cal dir, tanmateix, que *Zanné* seguí la trajectòria de Víctor Català immediatament posterior. Així, l'any 1904, *Zanné* (1904: 47) en unes «Notes bibliogràfiques» fa una ressenya relativament àmplia (gairebé dues columnes) d'*Ombrívols*.

*Zanné* hi torna a valorar el temperament dramàtic, la força i el sentiment de Víctor Català, que novament adscriu al realisme. Igualment, caracteritza Català com un autor de narracions curtes (*novelle*) i la compara, en aquest sentit, amb altres escriptors de narracions curtes en diverses llengües:

*Ombrívols* quedarà com un model de prosa en les lletres catalanes, per a delectació i orgull de llurs aimadors. Si les lletres franceses tenen un Maupassant, les russes un Turgueneff, les italianes un Capuana i les americanes un Bret-Harte, mestres de la *novelle*, les nostres tenen un Víctor Català.

La ressenya d'*Ombrívols* és la darrera sobre Català que *Zanné* signà a *Juventut*. Tanmateix, és probable que també intervingués d'alguna manera (pensem que més com a inspirador que no pas redactant-lo, ja que l'estil sembla més de Lluís Via) en un article de 1905, novament en defensa de Víctor Català (Vallès i Roderich, 1905: 82–85). Com hem dit, Carner –i el seu estol de protonoucentistes– no era gaire amic de la prosa de Català, i la criticava des de les pàgines de la revista *Catalunya*. Aquestes crítiques van motivar una resposta a càrrec de Rafel Vallès i Roderich, que era un pseudònim que feien servir, indistintament, els redactors de la revista. Carner, que no sap valorar el talent de l'empordanesa, hi és titllat de «Patufet ver-saire» i escarnit amb paraules com aquestes:

Ja era hora de que en Víctor Català comencés a adquirir la importància que es mereix, desagradant a algú. En efecte, i que em perdoni l'eminent escriptor: se li feia una injustícia al alabar-lo a cor. Agradava a tothom, i això era ofensiu per a ell. Cert és que de la manera que agradava quasi podia dir que era objecte de severes censures, doncs els uns li alabaven el purisme, lo que no és d'estranyar aquí, on se cigarreleja d'un modo horri-

ble; i els altres s'hi entusiasmaven perquè salava i això presentava ses obres als ulls d'ells amb un caràcter parell al que troben en les obres russes perquè s'hi parla de *kirsh, esta-rosta, kibitka* i altres coses que no sé pas si nomenaria bé (me penso que no). Però cap li alabava son verdader mèrit de pintor d'ànimes, d'aquelles ànimes petites i migrades dels nostres pagesos, que tants tapissos i tantes estores poètiques floralesques han omplert. Ja ha arribat l'hora, sí; i qui ha fet sonar el rellotge ha estat el *nyinyo* Carner, el Patufet sapient, aquella eminència violètica a qui hem vist algunes vegades vestit d'home pels carrers i per les sales de Jocs Florals.

La crítica a Carner va ser tan punyent que la mateixa Víctor Català se'n va queixar. En una carta de Lluís Via de 12-2-1905 (Muñoz Palet, 2005: 55), tanmateix, el director de la revista defensava l'acarnissament amb què s'havia tractat Carner, mantenint intacta l'aposta per Català que havia fet la revista des de la publicació de «La vella».<sup>22</sup>

Com és sabut, l'obra més coneguda de Víctor Català, *Solitud*, també fou publicada a *Juventut*, en forma de fulletons de vuit pàgines setmanals des del 19 de març de 1904 fins al 20 d'abril de 1905. Tanmateix, Zanné no va escriure cap crítica d'aquesta obra a *Juventut*, i ens hem d'esperar a l'article esmentat de *Catalunya* (Zanné, 1921: 3) per saber què en pensava:

Perquè *Solitud*, magnificació dels *Drames rurals*, és un teixit musculós d'elements humans, amb detalls psicològics d'una pregonesa formidable, sobre escenaris que són trossos de natura, feréstega o placívola, tot mogut per una grapa de gegant, reduït a una estructuració eminentment novel·lística i dramàtica. Caràcters, passions, intrigues, tot respon a la natura humana en estat gairebé primitiu, sense el vernís de les civilitzacions. Tot és ferm, granític, etern, com si Víctor Català hagués escrit la seva novel·la amb un tronc de roure sobre una roca vella com el món.

Com que l'obra es va publicar per lliuraments, és probable que Zanné no trobés mai el moment de fer-ne una valoració global (d'altra banda, Víctor Català ja era prou valorada i no li calia cap empenta en forma de

22 En reproduïm uns paràgrafs deliciosos: «Distingida amiga: El senyor Vallès i Roderich, que em sembla té les mateixes opinions que vostè respecte al refinament i al feminisme de la majoria de nostres poetes miniaturistes, ha rebut la seva amonestació afectuosa, tramesa per mi. Diu que ja ho veu, que va procedir amb certa duresa contra el pobre Carner, però opina que devem disculpar-lo ja que, no havent-se posat a escriure per al públic fins a certa edat, li manca aquella dualitat d'expressió que amb la pràctica s'adquireix i que a altres crítics adormen. És llàstima que ell amb mà barroera copegi la carn tendra, però està bé que doni alguna plantofadeta als nois pretensiosos que fan lo que fa en Carner. Això últim no ho diu el senyor Vallès i Roderich, però podria dir-ho, i podria afegir que si la pallissa donada a n'en Carner fa soroll, no és que els cops sien forts, sinó que l'objecte que els rep és buit com un timbal».

crítica laudatòria).<sup>23</sup> L'opinió de Zanné sobre aquesta obra, tanmateix, i com acabem de veure, era semblant a la que sempre havia defensat sobre Víctor Català, i s'hi afegia únicament que ara les qualitats narratives de l'autora s'estructuraven en forma de novel·la.

D'altra banda, no és forassenyat de pensar que la idea d'escriure *Solitud*, com a amplificació d'un drama rural, li vingués a Català precisament arran de les observacions de Zanné. Zanné s'havia fixat en la condensació de les narracions de Català, observant que «tanquen drames tan grans i terribles com els que puguin cabre en novel·les de sis-centes pàgines» (Zanné, 1902: 720). La contraposició entre amplificació i concentració és una idea recurrent en Zanné, com es veu en el pròleg d'*Assaigs estètics* (Zanné, 2019: 153–154). No és estrany, doncs, que l'apliqui també a Català. I, en correspondència amb això, escriu Català, en un pròleg a *Solitud*:

Per aquell temps no feia molt que nosaltres havíem publicat *Drames rurals* i com fos que, referint-se a n'ells, part de la crítica ens hagués acusat de concentrar massa l'element dramàtic, d'enquibir massa substància en poc espai, reconeixent que, en efecte, temorosos de cansar l'interès dels llegidors, tiràvem a eliminar avariciosament els detalls, a despullar excessivament de verbes retòriques el cos de les obretes, vam pensar, a fi de correspondre a la gentilesa de *Juventut*, en fer un drama rural més, però sense limitar la volada de la fantasia, sense esquifir les descripcions, sense esquematitzar en desmesura. I com ens pleguessin més les xifres rodones que els trencats, vam planejar la novel·la en vint capítols, de l'extensió i envergadura que els temes a tractar en els mateixos ens demanessin. (Català, 1946: 43–44)

No es pot pas dir que Víctor Català no hagués acabat sobresortint sense l'impuls de Zanné, però en tot cas li va correspondre a ell, com a portaveu de la crítica literària de *Juventut*, donar-li la primera gran empenta i, tal vegada, orientar-la cap a la prosa. De l'Argentina estant, Zanné encara va escriure sobre Víctor Català, en l'article que hem esmentat. El judici sobre l'autora no havia canviat gens, i era igualment entusiasta. Tanmateix, l'impacte que podia tenir llavors Zanné havia passat a ser marginal, tant per l'autoexili d'aquest com per l'anomenada que ja havia aconseguit, per mèrits propis, l'autora de *Solitud*. ■

---

23 Vegeu també «Pròleg a la cinquena edició», dins Víctor Català (1946: 13–39).

## ■ Bibliografia

- Aulet, Jaume (1992): *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona: Curial.
- Bori i Fontestà, Antoni (1902): crítica de *Drames rurals*, a: *Catalunya artística* 131, 18-12-1902, 826.
- Carner, Josep (1903): «Llibres», *Catalunya* 14, 30-7-1903, LXLVI.
- (1909): «Los jardines del Renacimiento catalán. Víctor Català», *La Cataluña* 72, 13-2-1909, 91-92.
- Català, Víctor (1946): *Solitud* (amb pròleg de Lluís Via), Barcelona: Llibreria Verdaguer.
- (1951): *Obres Completes*, Barcelona: Selecta.
- Clos, Fèlix (ed.) (1903): *Judicis crítics referents a l'obra «Drames rurals» de Víctor Català*, Barcelona: Tipografia de l'Avenç.
- Farré Vilalta, Imma (2016): *Joventut 1900–1906 i el darrer modernisme*, Barcelona: Universitat de Barcelona (tesi doctoral en línia).
- (2019): *La revista Joventut: literatura, modernitat i eclecticisme*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- Figueras, Narcís (2006): «Anton Busquets i Punset i la literatura catalana: la persistència de la Renaixença fins als anys 30», *Quaderns de la Selva* 18, 21-30.
- Maragall, Joan (1901): «Poesia catalana», *Diario de Barcelona*, núm. 31, 31-1-1901, 1426-1427.
- (1902): «Un libro fuerte e incompleto», *Diario de Barcelona*, 13-11-1902; també dins Joan Maragall, *Obres completes II* (1947), Barcelona: Selecta, 197-198.
- Martínez Serinyà, Arnau (1906): «Dos mots», *Joventut* 359, 31-12-1906, 826.
- Muñoz Palet, Irene (2005): *Epistolari de Víctor Català I*, Girona: CCG Edicions.
- (2006): «Epistolari Anton Busquets-Víctor Català», *Quaderns de la Selva* 18, 41-43.
- (2009): *Epistolari de Víctor Català II*, Girona: CCG Edicions.
- Pin i Soler, Josep (1902): «Víctor Català: *Drames rurals*», *Joventut* 144, 13-11-1902, 737-738.

- Pujulà i Vallès, Frederic (1920a): «Hace veinte años. La revista *Joventut*», *El Diluvio*, 19-2-1920, 9.
- (1920b): «Víctor Català», *El Día Gráfico* 10-4-1920, 9.
- Selva, Maria de la (1901): *Renaixença* XXXI, 8.720, 28-11-1901, 6.872–6.874.
- Vallès i Roderich, Rafael (1905): «En Patufet versaire», *Joventut* 260, 5-2-1905, 82–85.
- Via, Lluís (1901a): *Joventut* 49, 17-1-1901, 69.
- (1901b): «Víctor Català. Quatre monòlegs», *Joventut* 66, 16-5-1901, 341–342.
- (1902): «Carta d'en Met de les Conques a na Maria de la Selva», *Joventut* 143, 6-11-1902, 721–722.
- Zanné, Jeroni (1901): «Carrincloneries», *Joventut* 5-12-1901, 803–804.
- (1902): «Els *Drames rurals* d'en Víctor Català», *Joventut* 143, 6-11-1902, 720–721.
- (1904): «Notes bibliogràfiques», *Joventut* 206, 21-1-1904, 47.
- (1921): «Recordances al voltant de *Solitud*», *Catalunya*, any III, núm. 5, febrer 1931, 2–3.
- (2019): *Poesia original completa*. Edició a cura de Martí Duran, Barcelona: Trípod.

■ Martí Duran Mateu, INS Joanot Martorell, Carrer de Sant Mateu, 30–32, E-08950 Esplugues de Llobregat, <duranteu@gmail.com>.



# Orientalisme i certesa d'Andorra: Aproximació als *Haikús d'Arinsal* d'Agustí Bartra

Isaac Donoso (Alacant)

**Summary:** Andorra appears, among some romantic images historically evoked, as the spiritual reservoir of the Pyrenees. The literary constitution of this 'Andorran myth' certainly represents an exercise towards orientalization, the Exotic within the very domain of Catalan literature (balanced in some way with other traditions such as Alpinist literature). Agustí Bartra's latest collection of poems subsumed in sixty poems the spirit of the myth through an Oriental genre (the haiku) and phenomenology. In this note we study the literary and philosophical keys to better understand this gigantic poetic exercise that gave to Andorra one of its immortal masterpieces.

**Keywords:** Agustí Bartra, Andorra, haikus, orientalism, phenomenology ■

Received: 18-02-2021 · Accepted: 11-08-2021

## ■ Introducció

El darrer llibre publicat en vida pel poeta català Agustí Bartra, *Haikús d'Arinsal*, s'endinsava dins de matèria andorrana amb forma nipona. Després d'haver recorregut el món i escrit profusament, Bartra s'atura a l'indret d'Arinsal per extraure l'essència del viure en els microcosmos dels haikus:

En l'entremig tingué la idea, l'impuls d'esmerçar-se en una manera de fer contraposada a la de la major part de la seva obra. Ell que era considerat un escriptor profús, es dedicaria a la creació de la poesia més sòbria, més sintètica, més concisa: l'haikú, la fórmula japonesa de les disset síl·labes que contenen tota una visió, tota una sentència, tot un moviment anímic...

Esperonat per aquesta nova dèria, el poeta composà ja alguns haikús aquella primavera del 1981 i continuà i n'acabà l'enfilall durant els mesos de juliol i agost a Arinsal, Andorra, on ara hi ha un monòlit a la seva memòria. (Murià, 1992: 315)

El llibre va rebre prompte una gran acceptació, fins al punt de ser guardonat amb el «Premi de la Crítica Catalana» l'any 1982. Convertit ja en un clàssic de la literatura d'Andorra, *Haikús d'Arinsal* desenvolupa temes literaris ja experimentats abans, però amb una original dimensió fenomenològica.



ca: el testimoniatge d'Andorra i l'ús mític del tòpic com a objecte ontològic per a obtenir certesa del subjecte. Vegem-ho en els següents passos.

### ■ 1 El mite andorrà

A diferència d'altres llocs de parla catalana, els andorrans no s'han prodigat a fer elucubracions identitàries, sens dubte no històricament a través de la literatura escrita (tal volta la més clara afirmació i defensa de la identitat andorrana en termes culturals siga la feta per Antoni Fiter al segon capítol del *Manual Digest*). Ans el contrari, la historiografia assenyala contínuament que és tracta “d'un país sense literatura”:

Encara que Andorra compti amb Antoni Morell i Miquel Lladó, segueix essent vàlida l'afirmació de Josep Pla segons la qual la literatura andorrana no existeix, és a dir, que no hi ha literatura catalana feta a Andorra. (Gàlvez, 1992: 13)

Certament l'afirmació és contundent alhora que sospitosa, sospitosa de ser formulada des de metròpolis centrípetes. Andorra és un dels països més antics del món, existent des dels pariatges del segle XIII, més antic que els dos estats que l'envolten (els quals van crear dos imperis de dimensions planetàries). Indubtablement Andorra posseeix una llarga literatura, i prova a tindre una catalanitat com cap altra, la qual requereix d'una aproximació necessàriament diferent:

Hom pot dir que vivim en un país sense literatura. Dit d'una altra manera, que el fet literari pirinenc ha fet tard [...] Que, més enllà dels monuments fundacionals de la llengua [...] hem travessat un desert de segles. Els veritables protagonistes de la literatura pirinenca fins al segle XIX són els notaris, els escrivans, els registradors de la propietat: una escriptura sòbria, gens imaginativa, purament descriptiva. Mentrestant, a la vora del foc de les cases hi batejava una literatura àgrafa, la de les llargues hores d'hivern passant vetllada, confegida amb anècdotes, velles històries repetides mil vegades, cançons i romanços. (Villaró, 2016: 85)

No obstant, seria probablement també reduccionista pensar en només una tradició oral sense una escriptura més enllà del dret i els escrivans. De segur el futur ens donarà sorpreses per a poder reconstruir correctament una literatura andorrana rica en matisos, com ja assenyala Albert Villaró al llarg de la seua exposició.

Tanmateix, és precisament dins d'aquest aparent buit literari, percebut des d'un punt de vista forà, és a dir, la inexistència d'escriptura pròpia que altres catalanoparlants podem tindre a l'hora d'acostar-se al fet cultural

andorrà, el que pot explicar –encara que siga parcialment– la floració al llarg del segle vint d'una (més o menys llarga) nòmina d'autors catalans que donen forma a un *topos* / *τόπος* andorrà. Deixant de banda als viatgers, aventurers i excursionistes, des de mossèn Cinto n'hi ha un gust exacerbat pel mite pirinenc, i per donar forma a una tradició escrita de literatura en català de temes andorrans. En la seua consumació més avançada, es pot parlar ja d'autors *andorranitzats*, com Miquel Lladó, Esteve Albert, o Rafael Tamarit. Serien “escriptors de testimoni” (Laínez, 2011), autors que amb llurs obres omplim un espai literari no molt prolífic i cada volta més demanat per un públic urbà, sobretot a l'estrangera i modernista Catalunya que reclama arrels ancestrals:

Andorra, quan t'endinses una mica en el seu hermetisme, i la comprens i la festeges, acabes per estimar-la: i és com és, perquè els temps ho han volgut, i les circumstàncies: però sempre vessant de patriotisme i exacerbant amor als seus costums arcaics. (Tamarit, 1970: 9)

Es tracta doncs d'una literatura *andorranòfila* feta en clau catalana, i és ací on s'hauria d'inserir l'exercici literari fet per Agustí Bartra. Deixant de banda les novetats materials i temàtiques que de seguida veurem, molts dels aspectes assenyalats per Xavier Campillo al seu pentàleg sobre les característiques d'una anomenada “Literatura pirinenca” (Campillo, 1993: 25)<sup>1</sup> poden rastrejar-se als *Haikús d'Arinsal*:

Tot i que al final es perd completament de vista l'espai andorrà i de qualsevol espai, per a evocar les vivències d'un subjecte poètic envellit, que mira d'acceptar la seva condició mortal i d'assaborir plenament les alegries que ha pogut conservar. Però a tota la part central, som en un espai molt concret, amb sis haikús (39, 41, 42, 48, 51, 54) que es refereixen sense dubte possible a Andorra i fins i tot, més precisament, a la parròquia de la Maçana, i es poden dividir en tres grups. (Boyer, 2006: 87)

Vegem-ne de què es tracta:

39: *Sóc sant d'ermita / fusta policromada / per mans antigues.*  
 41: *Martells de boira / coronen l'enyorança / de fargues mortes.*  
 42: *He vist la driade / de cabellera d'heura / i cara hidràulica.*  
 48: *Un nom m'atura / que baixa de l'alçària / clara: Tristaina.*

1 1) Descripció d'elements de la societat tradicional; 2) Testimoniatge o compromís amb una muntanya marginada i en crisi; 3) Ús i reivindicació de les formes de la parla local; 4) Recuperació de la tradició oral o integració d'elements mítics o màgics; i 5) Idealització o recreació mítica de la societat tradicional de muntanya.

- 51: *Riu riu riulla, / Arinsal de l'altura / que baixa i canta.*  
 54: *Fidel de llengua, / Andorra meva, entera / a la mà alçada.*

*Ermites, fusta policromada, mans antigues, fargues...* al costat de molins (cara hidràulica) i topònims (Tristaina, Arinsal, Andorra) són sens dubte “elements de la societat tradicional”. Clarament es mostra compromís amb l'espai del qual es parla: *fargues mortes* que donem la dimensió d'un passat arrelat, *fidel de llengua amb la mà alçada*. *Riu riu riulla* té evident ressò de “recuperació de la tradició oral” amb *enyorança*, i *driade, cabellera d'heura* o *martells de boira* construeixen un espai mític. El que no hem trobat a Bartra es un ús testimonial de la parla popular, precisament perquè tal volta el seu propòsit no siga el testimoniatge, com evidentment sí ho és per exemple en autors com Tamarit:

- I tots els jorns te'n vas al mont?  
 —La meva mare així ho voliva...  
 —I el teu marit, què diu d'això?  
 (El seu marit encar dormiva...)

(“Es porta a la sang”, en Tamarit, 1970: 79)

## ■ 2 Orientalisme

Dos són les novetats essencials que Bartra usa per modelar la matèria prima. Primerament en aquest punt cal parlar d'una forma orientalitzant ja completament integrada dins dels recursos propis de la mètrica catalana: l'haiku japonès. Es tracta d'un gènere assimilat, amb una llarga tradició al món hispànic, iniciat per Antonio Machado a Espanya amb *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) i Juan José Tablada a Mèxic amb *Un día...* (1919) (Aullón de Haro, 2002: 51). En català es va desenvolupar durant l'època d'entreguerres:

Tot i que Carner versionava alguns haikus japonesos a partir de les traduccions franceses que en feia Couchoud, no fou fins més d'una dècada més tard, ja cap al 1917, que la forma es va començar a incorporar realment a la nostra literatura. (Mas López, 2014: 9; vegeu també Abrams, 2018)

La singularitat més notable de la història de l'haiku en llengua catalana tal volta siga la formació de l'anomenat *motlle ribià*, 6+6+4:

La conseqüència més important de la incorporació ribiana de la tanka va ser que, a partir d'aquest moment, els poetes catalans han aplicat el motlle poètic dissenyat per Riba

–versos de quatre i sis síl·labes amb final pla– també a l'haiku, per bé que cal dir que, amb el pas del temps, l'aparició de versos de final agut o esdrúixol s'ha anat fent més freqüent, tant en l'haiku com en la tanka. (Mas López, 2014: 10)

L'ús de l'haiku en la cultura peninsular té, segons Aullón de Haro, quatre possibilitats: 1) Com assimilació a formes tradicionals (seguidilla); 2) Com a novetat avantguardista; 3) Com a forma poètica incorporada; i 4) Com recurs contra-cultural i espiritual. Dins del tercer cas, és a on podrien identificar el projecte de Bartra en el llibre andorrà:

Mediante su inserción dentro de un sistema referencial poético de pretensiones totalizadoras. Por mimetismo en J. R. Jiménez, por totalización cultural en Salvador Espriu o Ezra Pound. (Aullón de Haro, 2002: 23)

Es tractaria d'una “derivació de l'exotisme com a forma de novetat per contrast” (Aullón de Haro, 2002: 28), en altres paraules, una projecció del que està a prop amb la distància, amb l'estranyació, fent ús de recursos orientals ja assimilats per crear un món poètic totalitzador. En resum, Bartra s'aproxima al tema “mite andorrà” des de la llunyania, des de l'Extrem Orient, donat que la distància i la perspectiva permeten reconèixer millor els detalls que són inversemblants des de la proximitat.

No obstant, Bartra deixa de banda el motlle ribià per a tractar de respectar la forma original de l'haiku nipó. Així doncs, les característiques de l'haiku bartrià serien les següents:

- Dos tetrasíl·labs separats per un heptasíl·lab (5 + 7 + 5 = 17 síl·labes).
- Alguns haikus encadenats (p.e. 15–16).
- Alguns poemes desiguals sense la densitat pròpia de l'haiku.
- Llibre amb tres parts simètricament organitzades: 25 (La flauta d'escorça) + 10 (El vent) + 25 (La trena infinita) = 60 poemes.
- Recursos retòrics: al·literacions, recursos sonors, onomatopeies.
- Versos femenins, llevat de molt contades ocasions.

L'haiku és un gènere intensiu, no extensiu, naturalesa amb la qual el poeta, fent ús d'un material mínim, explota les paraules fins a límits insospitats per a dibuixar una Andorra orientalitzant com mai s'havia fet abans:

3: *Alguna cosa / plora a l'herba mullada. / Enyor de cérvols.*

14: *Espai. Sols. Lluna / que cova dins la pluja / falcons de somni.*

20: *Amb passes d'aire / camino vers campanes / que ja em somien.*

22: *Blau al·ciònic. / Ulls nous i nova terra, / i una pau d'arbres.*

25: *Un déu de neu / s'enfila a besar el ventre / de les astràlies.*

### ■ 3 Certesa d'Andorra

L'altre recurs nou emprat als *Haikús d'Arinsal* és la temàtica filosòfica i, més concretament, fenomenològica. Un poeta de la magnitud de Bartra no podia restar només en exercicis pàrvuls orientals i testimoniatge pirinenc. El mite ja estava molt manit, tant com l'enyor muntanyenc o la crítica al desenvolupament andorrà:

No cal ara entrar en andorranes genuïtats per comprendre el que vull dir. Andorra té la llufa, des de la tradició que comença amb Verdaguier, de paradís natural, de nació feta a base de paisatge muntanyós i arbrat, i fa mal d'acceptar que el progrés tècnic vaja des-fent, mica en mica, la bellesa de les Valls. (Gálvez, 1992: 72)

Arinsal, bell topònim que prové del basc *arantzadi* (espinar) (Corominas, 1989–1997: I, 241) devia ser al mateix temps símbol d'antiga soca, idil·li mític i revelació mística. Però és clar, la intuïció mística no podia ser pan-teïsta, sinó plenament filosòfica, amb els trets de la més moderna filosofia, és a dir, la fenomenologia.

Ací és on cal ubicar la lectura del llibre de Leszek Kolakowski, *Husserl y la búsqueda de la certesa* (Madrid: Espasa, 1977), per part d'Agustí Bartra durant els dies de retret a Andorra, com testimonien diverses fonts. Així, com assenyala Sam Abrams al seu treball (Abrams, 2014), des del primer haiku ja queda clara l'operació ontològica:

1: *Pesa, corbant-se, / tot el brançam de l'arbre, / ja sense dubtes.*

Més enllà de la Veritat medieval o la Realitat kantiana, el poeta cerca la Certesa, allò del qual no es pot dubtar. La màgia dels *Haikús d'Arinsal* està en ésser la muntanya andorrana el camí de la certitud:

15: *M'obro a les coses / que vénen, pegrines, / sense certeses,*

16: *si no les drapo / amb els meus sols de pol·len. / Començo a entendre.*

18: *Tot és sendera / per als records que anhelan / l'alta devesa.*

53: *Sendera eterna / entre el caos i el diàleg. / Llum feta centre!*

Com assenyala Sam Abrams, els *sols de pol·len* il·luminen el microcosmos del caminant, qui s'endinsa cap a les més altes cimeres de la muntanya feta univers, però univers de certesa. Andorra hi resta a la fi, la Certesa d'Andorra com a objecte transcendit pel subjecte. I la trena infinita, a manera d'escala, fa ascendir al jo cap a la fusió mística amb l'espai:

El llibre de Bartra [...] reporta les etapes del camí ascètic cap a la plenitud, la felicitat, el que ell en diu “*la trena infinita*”. Precisament en aquesta última part, la pujada al cim on és possible el coneixement, els topònims andorrans també prenen un significat altre, com a parts integrants d'aquesta terra que essencialitza tot l'univers. (Gálvez, 1992: 67–68)

A la fi, *Haikús d'Arinsal* és un poemari-camí de vida i mort, com a últim testimoni del poeta, que ens parla d'intuïció (mística) i certesa (fenomenològica), i de la seua profunda admiració i amor per Andorra, al tractar de viure el mite en primera persona:

38: *Dret moriria, / com el fum que es transforma / sense saber-bo.*

60: *Amor encara, / total, ofert a sota, / quan el Tu s'obre!* ■


## ■ Bibliografia

- Abrams, Sam (2014): «Sols de pol·len», en: DD. AA.: *L'haiku en llengua catalana*, Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 63–74.
- (2018): *Llum a les golfes. Una antologia del haiku modern i contemporani català*, Barcelona: Viena.
- Aullón de Haro, Pedro (2002): *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Madrid: Hiperión.
- Bartra, Agustí (?1983): *Haikús d'Arinsal*, Andorra la Vella: Serra Airosa.
- Boyer, Denise (2006): «*Haikús d'Arinsal* d'Agustí Bartra», en: Trenc, Eliseu (ed.): *Els Pirineus, Catalunya i Andorra: Actes del Tercer Col·loqui Internacional de l'AFC, Andorra, 2004*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 83–91.
- Campillo i Besses, Xavier (1993): *Literatura pirinenca contemporània: una antologia: l'Alt Pirineu Català vist pels seus escriptors*, Tremp: Garsineu.
- Corominas, Joan (1989–1997): *Onomasticon Cataloniae. Els noms de lloc i noms de persona de totes les terres de llengua catalana*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, VIII vols.
- Fiter i Rossell, Antoni (1987): *Manual Digest de las valls neutres d'Andorra*, edició de Lídia Armengol, Andorra la Vella: M. I. Consell General.
- (2018): *Manual Digest de las valls neutres d'Andorra*, edició d'Albert Villaró, Andorra la Vella: Consell General del Principat d'Andorra i Aloma Editors.

- Gálvez, Jordi (1992): *10 escriptors i Andorra*, Lleida: Pagès editors.
- Kolakowski, Leszek (1977): *Husserl y la búsqueda de la certeza*, Madrid: Espasa.
- Laínez, Josep Carles (2011): «De l'andorranitat literària», *El Periòdic*, dissabte 9 d'abril, <<https://www.elperiodic.ad/noticia/13669/de-landorranitat-literaria>> [18.11.2021].
- Mas López, Jordi (2014): «Presentació», en: DD. AA.: *L'haiku en llengua catalana*, Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 9–14.
- Murià, Anna (1992): *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, Barcelona: Pòrtic.
- Tamarit, Rafael (1970): *L'amor trobadís (Poemes d'Andorra)*, Andorra la Vella: Casal i Vall.
- Villaró, Albert (2016): «Llengua catalana en els textos literaris d'Andorra i dels Pirineus», en: Bastida, Carolina *et al.*: *Llengua i literatura a Andorra i als Pirineus*, Andorra la Vella: Universitat d'Andorra, 81–218.

■ Isaac Donoso i Jiménez, Universitat d'Alacant, Departament de Filologies Integrades, Campus de Sant Vicent, E-03690 Sant Vicent del Raspeig, <[isaacdonoso@ua.es](mailto:isaacdonoso@ua.es)>, ORCID: 0000-0002-9637-7915.





## Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2021 und im Wintersemester 2021/2022

Melanie Blaschko (Frankfurt am Main)

Die folgende Aufstellung verzeichnet katalanistische Lehrveranstaltungen an Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2021 und im Wintersemester 2021/2022. Aufgeführt werden die aus den Vorlesungsverzeichnissen zu entnehmenden Angaben zu den Veranstaltungen des Bereichs Romanistik (Katalanistik). Katalanistisch relevante Veranstaltungen aus anderen Bereichen werden gerne aufgenommen, sofern diese der Verfasserin angezeigt werden. Die Auflistung bemüht sich um Vollständigkeit. Die katalanistisch tätigen Hochschullehrerinnen / Hochschullehrer und Lektorinnen / Lektoren werden gebeten, Änderungen der in den Verzeichnissen abgedruckten Angaben durch die Vorlesungspraxis (zusätzliche, ausgefallene, im Titel geänderte Veranstaltungen) der Verfasserin mitzuteilen. Gleiches gilt für in der folgenden Aufstellung lückenhaft dokumentierte Angaben.

### ■ 1 Bundesrepublik Deutschland

Bamberg  
Otto-Friedrich-Universität / Institut für Romanistik  
SS 2021 und WS 2021/2022:  
— keine katalanistischen Lehrveranstaltungen



## Berlin

Freie Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2021:

- Katalanisch Grundmodul 2: Alba Delgado Aguilar
- Katalanisch Grundmodul 3: Alba Delgado Aguilar
- Multilingüismo y políticas lingüísticas en la Península Ibérica:  
Alba Delgado Aguilar

WS 2021/2022

- Katalanisch Grundmodul 1: Núria Fenoll Domingo
- Katalanisch Grundmodul 3: Núria Fenoll Domingo
- Introducción a la cultura catalana: Núria Fenoll Domingo

Humboldt-Universität / Institut für Romanistik + Juristische Fakultät

SS 2021:

- Llengua catalana II (A2): Anna Guaita Crespo
- Llengua catalana III (B1.2): Anna Guaita Crespo
- Referenden und ihre Folgen zwischen Recht, Politik und Aufregung:  
„Brexit“, Katalonien und die Schweiz: Holger Grefrath,  
Sebastian Lutz-Bachmann

WS 2021/2022:

- Introducció a la cultura catalana: Maria Burguera Mas
- Llengua catalana I (A1): Maria Burguera Mas
- Llengua catalana III (B1.1): Maria Burguera Mas

## Bochum

Ruhr-Universität / Romanisches Seminar

SS 2021:

- Català I (Blockkurs): Imma Martí i Esteve
- Català II: Imma Martí i Esteve
- Català IV: Redacció de textos: Imma Martí i Esteve
- El bilingüismo en Cataluña: Imma Martí i Esteve
- L'epopeia del català: de les Homilies d'Organyà a Instagram:  
Imma Martí i Esteve

WS 2021/2022:

- Els catalans i Llatinoamèrica: Imma Martí i Esteve
- Einführung in die Katalanische Kultur: Lengua, cultura y sociedad  
catalanas: Imma Martí i Esteve
- Català I: Imma Martí i Esteve
- Català III: Imma Martí i Esteve

Bremen

Universität / Sprach- und Literaturwissenschaften

SS 2021 und WS 2021/2022:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Düsseldorf

Heinrich-Heine-Universität / Institut für Romanistik

SS 2021 und WS 2021/2022:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Frankfurt am Main

Goethe-Universität / Institut für Romanische Sprachen und Literaturen

SS 2021:

- Katalanisch 1: Irene Klein Fariza
- Katalanisch 2: Irene Klein Fariza
- Landeskunde Katalanisch: Irene Klein Fariza

WS 2021/2022:

- Katalanisch 1: Renée Pera-Ros
- Katalanisch 2: Renée Pera-Ros
- Einführung in die katalanische Landeskunde: Renée Pera-Ros

Freiburg im Breisgau

Albert-Ludwigs-Universität / Romanisches Seminar

SS 2021:

- Basiskompetenz Katalanisch (A2): Anna Subarroca Admetlla
- Basiskompetenz Katalanisch (B1): Raquel Galofré Bofarull
- Einführung in die Sprachwissenschaft des Spanischen, Katalanischen und Portugiesischen: Claus D. Pusch
- Grundfragen der Soziolinguistik des Portugiesischen und Katalanischen: Anna Subarroca Admetlla
- Katalanische Sprache und Kultur außerhalb Spaniens – Frankreich, Italien, Übersee: Raquel Galofré Bofarull

WS 2021/2022:

- Basiskompetenz Katalanisch (A2): Raquel Galofré Bofarull
- Grundbegriffe der grammatischen Beschreibung und Analyse (Französisch / Italienisch / Katalanisch / Portugiesisch): Claus D. Pusch
- Romanisch Essen (und Trinken): Francesco Azzarello

## Hamburg

Universität / Institut für Romanistik

SS 2021:

- Minderheitensprachen und Sprachkontakt (Französisch / Spanisch / Katalanisch): Marc-Olivier Hinzelin
- Grundzüge der Morphologie (Italienisch / Spanisch / Katalanisch): Jorge Vega Vilanova
- Wortstellung, Kongruenz und Subjekte (Spanisch / Katalanisch / Französisch): Susann Fischer
- Katalanisch: Gramàtica II: Assumpta Terés Illa
- Katalanisch: Expressió escrita: Assumpta Terés Illa
- Katalanisch: Comentari de textos II: Assumpta Terés Illa
- Katalanisch: Cultura i civilització: Assumpta Terés Illa

WS 2021/2022:

- Grundzüge der Semantik (Französisch / Italienisch / Spanisch / Katalanisch): Lisa Figura
- Verbmorphologie (Französisch / Spanisch / Katalanisch / Portugiesisch): Marc-Olivier Hinzelin
- Grundzüge der Syntax (Italienisch / Spanisch / Katalanisch): Jorge Vega Vilanova
- Herkunftssprachen und ihre Sprecher:innen (Italienisch / Spanisch / Katalanisch): Jorge Vega Vilanova
- Syntax des Code-Switching (Spanisch / Katalanisch / Französisch): Susann Fischer
- Katalanisch: Gramàtica I: Assumpta Terés Illa
- Katalanisch: Curs de conversa I: Assumpta Terés Illa
- Katalanisch: Curs de conversa II: Assumpta Terés Illa
- Katalanisch: Comentari de textos I: Assumpta Terés Illa
- Katalanisch: Comentari de textos II: Assumpta Terés Illa

## Heidelberg

Ruprecht-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2021:

- Katalanisch für Anfänger: Arnau Ferre
- Katalanisch für Fortgeschrittene: Arnau Ferre
- Geschichte, Kunst und Literatur in den katalanischsprachigen Gebieten: Arnau Ferre

WS 2021/2022:

- Katalanisch für Anfänger: Arnau Ferre

- Katalanisch für Fortgeschrittene: Arnau Ferre
- Sprachkontakt im katalanischsprachigen Raum. Sprache, Geschichte und Gesellschaft: Arnau Ferre

#### Kiel

Christian-Albrechts-Universität / Romanisches Seminar

SS 2021:

- Beisprache Unterkurs – Katalanisch I: Renée Pera-Ros
- Beisprache Mittelkurs – Katalanisch II: Renée Pera-Ros
- Beisprache Aufbaukurs I/II – Katalanisch III/IV: Renée Pera-Ros
- Erasmus auf Katalanisch. Grundlagen der katalanischen Sprache und Kultur: Renée Pera-Ros

WS 2021/2022:

- Beisprache Unterkurs – Katalanisch I: Renée Pera-Ros
- Beisprache Mittelkurs – Katalanisch II: Renée Pera-Ros
- Beisprache Aufbaukurs I – Katalanisch III: Renée Pera-Ros

#### Köln

Universität / Romanisches Seminar

SS 2021:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

WS 2021/2022:

- Lektüre iberoromanischer Texte bis ca. 1600 / Alfonso el Sabio: Sebastiao Iken

#### Konstanz

Universität / FB Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften

SS 2021:

- Katalanisch I: Carles Gallifa Puig
- Katalanisch II: Carles Gallifa Puig
- Katalanisch III: Carles Gallifa Puig
- Katalanische Landeskunde: Carles Gallifa Puig

WS 2021/2022:

- Katalanisch I: Andreea Stefan
- Katalanisch II: Andreea Stefan
- Katalanisch III: Andreea Stefan
- Introducción a la cultura catalana: Andreea Stefan

## Leipzig

Universität Leipzig / Institut für Angewandte Linguistik und  
Translatologie

SS 2021:

- Iberoromanische Übersetzungswissenschaft / Text- und Lexikanalyse  
Katalanisch: Núria Esther Monzonís Carda, Carsten Sinner
- Übersetzen Katalanisch-Deutsch: Constanze Gräsche
- Übersetzen Deutsch-Katalanisch: Núria Esther Monzonís Carda
- Kontrastive Fachtextlinguistik - Textanalyse und Übersetzen  
Deutsch/Katalanisch/Französisch: Christine Paasch-Kaiser
- Katalanisch: Sprache und Kultur: Núria Esther Monzonís Carda
- Katalanisch II: Núria Esther Monzonís Carda

WS 2021/2022:

- Kulturstudien / Sprache Katalanisch: Martí Freixas Cardona
- Katalanische Sprache und Gesellschaft: Martí Freixas Cardona
- Übersetzen Katalanisch-Deutsch: Constanze Gräsche
- Übersetzen Deutsch-Katalanisch: Martí Freixas Cardona
- Katalanisch I (Seminar): Martí Freixas Cardona
- Katalanisch I (Übung): Martí Freixas Cardona

## Mainz

Johannes Gutenberg-Universität / Institut für Romanistik

SS 2021 und WS 2021/2022:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

## Mannheim

Universität / Romanisches Seminar

SS 2021:

- Katalanisch für AnfängerInnen: Arnau Ferre Samon
- Katalanisch II: Arnau Ferre Samon
- Sprach- und Medienwissenschaft: Guillermo Álvarez Sellán
- Landeskunde: Arnau Ferre Samon

WS 2021/2022:

- Katalanisch für AnfängerInnen: Arnau Ferre Samon
- Katalanisch II: Arnau Ferre Samon

Marburg

Philipps-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2021:

- Katalanisch A2: Renée Pera-Ros
- Katalanisch B2: Renée Pera-Ros
- Kulturstudien katalanischsprachiger Gebiete B2: Renée Pera-Ros

WS 2021/2022:

- Katalanisch A1: Elsa Contell
- Katalanisch B1: Elsa Contell

München

Ludwig-Maximilians-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2021:

- Katalanisch II: Montserrat Varela Navarro
- Katalanisch IV: Àngels Alfonso
- Katalanisch: Expressió oral i escrita II: Montserrat Varela Navarro

WS 2021/2022:

- Katalanisch I: Montserrat Varela Navarro
- Katalanisch III: Àngels Alfonso
- Katalanisch: Expressió oral i escrita I: Montserrat Varela Navarro
- Katalanisch: Expressió oral i escrita III: Àngels Alfonso

Münster

Westfälische Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 2021:

- Katalanisch II: Margarita López Arpí
- Katalanisch IV: Margarita López Arpí

WS 2021/2022:

- Katalanisch I: Margarita López Arpí
- Katalanisch III: Margarita López Arpí

Saarbrücken

Universität des Saarlandes / Romanistik

SS 2021:

- Aufbaukurs Katalanisch (computergestützt):  
Laura Obradors Noguera
- Vertiefungssprachkurs Katalanisch II: Laura Obradors Noguera
- „Les oblidades“: Sozialgeschichte Kataloniens aus der Perspektive der  
Außenseiter: Laura Obradors Noguera

WS 2021/2022:

- Elementarkurs Katalanisch für AnfängerInnen (computergestützt):  
Laura Obradors Noguera
- Vertiefungssprachkurs Katalanisch: Laura Obradors Noguera

Siegen

Universität / Romanistik

SS 2021:

- Katalanisch 2: Eva Balada Rosa
- Katalanisch 3 (Exkursion): Eva Balada Rosa

WS 2021/2022:

- Katalanisch 1: Eva Balada Rosa

Tübingen

Eberhard-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2021:

- Kulturwissenschaft Spanisch (Katalanisch): Maria Burguera Mas
- Katalanisch Anfängerkurs: Maria Burguera Mas
- Katalanisch Mittelkurs: Maria Burguera Mas
- Katalanisch Oberkurs: Maria Burguera Mas

WS 2021/2022:

- Katalanisch Anfängerkurs: Marta Vila Bonet
- Katalanisch Mittelkurs: Marta Vila Bonet
- Katalanisch Oberkurs: Marta Vila Bonet
- Kulturwissenschaft Spanisch (Katalanisch): Marta Vila Bonet

Würzburg

Bayerische Julius-Maximilians-Universität / Romanische Philologie

SS 2021:

- Katalanisch 1: Antonio Gallardo
- Katalanisch 3: Antonio Gallardo
- Landeskunde und Kulturwissenschaft Kataloniens: Antonio Gallardo

WS 2021/2022:

- Katalanisch 2: Antonio Gallardo
- Katalanisch 4: Antonio Gallardo



■ 2 Österreich

Wien

Universität / Institut für Romanistik + International Office

SS 2021:

- Català 1: Carles Batlle i Enrich
- Català 2: Carles Batlle i Enrich
- Català 3: Carles Batlle i Enrich
- Història contemporània de Catalunya: Pia Jardí
- Cataluña: Construcción de la identidad nacional: Pia Jardí
- Workshop de lectura y escritura (sobre cultura catalana): Pia Jardí

WS 2021/2022:

- Català 1: Clara Comas Valls
- Català 2: Pia Jardí
- Història contemporània de Catalunya: Pia Jardí
- Cataluña: Construcción de la identidad nacional: Pia Jardí

■ 3 Deutschsprachige Schweiz

Zürich

Universität / Romanisches Seminar

SS 2021:

- Llengua Catalana (A2-B1): Carles Gallifa Puig

WS 2021/2022:

- Llengua Catalana (A1-A2): Andreea-Isabella Stefan
- Llengua Catalana (B1-B2): Andreea-Isabella Stefan

- Melanie Blaschko, J. W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Norbert-Wollheim-Platz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <melanie.blaschko@gmx.net>.

## Buchbesprechungen Resenyes

- Joan Miralles i Montserrat: *L'art de picapedrer de Josep Gelabert (1653). Estudi filologicohistòric*. Barcelona: IEC / Ajuntament de Palma de Mallorca, 2019 (Biblioteca Filològica; LXXXV). 648 pàgs. ISBN 978-84-9965-468-3.
- Josep Gelabert i la llengua dels picapedrers

En analitzar la figura de Guillem Sagrera, el famós arquitecte de la llotja de Mallorca, del Castellnou de Nàpols i de tants altres edificis plens de curiositats, correspondència de motlures i obres ben treballades, Joan Domenge ha destacat la seva formació en el si d'una nissaga de pedrers. És la mateixa instrucció que va rebre Josep Gelabert, de qui he pres els termes que miren de caracteritzar l'edifici del col·legi de la mercaderia, un monument que en el seu text es considera superior i exemplar: «qui vol veura curiositats, correspondències de mol·lures y obres ben treballades vaja a la Llonje», fins i tot abans que a la catedral (Domenge, 2016: 65-77).

Començar per aquí per explicar que el manuscrit de les *Vertaderes traçes del art de picapedrer* és ben conegut entre els especialistes en arquitectura medieval i moderna. El 1977 la Diputació Provincial de Balears ja va editar un facsímil del text, que es conserva a la Biblioteca de Cultura Artesana de Palma, amb número de registre 14906 i signatura C-141C (Gelabert, 1977). A més, en els darrers anys n'han aparegut tres noves edicions, una de bilingüe català/castellà, a cura del professor d'arquitectura Enrique Rabasa (2011), una altra de caràcter pluridisciplinar, a càrrec de diversos membres de la UIB (2014), i la que ara comentem (2019), que deriva en bona mesura del projecte que va donar com a fruit la publicació del 2014.<sup>1</sup>

---

1 Part de l'estudi de l'edició de 2019 s'avança en aquesta publicació i també a Miralles (2013).



El tractat que torna a veure la llum ha estat, doncs, una font cada cop més important per a l'estudi de l'arquitectura medieval i moderna, tant la de Mallorca com la d'un ampli sector de la Mediterrània occidental. Quines eren les opinions dels mestres del segle XVII sobre els edificis del passat? Què consideraven bo i què dolent? Què era digne d'imitar? Què servia per aprendre arquitectura? El text de Gelabert complementa la documentació notarial, eclesiàstica i municipal per entendre la precedència d'uns edificis sobre uns altres, d'unes solucions tècniques i formals respecte a unes altres. Així mateix, és útil per comprendre en què es basava l'orgull professional dels antics mestres de la construcció: l'habilitat, la varietat, la curiositat, la perfecció o la finesa són conceptes emprats per Gelabert que, com ja ha comentat Domenge (2016: 73–74), ens han d'ajudar a superar una visió excessivament utilitària de l'arquitectura medieval.

L'obra de Gelabert també ha estat útil per analitzar la praxi arquitectònica, i no solament la de la seva època, el segle XVII, sinó especialment la de l'anomenat tardogòtic. De fet, el tractat ha interessat sobretot per aquesta raó, igual com darrerament ha cridat l'atenció dels estudiosos el *Llibre de trasas de viax y muntea* de Josep Ribes, un conjunt de dibuixos del segle XVIII conservat a la Biblioteca de Catalunya (Tellia & Palacios, 2015). Ambdues obres, datades en l'època del barroc si tenim en compte la història dels estils, proposen molts dissenys que encara es vinculen a les tradicions constructives gòtica i renaixentista, amb la rellevant diferència que el tractat de Ribes no inclou pràcticament text i, en conseqüència, apareix mancat dels il·luminadors comentaris presents en l'obra del pedrer mallorquí.

Gelabert, que s'ha instruït en l'ofici a l'obrador de son pare, desconeix els llibres sobre el tall de la pedra que des de finals del segle XV s'han estampat a Alemanya, França i Castella, així com la tractadística arquitectònica italiana. La seva informació procedeix, doncs, del seu entorn. El que podem capir en llegir la seva obra és el que ell ha après en veure com treballen els mestres de l'illa i el que ha pensat en escoltar les seves opinions, no sempre coincidents. D'aquesta manera, i sempre amb un ull posat en els grans exemples de l'arquitectura illenca, Gelabert ha mirat d'arribar a una regla segura per construir, és a dir, ha volgut trobar les vertaderes traces de l'art del picapedrer (Rabasa, 2007). En ple sis-cents, un destacat mestre de cases de tradició medieval ha arribat a teoritzar o, més aviat, a enunciar didàcticament principis sobre la seva «ciència» o «art», però ho ha fet sempre a partir de la praxi i de l'experiència directa a peu d'obra, fins al punt que, en determinat moment (f. 123v), afirma que «alguna cosa à de restar a discreció del mestra».

Ara l'estudi filològic explora un tercer aspecte important del tractat. El treball de Joan Miralles, que ja havia inclòs alguns fragments de les *Vertaderes traçes* a la seva *Antologia de textos de les Illes Balears* (Miralles [ed.], 2006), ubica l'obra dintre dels escrits científicodidàctics del segle XVII, en fa una extensa anàlisi lingüística –des de les grafies fins al lèxic, tot passant per la morfosintaxi– i, el que no és menys important, en fa una acuradíssima transcripció i inclou un glossari. Cada cop hi ha més especialistes en història de l'art i de l'arquitectura interessats a saber quina llengua parlaven els pedrapiquers d'època medieval i moderna. Com li deien aquests mestres a les eines que empraven o a les estructures que aixecaven? Quins matisos utilitzaven per referir-se a un tipus o altre de pedra, de terra o de calç? Quins vocables empraven per definir un tipus o altre de mur, d'escala o de volta? En definitiva, en quins termes parlaven del seu ofici? Com no s'oblida de subratllar Miralles, és als textos de caràcter científicodidàctic, juntament amb alguns tipus de documents notariais, on es pot estudiar amb més precisió el vocabulari tècnic del passat.

Aquest coneixement no és sobrer ni ornamental, ja que ens ha de fer superar tants malentesos causats per una nomenclatura estandarditzada que no deriva de la lectura de les fonts catalanes. La voluntat d'explorar el lèxic de la construcció, que ha donat fruits excel·lents en terres balears –des de les impagables entrades del *DCVB* fins al *Diccionari de l'art i els oficis de la construcció*, de Miquel Fullana–, ha fet un altre avenç amb aquesta nova edició del tractat de Gelabert. Per això el llibre que ressenyem és important. ■

#### ■ Referències bibliogràfiques

- AA.VV. (2014): *Vertaderes traçes de l'art de picapedrer de Josep Gelabert –any 1653–*, Palma de Mallorca: Edicions de la UIB.
- Domenge, J. (2016): «Mestre Guillem Sagrera: ¿De Perpiñán a las cortes ducales de los Valois?», dins: *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 65–77.
- Gelabert, J. (1977): *De l'art de picapedrer*, Palma de Mallorca: Diputació Provincial de les Illes Balears / Institut d'Estudis Baleàrics / CSIC.
- Miralles, J. (ed.) (2006): *Antologia de textos de les Illes Balears*, I, Palma de Mallorca / Barcelona: Institut d'Estudis Baleàrics / PAMSA.
- (2013): «Tipologia textual i lèxic del tractat *Vertaderes traçes de l'art de picapedrer* (Josep Gelabert, 1653)», *eHumanista/IVTTRA* 3, 347–397.

- Rabasa, E. (2007): «*De l'art de pedrapiquer* (1653) de Joseph Gelabert, un manuscrito sobre estereotomía que recoge tradiciones góticas y renacentistas», dins: *Actas del quinto congreso nacional de historia de la construcción*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 745–754.
- (ed.) (2011): *El manuscrito de cantería de Joseph Gelabert titulado Verdaderas traças del Art de picapedrer: transcripción, traducción, anotación e ilustración del texto y los trazados*, Palma de Mallorca / Madrid: Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears / Fundación Juanelo Turriano.
- Tellia, F. / Palacios, J. C. (2015): «Les voltes de creueria del manuscrit *Llibre de trasas de viax y muntea* de Joseph Ribes», *Locus Amoenus* 13, 29–41.
- Jacobo Vidal Franquet, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art – IRCVM, C. Montalegre, 6, E-08001 Barcelona, <jacobovidal@ub.edu>, ORCID: 0000-0003-4638-0937.

■ **Josep Murgades: *Ecrits sobre Eugeni d'Ors*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2019. 278 S. ISBN 978-84-120007-1-9.**

Die vorliegende Publikation vereinigt zwölf Artikel, die Josep Murgades im Laufe von etwa 40 Jahren zu diesem nicht unumstrittenen Autor verfasst hat. Sie gehen meist auf Vorträge zurück, die Murgades zwischen 1981 und 2016 auf internationalen Veranstaltungen gehalten hat. Murgades ist ein ausgewiesener Kenner des Autors, er hat u.a. mehrere Bände der *Obra Completa* von Eugeni d'Ors herausgegeben.

In der den zwölf Artikeln vorangestellten „Justificació“ begründet Murgades die Notwendigkeit der Beschäftigung mit Ors aus dessen Stellung in der katalanischen Literaturgeschichte. Wie man auch zu Ors stehe, er sei unleugbar „una de les plumes més suggerents i significatives de la primera meitat del segle XX, agradi o no“ (S. 12). Murgades' Arbeitsmethode ist nicht die des Polemikers, sondern er sieht sich als „Philologe“, der anhand von genauen Textanalysen der historischen Wahrheit auf den Grund kommen will. Murgades verweist in diesem Zusammenhang auf seine eigene langjährige Beschäftigung mit dem Sprachwissenschaftler und Philologen Pompeu Fabra, dem Zeitgenossen von Ors, der in vielem dessen Antithese ist, der aber auch viele Gemeinsamkeiten mit ihm hat. Murgades strebt keine Biografie von Ors an, obwohl biografische Aspekte bei seinen Untersuchungen eine gewisse Bedeutung haben, sondern es geht ihm um die philologische Erhellung des Werks von Ors. Ebenso wenig soll

das Buch eine Hagiografie von Ors sein, was angesichts der polemischen Stellungnahmen zu Ors durchaus denkbar gewesen wäre.

Dass Ors in erster Linie als Journalist tätig war, wird im ersten der Artikel aufgezeigt. Journalismus war sein Hauptberuf, er hatte lange Zeit keine andere bezahlte Anstellung. Die Sammlung seiner journalistischen Arbeiten, das „Glosari“, ist sein Hauptwerk. Ors hat vierzehn Jahre lang fast täglich seine Glossen für die damals führende katalanische Zeitung „La Veu de Catalunya“ geschrieben, das Organ des katalanischen Bürgertums, und er hat dadurch einen starken Einfluss auf die öffentliche Meinung in Katalonien ausgeübt. Man darf nicht vergessen, dass zu jener Zeit die gedruckte Presse das einzige Medium der Meinungsbildung war. Der Zeitungsartikel war für Ors eine gleichwertige literarische Gattung, eine hierarchische Bewertung der einzelnen Literaturgattungen lehnt er ab. Für Ors hat der Journalist gegenüber den Vertretern der anderen Literaturgattungen den Vorteil, dass er am nächsten „am Puls der Zeit“ ist. Entscheidend dabei ist aus der Sicht von Ors jedoch, dass es dem Journalisten gelingt, aus dem bloßen Ereignis das Bedeutende und über den Moment Hinausgehende herauszufiltern, dass er in der „Anekdote“ die „Kategorie“ erkennbar macht. Diese Art von Journalismus bei Ors nennt Murgades den „periodisme categòric“ (S. 13).

Die folgenden Artikel untersuchen die Beziehung zwischen Eugeni d'Ors und der politisch-kulturellen Bewegung, der Ors in der Literatur- und Geistesgeschichte zugerechnet wird: dem *Noucentisme*. Dieser erfolgreiche Epochenbegriff wurde von Ors 1906 geprägt. Die Beziehung wird als letztlich dialektisch gesehen: weder ist der Noucentisme als Produkt der Rhetorik von Ors zu sehen, wie Murgades in kritischem Bezug zu Josep Maria Capdevila ausführt, noch ist Ors ein Produkt des Noucentisme. Unbestreitbar ist jedoch, dass Ors in hohem Maße das Bild des Noucentisme geprägt hat. Er hat den Begriff des „Noucentisme“ geprägt, in Anklang zur italienischen Kulturgeschichtsschreibung, aber auch angesichts der Tatsache, dass in dem Begriff das Wort „nou“ (neu) anklingt, wodurch der Bruch zum Vergangenen und das Innovative der neuen Bewegung deutlich werden soll. Das neue Jahrhundert soll nach Ors einen Bruch zum 19. Jahrhundert darstellen, das gekennzeichnet sei durch Romantik, Positivismus, Regionalismus, Liberalismus und Demokratie. Diesen Werten stellt Ors ein neues Weltbild entgegen, das für das 20. Jahrhundert bestimmend sein soll und dessen „Schlüsselwörter“ Murgades detailliert untersucht. Einige davon sind Imperialismus, Klassizismus, *Arbitrarietat*, *Autoritarisme*, Interventionismus, *Artificiositat*.

Dabei stellt sich die Frage nach der soziokulturellen Bedeutung des Noucentisme. Dieser Frage geht Murgades an verschiedenen Stellen seines Buches nach. Eine der Definitionen des Noucentisme ist die eines „ideologischen und kulturellen Phänomens zwischen 1906 und 1923“, das die Hegemoniebestrebungen der aktivsten Sektoren des katalanischen Bürgertums spiegelt, deren Interessen im Bereich des Ideellen formuliert und die Möglichkeit eines aktiven Reformismus glaubhaft macht (nach S. 18/19). Diese Ziele konnte Ors als „professioneller Intellektueller“ mit seiner journalistischen Arbeit verwirklichen, und er hatte dabei die Unterstützung der wichtigsten bürgerlichen katalanischen Politiker, allen voran von Enric Prat de la Riba, dem Präsidenten der Regionalregierung. Nach dessen Tod 1917 und der Krise der katalanischen Wirtschaft am Ende des Ersten Weltkriegs wie auch durch die wachsenden sozialen Spannungen in Katalonien geriet der Noucentisme in eine Krise, auch wenn er in abgeschwächter Form noch lange weiterlebte.

Wie die von Ors intendierte Kulturarbeit in der Glanzzeit des Noucentisme aussah, davon gibt der Artikel „Ors com a inventor de tradicions“ (S. 157–187) eine überzeugende Darstellung. In methodischem Bezug zu dem Historiker Eric J. Hobsbawm und dessen Buch „The invention of traditions“ zeigt Murgades, wie bei Ors durch einen voluntaristischen Akt Traditionen geschaffen werden sollen. Beispiele für die bewusste Schaffung solcher Traditionen sieht Murgades vor allem in der Sardana, die zum symbolischen Referenten des Katalanismus gemacht wird, und in der Hymne „Els segadors“, die zur Nationalhymne erhoben wird, also zum einheitsstiftenden Element des katalanischen Nationalismus. Ähnliches gilt auch für Traditionen wie die katalanische Wanderbewegung (*excursionisme*), die Menschentürme oder die Tradition des Chorgesangs. Gerade musikalische Traditionen haben auf nationaler Ebene eine besonders einheitsstiftende Wirkung, die durch politischen Interventionismus und Autoritarismus im Sinne des Noucentisme noch verstärkt wird.

Auch das Frauenbild ist ein wichtiges Thema im Werk von Ors, wie der Roman „La Ben Plantada“ zeigt, dem ebenfalls ein Artikel gewidmet ist. Es handelt sich hier nach Murgades schon auf Grund der formalen Qualitäten um einen der wichtigsten Romane der frühen katalanischen Literatur und vielleicht auch um einen der wichtigsten der damaligen europäischen Literatur, um einen „Antiroman“, der die europäische Romankrise des beginnenden 20. Jahrhunderts spiegelt. War Ors frauenfeindlich? Murgades verneint dies mit einer ganzen Reihe von Argumenten, wobei er sich auch auf Simone de Beauvoir bezieht. Anhand einer minutiösen intertextuellen Ana-

lyse zeigt er die Vielzahl der literarischen Frauenbilder (etwa aus der modernistischen Literatur), die im Roman verarbeitet sind, aber auch von Frauenbildern aus dem Bereich der klassischen Malerei (Botticelli, Leonardo da Vinci).

Die Malerei spielt eine große Rolle im Werk von Ors, wie der Artikel „Visió noucentista del cubisme segons Ors“ (S. 115–156) zeigt. Ors hatte sehr wohl eine Beziehung zur künstlerischen Avantgarde, und er war über das Pariser Kunstgeschehen gut informiert. Andererseits konnte er auf Grund seiner Propagierung des Klassischen in der Kunst des Noucentisme selbst keine avantgardistischen Positionen einnehmen. Umso erstaunlicher ist seine Annäherung an den Kubismus, an den er sich über den Begriff des Strukturalismus in der Kunst annähert. Er sieht im Kubismus gewisse Vorstellungen des Noucentisme über die Kunst verwirklicht, etwa die Betonung des Intellektuellen gegenüber dem Naturhaften, oder die Verwirklichung der noucentistischen Forderung nach *Arbitrarietat* und *Artificiositat*. Mit großer Detailkenntnis zeigt Murgades die Auseinandersetzung von Ors mit den kubistischen Ausstellungen in Paris und ab 1912 in Barcelona.

Ein weiterer Artikel von Murgades ist der Rezeption von Ors in der katalanischen Literatur gewidmet. Das geschieht am Beispiel des Lyrikers und Essayisten Carles Riba („Carles Riba receptor Eugeni d’Ors“, S. 189–209). Joan Fuster hat Riba einen „Neo-Noucentisten“ genannt, aber Ribas Verhältnis zu Ors bleibt dennoch umstritten, wie die Stellungnahmen von Eduard Valentí, Josep Pla und Albert Manent erkennen lassen. Dabei ist offenkundig, dass die unterschiedliche Haltung dieser Kritiker zu Ors ihre Einschätzung beeinflusst hat. So unternimmt Murgades eine detaillierte „philologische“ Untersuchung, um die mögliche Abhängigkeit der beiden aufzuzeigen. Er geht dabei den Schlüsselwörtern von Ors in der frühen Essayistik von Riba nach, wie auch der Nachwirkung von Autoren, die für Ors wichtig waren, etwa Goethe oder Joubert, und er kann zeigen, dass tatsächlich eine deutliche Rezeptionsbeziehung zwischen den beiden Autoren besteht.

Das Werk von Carles Riba fällt in eine Epoche, in der der Bruch von Eugeni d’Ors mit dem Noucentisme und auch mit Katalonien längst vollzogen war. In das Jahr 1920 fällt das Ereignis der „defenestració“ (Fenstersturz) von Eugeni d’Ors, dessen Verhältnis mit dem neuen Präsidenten der Regionalregierung, dem Architekten Josep Puig i Cadafalch, sehr konfliktreich war und der unter dem Vorwand gewisser administrativer Unregelmäßigkeiten binnen kurzer Zeit alle seiner Ämter in Katalonien verlor. Es



war dies ohnehin die Zeit des beginnenden Niedergangs des Noucentisme. Ors selbst zog einen radikalen Schlussstrich unter seine katalanische Phase, indem er zum „Erzfeind“ überging: er schrieb von nun an auf spanisch seine Glossen für die antikatalanistische Madrider Zeitung ABC, und er, der „konservative Revolutionär“, näherte sich der Diktatur von Primo de Rivera an. 1936 schloss sich Ors in Burgos Franco an, und dort fand er, wie Murgades bemerkt, einen Teil des katalanischen Bürgertums wieder. 1938 wurde Ors Direktor des vom franquistischen Erziehungsministerium abhängigen Servicio Nacional de Bellas Artes, und 1953, ein Jahr vor seinem Tod, erhielt er endlich die lang ersehnte, wohl ehrenamtliche Professur für den neu geschaffenen Lehrstuhl für Kulturwissenschaften.

Über diese noch weniger untersuchte zweite Lebensperiode von Ors finden sich in dem Buch von Josep Murgades mehrere interessante Kapitel, die ein neues und differenziertes Bild des „spanischen“ Ors geben. Bemerkenswert ist der abschließende Artikel „Ors: set d'autoritat, cost de la dictadura“ (S. 231–264), der auf einen Vortrag in London 2008 zurückgeht. Hier geht Murgades zunächst der Frage nach, wie es zu dieser radikalen Wandlung kommen konnte. Murgades versucht nachzuweisen, dass die franquistische Wendung bereits im katalanischen Werk angelegt war: in seinem „Durst nach Autorität“, dem Autoritarismus, den er im frühen Werk zur Durchsetzung der reformistischen und regenerationistischen Ziele einfordert, und auch in der Betonung von Aspekten wie Imperialismus und Interventionismus. Selbst ein äußerlich unpolitischer Begriff wie „classicisme“ erscheint in diesem Zusammenhang als politisch ambivalent. So ist die ideologische Tendenz der späteren Epoche von Ors nicht grundsätzlich verschieden vom katalanischen Werk, sie findet dort ihre Wurzeln. Bezeichnend ist für Murgades, dass ein katalanisches Werk wie „La vall de Josafat“ (von 1918) noch in den 1940er Jahren fast unverändert auf spanisch wiederveröffentlicht werden konnte.

Ors' Entwicklung spiegelt nach Murgades die Zerrissenheit des katalanischen Bürgertums. Eine jede Gesellschaft hat, wie er mit einem Sartre-Zitat belegt, die Intellektuellen, die sie verdient. Wie weit kann man Ors als Faschist bezeichnen? Wie weit ist seine „política de misión“ mit den Prinzipien des Faschismus vereinbar? Diesen Fragen sind längere Abschnitte des genannten Artikels gewidmet. Hier kommt Murgades auch auf die langanhaltende Begeisterung für Benito Mussolini zu sprechen. Dass Mussolini immer mehr zum Vorbild von Ors wurde, hängt auch mit der Tatsache zusammen, dass der Erzkatholik Ors in Rom das geistige Zentrum des „Imperiums“ sah. In seinen abschließenden Bemerkungen stimmt

Murgades dem Historiker Narcís Comadura zu, der in den autoritären „reformistischen“ Tendenzen des Noucentisme eine Wurzel des Faschismus sah. Der Teil des katalanischen Bürgertums, der die „Ordnung“ über die Katalanität stellte, sei zum Franquismus übergelaufen.

Der schlimmste Preis der Ors'schen „solució autoritaria“ war ohne Zweifel die Aufgabe des Katalanischen als Literatursprache. Wie sich Ors selbst als öffentlicher franquistischer Intellektueller zu dieser Wendung stellte, ist bisher noch nicht untersucht worden. Von besonderem Interesse ist in dieser Hinsicht eine bisher unbekannte Rede von Ors, die in dem Artikel „Un discurs d'Eugeni d'Ors“ wiedergegeben und kommentiert wird. Es handelt sich hier um eine Rede, die Ors aus Anlass der Festlichkeiten 1939 zum hundertsten Geburtstag des Malers Marià Fortuny in Reus vor seinen katalanischen Landsleuten gehalten hat. Hier wird das Spanische im Gegensatz zum Katalanischen als die Sprache der nationalen Einheit, des „Imperiums“, herausgestellt, wobei Ors dabei durchaus Begriffe seiner eigenen Terminologie verwendet.

Dass die Beziehungen des späten Ors zu Katalonien zu nuancieren sind, zeigt Murgades vor allem in der Untersuchung seines persönlichen Verhältnisses zu der Stadt Vilafranca del Penedès, die ihn 1944 zum Ehrenbürger (*fill adoptiu*) gemacht hat. In dieser Stadt wünschte der späte Ors begraben zu werden. Anhand der in der Madrider Presse veröffentlichten Glossen zu Vilafranca, seinem katalanischen „Freiburg“ (Vilafranca), zeigt Murgades, dass hier Ors seinen noucentistischen Prinzipien einmal untreu wurde und sich durchaus zu seiner romantischen Seite bekannte.

Das Buch von Josep Murgades gibt eine durch seine umfassende Kenntnis wie durch die philologische Genauigkeit gekennzeichnete kritische Darstellung dieses bedeutenden katalanischen Schriftstellers. Bemerkenswert ist auch, dass Murgades immer das Gesamtwerk von Ors wie auch die gesellschaftlichen Entwicklungen im Blick hat. Es ist ein Buch, das viele neue Aspekte von Ors' Werk erschließt. ■

■ Horst Hina, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <h.hina@t-online.de>.

- Enric Gomà: *El català tranquil. Un manifest*. Dibuixos de Marc Torrent. Barcelona: Pòrtic, 2021. 190 pàgs. ISBN 978-84-9809-485-5.

La dedicació d'Enric Gomà a qüestions lingüístiques va donar lloc l'any 2015 a una primera aportació en forma de llibre-manifest: *Canvi d'agulles. Per un català més ric, àgil i senzill* (Barcelona: RBA La Magrana, 2015), un llibre col·lectiu coordinat per ell en què van participar molts dels responsables lingüístics de diversos mitjans de comunicació. A *Canvi d'agulles*, els autors es proposaven afavorir un català «més proper i senzill, tot conservant-ne i potenciant-ne la riquesa i l'expressivitat». El llibre s'inscrivía en el debat que des de fa anys enfronta els partidaris d'un model de llengua escrita acostat a l'oralitat i als usos actuals amb els partidaris d'un model sense concessions a les considerades interferències i usos espuris. En termes simplificats, el que als anys vuitanta Joan Barril va anomenar català *light* contra català *hard*. Aquest debat es viu sovint —especialment a les xarxes socials— amb bel·ligerància, agressivitat i esperit de trinxera, un perill que els coautors de *Canvi d'agulles* van saber evitar (no així alguns dels seus crítics, com ara la resposta de l'anomenat Cercle Vallcorba, «Hem de matar Pompeu Fabra?», *Ara*, 26-4-2015).

Després de *Canvi d'agulles* va arribar *Control de plagues. 92 paraules catalanes per fumigar* (Barcelona: Pòrtic, 2018), un llibre ja en solitari en què Gomà tornava a reivindicar un «català natural», que definia com a «comú, corrent, espontani, freqüent, sense afectacions innecessàries, pedants, rebuscades». Aquest cop, Gomà se centrava en qüestions de lèxic —no debades, Gomà es defineix sovint a si mateix com a «lector de diccionaris»— per criticar l'abús de certs arcaïsmes i ultracorreccions. Més tard va arribar *El castellà, la llengua del costat* (Barcelona: Pòrtic, 2020), on estudiava la història del castellà a Catalunya en oberta polèmica amb els defensors d'una suposada existència «natural» de dues llengües al Principat, tot recordant, ja des del títol, la naturalesa forània del castellà al país.

A *El català tranquil. Un manifest* (Barcelona: Pòrtic, 2021), Gomà torna a enfrontar-se a qüestions de lèxic, però ho fa amb una perspectiva diferent de la de *Control de plagues*. Ara no pretén combatre preferències recents abusives (disparar contra un cultíssim *dempus* que descavalca el *drets* propi de tots els registres), sinó celebrar algunes evolucions que, malgrat tenir uns orígens poc ortodoxos, formen part de la creativitat intrínseca d'una llengua i haurien d'entrar, segons ell, al camp de la respectabilitat normativa. L'interpel·lat ara no és la comunitat parlant, sinó la filologia: les autoritats normatives, els correctors, els professors...

«Un manifest» és, segons el subtítol, allò que ofereix Enric Gomà a *El català tranquil*. Malgrat la tranquil·litat que preconitza el títol, es tracta d'un text combatiu: unes autèntiques «lletres de batalla» en el camp minat que és tot debat sobre models de llengua a Catalunya. Amb l'estil festiu, entenedor i humorístic que li és propi, Gomà polemitza amb els puristes que enyoren una llengua inexistent i associen el català a la correcció constant a la recerca d'una genuïtat arcàdica. El català «viu en un estat de crispació permanent, entre amonestacions i vetos, correccions i renys, neguits i desaires» (p. 9). Davant d'això, la proposta de Gomà és introduir-hi «uns graus més alts de despreocupació, riquesa i llibertat» (p. 10).

Gomà lamenta que es critiqui la poca creativitat lèxica del català però que, al mateix temps, se censurin molts exemples precisament de creativitat lèxica. Posa com a exemples mots no normatius com ara *xarrup* (en el sentit equivalent a *sorbet*), *guixeta*, *octaveta* i *octavilla*, *tarja*, *comanament*, *àrbit*, *gimcama*, *enganxina* o *vellaco*, o mots finalment acceptats pel diccionari normatiu, com ara *variu* (al costat de *variça*), *misto* (amb *cerilla* i *llumi*), *professó* (amb *processó*), *imbècil* (amb *imbecil*), *mussol* (amb *urçol*), *dentífric* (amb *dentifricà*), o el plural *llàpissos* (en aquest cas és una qüestió morfològica, i l'IEC ho ha acceptat per ara només en registres informals). La proposta de Gomà no és proscriure cap de les formes esmentades, sinó fer que convisquin totes dues. Qui vulgui dir *taquilla* que ho digui, però que no es proscrigui l'ús també consolidat de *guixeta*, encara que sigui un gal·licisme creat al segle XX.

Una de les preocupacions recurrents de Gomà és l'ús del català en registres informals. L'autor considera que el costum de la Secció Filològica de l'IEC de retardar al màxim la incorporació de col·loquialismes al diccionari normatiu amb l'argument que podrien ser una moda passatgera acaba resultant contraproductiu. Posa l'exemple de *lot*, un mot que s'havia fet servir molt en contextos com l'escoltisme i l'educació en el lleure, que no és cap interferència del castellà i que ha entrat al diccionari massa tard, quan el seu ús s'ha afeblit precisament per tantes dècades d'absència en el català amb rang de normativitat. «El català no disposa de gaire creació lèxica perquè quan apareix se li fa la vida impossible. D'entrada, gairebé totes les innovacions populars són rebudes amb desdenys, sarcasmes i distanciaments evasius» (p. 164), sosté Gomà. I lamenta que «una part notable del català col·loquial actual encara és a l'espai exterior del DIEC, amb tot el que això comporta: formalisme excessiu de la llengua, supressió per part de correctors de tot el que no hi encaixa, minva d'ús perquè la paraula no rep cap reforç a la publicitat, la ràdio, l'audiovisual» (p. 172).

Gomà polemitza també amb l'afany corrector que s'associa sovint a la docència del català, com si la catalana fos una llengua sobre la qual mai no en sabem prou i que sempre ens han de corregir. De fet, tot el llibre es pot llegir com una polèmica amb «els ultrancers, els puristes, els morrofortistes, com els anomena Pau Vidal» (p. 172). Gomà, però, no entra en el cos a cos amb ningú en concret. Només en una ocasió cita «el lingüista polèmic i aguerrit Josep Maria Virgili» (p. 177) a propòsit de l'ús figurat de *recolzar*, que Virgili combat –seguint Fabra– i que Gomà defensa –discrepant, en aquest punt, de Fabra. Atesa la càrrega polèmica de tota la seva obra, potser hauria sigut interessant que Gomà hagués entrat en diàleg explícit amb algunes de les veus que defensen un model lingüístic contrari al seu, especialment en la seva millor versió (per honestedat, cal polemitzar sempre amb la millor versió de la posició contrària, i no amb les meres caricatures o epígons). Així, quan Gomà combat l'obsessió de la lluita contra la interferència del castellà, hauria sigut interessant que es confrontés explícitament amb el professor Gabriel Bibiloni, que considera que la «depuració» d'hispanismes és la millor manera de continuar la tasca iniciada per Pompeu Fabra. O amb correctors com ara Jem Cabanes o Jordi Badia, que se situen en la mateixa línia.

Enric Gomà no és cap acadèmic. Escriu sense notes a peu de pàgina i sense oferir llistats bibliogràfics de cap mena, i no té cap interès a aclarar el lector amb exhibicions erudites. Hi ha, tanmateix, i malgrat ell mateix, molta erudició en els seus llibres, filtrada a través d'un estil volgudament desenfadat i antiacadèmic: Gomà documenta l'ús dels mots amb el màxim rigor, utilitza hàbilment la bibliografia existent i fonamenta amb arguments els seus posicionaments. Des de la comunitat acadèmica seria bo que les seves aportacions fossin llegides i considerades, i que generessin debat. ■

■ Ignasi Moreta, Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitats, Ramon Trias Farga, 25-27, E-08005 Barcelona, <ignasi.moreta@upf.edu>, ORCID: 0000-0003-4517-308X.

■ Emili Samper Prunera: *Mirades i estudis des de la Setmana del Còmic de Tarragona*. Tarragona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials "Guillem Oliver" del Camp de Tarragona / Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2021. 200 S. ISBN 978-84-8424-925-2.

Der an der Universität Rovira i Virgili in Tarragona tätige Philologe und Literaturwissenschaftler Emili Samper hat neben der Ethnopoetik und

Folkloristik (siehe seine Beiträge in diesem Band der *ZfK*) einen weiteren Forschungsschwerpunkt, der sich ebenfalls – im weitesten Sinne – dem Bereich der Populärkultur zurechnen lässt, nämlich den Comic. Davon zeugt die vorliegende Aufsatzsammlung, die Samper anlässlich von 12 erfolgreich organisierten *Setmanes del Còmic de Tarragona* vorlegt, einem vom Verein Delirópolis zwischen 2008 und 2019 veranstalteten Festival mit Ausstellungen und Vorträgen, an dem der Autor lange Jahre mitgewirkt hat. Der erste Beitrag des Bandes, „Quan la ciutat es vesteix amb vinyetes“ (S. 15–37), enthält eine detaillierte Chronik dieses Festival-Zyklus mit Informationen zu den Rahmenthemen und den jeweils geladenen Künstler\*innen und Fachleuten. Auch der zweite Beitrag (S. 38–56) hängt unmittelbar mit der *Setmana* und ihrem Veranstaltungsort zusammen; Samper stellt hier sehr eingehend den 2011 von der Stadtverwaltung Tarragona herausgegebenen Titel *1811. El setge de Tarragona* vor, einen Band des gerade im katalanischen Sprachraum sehr produktiven Subgenres des historischen Comics, der die Belagerung Tarragonas im Zuge der Napoleonischen Kriege auf der Iberischen Halbinsel zum Thema hat und von den lokalen Zeichnern Hugo Prades und Zar (Josep Lluís Zaragoza) unter der Autorenschaft von Àngel-Octavi Brunet umgesetzt wurde.

Die weiteren sechs Aufsätze sind aus Vorträgen hervorgegangen, die Samper zu verschiedenen *Setmanes* beigetragen hat, und sie umspannen ein weites Feld von Themen, Autor\*innen und Genres des europäischen und nordamerikanischen Comics. In „Vinyetes i blogs: El còmic a la xarxa“ (S. 57–96) stellt Samper ein breites Spektrum an Webseiten von Comic-Autoren, -Experten und -Verlagen aus Spanien vor, wobei die Inhalte dieser Weblogs teilweise das Geschehen in der Comicszene und auf dem Comicmarkt dokumentieren, sich teilweise aber auch primär der Kreation in Form von Webcomics widmen. Da dieser Beitrag den Stand von 2009 wiedergibt, sind viele der vorgestellten Seiten inzwischen verschwunden, und Samper leistet so einen wertvollen Beitrag zur Historiographie des von kontinuierlichem Wachstum und großer Dynamik gekennzeichneten Formats Webcomic. Er stellt auch die Genese des Blogs <[www.comicat.cat](http://www.comicat.cat)> dar, der nach wie vor aktiv ist und aktuell als wichtigste Informationsplattform zum katalanischsprachigen Comic betrachtet werden kann. Ebenfalls der katalanisch-spanischen Comicwelt gewidmet ist der Beitrag „De *Superlópez* a *Pulgarcito*: Un viatge als mons escarolitròpico-gmnésicos de Jan“ (S. 113–132), der in akribischer und außerordentlich informativer Weise den Lebens- und Schaffensweg des 1939 geborenen Künstlers Juan López Fernández alias Jan darstellt. Jan gehört der für den iberischen Comic prä-

genden Schule um den bis 1986 bestehenden Verlag Bruguera zu, und er ist vor allem für seine Figur des (Anti-)Superhelden Superlópez (in der katalanischen Version meistens ‚Superllopi‘ genannt) bekannt, dessen Abenteuer humoristische Parodien auf das Genre des US-amerikanischen Superhelden-Comics à la Superman darstellen. In „La mirada femenina en la novel·la gràfica. El cas de *Persèpolis*“ (S. 97–112) behandelt Samper das bekannte, 2000–2003 in Frankreich publizierte Werk der iranischstämmigen Künstlerin Marjane Satrapi (\* 1969), das als erste Graphic Novel (im heute gängigen Sinne) des frankobelgischen und europäischen Comics gilt, sowie dessen transmediale Verarbeitung in Form des gleichnamigen Zeichentrickfilms von 2007.

Auch in den folgenden beiden Aufsätzen geht es um trans- bzw. intermediale Adaptionen, allerdings stehen nun Comicfiguren und -serien des US-amerikanischen Verlags DC Comics im Mittelpunkt. In „*Batman: La sèrie animada o Com captar l'essència del cavaller fosc*“ (S. 133–153) beschäftigt sich Samper mit der Galionsfigur des Verlags sowie in erster Linie mit der zwischen 1992 und 1999 produzierten Zeichentrickserie, die auch unter dem Titel *Batman & Robin* ausgestrahlt wurde. Allerdings bettet der Autor diese Darstellung in den Gesamtkontext der Batman-Verfilmungen ein. Der 2017 entstandene Text „*De la vinyeta a la pantalla: DC a la televisió*“ (S. 155–173) ist den für das Fernsehen produzierten Realfilm-Adaptionen von Comics des DC-Universums insgesamt gewidmet, wobei der Schwerpunkt bei den jüngeren Fernsehserien und deren Verflechtungen liegt. Während diese beiden Aufsätze, die im Übrigen von der großen bibliographisch-dokumentarischen Sorgfalt des Autors zeugen, die bekanntesten Serien und Figuren des nordamerikanischen Comics thematisieren, behandelt der letzte (und jüngste) Beitrag „*Bellesa i horror: L'art d'Emily Carroll*“ (S. 175–187) das noch schmale, zunächst als Webcomic und danach gedruckt erschienene Werk an Grusel- und Horror-Geschichten dieser 1983 geborenen anglokanadischen Künstlerin, die außerhalb ihres Herkunftslands und der comicwissenschaftlichen Fachwelt noch weitgehend unbekannt ist.

Dieser Sammelband ist aufgrund seiner Genese zweifelsohne heterogen, die versammelten Beiträge aber profund recherchiert und für Comic-Interessierte zweifelsohne eine gewinnbringende Lektüre. ■

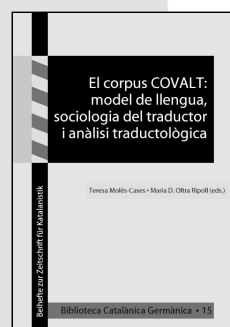
■ Claus D. Pusch, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <claus.pusch@romanistik.uni-freiburg.de>, ORCID: 0000-0002-4083-8663.

Biblioteca Catalànica Germànica  
*Zuletzt erschienene Bände · Últims volums publicats:*

Teresa Molés-Cases  
Maria D. Oltra Ripoll (eds.)

El corpus COVALT:  
model de llengua, sociologia  
del traductor i anàlisi  
traductològica

BCG 15. 2019. VI, 224 S. Kart.  
ISBN 978-3-8440-6440-7. 29 €.



Teresa Pinheiro (ed.)

Cultura en transició.  
Estudis culturals a la  
catalanística

BCG 16. 2022. X, 284 S. Kart.  
ISBN 978-3-8440-8645-4. 29 €.



Bestellungen an · Comandes a:  
Zeitschrift für Katalanistik, Universität Freiburg,  
Romanisches Seminar, Platz der Universität 3,  
D-79085 Freiburg im Breisgau, E-mail <[zfk@katalanistik.de](mailto:zfk@katalanistik.de)>

BCG