



La representació etnopoètica del mal

A cura de Sílvia Veà i Àngel Vergés

Grup d'Estudis Etnopoètics

Societat Catalana de Llengua i Literatura

IEC

GRUP D'ESTUDIS ETNOPOÈTICS
Societat Catalana de Llengua i Literatura
filial de l'Institut d'Estudis Catalans

LA REPRESENTACIÓ ETNOPOÈTICA DEL MAL



A cura de
Sílvia Veà i Àngel Vergés

© 2022, dels autors dels articles

© Grup d'Estudis Etnopoètics de la Societat Catalana de Llengua i Literatura,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: setembre 2022

Maquetació i disseny coberta: TRENCATIMONS Editors

C/ Nules 14

12600 La Vall d'Uixó

Tel. 645914345

caixadelsvents@gmail.com



ISBN: 978-84-9965-675-5

Dipòsit Legal: B 19139-2022

LA REPRESENTACIÓ ETNOPOÈTICA DEL MAL

A cura de Sílvia Veà i Àngel Vergés

Imatge de la coberta: Àngel Vergés

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del copyright, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.



Autor: Àngel Vergés

ÍNDIX

9	Introducció
13	XAVIER RENEDO: Les penes i els dimonis del purgatori de sant Patrici segons Ramon de Perellós
35	CARLA RIERA ROCA: Bruixes, diables i dracs: imatges llegendàries del mal en la narrativa breu de Víctor Català
49	JOAN BORJA I SANZ: La representació del mal en les Rondalles valencianes d'Enric Valor
63	BÀRBARA DURAN BORDOY: El cant com a conjur contra el mal. Transcripció i variants de «El comte Arnau» a Mallorca
75	VICENT M. GARCÉS VENTURA: «Mentre el dimoni dorm». Les figures del mal a les cançons de bressol
83	M. MAGDALENA GELABERT I MIRÓ: Les dones i el mal a l'Aplec de Rondalles Mallorquines d'Antoni M. Alcover
101	RONALD PUPPO: A la recerca del mal en el poema «El mal caçador» de Joan Maragall
107	JOSEFINA ROMA I RIU: Ans deslliureu-nos del Mal. Les oracions recollides per Sara Llorens, de 1902 a 1923
121	XAVIER ROVIRÓ ALEMANY I CARMÉ RUBIO LARRAMONA: La representació del mal en el llegendari: la Mola
133	CATERINA VALRIU LLINÀS: Les representacions del mal al corpus de Rondalles de Mallorca d'Antoni M. Penya – Lluís Salvador d'Àustria-Toscana (1894-1895)
145	Colofó

INTRODUCCIÓ

El problema del Mal és un clàssic en la filosofia moral de tots els temps que ha suscitat reflexions a nombrosos pensadors i historiadors. El tema, vist des del punt de vista etnopoètic, ofereix un panorama suggeridor ple de personatges i manifestacions diverses. En aquest temps en què hem patit el flagell d'una pandèmia aquest volum agafa especial volada, amb aportacions ben interessants que estudien el tema del mal en l'etnopoètica des de perspectives variades. El mal apareix representat a les rondalles amb un tipus determinat que ve simbolitzat per l'agressor i, tal com veiem en les rondalles recollides per l'Arxiduc Salvador i mossèn Alcover, es pot presentar en forma zoomòrfica o antropomòrfica. El concepte de bé i mal depenen —tal com va apuntar Hume— del sentiment de moralitat. I aquest sentiment ha estat gestionat bàsicament en la nostra cultura i societat per l'Església, institució que atorgà a les pràctiques religioses paganes un caire malèfic i herètic. A qui li pot estranyar, doncs, que aquesta representació del mal que tant ens fa riure en les representacions dels Pastorets senyoregi en tants relats etnopoètics? Aquesta figura fou present de manera obsessiva en l'home medieval, preocupat per la salvació de la seva ànima, tal com podem llegir en la ponència de Xavier Renedo, que fa un detallat estudi del viatge al purgatori de Sant Patrici de Ramon de Perellós. També Carla Riera parla en la seva ponència d'aquests personatges diabòlics, i sobre bruixes, dracs i altres imatges llegendàries del mal presents a *Drames rurals i Caires vius*, de Víctor Català

Les comunicacions presentades en aquesta XVI Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics acaben de completar el puzzle de la representació etnopoètica del mal. Així, Joan Borja fa un repàs dels personatges malèfics en les rondalles d'Enric Valor. Per la seva banda, Bàrbara Duran presenta un text que compara versions de la cançó narrativa del comte Arnau i les concomitàncies existents entre aquest personatge i el comte Mal. Amb l'estudi de les cançons de bressol, analitzades per Vicent M. Garcés, podem veure com homes i dones ens hem abocat a confabular-nos amb els *espantanens* per aconseguir a vegades els nostres propòsits. Maria Magdalena Gelabert examina la relació entre dones i mal en les rondalles d'Antoni M. Alcover, les dones víctimes i les dones agressores, les fades, les bruixes, les males mares i les sogres... Ronald Puppo analitza amb certa benignitat el mal del mite del mal caçador en el poema de Joan Maragall. Josefina Roma ens presenta un recull extens d'oracions espigolades per la incansable folklorista Sara Llorens. Xevi Roviró i Carme Rubio aborden la figura malèfica de la Mola a la comarca d'Osona. Per acabar, Caterina Valriu indaga sobre les representacions del mal contingudes al corpus de rondalles, llegendes i succeïts de Mallorca que va recollir Antoni M. Penya a instàncies de l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria-Toscana.

Us convidem, doncs, a llegir aquest complet ventall de perspectives sobre el mal al món. Que en gaudiu força!

Sílvia Veà i Àngel Vergés

LA REPRESENTACIÓ ETNOPOÈTICA DEL MAL



LES PENES I ELS DIMONIS DEL PURGATORI DE SANT PATRICI
SEGONS RAMON DE PERELLÓS

Xavier Renedo
Universitat de Girona

Aquest article¹ pretén analitzar el paper dels dimonis en el purgatori de sant Patrici, situat en el Loch Deirgeirt (el Llac de l'Ull Vermell), al nord d'Irlanda, tal com es recull en el relat del pelegrinatge que hi va fer el cavaller rossellonès Ramon de Perellós la tardor del 1397. El viatge es va fer amb la intenció de descobrir si hi era el rei Joan I, que havia mort de sobte i, per tant, sense confessió, prop de Foixà, a l'Empordà, el 19 de maig del 1396.

Cal tenir en compte, tocant a aquesta qüestió, que a l'edat mitjana la mort sobtada i sense confessió, sobretot la d'un rei o d'un personatge important, tendia a ser interpretada com un càstig diví, cosa que solia generar molts de dubtes sobre la salvació de la seva ànima. Per aquesta raó Ramon de Perellós, que havia estat amic del rei d'Aragó i havia treballat durant molts d'anys com a diplomàtic i guerrer al seu servei, va decidir d'anar-se'n a Irlanda en un viatge ple de dificultats i perills tant abans d'arribar al purgatori com, sobretot, a partir de l'entrada. A la fi Perellós hi va arribar, hi va entrar i, com sospitava —i desitjava— va descobrir, si interpretem el seu relat al peu de la lletra, que el rei Joan hi era i que, per tant, s'havia salvat.

De passada també va veure unes quantes coses més, per exemple, l'estructura del purgatori com una mena de *lager* immens, que no és ben bé un camp d'extermini, sinó un centre de tortura de dimensions colossals, que de vegades sembla inspirat en un gravat de Piranesi, en què enormes quantitats de dimonis actuaven com una mena de funcionaris del mal castigant i torturant de forma implacable les seves víctimes. El purgatori que es presenta a les planes de R. de Perellós només es diferencia de l'infern en el fet que les penes que s'hi expien no són eternes. Llevat d'aquest detall, el purgatori que descriu Perellós sembla una mera extensió de l'infern.

1. Els dimonis de l'aire caliginós o tenebrós

Abans d'entrar de ple en la matèria central de l'article em sembla que cal dedicar una mica d'atenció a la història dels conceptes de dimoni i de purgatori. D'entrada cal dir que, tot i que el mite de la rebel·lió i de la caiguda dels àngels està situat al principi de la creació, els dimonis no apareixen enlloc en l'Antic Testament. Els àngels, en canvi, hi apareixen amb freqüència. Els dimonis només comencen a

1 Aquest treball forma part del projecte de recerca «Cultura escrita cortés en la Corona de Aragón: materialidad, transmisión y recepción (PID2019-109214GB-I00)» del Ministeri d'Universitats. L'autor vol agrair totes les observacions i els suggeriments que li ha fet arribar Giovanni Strinna (Universitat de Sàsser).

ser esmentats com a tals en el Nou Testament, tot i que l'exègesi bíblica no va trigar gens a descobrir dimonis amagats en diversos personatges i episodis de l'Antic Testament.²En aquest sentit un dels passos més citats del Nou Testament, que pot ser considerat una acta de naixement dels dimonis, es troba a l'*Apocalipsi* (12, 7-13). S'hi narra la lluita entre les legions angèliques dirigides per l'arcàngel Miquel contra «el gran Drac, la serp antiga, l'anomenat diable». A la fi, els àngels rebels són vençuts i expulsats de les altures celestials i es precipiten «sicut fulgur» (Lc 10,18), com un llampec, cap a la terra, cap als nivells més baixos i menys perfectes de la creació.

Com que tant l'Antic com el Nou Testament asseguraven que d'àngels n'hi havia molts (Dan 7,10; Hbr 12,22 o Ap 5,11), els teòlegs i els comentaristes bíblics havien d'acabar, per força, preguntant-se quants dimonis es van rebel·lar i van caure. La resposta solia ser: 'una tercera part', perquè a l'*Apocalipsi* (12,4) s'indica que la cua del gran drac roig (el Diable) «va arrossegar la tercera part dels astres del cel». Els comentaristes i els teòlegs van associar de seguida els «astres del cel» caiguts amb els dimonis —seguint aquesta línia Dante usa la perífrasi «da ciel piovuți» (*Inf* VIII, 83) per referir-se als dimonis— i van començar a basar els seus càlculs en aquest versicle.

Cal dir, però, que hi havia d'altres opcions. Dante, per exemple, en el *Convivio* (2, 5, 12) no parla pas d'una tercera, sinó d'una desena part: «si perderono alquanti tosto che furono creati, forse in numero della decima parte». Sigui com sigui, es tractés, o no, d'una tercera o d'una desena part, tothom estava d'acord que el nombre d'àngels caiguts era enorme. Sant Bonaventura, per exemple, deia que n'hi havia tants com mosques: «in modo muscarum, in maximo numero» (Russell 1995: 78). Sant Vicent Ferrer, en canvi, no parla de mosques, sinó de fulles d'arbres, però continua pensant en quantitats incalculables de diables: «Vet que Lucifer, qui era lo major àngel, pecà contra Déu amb gran multitud d'àngels —crec que eren més que fulles d'arbres en tot lo món— qui per lo pecat són fets dimonis, los quals Déus llançà de paraís» (Schib 1988: 109). I, seguint amb les comparacions aèries, el poeta anglès G. Chaucer esmenta, en els *Contes de Canterbury*, uns quants milers de frares corruptes que surten disparats, com un eixam d'abelles, del cul de Satanàs.

I vet aquí que en un tres i no res, com un eixam d'abelles sortint del rusc, sortí de llampada del cul del diable tot un reguitzell de frares, que van pul·lular per tot l'infern, van tornar ràpidament i se li van ficar un altre cop al cul (Gual 1998:180).

L'associació, no gens positiva, dels dimonis amb les mosques o amb els eixams d'abelles és molt antiga: ja està testimoniada en els *Verba seniorum* i en els *Apotegmata* dels pares del desert (Daniélou 1957: 211).

En la seva caiguda vertiginosa no tots els dimonis van anar, però, a raure al mateix lloc, sinó que es van dispersar en espais diferents per dur a terme accions

² Vegeu sobre aquesta qüestió el capítol 26 del quart tractat del *Llibre dels àngels* d'Eiximenis (Martí 2003: 99-101).

també diferents. De fet es van concentrar en tres grans espais: a l'infern, a la terra o a l'aire, com podem veure en el passatge següent de sant Vicent Ferrer:

Ara sapiam que els dimonis són partits en tres partides: la una és dejús en infern, e aquests batallen amb nosaltres. E sent Pau apella'ls 'prínceps de gran poder'. L'altra part és en aquest món, e aquests nos tempten ab moltes errors. *Ideo dicit 'mundi rectores'*, e declara avant *tenebrarum curam*.³ Vet de les errors. L'altra és en l'aire, e aquests nos volrien destruir amb pedres, sinó que Déus los refrene. E veus ací amb qui batallam (Schib 1988: 39).

Hi havia, doncs, tres partides de dimonis: els que podríem anomenar subterranis, és a dir, els qui residien a l'infern, o al purgatori, i es dedicaven a turmentar les ànimes damnades; els terrestres, que es movien a ras de terra cercant candidats a convertir-se en «ànimes infernades», i els aeris, que volaven per l'aire provocant tempestes i cataclismes de tota mena. Comencem per aquests últims, que vagaven pel que aleshores es coneixia com a *aer caliginosus*, la gran massa d'aire situada entre la lluna i la superfície terrestre. L'edat mitjana i el món clàssic sentien el que s'ha batejat com a *horror vacui*: per això els savis de l'antiguitat van considerar que l'enorme regió aèria compresa entre la lluna i la terra havia d'estar, per força, habitada per algun tipus d'éssers, o per més d'un. Per una banda, els àngels i, per l'altra, els dimonis aeris, que estaven especialitzats en la generació de tota mena de desgràcies naturals: vents huracanats, grans tempestes, llamps i trons, calamarsades i fins i tot terratrèmols o erupcions.

Si avui fóssim a l'edat mitjana, aquest tipus de dimonis estarien molt enfeïnats no només per l'erupció de volcans com el de la Palma, sinó també perquè una altra de les seves especialitats era, per acabar-ho d'adobar, la generació d'epidèmies. Per terra o per aire, per mitjà de tempestes, d'epidèmies o de pandèmies, de volcans o de terratrèmols, com diu sant Vicent Ferrer, aquests dimonis «tot lo món poden destruir». Ho podien fer, perquè, a més de poderosos, eren, com acabem de veure, molt nombrosos. De fet, segons frare Vicent, la major part dels àngels caiguts es va quedar vagant per la «regió mitjana», és a dir, l'*aercaliginosus* o, com l'anomena Eiximenis, l'«àer tenebrós».⁴

E alguns ne caigueren en infern a turmentar les ànimes damnades; altres romangueren ací entre nosaltres a temptar-nos, mas tot lo trapell romàs en la dita regió mitjana en gran espissitud, axí com són los àtomus enmig del sol. Veus tu en lo raig del sol aquelles cose-

3 En aquest passatge sant Vicent Ferrer està comentant un pas de sant Pau (E 6,12), on no es parla pas, però, de «*tenebrarum curam*», sinó de «*tenebrarum harum*».

4 Eiximenis, com sant Vicent Ferrer, també creia que la major part dels dimonis es movien entre la lluna i la superfície terrestre: «la major partida romàs en la mitjana part de l'àer, qui s'apella àer tenebrós, car comunament aquí no hi ha llum, e aquí se concrien les tempestats e altres impressions qui caen en la terra, e aital lloc escur e tempestuós convé a la llur malícia per habitació» (capítol 44 del *Segon del Crestià*, que cito segons l'edició que n'està preparant Sadurní Martí per a les *Obres de Francesc Eiximenis* (OFE), que editen la Universitat i la Diputació de Girona).

tes que hi belluguen, espesses? Allò és dit *atomi*. E què fan aquests? Tenen consell contra nosaltres quan devem collir los blats, oli, vins, etc. ajuden a natura, que ho poden fer per poder natural, Deus permetent, que tot lo món poden destruir. E ells trameten pedres e gasten tots los béns com a saigs, per ço que els cristians pécon contra Déu per impaciència, blasfèmies e malair capellans perquè no toquen campanes, malaeixen e no coneixen llurs pecats, per los quals vénen les tempestes (Schib 1988: 109).

L'extraordinària concentració (*espissitud*) de diables a la «regió mitjana» havia de generar, per força, un reguitzell de calamitats en forma, per exemple, de tempestes i de calamarsades que feien malbé les collites. (Hem de tenir molt en compte, en relació amb aquesta qüestió, que, a l'edat mitjana, una mala collita podia provocar crisis econòmiques i de subsistència molt greus, encara que només fos a escala local). És molt interessant el catàleg de remeis contra les tempestes causades pels dimonis que presenta sant Vicent Ferrer. Per una banda, hi havia els que tenien llicència eclesiàstica i, per l'altra, els que podríem anomenar remeis populars o folklòrics, que Vicent Ferrer rebutja com unes autèntiques 'oradures'.

E per ço, quan vénen les males núvols, trons e llamps, hom sona les campanes e traou hom les creus e les gents preguen devotament amb llàgrimes: «Senyor, misericòrdia!», car les campanes són les trompetes e anafils que donen terror als enemichs de Jesucrist, ço són los dimonis (Schib 1988: 109-110).

Segons V. Ferrer, el repic de les campanes, acompanyat de les oracions dels fidels en una professó petitòria no pas de pluja, sinó de bon temps, podia arribar a anul·lar una tempesta en virtut del seu caràcter apotropaic. Donen fe d'aquest poder les inscripcions que duen gravades moltes campanes medievals, com ara «Daemones ango» (Turmento dimonis), «Fulmina frango» (Destruieixo els llamps) o «Dissipo ventos» (Disperso els vents).⁵ La imatge de les campanes com a trompetes o anafils de Déu contra els dimonis és corrent en la predicació medieval (Arnold-Goodson 2011: 120-121). Qualsevol altra iniciativa al marge del repic de les campanes, les oracions i les professons petitòries de bon temps estava, però, condemnada al fracàs, almenys des del punt de vista de frare Vicent.

Moltes persones llavors fan so de calderes, de bacins, etc. per espantar los dimonis, mas rocí de trompador no s'espanta per so de trompetes ne de tabals, car ja hi és acostumat. Altres cremen herbes pudents, mas los dimonis ja són acostumats de pudor del fems e sofre d'infern. Altres posen les bragues del marit en lo terrat; altres llancen los ferres o treudes de sobines; altres, la sabata... Unes oradures! (Schib 1988: 110).

El repic de les calderes i dels bacins, cal suposar que des de les cases, o pels carrers, en realitat poca cosa podia fer, perquè ni les calderes ni els bacins tenien

5 Aquesta tradició, coneguda com tocar «a temps» o «a bon temps» s'ha mantingut viva gairebé fins als nostres dies, com es pot veure en els treballs de Cels Gomis (1998: 31-33) i de Josep Romeu (1993: 43-44).

el mateix poder apotropaic de les campanes. Els instruments de ferro, com assenyala G.L. Beccaria (2000: 149), es fan servir per allunyar els dimonis en moltes tradicions folklòriques, però és evident que, als ulls de frare Vicent, el poder d'una campana, que, a més, havia estat beneïda, contra una legió de dimonis conduint una tempesta era molt superior al que podia tenir un mer bací. Tot i les crítiques vicentines, aquesta tradició es va mantenir viva fins al segle xx, quan Joan Amades (1982: 676) la va documentar a Matamala (Capcir).

La crema d'herbes pudents, segons frare Vicent, sembla que tampoc no anava gaire bé, perquè els dimonis ja estaven acostumats a les males olors, per exemple a la del sofre infernal. La versió escrita del sermó, un mer resum —no ho oblidem—, no inclou els noms de les «herbes pudents» en qüestió, però és molt possible que en la versió oral el predicador valencià donés els noms d'algunes d'aquestes herbes, per exemple l'all o el fonoll gegant (*ferula assafoetida*), conegut en diverses llengües com a 'merde du diable', 'estiércol del diablo' o 'Teufelsdreck' en alemany (Russell 1995: 275-276).⁶

Llançar trespeus (*treudes*) o objectes de ferro potes amunt (*de sobines*) té a veure, per una banda, amb el caràcter apotropaic del ferro (Beccaria 2000: 149); per altra banda, llançar-los contra el cel podria ser una mena de conjur per provocar un efecte similar en les tempestes, és a dir, que en comptes de descarregar calamarsa, llamps i trons, els núvols pugessin cap amunt i desapareguessin. Es tracta de nou d'unes pràctiques testimoniades fins a temps ben recents. Segons Joan Amades (1982: 675), al Ripollès, quan s'acostava una tempesta, se solien posar clemàstecs i falçs al peu de la porta de les cases. Les falçs les col·locaven sempre amb el tall enlaire perquè les bruixes—causants, en comptes dels dimonis medievals, de les tempestes— es fessin mal i passessin de llarg. Segons J. Romeu (1993: 46), també es posaven dalles i volants, o els ganivets de la matança del porc, a les finestres, sempre amb el tall cap amunt. Cels Gomis (1998: 49) va arribar a veure en diversos pobles del centre d'Aragó com posaven els trespeus de les llars —*trébedes* en aragonès, molt a prop de les *treudes* vicentines— potes amunt davant de les cases: «Tenen una fe cega que això fa passar la pedregada». Cal tenir també en compte que posar determinats objectes —per exemple les mitges, o una samarreta— a l'inrevés és un costum a hores d'ara encara vigent a Itàlia per evitar desgràcies (Lelli 2014: 225). A Sardenya, per altra banda, hi havia el costum, quan els trespeus no es feien servir, de posar-los potes enlaire per allunyar els mals esperits (Turchi 1984: 33). Es tracta, en definitiva, de costums i de pràctiques amb una tradició molt estesa en l'espai i el temps.

6 En els treballs de Cels Gomis (1998: 40 i 44) i de Josep Romeu (1993: 45) es documenta la crema, amb aquesta mateixa finalitat, de fulles de romaní o de llorer, o de brots d'olivera, beneïts el diumenge de Rams. Aquesta pràctica se solia conèixer amb el nom de «fer fums» o de «fer perfums». No sembla, per tant, que l'olor generada fos desagradable. Deu tractar-se d'una versió cristianitzada i, per tant, amb llicència eclesiàstica del costum criticat per sant Vicent Ferrer.

El llançament d'una sabata al cel pot semblar, d'entrada, un cop de peu simbòlic als dimonis que conduïen les tempestes. Hi ha, però, una altra explicació. Segons Josep Romeu (1994: 44 i 50), que va recollir diversos records d'aquesta tradició en el Ripollès, la sabata llençada al cel podria ser una penyora oferta a les bruixes com a garantia que no se'ls faria cap mal si la tempesta s'acabava esvaint. Les bruixes retenien un temps la sabata, que acabaven llençant fora del terme o a l'altra banda del riu. Es molt probable que en els temps de Vicent Ferrer es llancesin al cel les sabates, enmig de les tempestes, amb les mateixes intencions.

He de confessar que no he estat capaç de trobar cap explicació, ni cap equivalent, per a l'estesa de les bragues dels marits pels terrats. (Una operació, dit sigui de passada, que devien dur a terme les seves esposes). Potser cal pensar en unes bragues brutes i pudents, com les herbes citades al principi per frare Vicent. (També es pot pensar en la possibilitat que, encara que el resum del sermó vicentí que ens ha arribat no ho digui, les bragues es possessin als terrats a l'inrevés).

2. Els dimonis terrestres, els subterranis i el purgatori

Però no tot eren dimonis aeris. També hi havia, més a prop nostre, els dimonis que podríem anomenar terrestres, que són els que es movien a ras de terra: «altres romangueren ací, entre nosaltres, a temptar-nos» (Schib 1988: 39). En comptes de provocar tempestes meteorològiques, aquests dimonis es dedicaven a provocar tempestes morals o psicològiques bé temptant els pobres mortals perquè caiguessin en el pecat, o bé espantant-los o esporuguint-los perquè no fessin el bé.

Segons una tradició que, com a mínim ja tenim documentada en Orígenes, cada àngel de la guarda tenia la companyia —o la competència— d'un dimoni que, com és fàcil de suposar, s'ocupava de fer just el contrari de l'àngel custodi (Daniélou 1957: 186). Eiximenis, però, no estava gaire d'acord amb aquesta tradició i sostenia, en el *Llibre dels àngels* (IV, 23), que «sovint és trobat que contra una ànima eren mil diables o més». Segons Eiximenis, doncs, com més virtuosa era una persona, més probabilitats tenia de ser atacada alhora no pas per un, sinó per una gran multitud de diables i amb diversos tipus de temptacions. En el que sí que estava d'acord Eiximenis era en convertir el diable en la principal causa forana, o externa, del pecat, molt per sobre de les males companyies, dels mals costums o de les constel·lacions astrològiques adverses (Martí de Barcelona-Norbert d'Ordal 1930: 197-199).

De vegades aquests dimonis terrestres podien penetrar, gairebé sense buscar-ho ni proposar-s'ho, com explicava sant Vicent Ferrer en els seus sermons, dins el cos d'un home o d'una dona, que acabaven convertint-se en endimoniats. Són impagables les històries —o «miracles»— del pobre dimoni que s'estava «en la frescor» d'una fulla de lletuga que una monja es va menjar en l'hort sense senyar-se, i la d'un altre pobre dimoni que també devia buscar la fresca i que s'estava «com a moscalló» —l'associació dels dimonis amb les mosques és contínua!— en

una tassa de vi que un frare s'havia begut. Els dos dimonis passen, gairebé sense adonar-se'n, de la frescor del vi o de la lletuga a les panxes de la monja i del frare. La feina que van tenir el sant hom «apellat Equícius» del primer exemple, i fins i tot «sent Domingo (de Guzmán)» en el segon, per alliberar la monja i el frare dels seus dimonis!

Miracle de sent Gregori *in primo libro Dialogorum*. En un monestir de dones, una dona après vespres entrà en l'hort e cullgué una lletuga, e menjà-se'n tantost una fulla: ve-la-us endimoniada! Fo aquí un sant home apellat Equícius e conjurava-la.

Lo dimoni deia: —Jo no hi [he] culpa, que jo m'estava en la frescor de la lletuga, e ella pres la fulla on era jo e entrí ensems amb la fulla, que no ho fora si es fos senyada!

Tota la nit (Equícius) hi treballà, que prou lo n'hagué que llançar.

Un altre [miracle] d'un frare llec nostre. Dita completa, veus que el diable lo turmentà. Venc sent Domingo per conjurar-lo.

Dix lo diable: —Jo no hi mer mal, perquè aquest frare entrà en vila sens llicència, e begué en una casa sens que no es senyà, e jo estava com a moscalló en lo vi. Quina culpa he yo si entrí amb lo vi ensems? E així, no em turmentes!

Sent Domingo [hac] prou de traure-lo'n de completes fins a mitja nit (Schib 1988: 167-168).

Es tracta de dues històries, o exemples, d'origens diferents, però en realitat molt semblants. La primera, procedent dels *Diàlegs* (I,4) de Sant Gregori, la protagonista una monja; la segona, extreta de les *Vitae fratrum ordinis praedicatorum* (IV, 16,III) de Gérard de Frachet, un frare llec de l'orde dominic. Sembla com si Ferrer vulgués presentar les dues cares de la mateixa moneda, la primera, adreçada al públic femení; la segona, al masculí. En tots dos casos l'acció té lloc al vespre, un cop dites completes, perquè la foscor nocturna és la millor aliada dels dimonis. També coincideixen en el fet que es tracta d'un accident, provocat per no haver-se senyat abans de menjar-se la lletuga o de beure el got de vi. Es tracta, doncs, de dos pecats de golafreria que, sense buscar-ho, acaben provocant dos casos de possessió diabòlica. Cap dels dos dimonis no tenia intenció de fer mal: tots dos es limitaven a gaudir de la frescor de la lletuga, o del vi, quan l'avidesa del frare llec o de la monja els va engolir. En realitat els dos dimonis són també, com el frare llec i la monja, víctimes de la situació!

Tots dos relats també tenen en comú una certa comicitat. Ho podem veure en la manera com Ferrer trasllada al català la frase amb què Frachet explica l'entrada del dimoni en el cos del frare llec. On Frachet es limita a escriure «tunc intra-vi eum in specie bibionis» (Reichert 1896: 199), Ferrer diu: «e jo estava com a moscalló en lo vi. Quina culpa he yo si entrí amb lo vi ensems?». La comicitat a l'hora de presentar, o de fer parlar, els dimonis és un tret present en moltes obres del teatre medieval, i fins i tot en algunes escenes de la *Comèdia* de Dante. (En el cas del sermó vicentí també hi devia influir el fet que, en el seu origen, es tractava d'un discurs oral: com que frare Vicent no tenia, mentre predicava, el text llatí al davant, podia recrear amb molta llibertat el relat de G. de Frachet).

Ben diferent d'aquests dos casos eren els atacs intencionats, o malintencionats, dels dimonis bé per fer caure els cristians en el pecat, bé per evitar que es lliuressin a l'oració. Ho podem veure en el passatge següent del *Segon del Crestià* d'Eiximenis:

E per experiència, així mateix, perceben sovint los hòmens espirituals que de nits, quan ells oren, lo demoni, per torbar-los, farà brogit, o darà veus e grans crits per espaordir hom [...] Veuràs així mateix que (el dimoni) farà a vegades so d'ase, o d'altra bístia, e a vegades darà un gran colp sobtós o cruixit; a vegades farà moltes dissolucions, així com ell és tot dissolut, majorment en les esglesies, o en los oratoris a vegades farà sobtosament grans brogits o semblants coses torbatives (Hauf 1983: 60).

Per fer la guitza als homes devots que volien dedicar-se a l'oració o a la contemplació, els diables eren capaços de generar tota mena d'efectes especials: no només crits, terrabastalls, cops o brams d'ase, sinó fins i tot «moltes dissolucions», que em sembla que cal entendre com a excrements i aigües fecals escampades per les esglésies.

A més dels dimonis aeris i dels terrestres, tenim, en tercer lloc, els subterranis, que residien a les cavernes, les fosses i els antres de l'infern i, segons alguns visionaris, també del purgatori. Aquests dimonis es dedicaven o bé a castigar els pecadors «infernats», que patien, com deia Ramon Llull, un «foc infernal perdurable» (Schib 1972: 239), o bé a torturar els pecadors del purgatori, sotmesos de manera temporal, no pas eterna, a unes penes i a uns focs que podien ser tanmateix tan terribles com els de l'infern.

Respecte al purgatori cal dir que, si dels dimonis només se'n comença a parlar al Nou Testament, no hi ha ni una sola menció del purgatori en totes les Escriptures. Es tracta d'un concepte que, com es pot veure en la monografia que li va dedicar J. Le Goff, es va anar desenvolupant a foc lent al llarg dels segles en el si de l'Església catòlica fins a la seva consolidació en el segon Concili de Lió (1274). Aquesta llarga elaboració del concepte va generar algunes contradiccions com es pot veure en la presència, o l'absència, segons els textos i les èpoques, de dimonis en el purgatori. No hi ha acord sobre aquesta qüestió entre, per una banda, els teòlegs de l'escolàstica i, per l'altra, els autors de moltes visions medievals del més enllà, per exemple, el *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* d'H. de Saltrey, la font del *Viatge al Purgatori de sant Patrici* de Ramon de Perellós.

Mentre que per la teologia escolàstica els dimonis no formaven part del paisatge i de les penes i turments del purgatori, en moltes visions del més enllà, en canvi, els dimonis en són un element imprescindible. Per sant Tomàs d'Aquino, per exemple, els dimonis només tenen dos hàbitats: l'infern i l'aire caliginós o, com l'anomena Eiximenis, tenebrós.⁷ L'infern, per rebre el càstig pel seu gran pecat, i l'aire caliginós, per temptar els homes i fer-los caure en el pecat, o per provocar tempestes i cataclismes. Dante, que coneixia molt bé la teologia de l'època, segueix aquesta tradició: l'*Infern* és ple de dimonis, però al *Purgatori* no només no n'hi ha

7 *Summa Theologiae* 1, q. 64, a. 4.

ni un, sinó que és ple d'àngels. En canvi, en el *Tractatus de Purgatorio* d'H. de Saltrey, o en el *Viatge al Purgatori de sant Patrici* de Ramon de Perellós, els dimonis són, com en moltes altres visions del més enllà, els guies del passeig del cavaller rossellonès pel purgatori i els responsables de les penes i els turments amb què es castiguen els pecats dels penitents.

3. Dotze monjos i la topografia del més enllà

En el *Viatge al Purgatori de sant Patrici*, de fet, de viatges, n'hi ha dos, cadascun d'ells narrat en un estil diferent. Per una banda, el d'Avinyó fins al nord d'Irlanda, escrit a partir dels records que Perellós en tenia i potser d'algunes notes preses sobre la marxa; per l'altra, el viatge pel purgatori, un cop se li obren de bat a bat les portes del més enllà. Quan comença a descriure els espais, els personatges i les tortures del purgatori, el punt de referència del relat deixa de ser la memòria i passa a ser un text: una traducció francesa del *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* del monjo cistercenc Hug o Enric de Saltrey, que Perellós segueix el peu de la lletra, excepte en alguns passatges molt determinats.

El camí que segueix Perellós en aquesta segona etapa del viatge —el mateix que segueix el cavaller Owein en el relat d'H. de Saltrey— comença pel que s'intueix que és un corredor llarguíssim, que es va fent més fosc a mesura que hi avança. A la fi arriba a una sala bellíssima, dominada per una claror difusa, semblant, segons afirma Perellós, a la que fa de pont entre el dia i la nit al llarg de l'hivern. Es tracta d'una sala sense parets, aixecada de manera subtil i sorprenent amb columnes amb arcs de volta, com si es tractés del claustre d'un monestir cistercenc del més enllà, l'equivalent a l'altre món del monestir que s'encarregava, en el Loch Deirgeirt, de la custòdia de l'entrada al purgatori de sant Patrici. El narrador, meravellat de la bellesa de la sala —assegura no haver-ne vist mai cap d'igual («car, a mon semblant, no vi tan bella sala en part on jamás jo fos estat») — s'asseu per contemplar-la.⁸ Al cap d'una bona estona hi arriben dotze homes vestits de blanc, que tenen l'aspecte de ser membres d'algun orde religiós «de la tenebra clara de més enllà», per dir-ho a la manera de Màrius Torres, i que el saluden de forma humil.

Un d'ells, potser el prior, li adreça un discurs que conté els últims consells per superar les dures proves que estan a punt de començar. En certa manera, aquest prior fa de guia, de primer guia, de Perellós en el viatge per les anfractuositats del purgatori. (Els altres guies arribaran poc després i no seran, ni de bon tros, tan amables). Per una banda, el prior li recomana no perdre mai la fe, l'avisava del primer perill amb què es trobarà —l'arribada imminent d'una colla de diables— i li insisteix que recordi sempre, quan els dimonis intentin seduir-lo o fer-li mal, la jaculatòria *Criste, filii Dei vivi, miserere mei peccatori* (Crist, fill viu de Déu, apia-

8 Totes les citacions del *Viatge al Purgatori de sant Patrici* procedeixen de l'edició que n'he preparat (Renedo *en premsa*). L'únic canvi que hi he introduït ha estat la modernització de l'ortografia.

da't de mi). Per altra banda, li anuncia el que podrà veure a continuació: primer, els «turments dels pecadors» en el purgatori i, després, el «repòs dels justs» en el paradís terrenal, la sala d'espera del paradís celestial.

Podem seguir el viatge de R. de Perellós i el seu seguici des d'Avinyó fins al Loch Deirgeirt en un mapa. També podríem seguir en un mapa el seu viatge pel més enllà, que comença a partir del moment en què se li obren les portes de la fossa i hi fa les primeres passes. El vescomte de Roda era un cavaller i un home d'armes i, com a tal, havia de saber orientar-se, de dies o de nits, per l'espai, és a dir pels camps de batalla, els mars, les muntanyes i les planúries. Tenia una dilatada experiència militar i, a més, havia viatjat, per mar i per terra, d'una punta a l'altra d'Europa, de manera que el sentit de l'orientació el tenia molt afinat. I, per descomptat, també havia de saber orientar-se quan s'internava en un territori tenebrós i desconegut, o només conegut a través dels llibres, com era el del purgatori, que a l'edat mitjana no estava pas situat ben bé a l'altre món, perquè els seus diversos espais en realitat formaven part de la geografia terrestre. Com va recordar J. Le Goff (1999: 790), si per la teologia catòlica moderna el purgatori és, o era, un estat, la concepció que se'n tenia a la baixa edat mitjana era la d'un lloc, un lloc que tenia una de les boques d'entrada al Loch Deirgeirt i en el seu interior hi havia una topografia i una estructura diguem-ne urbanística molt precisa.

El gènere de les visions, els somnis i les aparicions, molt cultivat al llarg de l'edat mitjana, va jugar un paper molt rellevant en la creació i la divulgació de la topografia del més enllà. Es tracta d'una sèrie de textos, la majoria d'ells d'origen monàstic, en què o bé es fa un passeig pel món ultraterrenal, o bé un personatge de l'altre món descriu, en una aparició, les seves llums i les seves ombres, les seves penes i els seus goigs. Hi ha una cinquantena llarga d'escrits d'aquesta mena, redactats gairebé sempre en llatí, tot i que molts d'ells van ser traduïts a gairebé totes les llengües vulgars de l'Europa medieval. Tant en aquestes obres com en els mapamundis medievals el Paradís terrenal sol estar situat al sud-est, a l'extrem Orient. En el gènere de les visions, el purgatori sol estar situat, en canvi, al nord-est. En aquest sentit, com ha posat en relleu Giovanni Paolo Maggioni (2018: L), el descobriment, o la invenció, del purgatori va acabar creant una mena de simetria entre el paradís terrenal, situat a l'orient, i el purgatori de sant Patrici, situat a l'altra punta del món. En el segle XIV John de Tewkesbury, un erudit franciscà d'interessos molt variats, va intentar demostrar que el paradís i el purgatori en realitat estaven molt a la vora l'un de l'altre gràcies a la superfície corba de la terra, i que una via subterrània unia tots dos punts.⁹ En certa manera, aquesta és la via que recorre R. de Perellós en la seva incursió en el més enllà.

L'itinerari de Perellós segueix amb molta fidelitat el *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* de Saltrey. Al llarg del seu passeig Perellós pot veure tant «el tur-

9 G.P. Maggioni (2018: 182-201) ha editat, traduït a l'italià i analitzat el text de J. Tewkesbury en la seva gran monografia sobre el purgatori de sant Patrici.

ment dels pecadors» en el purgatori com «la glòria dels salvats» en el paradís terrenal. El primer que descobreix és, però, la cara negativa de l'altre món: el «turment dels pecadors» en els nou espais dedicats al martiri de les ànimes en pena, que han d'expiar els seus pecats per fer-se dignes d'entrar en el paradís. Formen part d'aquests espais una roda de foc roent; una «casa fumant», que és més un forn gegantí i infernal que no pas unes termes; un riu llarg i fred; una gran flama pudent de sofre, un pou enorme i un pont estret i molt alt. De fet, el pou i el riu són portes d'entrada a un lloc encara més sinistre que el purgatori: l'infern.

La gran novetat que introdueix el *Tractatus* de Saltrey, i que segueixen gairebé tots els textos que, com el *Viatge al Purgatori de sant Patrici*, s'insereixen en la seva tradició, és que el viatge al més enllà no es fa a través d'un somni o d'una visió, sinó en cos i ànima. El purgatori té una porta d'entrada, que Ramon de Perellós va travessar, com havien fet, o van fer, uns quants cavallers més abans i després del 1397, per recórrer de punta a punta tots els seus abismes. En el gènere de les visions, que fins aleshores s'havia especialitzat en la descripció de la topografia del més enllà, el desplaçament pels espais de l'altre món s'havia fet sempre en esperit a través d'un somni; d'una visió o de l'aparició d'un esperit que arribava del més enllà. Si es feia mitjançant un somni, no hi havia de debò un desplaçament a l'altre món; si es feia a través d'una visió, tampoc, bé perquè l'ànima del vident se separava del cos a causa, per exemple, d'una malaltia, bé a través de l'aparició d'un esperit que procedia del més enllà per explicar-ne l'estructura i el funcionament. En el *Viatge* de Perellós, i en el *Tractatus* de Saltrey, no hi ha res d'això: no hi ha cap visió, ni cap somni, ni cap aparició procedent de la «tenebra clara de més enllà». El cavaller protagonista no està malalt, sinó en plena possessió de les seves facultats físiques i mentals, fins al punt que és capaç de jugar-se el cos, i l'ànima, penetrant en uns espais plens de perills i de personatges infernals amb la intenció de tornar-ne sa i estalvi, després d'haver purgat els seus pecats i d'haver comprovat que, com esperava, el rei Joan és al purgatori.

El punt de partida del passeig de Perellós comença a la gran sala claustral on primer el reben els dotze homes vestits de blanc, i on més tard apareix una legió immensa de «diables, horribles dimonis» que de bon començament el volen seduir amb paraules falagueres, però que tot seguit, en constatar el seu fracàs, el torturen lligant-lo i llançant-lo, amb ganxos de ferro, en un gran foc encès al bell mig de la sala mentre no paren de cridar i de bramar «per fer-me major paor e per més mès-paventar». Tan bon punt Perellós recita la jaculatòria llatina que li havia ensenyat el prior dels dotze homes vestits de blanc, el foc s'apaga i el seu cos es recupera de les ferides rebudes.

Tot seguit Perellós és conduït pels dimonis a una terra negra, deserta i tenebrosa, on bufa un vent silenciós i ardent alhora, que li travessa el cos fins a esdevenir insuportable. A continuació els dimonis se l'enduen cap a orient, «allà on el sollell se lleva en los pus grans jorns de l'estiu». Després d'haver avançat un xic en

aquesta línia canvien de direcció i es dirigeixen cap al nord-est fins arribar, «quasi a la fi del món», en un camp enorme i gairebé interminable, on jeuen nus homes i dones de totes les edats i condicions que no paren de cridar, de plorar, de gemegar i de plànyer-se: han arribat de debò als confins del purgatori. En certa manera el viatge de Ramon de Perellós comença de debò en aquest punt, quan sent i veu per primer cop «els turments dels pecadors», és a dir, quan coneix de primera mà la «vaste organisation de torture», per dir-ho amb unes paraules molt crítiques d'Yves Congar (1951: 265), en què es va acabar convertint el purgatori en molts de textos i en moltes imatges de l'edat mitjana.

4. Nou camps i un 'in crescendo' de penes

En el seu passeig per un purgatori que gairebé sembla l'infern, els diables fan també de guies conduint Perellós d'un turment a l'altre i mostrant-li les peculiaritats de cadascun dels nou camps, que només tenen en comú l'extrema violència i la crueltat de les penes que s'hi inflingeixen. No hi ha, però, a diferència del que és habitual en el gènere de les visions, o en la *Divina Comèdia* de Dante, una especialització d'aquests nou camps en unes penes determinades, relacionades amb uns pecats concrets (Els set cercles del Purgatori de la *Comèdia* de Dante estan dedicats a cadascun dels set pecats capitals). Els pecadors del purgatori de Sant Patrici estan escampats en aquest *lager* teològic seguint un ordre o una lògica que Perellós ignora, i que és idèntica a la del *Tractatus* de Saltrey. (Com veurem més endavant, el criteri d'ordenació dels camps sembla que es basa en la gravetat dels pecats comesos. Els camps més propers a l'entrada estan destinats als pecats menys greus, mentre que els més allunyats, i més propers a l'infern, es reserven als pecats més greus).

Una altra singularitat del purgatori de Sant Patrici és el predomini del foc en els seus nou camps. Si, segons J. Le Goff (1999: 1001), un dels principis reguladors del més enllà en el gènere de les visions era l'alternança, i el contrast, entre els espais freds i els calents, en la tradició del purgatori de sant Patrici des del *Tractatus* d'H. de Saltrey el foc domina de forma abassegadora l'escena. El fred, de fet, només fa acte de presència en el riu glacial i pudent del setè camp. I cal tenir en compte que, segons els teòlegs de la baixa edat mitjana, el foc del purgatori era tan intens com el de l'infern. (L'única diferència que separava un foc de l'altre era que si el primer era temporal, purificador i punitiu alhora, el foc de l'infern era etern i només tenia un caràcter punitiu). Reforça la natura infernal del purgatori el fet que les penes a les ànimes condemnades les inflingeixin dimonis i animals monstruosos.

El purgatori de Sant Patrici destaca també per un nivell molt elevat de fressa i de brogit. Per una banda, tenim els crits, els plors i els laments dels condemnats; per l'altra, el brogit eixordador generat pels diables, una autèntica xaranga infernal. Al purgatori hi bufa també un vent intensíssim, que travessa els cossos dels penitents, però que, almenys en el primer camp, de forma paradoxal no augmenta la intensitat

de l'agressió sonora, perquè és un vent del tot silenciós («e hi faia tan gran vent, e fort suau, que apenes lo podia hom oir»). El catàleg d'eines i d'estrís de tortura usats pels diables és esfereïdor: al costat de cordes per lligar els penitents hi ha ganxos de ferro, claus, graelles i cadenes també de ferro, però de ferro roent, agulles, rius de foc i de sofre i piscines plenes de metalls fossos. En tots els camps els diables amenacen Perellós amb fer-li patir els mateixos turments que els condemnats, però la recitació de la jaculatòria llatina impedeix sempre que l'amenaça s'acabi fent realitat.

Un altre detall que mereix ser destacat de la imatge dels dimonis que es projecta a les planes del *Viatge al Purgatori de Sant Patrici* és l'ordre que regna a les legions infernals que castiguen les ànimes del purgatori. Els dimonis són, en efecte, una mena de funcionaris del mal que executen la seva feina, i les seves víctimes, de forma metòdica i eficient, sense donar-se ni un minut de repòs. No hi ha entre ells ni les baralles ni les discussions que estem acostumats a veure en Els Pastorets. Tampoc no hi ha ni la més mínima ombra de comicitat en la presentació dels dimonis —un aspecte molt present ja en el teatre medieval, que els Pastorets han sabut conservar. Els dimonis de Perellós són una mena de botxins que segueixen al peu de la lletra els horaris i les pautes que els marca el BOE o el DOG del Purgatori.

Tot i que en el text del *Viatge* no es digui mai de forma explícita, sembla que les penes van en augment d'un camp a l'altre a mesura que Perellós i els diables que l'acompanyen es van endinsant en el purgatori. En el segon camp, per exemple, hi ha més dolors que no pas en el primer, mentre que els turments del tercer camp són tan intensos que les víctimes no tenen ni tan sols forces per cridar. El seu silenci, per tant, contrasta amb els planys i els gemecs dels penitents de gairebé tots els altres camps. Els suplicis a què es sotmeten els condemnats del sisè camp són de tal magnitud, assegura Perellós, que no es poden comparar amb els de cap dels cinc camps anteriors («e tot ço que jo havia vist de turments no em semblaven res a regard d'aquell»). Les penes, doncs, dels camps semblen calculades seguint un *in crescendo* infernal.

Els penitents dels tres primers camps estan tots estesos a terra, sotmesos a turments en cada cas diferents. En el primer camp, tan llarg que no se n'arriba a veure la fi, els pecadors, tot nus, estan fixats a terra amb claus roents mentre dracs incandescents els mosseguen com si se'ls haguessin de menjar i els dimonis no paren de pegar-los. En el segon camp les penes infligides són encara més doloroses. També es tracta d'un espai tan llarg que no se'n pot veure la fi, però en aquest cas sí que se'n pot veure l'amplada. Els pecadors estan subjectats a terra amb claus menuts i roents escampats per tot el cos, que està tan foradat que no hi queda cap parcel·la intacta. És lògic que ja no tinguin forces ni tan sols per cridar o lamentar-se. Els animals que els torturen són serps, que els mosseguen les venes i les artèries del coll, i llargardaixos, que els devoren el pit i els arrenquen el cor. Si els penitents dels dos primers camps no paren de demanar a crits mercè i misericòrdia, en el tercer camp els condemnats no són capaços de cridar i gairebé l'únic que se sent és un vent fortíssim.

Un detall de les penes del purgatori que em sembla que mereix un comentari és la presència, treballant o, més ben dit, torturant, al costat dels dimonis, d'una col·lecció d'animals fantàstics concentrats en els dos primers camps. En el primer, hi ha dracs ardents que mosseguen els penitents: «e ficaven les dents dedins llurs cossos, coma si los deguessen menjar». En el segon hi ha serps que els mosseguen les venes i les artèries, és a dir, que busquen de seguida la jugular sense contemplacions, i també gripaus i lluerts ardents que destrossen el pit dels condemnats «amb lo morre llong e agut» i els extreuen el cor.

Hi ha dos detalls a comentar d'aquestes dues escenes no només de sang i fetge, sinó també de jugulars seccionades i de cors arrencats. En primer lloc, la metamorfosi dels dimonis en serps, dracs o gripaus, una metamorfosi que, per una banda, té arrels bíbliques —l'associació del diable amb la serp del pecat original o, per citar un altre exemple, amb el drac vermell de set caps i deu banyes d'Ap 12,3—; i, per l'altra, té arrels clàssiques, com es pot veure fent un cop d'ull al cant sisè de l'*Eneida*. En segon lloc, també cal tenir en compte que la presència d'aquesta galeria d'animals fantàstics es limita als dos primers camps del nou que té el purgatori. Sembla com si a mesura que la intensitat de les penes i de les tortures augmenta els dimonis es reservin en exclusiva la llicència de la funció punitiva i no necessitin, o no vulguin, l'ajuda de ningú més.

En el quart camp, dominat pel foc, els penitents no estan estesos per terra, sinó penjats de diverses maneres: pels peus, pels braços, per les mans o per les cames. Sota seu hi ha una gran flama de foc de sofre. Els diables rosteixen els cossos dels condemnats amb grans graelles de ferro roent i asts i, per augmentar el seu sofriment, vessen sobre seu gotes ardents de diversos metalls. Si en els tres primers camps no es donava cap indicació de les penes que els penitents estaven purgant, en aquest quart camp podem veure de forma més clara que no hi ha cap relació entre les penes i els pecats comesos, ja que Perellós hi troba tres persones conegudes que purguen tres pecats prou diferents. D'entrada, cal dir que Perellós hi veu molta gent coneguda: amics, parents i —Perellós ja usava el llenguatge políticament correcte!— parentes. Aquest detall —el retrobament amb familiars i amb antics amics— no és pas una invenció de Perellós: ja apareix en el *Tractatus* de Saltrey. Ara bé, si Saltrey es limita a dir que en el quart camp el cavaller Owein va poder reconèixer alguns dels seus antics companys, sense donar més detalls ni identificar-los, Perellós dona els noms de tres de les persones que va veure en aquest camp, totes elles relacionades amb la cort dels reis d'Aragó i mortes feia poc, i explica que hi va poder parlar i saber quins pecats en concret estaven purgant.

5. Un rei d'Aragó, una donzella coqueta i un frare libidinós

Els residents en el quart camp pateixen «totes maneres de foc e de turments fort espaventables, e ferotges e greus»: estan penjats dels peus, dels braços o de les mans cap per avall, mentre un foc de sofre crema sota seu i els diables els rosteixen

amb grans graelles de ferro o a l'ast. Les tres persones que hi troba Perellós, sense que s'especifiqui de quina manera estan penjades, són el rei Joan d'Aragó, mort el maig del 1396; Francesc Despuig, un franciscà gironí que devia morir poc després que el rei i abans de l'inici del pelegrinatge de Perellós al purgatori de sant Patrici, i N'Aldonça de Queralt, neboda de Perellós, que va morir mentre Perellós viatjava cap a Irlanda, és a dir, la tardor del 1397. (Quan Perellós va entrar en el purgatori, no tenia, per tant, notícies de la seva mort).

Són personatges diferents, amb pecats també diferents. El nexa d'unió és la seva condició de cortesans: Joan d'Aragó ho era com a rei; N'Aldonça de Queralt, membre d'una família molt important de la noblesa catalana, ho era com a dama de companyia de Violant de Bar, la segona esposa del rei Joan, mentre que el franciscà gironí Francesc Despuig devia ser amic tant de Perellós com de Joan I: està citat en una carta enviada, el 6 de gener del 1382, per l'aleshores infant Joan a R. de Perellós com la persona encarregada de fer-li arribar uns llibres de l'alquimista carmelità Guillem de Sedacer des de Perpinyà fins a Girona (Rubió i Lluç 1908: 299).

Els pecats comesos pels tres cortesans són també diferents. Fra Francesc purga un pecat de luxúria que en realitat és un còctel de diversos pecats de la carn: d'entrada es tracta d'un sacrilegi doble, ja que el va cometre en companyia d'una monja. El sacrilegi, a més, està agreujat pel fet que fra Francesc va raptar la monja del convent. Per fer-se una idea de la gravetat d'aquest pecat a l'edat mitjana n'hi haurà prou de citar una frase de Vicent Ferrer en què avisa els clergues: «majorment preveres e religiosos, qui trenquen vot, que (el sacrilegi) és major pecat que matar hòmens, segons dien los doctors» (Sanchis Sivera 1932: 25). Després d'haver comès un pecat tan greu, fra Francesc s'hauria condemnat i, per tant, Perellós no se l'hagués pogut trobar al purgatori, si no fos perquè abans de morir se n'havia penedit de debò i havia començat a fer penitència. Com que, però, no va viure prou per purgar el greu pecat que havia comès, va haver d'acabar d'expiar les seves penes al purgatori.

N'Aldonça de Queralt, neboda de Ramon de Perellós, era una de les donzelles de companyia de Violant de Bar, la segona esposa del rei d'Aragó. El pecat de N'Aldonça era un pecat que una dama de la cort, de la de Joan o de qualsevol altre rei de l'Europa medieval, gairebé estava predestinada a cometre, una falta que tant es podia encabir dins del pecat de luxúria com dins del de supèrbia: l'ús de pintures i de cosmètics que s'havia aplicat a la cara i al cos per semblar més bella i més atractiva. La norma que defensaven els predicadors i els moralistes en aquesta qüestió era l'ús mínim dels cosmètics, tan mínim que el millor era prescindir-ne del tot. Ho podem veure en el consell següent, extret d'un dels sermons de quaresma predicats per sant Vicent Ferrer a València el 1413: «Vull-vos avisar d'esta manera: guardeu-vos bé, mes filles, que mostrets a Déu la cara que Déu vos ha feta. No li mostreu altra semblança sinó la que Déu vos ha feta!» (Sanchis Sivera 1927: 257). (Dit d'una altra manera: no s'havien de

fer servir ni perfums, ni maquillatge, ni joies). Es tracta d'un pecat capital atacat cada dia pels predicadors per la seva connexió amb la luxúria i l'art de la seducció, i també per intentar, en un rapte de supèrbia, modificar amb els cosmètics, les pintures i les joies el físic que els havia concedit la providència divina.

El pecat que el rei Joan ha de purgar no s'explica amb la claredat amb què es revelen els de N'Aldonça i de fra Francesc. Ramon de Perellós evita ser massa explícit sobre aquesta qüestió, però dona prou pistes perquè quedi ben clar que es tracta d'un pecat de naturalesa política connectat amb la injustícia. Tot i que el rei no li gosa revelar la causa exacta de les penes que està purgant, es permet la llibertat de donar un consell genèric que permet, tanmateix, d'intuir la naturalesa de la seva falta: els governants han de procurar no cometre injustícies per complaure, o afavorir, la gent del seu llinatge, siguin homes o dones. És un consell d'abast general, en què no hi ha cap referència concreta a ningú, però cal tenir en compte que es tracta d'un consell donat, amb un pecat de naturalesa política al darrere, en uns moments en què el mateix Perellós, al costat d'altres consellers, domèstics i curials de l'entorn del rei, estava implicat en un procés per corrupció i mal govern.

A *Lo Somni*, una obra escrita més o menys alhora que el *Viatge al Purgatori de Sant Patrici*, i per les mateixes raons, Bernat Metge fa que el rei, que també està reclòs en el purgatori, sigui molt més explícit i identifiqui amb precisió els tres pecats que hi està purgant: l'excessiva afició a la caça, a la música i a l'astrologia. No són tres pecats polítics, o almenys no ho són en primera instància. Cal tenir en compte, però, que per a un moralista i un tractadista polític com Francesc Eiximenis, que podia ser molt crític amb la monarquia, les manifestacions de la tirania no es reduïen només al trencament dels pactes del bon govern, als impostos abusius o a la corrupció de la justícia. També n'era una manifestació palpable el desinterès dels monarques per la gestió de la cosa pública perdent el temps —i malaguanyant el patrimoni reial i el dels seus súbdits— en «vanitats, i en burles i en solaços», és a dir, per posar tres exemples, en grans partides de caça, en consultes astrològiques o en festes amb gran aparat musical. El més probable és que Eiximenis sospités que el rei Joan, en comptes del purgatori, es trobava a l'infern.

Ramon de Perellós, que, com Bernat Metge, era amic del rei devia desitjar, i esperar, que Joan i fos al purgatori per salvar-lo davant de l'opinió pública, i alhora salvar-se tant ell mateix com els altres encausats en el procés engegat contra els consellers i curials del rei. Per això ha de reconèixer algun pecat, però no pas tots els que un crític tan sever com Eiximenis li devia atribuir, i tot seguit s'afanya a rebaixar l'abast de la falta, que no concreta en cap moment, i a presentar un rei savi, que ha après dels seus errors i de la dura experiència del purgatori, fins al punt de poder-se permetre el luxe de regalar un consell polític a Perellós i, a través d'ell, a tots els seus lectors. (Després del consell del rei, Perellós afegeix una reflexió, que de fet és gairebé un altre consell, en aquest cas de collita pròpia:

si en el món terrenal es conegués la duresa de les penes del purgatori, la gent es guardaria prou no només de fer pecats, sinó fins i tot de pensar-los).

Que el rei, el frare libidinós i la donzella coqueta estiguin en el quart camp mereix encara un últim comentari. Com ja hem pogut veure, els nou camps del purgatori estan ordenats jeràrquicament, de manera que les penes van augmentant de forma progressiva. Que el rei i els dos cortesans que l'acompanyen estiguin passant-les magres en el quart camp es pot interpretar com si els pecats que estan purgant fossin, per descomptat, greus, però no pas tant com els dels cinc camps posteriors. Per tant, el rei Joan no només estaria en vies de salvació, sinó que no seria, ni de bon tros, un dels pecadors amb pitjor expedient de tot el purgatori. Tot i tractar-se d'un rei, seria, si se'm permet l'expressió, un pecador de classe mitjana.

6. Rodes ígnies, rius de glaç i de foc i ponts perillosos

La conversa de Perellós amb els seus vells amics, el rei, fra Francesc i N'Aldonça és un moment de repòs, un refrigeri reparador enmig d'una successió d'escenes i escenaris espantosos. Els amics de Perellós estan patint les dures penes del purgatori, però són «en via de salvació», i això és, sense cap mena de dubte, la millor de les notícies que Perellós podia rebre i que justifica d'una sola tacada el viatge, llarg i perillós, d'Avinyó al Loch Deirgeirt. El passeig, però, pels camps del purgatori no podia acabar aquí: havia de continuar per completar la descripció d'un arsenal d'espais i d'instruments de tortura on conflueixen motius de vegades antiquíssims, procedents de fonts i de tradicions molt diferents, sobretot de la literatura apocalíptica i del gènere de les visions del més enllà. Cap de les peces d'aquest museu dels horrors és original: totes provenen del *Tractatus* de Saltrey i gairebé totes es retroben, amb variants i en combinacions diverses, en les 'visions' medievals i en els frescos de les esglésies, en els capitells dels claustres o en moltes miniatures medievals, per exemple, les dels comentaris a l'*Apocalipsi*.

El cinquè camp del purgatori està dominat per una immensa roda de foc, negra com el sofre, d'on penegen, amb l'ajut de ganxos roents, les ànimes dels penitents. Els dimonis, per augmentar el dolor dels condemnats, fan girar la roda de manera tan vertiginosa que sembla que només sigui de foc. La banda sonora de l'escena és, de nou, una successió interminable de planys molt dolorosos. L'origen últim d'aquest estri infernal es troba en una interpolació afegida en el segle VI a l'*Apocalipsi de Pau*, o *Visió de Pau*, una descripció del cel i de l'infern escrita en el segle III i que va tenir una llarga difusió, i moltes traduccions, al llarg de l'edat mitjana. Es tracta d'un motiu present en textos apocalíptics medievals que va tenir molta difusió en la cultura celta fins a arribar al *Tractatus de Purgatorio* d'H. de Saltrey (Lachin 2003: 84).

L'etapa següent acaba en «una gran casa tota fumant, com un forn o una fornall», un forn immens que sembla una sauna, o una sauna que sembla un forn. És un edifici d'unes dimensions tan enormes que no pot veure la fi. L'interior és

ple de fosses rodones, plenes de metalls líquats (plom, coure, ferro, plata i or) on els dimonis capbussen les ànimes dels pecadors. Es tracta d'un càstig que apareix amb freqüència en les visions medievals del més enllà i que té el seu origen en els *Diàlegs* (iv, 57) de sant Gregori (Le Goff 1999: 885). Els metalls s'havien fos a temperatures tan elevades que l'argent, per exemple, era «tan calt e tan bullent que semblava que fos aigua clara», mentre que l'or era «tan clar com si fos lo sollell». Els penitents d'aquestes fosses se sostenen sobre els artells dels peus, és a dir s'aixequen de puntetes per alliberar la major part possible del seu cos del contacte amb els metalls líquats, mentre esperen l'arribada d'una ventada tramuntanal que se'ls endugui a un riu fred i pudent, que està situat darrere d'una muntanya que sol aparèixer a moltes visions del més enllà i que s'acabarà convertint en la muntanya del *Purgatori* de Dante. Perellós tanca la descripció de les penes del sisè camp assenyalant que els turments dels cinc camps anteriors semblen ben poca cosa comparats amb els inflingits en les fosses rodones. Això torna a posar en relleu l'*in crescendo* infernal de les penes del purgatori.

Entre aquests dos espais —el del forn i el del riu— té lloc l'única alternança de calent i de fred de tot el purgatori de Sant Patrici. Els pecadors del forn esperen amb candeletes, com acabem de veure, la ventada i la immersió en el riu, però se'n penedeixen de seguida, perquè l'alleujament desitjat en aquesta mena de dutxa escocesa, com l'anomena J. Le Goff (1999: 885), de seguida s'acaba convertint en un turment un altre cop insuportable —en certa manera es podria dir que equival a sortir del foc per caure en les brases— i, si intenten sortir del riu, els dimonis els hi tornen a capbussar. Malgrat que es tracta del punt més fred del purgatori, el riu és en realitat una via d'accés a l'infern.

Després del riu glaçat, els diables s'enduen Perellós en direcció a orient. Això vol dir, en la geografia medieval del més enllà, que s'allunyen de la boca d'entrada al purgatori de Sant Patrici, al nord-est d'Europa, i es comencen a desplaçar cap a l'altre extrem de la terra, primer cap a les proximitats de l'infern (camps vuitè i novè) i després cap al Paradís Terrenal, a l'orient més llunyà. Els diables ensenyen a Perellós un pou, que li presenten com la boca d'entrada a l'infern, i que està ocupat per una immensa flama de foc «pudent com sofre», per on les ànimes dels penitents, com les espurnes en el foc, puguen i baixen. El motiu del pou de foc que juga amb les ànimes dels condemnats també apareix amb freqüència a d'altres obres del gènere de les visions medievals del més enllà.

El novè i últim camp sembla una altra via d'accés o, més ben dit, de caiguda a l'infern. Segons expliquen uns dimonis, la boca de l'infern del vuitè camp en realitat era un engany provocat per la seva tendència irrefrenable a mentir. Enmig d'una gran tempesta aquests mateixos dimonis s'enduen Perellós a la que, segons ells, és l'autèntica boca de l'avèrn. (Potser l'engany consisteix en el fet que, com que Perellós no queda atrapat en el pou del vuitè camp, els diables se l'enduen a una altra via d'entrada als inferns per veure si aquest cop l'hi poden fer caure de

debò). La via d'accés del novè camp està formada per un riu de foc llarg, ample, pudent («e semblà-me que tot fos de foc, e de flama e de solfre embrasat») i ple de dimonis i per un pont que no pot ser més perillós. Si Perellós no aconseguix de travessar-lo, caurà en el riu de foc, que l'engolirà i se l'endurà cap a l'avèrn.

El pont i el riu són dues vies de pas situades a la frontera entre dos mons: per una banda, el purgatori i, per l'altra, l'infern. El pont perillós és un altre motiu antiquíssim, que ja apareix en la literatura vèdica i que Perellós devia haver trobat sovint en les novel·les cavalleresques que tant li agradava de llegir. En el *Viatge al Purgatori*, però, aquest motiu prové del *Tractatus* de Saltrey i del gènere de les visions del més enllà. Segons la condició de qui el travessi, aquest pont pot conduir-lo o bé a l'infern, o bé al cel. D'entrada es presenta com un pont glaçat i estret, molt alt i atacat per uns vents poderosíssims. Travessar-lo sa i estalvi, sense precipitar-se en el riu de foc, sembla impossible, però, si qui el creua és una ànima neta de pecats, el pont s'eixampla i totes les dificultats s'esvaeixen. Es tracta, doncs, d'un pont que posa a prova, l'última prova del purgatori de Sant Patrici, les ànimes dels qui gosin travessar-lo. Si Perellós hagués caigut, les aigües del rei se l'haguessin endut al pitjor dels espais possibles. Perellós, però, creua sense problemes el pont («e jo passí fora lo pont així com si degú no el me defenés»), que es va eixamplant a mesura que avança, fins arribar davant d'una muralla molt alta i molt ben construïda, que dona accés al paradís terrenal, l'«hort del paradís», com l'anomenaven sant Vicent Ferrer i Eiximenis, la sala d'espera abans de pujar a les altures celestials. Un cop Perellós travessa el pont, perd de vista per sempre més els dimonis que fins aleshores li havien fet la vida impossible, i també desapareixen el foc, les tortures i les pudors sulfúries, que són substituïdes per una «així gran odor, com si per tot lo món hom tostés o rostís espècies». Canvi radical de paisatge, de companyies i fins i tot d'olors.

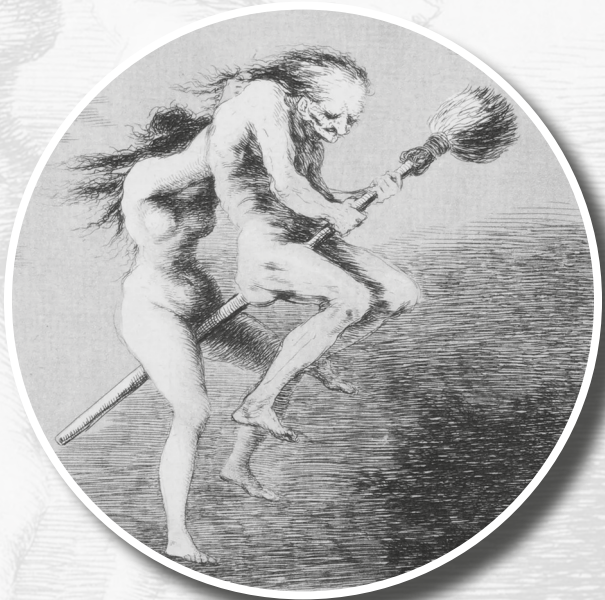
7. Epíleg

S'atribueix, entre d'altres, a Mark Twain, que era un ateu recalcitrant, una frase en què assegurava que li agradaria anar al cel pel clima, i a l'infern, per les companyies. Del purgatori M. Twain no se'n recorda gens ni mica. El clima del purgatori, almenys el de sant Patrici, tan dolent com el de l'infern, no li hauria agradat gens, i ja no cal que parlem de les tortures i de les males olors que hi estaven associades. La companyia, però, d'un rei descurat, d'una donzella coqueta i d'un frare libidinos li hauria agradat, sense cap mena de dubte, molt més, però em sembla que no s'hauria sentit gens a gust davant d'uns buròcrates tan metòdics, tan pulcres i tan escrupolosos, encara que de fet d'escrúpols no en tinguessin gens, com els dimonis. Li hauria fet més gràcia la companyia dels dimonis entremaliats dels Pastorets, o d'algun misteri del teatre medieval, però potser aquesta tradició antiga i d'arrels catòliques no la coneixia i només tenia presents purgatoris com el que va visitar Ramon de Perellós. Potser per això es va oblidar d'esmentar el purgatori.

BIBLIOGRAFIA

- AMADES, J. (1982): *Costumari català. El curs de l'any. Volum IV. Estiu*. Barcelona: Salvat Edicions SA-Edicions 62.
- ARNOLD, J. H.; GOODSON, C. (2011): «Resounding Community: The History and Meaning of Medieval Church Bells», *Viator*, núm. 43, p. 99-130.
- BECCARIA, G. L. (2000): *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Torí, Einaudi (Einaudi Tascabili, 722).
- CONGAR, Y. (1951): «Le Purgatoire», dins A.M. Roguet (ed.), *Le mystère de la mort et sa célébration*, París, Éditions du Cerf, p. 279-336,
- DANIÉLOU, J. (1957): «Demon dans la littérature ecclésiastique jusqu'au Origène», dins *Dictionnaire de Spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire. Tome III*, París, Beauchesne, columnes 154-189.
- DE BARCELONA, M.; D'ORDAL, N. (1930): O.M. Cap., Francesc Eiximenis, *Terç del Crestià. Volum II*, Barcelona, Barcino (ENC, col·lecció B, 2).
- GOMIS, C. (1998): *Meteorologia i agricultura populars. Recull d'aforismes, modismes, creences i supersticions referents a la meteorologia i a l'agricultura a l'entorn dels anys 1864 a 1915*, Barcelona, Editorial Altafulla (Arxius del Folklore Català, 3).
- GUAL, V. (1998): *Contes de Canterbury*, Barcelona, Quaderns Crema.
- HAUF, A. (1983): Francesc Eiximenis, *Lo Crestià (selecció)*, Barcelona, Edicions 62-la Caixa (MOLC, 98).
- LACHIN, G. (2003): [Maria di Francia] *Il Purgatorio di san Patrizio*, Roma, Carocci editore.
- LE GOFF, J. (1999): «La naissance du Purgatoire», dins *Un autre Moyen Âge*, París, Gallimard, p. 771-1231.
- LELLI, E. (2014): *Folklore antico e moderno. Una proposta di ricerca sulla cultura popolare greca e romana*, Roma-Pisa, Fabrizio Serra editore.
- MAGGIONI, G. P.; TINTI, R.; TAVIANI, P. (2018): *Il Purgatorio di San Patrizio. Documenti letterari e testimonianze di pellegrinaggio (secc. XII-XVI)*, Florència, SIS-MEL-Edizioni del Galluzzo (Quaderni di Hagiographica, 13).
- MARTÍ, S. (2003): Francesc Eiximenis, *Àngels e demonis*, Barcelona. Quaderns Crema.
- (en premsa): Francesc Eiximenis, *Segon del Crestià*, Girona, Universitat de Girona; Diputació de Girona.
- REICHERT, B., O.P. (1896): *Vitae Fratrum Ordinis Praedicatorum necnon cronica ordinis ab anno MCCIII usque ad MCCLIV*, Lovaina, Charpentier.
- RENEDO, X. (en premsa): Ramon de Perellós, *Viatge al Purgatori de sant Patrici*, Girona, Diputació de Girona (Col·lecció Josep Pla).
- ROMEU, J. (1994): *Materials i estudis de folklore*, Barcelona, Editorial Altafulla.
- RUBÍO I LLUCH, A. (1908): *Documents per l'Història de la Cultura Catalana Mígeval*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

- RUSSELL, J. B. (1995): *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes.
- SANCHIS SIVERA, J.(1932): Sant Vicent Ferrer, *Sermons. Volum primer*, Barcelona, Barcino (ENC, col·lecció B, 3).
- SANCHIS SIVERA, J. (1927): *Quaresma de sant Vicent Ferrer predicada a València l'any 1413*, Barcelona, Institució Patxot.
- SCHIB, G. (1972), Ramon Llull, *Doctrina pueril*, Barcelona, Barcino (ENC, 101).
— (1988), Sant Vicent Ferrer, *Sermons. Volum VI*, Barcelona, Barcino (ENC, col·lecció B, 9).
- TURCHI, D. (1984): *Leggende e racconti popolari della Sardegna*, Roma, Newton Compton.



BRUIXES, DIABLES I DRACS: IMATGES LLEGGENDÀRIES DEL MAL
EN LA NARRATIVA BREU DE VÍCTOR CATALÀ

Carla Riera Roca

Universitat de Girona-Institut de Llengua i Cultura Catalanes

La presència del mal entre els éssers humans s'ha abordat des de la religió, la filosofia o la literatura, entre moltes altres perspectives. Totes elles han cercat respostes a aquest interrogant ancestral. L'etnopoètica té un important valor explicatiu de les realitats que envolten els grups humans, i és especialment fructífera per a tractar qüestions de naturalesa complexa de comunicar com ara, precisament, la irrupció del mal en la societat i en les persones, en darrer terme.

Víctor Català era una gran coneixedora del folklore català, així com de la importància de l'etnopoètica per a un poble. Carme Oriol i Mònica López (2002) van demostrar-ho de manera exhaustiva a través de la identificació d'elements de diversos gèneres folklòrics als relats de l'autora —des de parèmies i cançons fins a supersticions i rondalles—, així com els motius del seu ús. D'entre aquests, s'aprofundirà en la utilització d'elements etnopoètics per a la caracterització dels personatges i, més en concret, dels que apareixen relacionats amb el mal.

Abans de començar, cal fer una distinció important: en el cas de *Solitud*, la novel·la més coneguda de Català, les «rondalles» s'insereixen en la narració, com a relats literaris i ornamentats. Si bé és cert que es mostra el seu valor d'ús —el Pastor és un gran contador, que fascina en Baldiret, i les històries que narra aporten informació valuosa per a la Mila i per al lector—, poden ser extretes de la novel·la i funcionar de manera independent.¹ Per contra, el que ocuparà aquest breu estudi són les «llegendes» que poblen els drames rurals de l'autora. S'entenen, seguint la consideració de Josep M. Pujol, com a «reports informatius» (1991-92: 74). S'inscriuen dins el relat i sovint no són explicades amb detall, sinó merament esmentades: Català fa èmfasi en «l'element» de la llegenda, i no pas en aquesta. És a dir, adquireixen un valor de funcionament a l'interior del seu univers narratiu, i així són vistes pels personatges que habiten els relats.

L'autora mostra l'etnopoètica com a «pura acció» (Roviró 1994: 12). Per aquest motiu, Català no insereix directament als relats figures com el diable, la bruixa o altres éssers llegendaris, sinó que hi fa aparèixer l'ús que en fa el poble. És a dir, mostra com aquest les projecta per explicar-se altres personatges, i captura el funcionament del col·lectiu i la gestió de les realitats internes. Apareix la superstició, o el rumor, que operen en l'ambigüitat també característica del mal, la llavor del dubte. Alberto Ortiz recull la importància que tenen com a motors culturals amb funcions socials, perquè serveixen per

1 De fet, així fou en el cas de la llegenda del Sol de Murons, que s'afegí *a posteriori* al capítol IV, «Neteja».

comprendre els processos cognitius amb què es tradueixen els contactes entre identitat i univers (2018: 178).

També funcionen en un segon nivell, perquè connecten amb la imaginació del lector a través de la literatura «cultura». Cal recordar que la mateixa Víctor Català es dirigeix irònicament en el seu pròleg a *Drames rurals* a la «damisela ciutadana» per dissuadir-la de l'empresa d'encetar els seus llibres, conscient de la realitat del públic lector del moment. Certament, aquesta comunicació etnopoètica a l'interior de la narració és fictícia. Però, a més, és *llegida*. Això té implicacions profundes a l'hora de comprendre el funcionament intern del cosmos literari i el pacte amb el lector, que és qui acabarà reflexionant sobre la malignitat que li és presentada. Per tant, se li fa una apel·lació que el convida —l'incita, idealment, per la violència de les imatges— a pensar. Aquest és l'objectiu final de bona part de la literatura modernista en què s'inscriu la producció de Català (Casacuberta 2002: 39). I ho fa a través, precisament, de la unió entre els referents de la tradició oral i popular i els de la literatura culta.

Els elements de l'etnopoètica sobre els quals es construeixen alguns personatges contenen imatges i conceptes plens de càrrega significativa per explicar el mal: el lector els reconeix a causa de la transmissió generacional i els fons lírics de coneixement social, tal com fa notar Ortiz (2018: 106). Sense dubte, en aquesta línia, el diable té una gran riquesa narrativa, com a actor però, també, per a la definició de qualsevol ésser humà que sigui malvat. Així, ha esdevingut la figura primordial per a la representació del mal. Ja ho anunciava Ivan Karamàzov: els homes no tan sols han tingut la necessitat d'inventar Déu sinó també —i, potser, sobretot— el diable. Als drames rurals, els tipus que s'associen als comportaments perillosos pertanyen, sobretot, a la tradició satànica i màgica.

Per analitzar-ho, s'utilitzen les narracions «En Met de les Conques» i «Lo Pastor», de *Drames rurals*, i de «L'empès» i «El carcanjol», de *Caires vius*. No només s'estudiarà la maldat, sinó les pors que hi estan vinculades i que s'articulen, al mateix temps, amb «les preocupacions socials i individuals» (Ortiz 2018: 174). Els éssers *diferents* sovint han despertat recel, i han esdevingut el receptacle de l'alteritat necessària per a la construcció d'identitats. L'aparença, la misèria, la sexualitat... tots són elements presents al primer relat, que explica la història d'en Met. El protagonista està marcat amb una identitat genealògica per l'estela de la seva mare i la seva àvia, anomenades «Conques» com explicita el títol. El seu malnom —una variant de la fórmula dins l'etnopoètica (Oriol 2002: 89)— les categoritza com a fadrines, de manera que l'estupor s'apodera del poble en conèixer el secret del naixement d'en Met:

No se sabia que aquella minyona tingués ni hagués tingut mai festejador, i la gent estava en que aixís quedaria, puix no era de creure que s'hi arri més cap home que tingués ulls a la cara. La gent, amb tot, devia errar-se, perquè un dia amb escàndol i sorpresa general, va saber-se que l'estrafet gallinarsot havia tingut una criatura. Los escolans contaren que, de nit negra, la més

vella de les Conques havia anat a la rectoria i després a la iglesia, seguida del senyor rector, que li feia cara de ferro i no parava de marmotejar entre dents paraules d'enuig (Català 1902: 296).

No tenen, doncs, l'empara religiosa, perquè el seu naixement connecta amb la idea de transgressió. Secretament i —cal parar-hi esment— de nit, en Met és batejat: «Com a bordet i fill de pecat, lo bateig s'enllestí a correuita, d'amagat de tothom, mig a les fosques i sense alegrois ni repics de campanes.» (Català 1902: 297). Així és com el poble s'assabenta de la seva existència, que queda marcada de bell antuvi per la sospita de la màgia, tal i com resumeix el narrador: «Lo pobre Met havia vingut al món com per art d'encantament» (Català 1902: 295). A banda de fadrines, les Conques tenen «nomenada de bruixes» de manera que l'infant s'associa a la idea del diable: «Però com que elles —la mare i l'àvia— eren deixades per bruixes, no mancà qui, veient aquell fill eixit de transcantó tan misteriosament, se persignés, sentint passar per son cervell, com un llampec atzarador, la idea de l'incubus» (Català 1902: 296).

La figura de la bruixa està innegablement lligada a la del dimoni: aliada de Satanàs, està compromesa a lluitar contra la humanitat i contra Déu, essent tant perillosa com una legió de dimonis (Ortiz 2018: 40-41). El desconeixement de la identitat del pare d'en Met fa néixer al pensament del veïnat la possible paternitat del dimoni. Cels Gomis (1987: 40) recollia la imatge de la bruixa catalana com «la personificació de totes les misèries, de totes les malalties, de tots els crims que pesen damunt la humanitat; cal que faci mal per força, tant si vol com si no vol». És coneguda per tot el poble (Gomis 1987: 41), fet que la converteix en el boc expiatori. Físicament, és pobra i repugnant i va «esparracada». Així, la lletjor i la pobresa, valors negatius, es lliguen a la màgia.²

Certament així ho reflecteix l'esperpèntica descripció de les Conques: «l'una viuda, vella i malcarada, i l'altra fadrina, de trenta anys passats, xarxona i aspra, amb un plomall de bigoti a cada banda de llavi i una espatlla fora de lloc que la feia anar torta i entregirada» (Català 1902: 295). Per la seva banda, en Met està marcat corporalment per la intrascendència i la buidor: només és «la pell i l'os, sense una filagarsa de polpa, esllanguit com una saca buida» (Català 1902: 297). A banda, es caracteritza per la lentitud, una mirada buida i un cervell inútil:

Sos moviments esdevingueren lents, sense gens de vigor, i els braços li penjaven com una cosa morta que es balancejava amb lo vaivé del cos; la mirada vagarosa de sos ulls clars, sempre mansament oberts, perdé encara més la fixesa, i tan sols de veure'l s'endevinava, darrere aquelles ninetes encantades de suau blau de cel, un cervell blanc i fred com un tros de marbre (Català 1902: 297).

2 Sobre la deformitat i el físic associat a la figura de la bruixa, podeu consultar el capítol XVIII de l'estudi sobre la lletjor d'Eco, referit a la bibliografia: «Brujería, Satanismo y sadismo» (2018: 203-239). El capítol precedent, «El diablo en el mundo moderno» (2018: 179-201), explora l'alteritat del diable.

Davant la por que susciten aquestes figures, el poble es bolca en les supersticions, que Català reproduceix en el relat —i, així, preserva la saviesa popular:

I si mal mirades en públic i temudes en secret eren les Conques abans de nèixer aquella criatura, molt més ho foren després de tenir-la. Cap dona s'atrevia a passar davant de casa d'elles sense dir entre dents: «Jesús, Maria i Josep», tot farfollant en la butxaca de les faldilles en busca de les claus de la calaixera o del guarda-robes; perquè és cosa sabuda de bona tinta que, amb qui és amatent en tocar ferro, los malefics de bruixes i esguerrats no hi poden res (Català 1902: 196).

Inicialment, en Met també desperta por, i el tracten com «un animaló empestat». Des de ben petit, coneix el rebuig: «l'escopiren, li feren llengots, li cridaren malnoms, tirant-li fang o pedres tot fugint d'ell i guardant-se com d'escaldar-se de tocar-lo ni amb lo cap al dit.» (Català 1902: 296-297). Quan s'adonen de la seva bondat, el poble «anà perdent-li la por a cosa maligna que li tenia» i el converteixen en «l'espantall llegendari de la canalleta del poble» (Català 1902: 298), a mode d'home del sac. Les mares el fan servir d'amenaça: «Si no fas bondat cridaré an en Met de les Conques que se t'enduga!» (Català 1902: 298). Adquireix una categoria, una identitat, que s'emparenta amb la monstrositat de l'*altre*, representada literàriament per centenars de personatges, entre els quals destaquen les figures de Quasimodo o, de manera fascinant, la Criatura del doctor Frankenstein, finalment pervertida. Ambdues operen, però, com a símbols similars. En Met es vincula, així, amb la redempció, la idea del bon salvatge o del monstre noble, i posa sobre la taula el dubte a l'entorn de les aparences. És a dir, encarna la distinció entre l'aspecte extern i l'interior, un debat que ha estat central en les teories sobre la maldat (McGinn 1997: 92-161).

Més endavant, quan mor la mare d'en Met, les supersticions tornen a apoderar-se del col·lectiu: «Les dones que, dominant la basarda, amb heroica curiositat, però duent los dits en creu dins les butxaques, entraren en la casa, no s'atreveren a passar de la porta de la cambra» (Català 1902: 312). De fet, queda erta i no la poden enterrar bé, fet del qual el poble n'extreu una lliçó: «La mala fi de la Conca deixà memòria en lo poble, i sempre més se retragué com un exemple de que mal anar no pot durar» (Català 1902: 313).

Fins i tot després de morta, la Conca espanta i tortura en Met. Es converteix en una «aparició dolenta», figura que es connecta amb la de l'ésser que retorna per a turmentar els vius. La narració pren caire fantasmagòric des de la perspectiva del protagonista, que present els espectres reals de les seves relacions. Sent el seu trepig i nota com li bufa d'orella:

sa mare, amb lo geni inquietador que havia tingut sempre, li posava el dit segon de la mà dreta sobre la post del pit i pitjava, pitjava perfidiosament, fins a trobar la molla de la tos. En Met feia un sust violent, la tos se li engegava i tot era tossir, tossir durant estones i més

estones, amb ressò profund, com si tingués la caixa del pit de fusta, i regalant-li del front una suor gebrada que li feia venir esgarrifances (Català 1902: 314).

Aquest martiri s'oposa a les visions religioses que té en Met, a l'experiència religiosa —nascuda i articulada a través dels mots d'un predicador que visita el poble— i a una mística que s'allunya del protagonista. De fet, fins i tot l'elimina: la tos que ella —l'ésser maligne, la «bruixa», però també la seva mare—³ li provoca, aparta del seu costat els éssers protectors: «Nostre Senyor i la Mare de Déu, la figuera maleïda i els Sants Apòstols s'estaven amagadets, potser porucs d'aquella fressa que ell feia i que retronjava en tota la casota» (Català 1902: 315). Aquesta «casota» on s'inicien les visions, descrita com un «casalot», té relació també amb la imatge de la bruixa i el seu habitatge, però també amb l'entorn que hereta el protagonista, quelcom que té certes notes del determinisme que acompanya una lectura «naturalista» dels relats de Català. L'autora, però, *racionalitza* aquestes visions: són el resultat de la fam i la misèria d'en Met. Així, trenca amb els tòpics que presenta, desarticulant les creences del col·lectiu.

Un altre exemple etnopoètic és present a «El carcanyol», amb la identificació de la figura de l'estranger amb la del drac. De nou, hi apareix un procés d'alteritat, però ara vinculat al passat llegendari d'una família—es continua, doncs, en el terreny de la genealogia. En termes etnopoètics, la narració es podria inscriure en els «succeïts», en el sentit que explica un esdeveniment dramàtic de la comunitat amb elements com ara crims, accidents i enganys (Oriol 2002: 80).

El relat s'inicia amb la descripció de «can Feliu d'Anguera» i la presentació del seu passat daurat i la posterior decadència que en fa una «comare» —una veïna xerraire i xafardera:

«—¿Els Feliu d'Anguera?... Oh! Abans, una gent molt principal... Encara són cavallers de rei i tenen nou tocs quan moren, però han vingut molt a menos... Desgràcies i altres misteris, ¿sap?... Coses d'aquell temps... Ara els vells són morts i només queden el ximplet i la senyoreta...» (Català 1907: 82).

El poble és el coneixedor dels fets i el reproductor del succeït, però de seguida entra en joc el narrador, qui explica la història completa al lector. La casa, situada significativament a la plaça Major de la vila, també «preserva» físicament la llegenda:

el ràfec de la teulada ix com a cosa d'una cana enfora per sobre eixes parets, tot esqueixelat a indrets, com per les ungles d'un gegant llaminer, i la porta forana és alta, ampla i massissa com una poterna de castell i està tota coberta de feramentes curioses: claus a manera d'englantines i de pinyes bordes, escudets de pany com àligues laminades, golfos representant dracs d'enèricades crineres i, allà dalt de tot, tan enlaire que sols s'hi pot arribar de puntetes, un dimoni revirat i disform, que bat amb una maça la closca pelada d'un condemnat (Català 1907: 81).

3 És ben interessant veure com, en aquest cas, un tòpic que generalment s'aplicaria a la madrastra és ara reflectit en una mare torturadora, que ni la mort pot allunyar.

Hi són visibles, doncs, dimonis, dracs, àligues... i una inversió dels termes: el Diable es troba a dalt, en aquesta visió quasi medieval. L'edifici està marcat per la pàtina del passat i representa la no-vida i l'oblit: «la casa entera tenia un aire fredament imposador de cosa morta, de demora desemparada, de relíquia de la vellura, tocada de misteri i plena de runa i teranyines» (Català 1907: 81-82). El seu estat figura la degradació d'una nissaga d'importància cabdal per a Catalunya, vinculada a la clerecia, la milícia i la privadesa reial. Fins que té lloc «un fet estrany» que capgira les seves gestes:

Un dia, sense que s'haja sabut com ni per què, anà a caure en la casa d'Anguera un aventurer portuguès, João de Carvalho, borni, mig geperut, lleig com un drac, però tan despert de coneixements i tan maligne de fets, que en lo que canta un gall se féu amic estret i conseller del senyor d'Anguera, amistançat de la seva jove i bella muller, i pern centrer de la casa tota, que d'aleshores en avall féu girar capritxosament a son albir (Català 1907: 84).

Tres elements són importants: la seva lletjor, l'exotisme i el saber com a mal, quelcom propi del diable. L'aparició d'aquesta figura maligna i misteriosa és seguida per la sospitosa mort del senyor d'Anguera en un parany mentre caça al bosc. Després, la seva esposa:

aparegué un matí ofegada en son llit, i abans de que la gent pogués donar-se'n i l'encontrada en pes se revoltés contra l'intrús, aquest, vell, lleig, repugnant i descompost encara per excessos seguits de luxúria, glotonia, ira i beguda, havia pres per muller a l'òrfena, amb excusa de guardar-la i defensar-la amb drets visitants si en tingués fretura (Català 1907: 85).

L'estranger s'insereix en la línia familiar primer amb el favor del senyor i, més tard, amb dos assassinats i mitjançant un matrimoni, és a dir, valent-se de tots els pecats que el caracteritzen. S'explora així la idea de l'empelt (també present en Víctor Català en el conte homònim).⁴ El relat alerta, doncs, del perill que això comporta: «[la feta decisiva] semblà marcar durament d'un segell sinistre a tota la descendència, on, d'aleshores en avall, hi sovintejaren les morts prematures per violència o accident, i les minoritats entregades als forfets i abusos de tota mena de cobejances i curateles» (Català 1907: 85). La mateixa família *prendrà* el nom de Carvalho catalanitzat, esdevenint «Carvalló d'Anguera». A aquest fet, se li ha de sumar l'empobriment de la casa i la pèrdua del seu prestigi, que Català detalla extensament.

La figura del forà és un tòpic per explicar l'aparició de la tragèdia, com a contaminació de l'espai-temps d'un col·lectiu: representa el «portador del mal», com recorda Ortiz (2018: 100), qui viola els protocols comunitaris i profana l'origen totèmic de les relacions socials. És comú que provingui d'un món diferent, estranger. El drac, procedent de l'imaginari fantàstic, sembla corroborar-ho. Simbòlicament

4 El relat parla també de la degeneració d'una família a través d'un segon matrimoni amb una dona alcohòlica i que causa l'oposició entre germans.

aquest animal es vincula a les plagues que pertorben un país (Cirlot 2011: 178) —a Catalunya, només cal pensar en la llegenda de Sant Jordi. Al relat, es tracta d'una nissaga i d'un territori, ja que els Anguera dominaven la comarca. El drac és, com recull Juan Eduardo Cirlot (2011: 178), «allò animal» per excel·lència, format d'imatges preses d'animals agressius i perillosos —serps, cocodrils o lleons, entre d'altres— i s'inscriu, des de l'imaginari sumeri, en la imatge de l'adversari o «enemic primordial» que després prendrà el diable.

La seva aparició al relat és un senyal d'alerta: l'etnopoètica transmet informació útil en el moment que es produeix la interlocució, i és una mostra de la comunicació operativa amb el lector a través de l'aire de llegenda. La història de Carvalho s'explica, de fet, perquè anuncia el procés de degradació d'un nou protagonista, en Brianet. Aquesta és la història central del relat de Català. Amb ell, la cobdícia extingeix una família marcada per la desgràcia. Per tant, compleix una funció.

Com a persona del poble, en Brianet també coneix «les rondalles que es contaven del casal» (Català 1907: 93). És contractat per eliminar una plaga de rates a «l'Estrado de la Portuguesa»,⁵ on s'obsessiona amb la cerca d'un tresor. De fet, una de les variacions literàries del pacte amb el diable el situa com a guardià d'un tresor (Ortiz 2018: 51), posant a prova la cobdícia dels humans. El personatge fa servir la saviesa popular —els rumors, de fet— per convèncer-se, de manera que ni tal sol cal que hi aparegui el diable. La temptació interna el fa caminar sol cap a la degradació. Així, recorda la llegenda:

¿Que no havia sentit contar a tothom de gent que fent una escala o tirant a terra una paret ensopegà trobos de coses ignorades? Oh, i en cases tan revelles, que tot són misteris i aldiques!... Oh, i els d'aquell temps que eren com garses, que tot ho enterraven i no descobrien el segret fins a la darrera confessió... i en aquella nissaga, que hi havia hagut tantes morts sobtes, tantes morts de mala mort! (Català 1907: 97).

Efectivament, troba monedes antigues, i es pregunta «¿eren certes les rondalles de fortunes trobades... de fotges plenes d'or?...» (Català 1907: 105). En Brianet, pres d'una «rialla histèrica», enfolleix: «semblava talment un enfebrat d'alguna febre maligna que li hagués trasbalsat les potències» (Català 1907: 109), fins arribar a plantejar-se atacar la criada, creient que el pot descobrir. Aquest comportament recorda, també la rialla característica del maligne, un atribut clàssic del diable i dels condemnats. Atiat pel neguit:

[h]auria volgut que son esguard atravessés parts i fustes per a escorcollar-ho tot d'un cop, hauria volgut tornar-se tot ell sotil i vaporós com un esperit per a filtrar-se entre pedra i pedra i penetrar dins d'aquella casa maleïda... (Català 1907: 109).

5 «Aquesta sala era la dita Estrado de la Portuguesa per haver aparegut morta en ella, segons la coneguda tradició, aquella viuda del darrer senyor d'Anguera que, per son tracte il·lícit amb l'aventurer Carvalho, fou rebatejada al poble amb el sobrenom menyspreuant de la Portuguesa» (Català 1907: 91).

Però aquest desig abstracte es concreta. Vol formar part de la llegenda a través d'un nou matrimoni:

enllaçar-se amb ella, fer resplendir sobre si l'encís de les llegendes passades, destacar per damunt de totes les nomenades de la comarca, reunir, vincular en ell i en els que d'ell sortissin la noblesa, el diner, la representació de l'antic poderiu ressuscitat dels Carvallós d'Anguera!... Quin somni aquell pel modest paleta d'antany! (Català 1907: 114-115).

El maridatge ha de ser amb l'hereva, Maria Romana, que es presenta com el reflex (la doble) de la llegendària i espectral «Portuguesa»:

I si en aquella hora algun espantadís coneixedor de la fúnebre llegenda hagués vist passar i traspasar, erratívolament silenciosa, al través del malincolic raig de lluna que com una banda de glassa verdosa esgaiava la sala de part a part, an aquella visió prima i endolada, hauria cregut tal volta que l'última renéta de la dama antiga era la mateixa ànima d'aquesta que vagava, imperdonada i sofridora, pels llocs del pecat i del crim (Català 1907: 91-92).

Davant la negativa de Maria Romana, però, Brianet esdevé el paral·lel del drac i acaba la transformació, que culmina la seva ruïna moral atida per l'ànsia de poder i de submissió. Cal notar com aquesta s'expressa amb la imatgeria bestial, que fluctua del drac a la serp:

Eixalades per la decepció, ses passionetes de poll reviscolat se redreçaren com una niuada de serpinoyls malignes, escopint son verí de grolleries i amenaces contra aquell casal i aquella dona que no es volien junyir resignadament a ses ambicions desapoderades: i d'aquella hora en avall cregué que ja no els hi devia cap llei de compassió ni mirament (Català 1907: 117).

S'ha complert, doncs, la «profecia» que duia la saviesa popular: el protagonista acaba amb la nissaga arruïnant-los i fent-los fora de la casa.

S'ha reservat, volgudament, un aspecte remarcable per al final: «El carcanyol» és ple de tècniques que fan visible el narrador, un element comú amb la comunicació folklòrica (Roviró 1994: 14), enquadrat a l'interior d'un marc narratiu. El relat comença:

Aquella llarga història, relatada per peces menudes temps enrere, hauria constituït una perfecta novel·la de fulletí, mes jo vos la donaré en compendi, concentrada i esbravada ensems, com gota d'essència d'un genre mort, que hagués restat casualment oblidada en un flasc oblidat d'altres èpoques. / Heus-e-la aquí (Català 1907: 81).

S'hi aprecia una acció explícita de reconeixement en el contar —com el pastor Gaietà a *Solitud* amb les llegendes, o el predicador amb la Bíblia en el cas d'en Met. La mateixa narració reproduïx expressions i formes que recorden les de tradició oral —«i prova que prova, i grata que grataràs» (Català 1907: 98)—, així com ada-

gis —«i quan la gent se veu aigua al coll, a vegades, per bona que sia... Per alguna cosa diu l'adagi: "Pensa mal i no erraràs..."» (Català 1907: 101).

El següent personatge malvat que s'examinarà és el protagonista de «L'empès». De fet, ni tan sols té nom: funciona com un tipus i està caracteritzat, precisament, perquè l'arrossega una misteriosa força. Es dedica a fer el mal, sense cap objectiu: «És el càstig del poble, i no es troba una ànima que el pugua veure: d'ençà que van desmamar-lo, fa mal a un i altre sense parar. Fa mal amb una constància inacabable, com si ho fes per ofici.» (Català 1907: 77).

Durant el relat, ataca dues nenes, engega els bous contra un carro, trenca el coll a un ànec i vol matar uns ocells, sempre a plena llum del dia i sense intentar amagar-se'n. Cal tenir en compte que ataca, doncs, els més dèbils. De fet, els veïns l'increpen amb exclamacions que en ressalten la malignitat: «—Ànima de penjat! Mal pa que tastes! Així com no se't torna escorpins a la boca!... Vés fent, vés fent, que no moriràs en cap llit, com les persones!» i «—Així com no t'estriparen al nàixer, botxí de gent de bé! Aviar les bèsties quan veu que no hi ha pas!... Mal llamp te mati, amén!» (Català 1907: 76). Les imbricacions quasi de patíbul reproduïen la veu de la massa en les execucions públiques, sovint tenyides de demonització (Eco 2018). El seu cos és ple dels cops que ha rebut a causa de les seves «malifetes» i, fins i tot, pateix epilèpsia com a conseqüència d'un intent d'ofegament que va patir a la gorga. No es detalla —però s'intueix— que els veïns l'atacaren per prendre's la justícia pel seu compte. Ni el càstig físic, doncs, l'atura. Té quelcom del «mal radical» que els filòsofs, des de Kant fins a Hannah Arendt, han estudiat amb profunditat.⁶ Només la seva jove, compassiva i «forastera» —com el narrador fa notar—, pot albirar la magnitud de la seva tragèdia: actua «mogut per una força cega i irresistible» (Català 1907: 77). Això l'inscriu dins la categoria del mal «pur»: aquell que és vacu i no busca satisfer cap necessitat. El mite del «mal pur», segons l'estudi clàssic de Baumeister (1997: 72), és útil per explicar tot allò que no és comprensible per als humans, com s'anunciava a les línies inicials d'aquesta intervenció. Davant aquesta figura, hom es pregunta: representa el Diable? O bé és el seu seguidor, un condemnat? En el seu dia a dia, es caracteritza per la seva lentitud, i per uns ulls que reflecteixen la seva buidor. S'oposa, doncs, a l'aventurer que és premiat a les rondalles i les llegendes per la seva actitud activa. S'hi veuen els mateixos elements que en el cas d'en Met, però emprats en un sentit oposat: el primer es deixa guiar cegament per la religió, mentre que el vell sembla perseguir la destrucció. Així, encarna els elements principals del mal anunciats per Terry Eagleton (2010: 53): la seva naturalesa sorprenentment superficial, l'agressió al sentit, l'absència de dimensió vital i la monotonia anestesiante.

Representa un mal mancat de contingut, fins i tot monòton i avorrit, en la línia de la definició que Søren Kierkegaard va fer-ne a *El concepte de l'angoixa* (1844). Els malvats, hi afegeix Eagleton (2010: 55), tenen un problema per estar presents.

6 Entre d'altres obres, Tzvetan Todorov (2002: 98-220) en fa un detallat repàs.

I és així en més d'un sentit: no tan sols en les vivències, sinó com a única opció de vida, és a dir, com a motor del moviment vital. El sadisme causa una reacció humana, cosa que permet la relació amb els altres, encara que la reacció, la por, sigui negativa (Baumeister 1997). Precisament, la narració juga amb els temps verbals: generalment és en passat, però esdevé en present durant cadascun dels episodis de violència. Es pot apreciar en el següent exemple:

Trobà al pas dues nenes, ajocades enmig del carrer i molt aqueferades jugant a pedraltes. Amb els fronts tocant-se i els banyons dels cabells eneriçats rera el clatell, feien cloquejar els codolets rodons, sens adonar-se de res ni de ningú. [...]

Però vet aquí que arriba vora d'elles el vell, els ullots junts li relluen amb un espurnall, estira un cantó de boca i, sense dir paraula, revira l'esclop i engega una coça sota el braç de la nena més propera (Català 1907: 75-76).

Aquest tret narratiu accentua els moments intensos. Les oscil·lacions en els temps poden ser característiques d'una narració oral, però la seva aparició específica revela la condició literària del recurs. L'ús del present en aquests instants fa pensar que el vell només és «viu» aleshores. Just abans de la seva mort:

salta de mota en mota més lleuger que si tingués vint anys. No li pesen ni els ossos ni els esclops, i de tant en tant retorç el coll i fa ganyotes estrafetes, com si begués vinagre. [...]

Fica el coll enmig de les espatlles, com si el volgués amagar, acluca vivament els parpres, estreny les dents i estira els llavis tant com pot: si algú el vegés diria que riu com un condemnat, però a la quieta (Català 1907: 79).

Una vegada més, l'expressió «riure com un condemnat» és plena de sentit. Segons Eagleton (2010: 79), representa gràficament la delectança d'abandonar «la càrrega de la significació». Hi coincideix, de nou, la lectura de Baumeister (1997), que argumenta que la rialla no prové del sadisme, sinó de la reacció al No-res. Però, de fet, el vell no riu: està patint un atac d'epilèpsia que el farà caure al llot, on mor asfixiat. La caiguda en el fang és ben simbòlica. La condició és representada com «una serp rabiosa...» (Català 1907: 79). Furgant novament en la simbologia, la serp s'associa a l'energia, la força pura i sola (Cirlot 2011: 405), com la que mostra el personatge. Però, també evoca la involució, el principi del mal en tot allò terrenal i, per tant, l'aspecte maligne de la naturalesa (Cirlot 2011: 406-407). Així s'acaba el «càstig» del col·lectiu, que actua com a un sol ésser: «L'endemà, al saber la nova, tot el poble va respirar com si s'hagués tret un pes de sobre» (Català 1907: 80).

Català aprofundeix en la imatgeria del mal a «Lo pastor», un relat amb una construcció particular. En la primera part, el narrador exposa les característiques malignes d'aquest personatge de l'Empordà —oposat al dels Pirineus— i en la segona les «exemplifica». Així, la primera secció recull la imatge de l'idealitzat pastor dels Pirineus, arrelada en l'imaginari català i sintetitzada, entre d'altres, en l'obra Joan Maragall. El poeta va ser autor de la «Cançó del Pastor i la Sirena», on es dibuixa

l'Empordà com el darrer espai on era possible agermanar la Catalunya de mar i la de muntanya⁷. Aquest pastor ideal és, també, darrere el Gaietà de *Solitud*.

Per contra, el pastor empordanès és: «lo ser més maleït i odiat en les valls i encontrades empordaneses» (Català 1902: 386). El narrador el caracteritza triplement de la següent manera:

[e]mpeltat de lladre i folrat de quelcom pitjor, és en lo intel·lectual un arxiu de diableries, en lo moral un esperit que no creu més que en Santa Doble de Quatre, i en lo físic se li veuen los tirats del gat faixí, que obra i s'èsmuny furtivament, però que si l'empaiten fa cara» (Català 1902: 385).

Per tant, s'apel·la a la intel·lectualitat del mal (el primer pas que s'ha de seguir en la triple gradació, intel·lectual, moral i física). Està marcat per la destrucció absoluta:

Fa son romiatge, impertorbable, amb la impertorbabilitat incisiva d'ànima guerxa, deixant un ròssec de destrucció per valls i comes i aixecant, com volejades d'auells negres, cors de malediccions del pobre pagès, que es refiava del blat per a pagar bestreta i impòsits, i del menestral, que esperava vendre l'oli per a fer aprendre de lletra a la canalla (Català 1902: 387).

Ho exemplifica en Nasi, al segon apartat de la narració. Algunes de les seves accions tenen un objectiu monetari o de venjança, contràriament al que es veia en el cas del protagonista de «L'empès». Per tant, hi apareixen unes motivacions, per bé que siguin moralment dubtoses. Però ben aviat el pastor il·lustra el pas del mal «instrumental» al mal «pur». Ho fa —i aquí rau la clau del relat— amb plena consciència, usant l'intel·lecte: «Solia fer mal per costum, per a estalviar diners o per a revenjar-se, però aleshores destruïa sols per destruir, i la destrucció li era necessària com una medecina que li refrescava el cor i li esbargia l'humor envinagràt» (Català 1902: 402).

Aquesta condició pal·liativa conflueix, una vegada més, amb el mal definit per Eagleton (2010: 105): més enllà del sadisme, el mal pur es basa en una crueltat que vol alleugerir una aterridora absència interior. El narrador reflecteix també el procés intern de la malignitat: la «perversitat nadiua» (Català 1902: 402) que sent brollar a les seves entranyes es reflecteix físicament en «lo cap baix i la mirada dura», una expressió que apareix fins a cinc vegades per mostrar com elabora un pla. Com recorda Ortiz (2018: 121), el mal «reflexiona», està definit pel pensament i impulsat per la intel·ligència, especialment des del Romanticisme. És lluny, per tant, de l'estupidesa, de la lentitud i de la buidor en la mirada. Qui el representa, per definició, és un ésser astut. En els relats examinats, s'hi aprecia una escala que va des d'en Met, a en Brianet i el Vell, fins al Pastor.

7 Josep M. Fradera (2007) ofereix una breu síntesi d'aquest mite de la catalanitat, especialment influent en el Modernisme.

Hi coincideix Eagleton (2010: 102) la consciència és el que converteix l'home en un llop per a l'home, com afirmava Hobbes, i no pas l'instint. De fet, el pastor de l'Empordà s'equipara a aquest animal, figura de l'alteritat: si per al dels Pirineus aquesta bèstia era l'enemic natural, l'empordanès supleix aquesta figura ben present en els relats folklòrics. Esdevé, doncs, el perill, la fera, per a la resta d'habitants de l'univers narratiu. Després d'assassinar el pagès Ton: «Al clar de lluna li blanquejaren les dents entremig dels llavis estirats per la rialla perversa» (Català 1902: 408). Tot seguit, li insereix a la força les figues a la boca, amb una imatge de gran repulsió, que causa l'ofegament del personatge. Aquests fruits són, de fet, l'objecte de la batussa, l'arma de la venjança.

Precisament per a la víctima, en Ton, la figura té un referent clar: el dimoni, clara imatge de l'oponent que s'ha mantingut fins a l'actualitat (Baumeister 1997: 193). És el pastor de l'Empordà una espècie de pastor dels Pirineus caigut? El diable, com hem vist, permet comprendre el més incomprendible, això és, el propòsit humà de fer el mal. Encarna els interrogants d'una civilització racional davant l'ésser humà tocat pel mal: el trasllada al mite o a la superstició i, amb aquesta operació, arrela el diable a la terra i n'accepta la «realitat» (Ortiz 2018: 161), fora de l'imaginari i de les pàgines. El mateix nom del personatge —Ignasi, en relació amb el foc— té un aire de destrucció.

En Ton anomena «dimoni» a en Nasi en diverses ocasions —«per a no donar sospita al dimoni de l'infern» (Català 1902: 404), «lo dimoni de l'infern havia tornat allà abans que ell!» (Català 1902: 405), «Ja estaria galdós lo dimoni de l'infern i la seva tropa!...» (Català 1902: 406). La «tropa» del Pastor són les seves ovelles, personificades en la primera part del relat, i imatge del seguici, de la massa: «la ramada d'ovelles, inconscients davant les injustícies criminoses talment com si fossin ramades d'homes» (Català 1902: 387). Cal notar l'evident ironia darrere el fet que un personatge associat amb el dimoni sigui un pastor, una figura relacionada amb el sacerdot en la religió. El seu ramat, les ovelles, són, en aquesta tradició, els parroquians i, per extensió, el poble. Es tracta d'una inversió de l'element religiós com a guia que apareixia al relat d'en Met, i que és tradicional de la imatgeria cristiana. En aquell, el col·lectiu posava en ús els elements etnopoètics. Ara, és en Ton qui fa aquest procés. Però la mateixa construcció del conte ho alerta: és un personatge «tipus», susceptible de representar el pagès, qualsevol dels veïns d'un poble com els d'en Met, del vell *empès* o en Brianet. I, per extensió, la resta de la humanitat, en especial els homes. Ja s'ha vist que, en el cas de les dones, la figura preeminent és la de la bruixa.

A través dels relats de Català s'ha mostrat una gradació de la malignitat: la saviesa popular i el col·lectiu aboquen en les Conques la imatge de les bruixes i, en el seu fill, la del diable (lligada a la potencialitat que, com Déu amb Jesús, el diable tingui un descendent —una escatologia miserable i activament destructora), per bé que el seu comportament els fa perdre-li la por. En canvi, a «El carcanyol»

l'estela del diable, l'opositor, converteix l'ambiciós Carvalho en una mena de drac a ulls dels veïns, una marca maligna que es repeteix amb la degradació absoluta d'en Brianet (que passa a ser «don Cebrià»). El col·lectiu no comprèn tampoc les motivacions de l'empès, del vell, la seva vacuïtat. La seva «mala ànima» els esparvera. Però el Pastor de l'Empordà és qui representa millor el Diable: la mateixa narració, emprant personatges tipus, s'acosta a les narracions vinculades a la figura del dimoni.

Així doncs, s'ha fet patent com funcionen els rumors i la superstició —a «En Met de les Conques»— o la llegenda del passat —a «El carcanyol». Als dos darrers relats hi apareixen les reaccions als actes malvats: en el cas de «L'empès» és visible el comportament del col·lectiu i, en el d'«El Pastor», el de personatges prototípics com el pagès, un bon home que defensa la seva propietat dels atacs del maligne i ho paga amb la seva vida. A l'obra de Víctor Català, aquests elements etnopoètics es posen al servei d'explicar la diversitat dins la realitat: els dilemes, les llibertats, les col·lectivitats. Hi apareix la diferència, la luxúria, la sexualitat fora de la moral, la misèria, la cobdícia, la buidor d'ànima, els impulsos violents, la transformació des d'un mal útil a una voluntat absoluta de destrucció, de dolor. La seva operativitat té a veure amb la literatura suggeridora i modernista resumida pel crític i escriptor Raimon Casellas (1904), que revela els problemes de l'ésser modern i explica, així, la tragèdia de l'ésser humà: la manca de reflexió, la llosa del passat, l'ambició, la pobresa, la legitimació dels actes malignes o la demagògia, que són tan sols algunes de les manifestacions d'un mal omnipresent.

BIBLIOGRAFIA

- BAUMEISTER, R. F. (1997): *Evil: Inside Human Violence and Cruelty*, New York, W. H. Freeman.
- CASACUBERTA, M. (2002): «Víctor Català i la literatura de l'ombra», dins Enric PRAT i Pep VILA, (ed.), *II Jornades d'estudi «Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966»*. *L'Escala*, 20, 21 i 22 de setembre de 2001, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 33-52.
- CASELLAS, R. (1904): «La Intrusa de Maeterlinck», *La Veu de Catalunya*, 10 de març, p. 3.
- CATALÀ, V. (2019 / 1902): *Drames rurals*, dins Blanca Llum VIDAL i Agnès PRATS (ed.), *Tots els contes (volum III) Caires Vius. Ombrívols. Drames rurals*, Barcelona, Club Editor, p. 291-500.
- CATALÀ, V. (2019 / 1907): *Caires Vius*, dins Blanca Llum VIDAL i Agnès PRATS (ed.), *Tots els contes (volum III) Caires Vius. Ombrívols. Drames rurals*, Barcelona, Club Editor, p. 5-226.
- CIRLOT, J. E. (2011 / 1958): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.
- EAGLETON, T. (2010): *Sobre el mal*, Barcelona, Península.
- ECO, U. (2018): *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen.

- FRADERA BARCELÓ, J. M. (2007): «Ni sirenes ni pastors, o la trampa de la identitat», dins *Actes del Congrés: el paisatge, element vertebrador de la identitat empordanesa*. FIGUERES: Institut d'Estudis Empordanesos, p. 329-344.
- GOMIS i MESTRE, C. (1987): *La bruixa catalana. Aplec de casos de bruixeria, creences i supersticions recollits a Catalunya a l'entorn dels anys 1864 a 1915* (Segona ed.), Barcelona, Editorial Alta Fulla.
- MCGINN, C. (1997): *Ethics, Evil and Fiction*, Clarendon Press, Oxford.
- ORIOI, C. (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana* (Vol. 171), Valls, Cossetània Edicions, coeditat amb la Universitat Rovira i Virigili.
- ORIOI, C.; LÓPEZ, M. (2002): «Caterina Albert, Víctor Català: els referents del folklore, el plaer per la literatura», dins Enric PRAT i Pep VILA (ed.), *II Jornades d'estudi «Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966»*. *L'Escala*, 20, 21 i 22 de setembre de 2001, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 387-414.
- ORTIZ, A. (2018): *Ficciones del mal. Teoría básica de la «demonología literaria» para el estudio del personaje maligno*, Barcelona, Calambur Editorial.
- PUJOL, J. M. (1991-1992): «Folklore narratiu: la rondalla i la llegenda», dins Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, *De la literatura popular a la literatura culta*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 67-79.
- ROVIRÓ ALEMANY, I. (1994): «El folklore com a acte comunicatiu», *Revista d'etnologia de Catalunya* [en línia], núm. 4, p. 10-19, <https://raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/48529> [24/07/2020].
- TODOROV, T. (2002): *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX*, Barcelona, Península.

LA REPRESENTACIÓ DEL MAL EN LES *RONDALLES VALENCIANES*
D'ENRIC VALOR¹

Joan Borja i Sanz
Universitat d'Alacant

Els dimonis constitueixen —si més no en les cultures cristianes— la representació del mal per antonomàsia. Són, de fet, l'*encarnació* del mal: de la mateixa manera que Déu, la Mare de Déu, els àngels, els arcàngels, les santes i els sants personifiquen, paral·lelament, el bé. I aquesta sabuda distinció dicotòmica entre el mal i el bé —entre el pecat i la virtut, la iniquitat i l'honradesa, el vici i la probitat, etc.— es projecta de manera evident, per mitjà de les corresponents personificacions, en el maniqueisme dels personatges protagonistes de les narracions de tradició oral. En les rondalles, per exemple, els personatges normalment no ofereixen una gran sofisticació ni una enorme complexitat de matisos psicològics: els herois, tanmateix, són un compendi (positiu) d'integritat, valor i decència; i els seus antagonistes, per contra, representen un veritable model (negatiu) de malignitat, abjecció i vilesa. No ens ha d'estranyar, per aquest motiu, que entre els antagonistes dels relats tradicionals de transmissió oral aparega amb freqüència la figura del dimoni, oposada a la dels herois o les heroïnes protagonistes.

En aquesta aportació ens proposem de dur a terme, des de perspectives epistemològiques pròpies de l'etnopoètica, un estudi dels personatges que, d'una manera o una altra, assumeixen funcions narratives de representació del mal en el conjunt dels trenta-sis relats que configuren les *Rondalles valencianes* de l'escriptor valencià Enric Valor i Vives (2011-2000), amb una atenció especial als diversos dimonis que hi apareixen: Capralenc el Fi (en la rondalla «El jugador de Petrer»); Banyatorta, Potallarga i Cua-roscada (en «El ferrer de Bèlgida»); el Dimoni Major (d'«El llenyater de Fortaleny»); el dimoni dels tres cabells d'or (en «El xiquet que va nàixer de peus»); el dimoni de la Blasca (en «Abella») i el «dimoniet del dimoni» que se li apareix a l'oncle Porra a la serra de Penàguila (en «El dimoni fumador»).

D'entrada, resulta digne de remarcar l'enginy que Enric Valor exhibeix en els noms propis que elegeix per a alguns dels seus personatges malvolents, inspirats sovint en la toponímia o la fitonímia. Així, per exemple, les germanes egoïstes, envejoses i malfactores de la protagonista d'«Abella» es diuen *Girgolina* i *Murgulina*: noms derivats de dos tipus concrets de bolets: les *gírgoles* i les *múrgoles*. El malvat antagonista d'«El Gegant del Romaní» pren el nom, com se

1 Aquesta publicació és part del projecte d'I+D+i PGC2018-093993-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE) Literatura popular catalana: géneros, conceptos y definiciones, finançat per MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ i per FEDER Una manera de fer Europa.

sap, d'aquesta aromàtica i abundantíssima planta de la família de les lamiàcies (*Salvia rosmarinus*), atès que el temible ogre té uns cabells que es confonen amb aquest tipus d'arbust. Semblantment s'esdevé amb el personatge «de cara bellíssima però diabòlica, maligna» (Valor 1975: 379) que custodia la caixeta de les Caterinetes en «El castell d'Entorn i no Entorn»: la «reina Argelagaina», un nom que remet a l'espinosa planta de la família de les fabàcies (*Genista scorpius*). Quant a la toponímia, la venjativa bruixa Safranera d'«El rei Astoret», tot i evocar en primera instància elements com el safrà o el sofre, deu el seu nom, en realitat, a la penya de la Safra que es troba al municipi fronterer de Monòver (Vinalopó Mitjà); el dimoni de la Blasca, que trau el cap en un moment determinat de la narració d'«Abella», deu el seu nom a la penya de la Blasca, de la serra Fenossosa, al terme de Banyeres de Mariola (l'Alcoià); i l'inquietant dimoni Capralenc el Fi, d'«El jugador de Petrer», sembla evocar amb el nom la idea demoníaca del boc o de la cabra, però refereix, en realitat, una partida del terme de Petrer anomenada, precisament, Caprala.² Així, doncs, l'explícita voluntat d'Enric Valor de «nacionalitzar» les rondalles³ es fa palesa, fins i tot, en la denominació dels personatges.

Però tornem als dimonis. En les *Rondalles* de Valor aquests personatges, d'acord amb una profusa tradició popular, són caracteritzats amb elements pertorbadors, com ara l'efecte inquietant d'uns ulls com brases, capaços d'emetre llum, o unes petites banyes al cap, més o menys dissimulades. Aquest és el cas, per exemple, del dimoni que s'apareix a l'oncle Porra en «El dimoni fumador»:

Es torbà un poc el caçador, i li va mirar la cara. ¡Déu del cel! ¡Dels ulls d'aquell home eixia llum, llum de veres, que li donava, a Porra, com una calor! I davall la muntera, mal estacada al cap, li va descobrir les puntetes de dues banyes.

«És un dimoni», es digué Porra tremolant (Valor 1975: 210).⁴

Es tracta, en aquesta rondalla, d'un dimoni que acaba de tornar al món després de molts anys tancat en una cel·la de castic a l'infern i que, per això mateix, no sap què és una escopeta. L'oncle Porra aprofita la circumstància per a fer-li creure a

2 De fet, la ubicació geogràfica d'aquesta partida, situada per damunt dels 600 metres d'altitud, esdevé un element narrativament significatiu pel fet que els garrofers no creixen a partir d'aquestes altituds a l'àrea mediterrània i, en conseqüència, el dimoni Capralenc no coneix aquest arbre.

3 El verb «nacionalitzar» és del mateix Enric Valor, el qual va reconèixer que aquest afany per adscriure geogràficament i culturalment les narracions de les *Rondalles valencianes* va ser, juntament amb el tractament lingüístic i el gust per la descripció, un dels tres «designis o intencions» que «van presidir la redacció literària dels temes trobats en boca de muntanyesos i pobletans d'aquelles belles terres». Per això, explica: «les he situades en muntanyes o costes conegudes pertanyents a pobles de so i arrel valencians» (Valor 1999: 23-24).

4 Citem per la versió definitiva de les *Rondalles valencianes* en els dos primers volums de l'*Obra literària completa* d'Enric Valor (Gorg, 1975 i 1976), tot i que la primera edició d'«El dimoni fumador» va ser en *Meravelles i picardies. Rondalles valencianes, I* (Valor 1964: 87-95).

aquell «dimoniet del dimoni» que l'escopeta que porta al muscle és una pipa que serveix per a fumar.

—Fumar és beure fum. ¿Tu no n'has begut mai?

—És clar —féu el dimoni—. Allà avall on nosaltres vivim, no hi ha res més que foc i fum. Però el fum se't fica en els ulls i en la gola, i no dona mai gens de gust.

—Ací és una altra cosa —continuà Porra—: ací cremem les fulles d'una planta plena d'oloretetes i n'engolim el fum, i se't puja al cap i te l'omple de meravelles: et trobes en el Paradís Terrenal. Al sentir allò del Paradís, al dimoni li va caure la muntera i féu una rialla d'excitació.

—Vegem, vegem! —digué pressós.

Porra li allargà l'escopeta sense soltar-la de la culata.

—Fica't el canó dins la boca. Ací baix l'he carregada d'aqueixa herba. Tu, xucla-li fort.

Aquell babau de l'Infern es va posar a xuclar per la punta del canó.

—No trac fum! —va dir a l'acte.

—Xucla, xucla! —seguia rient-se-li Porra—. I mentrestant amartellava l'arma.

El dimoni es tragué el canó de la boca una vegada més i preguntà:

—És cert que veuré el Paradís?

—Xucla i calla. Paradís i estrelles i de tot veuràs! Ja me'n tornaràs la resposta!... I prepara't, que et done foc!

El dimoni tornà a xuclar.

Tot rient, tot rient, Porra estirà la clau i va soltar el tir, i se sentí un tro fortíssim, descompassat, com si haguessen esclatat cent barrils de pólvora de moros i cristians (Valor 1975: 211).

Veiem, per tant, que, gràcies a l'engany de fer creure que l'escopeta és una pipa per a fumar, l'oncle Porra aconseguí desfer-se de l'amenaça d'aquell dimoni, el qual va restar «sense cap i ballant, vinga de ballar, tot fent estranyes contorsions i horrorosos bots». (Valor 1975: 212)

No millor parats resulten els dimonis de la rondalla «El llenyater de Fortaleny», que podem adscriure al tipus ATU 330, «The Smith and the Devil» (Uther 2004, vol. 1: 219). En aquest cas, el protagonista, Pauet, després d'aconseguir el benefici de viure durant mil quatre-cents quaranta anys, és portat per «l'ossuda i descarnada Mort» cap a l'infern, on quatre dimonis l'esperen:

Tot seguit, se sentí portat pels aires i s'adonà que l'entraven en un avenc fondíssim, que ell coneixia, de les serres de Simat. I, a la fi, van fer cap a una cova immensa, al fons de la qual s'obria una porta tota flamejant. Quatre dimonis endrecers i grotescs eixiren per ell. Llavors la Mort va desaparèixer (Valor 1975: 51).⁵

Tanmateix, com que la Mort li ha concedit l'oportunitat de preparar el viatge, Pauet hi ha portat un sac màgic al qual entra tot allò que ell vol (i no en pot eixir sense el seu permís), i també un martell prodigiós que ningú no li pot prendre. I és amb l'ajuda d'aquests dos elements que fa escarmentar tots els dimonis de l'infern, començant pels dimonis que l'han vingut a rebre i acabant pel mateix Di-

5 La primera edició d'«El llenyater de Fortaleny» es produeix, precisament, amb la publicació del primer volum de l'*Obra literària completa*, el 1975.

moni Major, «molt elegant, amb un mantell de foc, les banyes daurades i la barba llarga i punxeguda com la d'un boc»:

Pauet, amb sac i martell; ells, tot udolant que eixordaven. L'entren en les sales de foc i es posen a punxar-lo amb ferros roents. Però a les primeres burxades, Pauet pega un crit i comença a martellades, aquest vull l'altre no vull, i me'ls tomba tots per terra amb el cap roig. Després diu:
—Ara vull parlar amb el Dimoni Major.

—Ací em tens —aquell sortint de dins una caverna fortament enllumenada.

Anava molt elegant, amb un mantell de foc, les banyes daurades i la barba llarga i punxeguda com la d'un boc. Pauet fa:

—Quina fatxa! Au, fica't dins del sac!

Què has dit? El Dimoni Major es sent arrabassat com per un vent terrible i es troba ensacat, que no veia res ni podia bellugar-se allí dins. Llavors, Pauet tanca el sac amb el cordell, el lliga bé i es posa despiadadament a pegar-li fortes martellades.

—Oi, oi! —es queixava Satanàs—. No ho puc resistir! ¡Em trencarà banyes i tot! Lleveu-li el martell!

S'acosten els dimonis, però, només tocaven el martell, pegaven de tòcs en terra. El llenyater reia a boca plena:

—No sigueu borinots! El martell està beneït; no me'l podreu llevar.

I continuava: bem, bem! Martellades al Dimoni Major!

—¡Tireu-lo, tireu-lo d'ací; tireu-lo de l'infern i que se'n vaja on vulga! —mana aquest.

En vista d'açò, Pauet consent. Destapa el sac, ix el Dimoni Major coixejant i amb el cap fet un sant Llätzer de bonys i trinxets, i me'l deixa anar tot victoriós (Valor 1975: 51-52).

Gràcies a aquesta hàbil estratègia —no exempta d'un punt de crueltat i tot—, Pauet no solament aconseguirà evitar l'ingrés a l'infern sinó que, enganyant després el mateix sant Pere, aconseguirà finalment entrar al cel i quedar-se tota l'eternitat en la glòria. No difereix molt d'aquest tracte impietós que Pauet infringeix als dimonis al que també els oferirà Toni, el protagonista de la rondalla «El ferrer de Bèlgida»: un home «més dur que el mateix ferro que treballava», «deseixit [...], alt i fort com solen ser-ho els d'aquest ofici» (Valor, 1975, 185). No debades, «El ferrer de Bèlgida» és una rondalla que comparteix amb «El llenyater de Fortaleny», ben mirat, una mateixa adscripció al ja referit motiu universal ATU 330, «The Smith and the Devil».⁶

Tanmateix, en el cas de Toni, no és la Mort qui porta el protagonista a l'infern, sinó directament un dimoni: el dimoni En Banyatorta.

6 Aquest títol ha estat traduït al català, ben significativament, com «El ferrer venç el diable amb el seu enginy». Tot i que Oriol i Pujol van mantenir en l'*Índex tipològic de la rondalla catalana* (2003: 103) la denominació «El ferrer allunya el diable», traducció literal del corresponent tipus Aarner-Thompson («The Smith Outwits the Devil»), una vegada publicat l'any següent *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography* (Uther 2004) —en què se suprimeixen els subtipus 330A, 330B, 330C, 330C, 330D i 330* i s'unifiquen en un únic i reformulat tipus 330—, van optar per traduir aquest ATU 330 en la base de dades en línia Rondcat [<http://rondcat.arxiudefolklore.cat/>] amb aquesta explícita i expressiva frase: «El ferrer venç el diable amb el seu enginy».

Toni, d'allí a poc, tot sol com s'havia quedat i colgat en el llit, veu que s'obre la porta del dormitori i que entra un home molt estranyament vestit i de rostre maligne. Era el dimoni, un dimoni de tants, que li deien En Banyatorta. El ferrer, és clar, li va conèixer la diabòlica retirada, perquè ell de babau no tenia res.

—Véns per mi? —li pregunta.

—Sí, per tu vinc (Valor 1975: 193-194).⁷

Com que Toni disposa de la complicitat i l'ajuda de sant Pere, s'hi aclama per poder burlar i enganyar aquell dimoni que l'ha vingut a trobar:

Quan se'n baixa el dimoni, Toni diu de pensament: «Pere,estic en un pas estret... Fes que caiga dins la gerra del vi i que no se'n pugui eixir si no ho mane jo».

[...]

En Banyatorta destapa la gerra des d'un pedris de la vora, i, sense saber com, rellisca i cau cap a dins, i la tapadora es queda encaixada com si res... tapant de nou la gerra. Ell, de dins, la tupava amb el cap, però aquella tapadora semblava pesar mil arroves (Valor 1975: 194).

D'aquesta manera, Toni, el ferrer de Bèlgida, aconsegueix el compromís del dimoni En Banyatorta de tornar-se'n a l'infern sense emportar-se'l:

Aleshores pogué el dimoni alçar la tapadora. Ell, que bota, puja l'escaleta corrents i passa per davant del dormitori com un coet, renegant i tirant sofre pel nas i per la boca. I, en cosa d'uns segons, per un badall que hi havia prop de la casa, al darrere d'una tàpia, es clava en les entranyes de la terra, i, pel seu temps —no massa—, arriba a l'infern. De seguida demana parlar amb el Dimoni Major, que el va rebre en una cambreta tota vermella de flama.

—Passa, passa, Banyatorta... Que no el portes? —demana l'amo dels dimonis al veure'l. (En Banyatorta encara feia una fortor de vi, que tombava).

—Amo, el ferrer de Bèlgida és més diable que tots nosaltres... Jo no torne per ell.

Li ho conta tot, fil per agulla.

—Bé; n'enviarem un altre allà amunt.

En Potallarga, un dimoniet molt animós, al sentir-ho per la porta entreoberta del recambró, va i diu pel badall:

—Demà, si l'amo m'hi deixa, aniré jo per Toni el ferrer.

I així va succeir (Valor 1975: 195).

Però aquest segon dimoni, En Potallarga, no aconsegueix un èxit major que el d'En Banyatorta. Quan aquest segon dimoni arriba a l'habitació del ferrer, aquest últim troba la manera d'enganyar-lo, novament amb l'ajuda de sant Pere:

Toni [...] simula un colp de tos i un poc de mareig, que bé que li venia; i, mentrestant, prega de pensament: «Pere, fes que aqueixa cadira que hi ha als peus del llit s'ompliga de punxes d'acer i que s'hi assente el dimoni i que no pugui alçar-se si no ho mane jo» (Valor 1975: 195).

7 Com en el cas d'«El llenyater de Fortaleny», la primera edició d'«El ferrer de Bèlgida» es produeix, també, amb motiu de la publicació del primer volum de l'*Obra literària completa*, el 1975.

Amb aquesta argúcia, Toni aconseguirà, a canvi de deixar-lo alçar-se de la tortuosa cadira, que Potallarga se'n torne a l'infern sense endur-se-l'hi. Però el Dimoni Major no desisteix i envia encara a cal ferrer un tercer dimoni: En Cua-roscada. Per desfer-se d'aquest tercer dimoni, Toni farà servir el clàssic motiu de l'arbre del qual no pot baixar ningú si ell no ho vol:

«Pere, per favor», fa Toni de pensament, «que no puga davallar de l'arbre mentre que no ho mane jo».

En aqueixes, torna la muller [...] i veu aquell ser monstruós, dins el còp de la figuera, vinga menjar figues.

—Això què és? —pega un crit.

—Vine i t'ho contaré... No me l'escarotes! —diu com pot l'esclafat de l'home.

Ella entra al dormitori i Toni li explica:

—Calla, Pepeta, que he agafat un dimoni!

—Jesús-Maria-Josep! I ara què hem de fer?

—Què hem de fer, dius? —idea Toni tot somrient—. Mira: agafa diners, corre a la casa de la vila i encarrega a l'agutzil de fer de seguida un pregó: que tots els xiquets del poble que vulguen, que vinguen amb pedres a acantalejar el dimoni. Per cada cantalada que li endevinen, els donaré una figa rebecada de la meua figuera. [...]

En Cua-roscada es va veure perdut. Les pedres brumien per dins del fullatge lletós i aromàtic de la figuera, i ell, sorprès, tirà a baixar-se'n, però notà que tenia els peus aferrats als cimals on s'apuntalava i no podia fer el menor moviment de fugida. I, de tant en tant, li n'endevinaven una. Oi, oi! Aquest cantal en l'esquena, aquella pedra en el cap; ací trinxet, allà blaüra, més enllà un vertader botern!

—Ferrer, bon ferrer! —crida el nafrat amb tot el lleu—. Que no tiren més pedres, que et done paraula de no tornar per tu, ni jo ni ningú! (Valor 1975: 197-198).

I així va ser com Toni va burlar també el dimoni En Cua-roscada. Quan, passats els anys, el ferrer per fi mor de vell, demana a la seua dona Pepeta que li pose dins del taüt «les mordasses d'arrancar claus, un bon martell i un grapat de claus mullats en aigua beneïta». I, clar: considerant-ne els antecedents, quan arriba a l'infern els dimonis li'n tanquen les portes...

Ell que m'arriba, en una fosca que feia por, creuada només per la fulgor dels llamps, a les portes de l'infern. I gran fou la seua sorpresa, perquè les trobà tancades i sorribaldades i, per les mostres, apuntalades per dins, car els dimonis li havien pres por i es negaven a rebre'l. [...]

—No, no!

—Ací, no!

—Fora!

—Puja-te'n al cel, o als llimbs!

—O torna-te'n a Bèlgida.

El Dimoni Major, que no el coneixia personalment, va i diu:

—Xe, vaig a guaitar per aquella finestreta i veure quina planta té.

I, en efecte, obre i trau el cap per la finestreta, i, a l'acte, pem!, Toni, rient rient que queia de tò del goig, li pega mordassada i li arranca mig nas.

—Ai de mi, quin salvatge! —brama Satanàs, i es retira de la finestreta i la tanca tot horroritzat.

—Tireu-lo, tireu-lo d'ací! —mana, encara boig de dolor i rajant sang del nas, una sang negra—. Obriu les portes i arruixeu-lo amb totes les flames de l'infern!
 Mentrestant, sentien uns cops estranys en les portes i finestres.
 —I si se'ns cola dins? —pregunten uns dimonis.
 —Sí, sí; teniu raó... ¡Traeu pel finestró la mànega de les flames!
 Tiren a obrir el finestró de la porta, però no poden.
 —Què passa?
 —Ara ja esteu aviats! —crida Toni amb veu de tro des de fora—. Us he clavatejat portes i finestres amb claus mullats en aigua beneïta. Arrimeu-vos-hi si podeu!
 L'infern quedà tancat a pedra-puny, i per allò dels claus, beneïts tan intensament, els diables no podien ni acostar-se a desclavar les ventalles (Valor 1975: 201).

Ja s'entén: al final el ferrer de Bèlgida, gràcies a les successives argúcies contra els variats dimonis, acabarà arribant al cel on, després de convèncer Jesucrist i sant Pere amb nous enginyers, aquest últim «el deixà entrar per fi a gaudir de la felicitat eterna» (Valor 1975: 203).

Com l'oncle Porra, Pauet i Toni, també Bernadet, el personatge protagonista de la rondalla «El xiquet que va nàixer de peus» (una combinació dels tipus ATU 930, «The Prophecy»; i 461, «Three Hairs from the Devil's Beard»), aconseguix arribar a l'infern, establir un contacte amb el mateix dimoni, eixir-ne ben parat i aconseguir-ne un profit determinat. Serà en la segona part de la rondalla, quan el rei li encarregarà, com a requisit per a merèixer el matrimoni amb la seua fillastra, la princesa Carmesina, la proesa d'anar a l'infern i portar-li «els tres cabells d'or del dimoni» (Valor 1975: 285). Quan l'intrèpid Bernadet hi arriba després del sabut viatge iniciàtic, de seguida aconseguix guanyar-se la complicitat d'un entranyable i benefactor personatge matriarcal: «la mestressa de l'infern».

Toc toc!

—Qui és? —va sentir que preguntaven dins.

—És ací cal dimoni?

S'obrí una espiera de la porta. Hi va aparéixer una lletja cara de vella.

—Sí —li va respondre—, està de viatge. Passeu, passeu tanmateix.

La porta es va entreobrir i Bernadet va entrar.

Allí feia calor de forn. Cap a dins, hi havia un corredor tot vermell, ple de flames i guspies; a mà dreta, l'estatge de la vella, la qual era ni més ni menys que la mestressa de l'infern (Valor 1975: 291).⁸

Quan el dimoni arriba a l'infern, la mestressa converteix Bernadet en puça per poder-lo amagar en un plec de la falda:

8 Tot i que citem sempre per la versió definitiva de les *Rondalles valencianes* en els dos primers volums de l'*Obra literària completa* d'Enric Valor (Gorg, 1975 i 1976), cal advertir que la primera edició d'«El xiquet que va nàixer de peus» és en *Meravelles i picardies. Rondalles valencianes, I* (Valor 1964: 97-138).

En això estaven, que es va sentir un gran estrèpit a la porta, l'olor de sofre de l'infern es va pronunciar més, i el dimoni rodava la clau, obria i entrava, pegant bufits i fent el tararot com sol ell.

—Torna't puça! —havia invocat ja la mestressa, i Bernadet es tornà puça i, de quatre bots, s'amagà en un plec ben amagat de la falda de la vella.

El dimoni venia mig nuet, renegant perquè aquell dia no havia pescat cap ànima; duia la cua roscada i les banyes polsoses del viatge. Es va asseure en una altra cadira de ferro al costat de la mestressa (Valor 1975: 292).

Amb les pertinents argücies, la mestressa no solament l'enganya per arrancar-li els tres pèls d'or que Bernadet necessita, sinó que aconsegueix, també, extraure-li una informació estratègica a propòsit de diferents misteris que el protagonista s'ha anat trobant de camí a l'infern, com ara els referits a una font que rajava oli i ha deixat de fer-ho:

La vella començà a esplugar-lo, i ell es va abeltir de seguida. I quan ella m'ho veu, pèm!, li pega estirada i li cull un cabell d'or.

—Oi, mala dona! Què fas? —va escridassar l'animalot.

—No t'enfades... És que m'he adormit jo també i he tingut un somni...

—Quin somni?

Bernadet, fet puça, estava blau de riure i no perdia punt.

—Que hi ha una font en un poble del desert —va explicar la vella—, i, abans, aquesta font rajava oli i ara no. [...]

—Quins ases que són en aqueix poble —va comentar—. Si descobrien l'alcavó de la font, hi trobarien una serp com la soca d'un pi que es beu tot l'oli i no en deixa eixir ni gota (Valor 1975: 292-293).

També el cas d'una pomera que ha deixat de fer les pomes d'or que abans feia:

Dit açò callà, i, al poc, Bernadet va sentir un ronc fort. És que el dimoni s'havia adormit una altra volta.

La vella li torna a pegar estirada i li trau un altre cabell d'or.

—Calla, no t'enfades... És que m'havia tornat a adormir jo també... He somiat...

—Què?

—Que hi ha una pomera molt gran...

—Ho, hooo! —rigué el dimoni—. Sí, ja ho sé, una pomera que feia pomes d'or, en el poblet de la Fi del Món.

—Ara no en fa.

—És clar —conclugué el dimoni—; mentre no li traguen un gripau gros com un carro que li rosega les arrels, no faran res (Valor 1975: 293).

I, en tercer i últim terme, el fet que ningú no relleva mai el barquer del riu de l'Infern:

Es va tornar a adormir. La vella s'esperà bona mitja hora a traure-li el tercer cabell d'or i posar-li la tercera qüestió. ¡No era cosa de molestar-lo massa sovint i que ho enviàs tot a

pastar fang! Quan el va creure ben descansat, li arrancà el tercer cabell i va amagar-se'l en la butxaca junt amb els altres dos. El dimoni pegà una respirada fonda i va esbarrallar els ulls. —Ahhh! —va badallar i tot. I es gratava el tòs—. Em fa mal ací... No sé; com si tingués tres picades...

—Això deu ser dels mals hostals que freqüentes. [...] Ah... Escolta. Abans que te'n vages... Tinc una quimera: sempre que trac el nas a la porta, veig el mateix barquer passant la gent pel riu... Deu fer vint, o potser trenta anys. ¿Que no hi ha qui el relleve?

—Aquell clofoll? —va bramar el dimoni—. ¡Bé s'ho té merescut per ignorant i servicial! Però ni lo digueu [sic] res. Si ell ho sabia... No té més que donar al primer que arribe el rem amb la mà esquerra i que el viatger li l'agafe amb la dreta... (Valor 1975: 293-294).

Ni cal dir que aquesta informació sobre la font que raja oli, la pomera de les pomes d'or i el barquer de l'infern es demostrarà decisivament valuosa, juntament amb els tres pèls d'or aconseguits, per a la resolució feliç del relat: tot gràcies al pobre dimoni hàbilment enganyat. Però no molt més reeixida és la imatge que Enric Valor ens reporta del «dimoni de la Blasca», a qui en un determinat moment s'encomanen Girgolaina i Murgulina, les germanastres d'Abella, la protagonista de la versió valòria del tipus ATU 425C, «Beauty and the Beast». Aquest «dimoni de la Blasca», que és l'encarregat de «posar verí en el cor de les germanastres», es demostrarà, com la resta dels dimonis de les *Rondalles valencianes*, poc espavilat i eficient si tenim en compte que la protagonista, «Abella», en la resolució del relat, no solament no trobarà la perdició que les germanastres Girgolaina i Murgulina li desitgen, sinó que guanyarà el secret de la felicitat i la fórmula de la veritat per a redimir la maldat «dins els cors dessucats» d'aquestes ambicioses, vanitoses i envejoses germanastres.

—¡Jure pel dimoni de la Blasca —va dir llavors la Girgolaina— que no pararé en torreta fins que no li procure la perdició! Tu què en dius?

—Que ho jure també! —s'ajustà a tot la Murgulina [...]

Tanmateix, el dimoni de la Blasca es veu que no parava, d'allà dalt de la seua penya, de posar verí en el cor de les germanastres (Valor 1976: 118).⁹

I igualment, aquest dimoni de la Mariola es demostra molt poc eficient quan les germanastres, «al bosc de la Penya de la Blasca [...], agenollades davall una motada d'esbarzers que hi havia en un ixent, deien totes engrescades de maldat»:

—Dimoni de la Blasca, no permetes que Abella trobe l'anell (Valor 1976: 121).

Fet i fet, a pesar d'aquesta imploració satànica, el dimoni de la Blasca no podrà evitar que Abella prompte recupere l'anell en qüestió, gràcies al prodigi d'un gall i una gallina que parlen:

⁹ Citem, com sempre, per la versió definitiva de les *Rondalles valencianes* en el dos primers volums de l'*Obra literària completa* d'Enric Valor (Gorg, 1975 i 1976), tot i que la primera edició d'«Abella» va ser en *Meravelles i picardies. Rondalles valencianes, 1* (Valor 1964: 169-204).

I mentre que les gallines menjaven, va anar guaitant les potetes, i va veure al final que la gallina tova portava a guisa de polsera el seu anell. Me l'agafa sense titubeigs de cap mena i li'l trau d'una revolada (Valor, 1976, 122).

Tanmateix, en tot el repertori rondallístic de Valor, el cas en què potser més clarament es veu l'engany a què un personatge humà pot sotmetre la figura del dimoni és, sens dubte, el d'«El jugador de Petrer». I és que, en aquesta narració corresponent al tipus ATU 1184 («The Last Leaf»), el motiu de l'engany al dimoni per mitjà d'una enginyosa argücia constitueix el nucli principal de l'argument. Perquè el relat, si bé es mira, respon a la tercera de les formes que el catàleg *The Types of International Folktales* preveu per a aquest tipus:

The devil helps a man to perform a task (by giving him Money). In return, the man is to come into the devil's power when the last leaf falls from the (oak) tree. It never falls. (The devil angrily slashes the leaves.) (Uther 2004, vol. II: 66).

Trobem, per tant, una correspondència exacta entre aquest motiu universal¹⁰ i el relat valorià ambientat a Petrer, amb una particularitat en la versió valenciana que resulta comuna amb altres versions recollides en el nostre àmbit cultural:¹¹ que en comptes de l'«última fulla» en el cas d'un arbre de fulla perenne, el tracte satànic es refereix a l'última garrofa dels garrofers. Així, doncs, com que els garrofers sempre tenen garrofes, perquè les garrofes tendres de la collita següent naixen abans que acaben de caure les garrofes velles de la collita anterior, en cap moment de l'any no es produirà la circumstància recollida en el pacte; i el dimoni, en conseqüència, mai no podrà emportar-se l'ànima del protagonista i en restarà burlat. En el cas de la rondalla valenciana que Valor ambienta a Petrer, don Pere Mestre, el jugador de Petrer, estableix un pacte amb el dimoni després d'haver-lo invocat endut per la impotència d'haver perdut quasi tot el patrimoni en el joc:

—Com m'he vist i com em veig! —digué en veu baixa, però molt amargat. I tot seguit va afegir: —¡Cal que em faça ric, com siga!

Una idea esgarrifosa va creuar pel seu cervell xardorós.

—¡Si em feia ric altra volta —prometé en forta veu—, donaria la meua ànima al dimoni!
[...]

Don Pere, en aquell moment, deixà d'oïr la remor de la tempesta, perquè s'havia quedat ert d'admiració, que no de por, puix que ell era valent de debò i, a més, ara estava desesperat.

10 El tipus ATU 1184, si més no, ha estat documentat en les cultures següents: letona, lituana, sueca, danesa, francesa, castellana, catalana, neerlandesa, frisona, flamenca, alemanya, austríaca, hongaresa, txeca, eslovena, polonesa i russa.

11 El tipus ATU 1184 presenta, en català, a més de la versió de Valor, aquestes altres: «El fruit del garrofer», de Cels Gomis (2015: 81); «Abre singular o el dimoni enganyat», de Francesc Martínez i Martínez (1947: 289-297); «L'home que va enganyar el dimoni», de Maria Joana Minguet Itarte (2006: 47-51); i «Pactes amb el dimoni. El garrofer», de Jordi Raül Verdú (2006: 125-126).

S'havia quedat esbalaït, diem, perquè, a la punta del corredor que d'allí partia, a la mitja claredat que feia el llum d'oli que duia a la mà, va distingir un cavaller alt, ben abillat, de refinat aspecte, que s'inclinava en una noble i lleugera reverència.

—M'heu cridat, don Pere?—va dir al mateix temps.

—Sí, sí; us he cridat —va respondre l'hereu tot seré. I pensà de seguida: «Estic en presència del dimoni», cosa que l'alegrà—. Passeu, si us plau —pregà polidament.

I va menar el misteriós visitant al seu escriptori, que no era pas lluny. Vora la magnífica taula que hi havia, prengueren tots dos seient en còmodes i artístiques cadires de braços de fusta negra.

—Encara que ja us ho suposareu, us haig de dir que jo sóc el dimoni —es presentà la visita— i em diuen Capralenc el Fi.

Don Pere digué la veritat: que se n'alegrava molt.

—He sentit dir que voleu ser ric —preguntà molt finament i indirecta aquell agent de l'infern (Valor 1976: 199-200).¹²

En aquest moment de necessitat i desesperació, don Pere accepta el pacte que el dimoni li ofereix, de facilitar-li una bossa de monedes que el farien ric guanyant sempre en el joc a partir d'aquell moment, a canvi de lliurar-li l'ànima a partir del terme de deu anys. Però hi proposa una perspicaç condició:

—Bé —advertí don Pere—; però us vull posar una petita condició. Us donaré l'ànima, tot volenter, a partir dels deu anys comptats des d'avui, i ja més igual un any més o menys; però no podeu venir per ella més que quan no hi haurà garrofes en els garrofers.

—I quin capritxo? —somrigué el diable.

És que jo he estat un gran colliter de garrofes —es justificà l'hereu—, i fóra molt dolorós per a mi anar-me'n quan encara fossen a l'arbre. Ja compreneu: manies de terratinent.

—No hi tinc res a oposar —atorgà el dimoni. I ho consigna com volia don Pere en el curiós pergami (Valor 1976: 202).

Quan deu anys després don Pere ja ha guanyat una fortuna en el joc, s'ha casat i ha aconseguit formar una família feliç amb tres fills i una filla, el dimoni Capralenc tornarà a cobrar-se l'ànima compromesa. Però —ja s'entén— la clàusula subscrita («quan no hi haurà garrofes en els garrofers») impossibilitarà l'execució de la transacció aparaulada, de manera que el dimoni en quedarà irremissiblement desenganyat i —com diria Alcover (1957: 30)— «blau de ràbia»:

I l'hereu, amb cara afable, mostrà al dimoni les garrofetes tendres que hi havia agafades per totes les branques, des de les grosses fins a les fines, i alguns pomells també que en creixien apegats als potents cimals.

—Què és això? —botà el diable tot desconcertat.

—No s'ha complit el terme fixat, Capralenc —sentencià en veu forta don Pere—, perquè el garrofer és un arbre que no para mai: quan no en té de madures en té de verdes!

12 Citem, una vegada més, per la versió definitiva de les *Rondalles valencianes* en el dos primers volums de l'*Obra literària completa* d'Enric Valor (Gorg, 1975 i 1976), tot i que la primera edició d'«El jugador de Petrer» va ser en *Meravelles i picardies. Rondalles valencianes, II* (Valor 1970: 145-162).

—Brrrr! —comença a bramular Capralenc, i tot el seu posat de cavaller infernal se'n vingué a terra, per a eixir la fera que era en veritat. Es rebolcà, s'esguellà l'abillat vestit, tirà el capell dins d'un sequiol, i botava i rebotava esgarrinxant-se contra les branques d'aquell arbre desconegut, d'aquell garrofer del cel, que l'havia enganyat (Valor 1976: 209).

Constatem, per tant —a tall de conclusió—, que el dimoni, a pesar dels temibles atributs que en termes religiosos se li haurien de pressuposar com a representació i encarnació del mal, ofereix, a l'hora de la veritat, un component lúdic, festiu, divertit i desimbolt en l'imaginari popular valencià: amb un toc atractiu d'ingenuïtat i innocència que sembla fet a mida perquè puga ser degudament burlat i enganyat amb les armes de l'enginy i la picardia. D'alguna manera els dimonis nostrats poden arribar a incentivar, fins i tot, més que no la por i l'ortodòxia d'una submissió resignada al poder i a l'ordre, una actitud heterodoxa, reivindicativa de la creativitat i la llibertat, en certa mesura partidària de transgredir les normes de la quotidianitat en pro d'uns qualssevol interessos aventurers.

D'aquesta manera, sense anar més lluny, el repertori de dimonis que apareix en les *Rondalles valencianes* d'Enric Valor —Capralenc el Fi (en «El jugador de Petrer»); Banyatorta, Potallarga, Cua-roscada (en «El ferrer de Bèlgida»); el Dimoni Major (en «El llenyater de Fortaleny»); el dimoni dels tres cabells d'or (en «El xiquet que va nàixer de peus»); el dimoniet del dimoni (en «El dimoni fumador»); el dimoni de la Blasca (en «Abella»), etc.— demostren ben a les clares que la coneguda dita popular «A qui es burla, el dimoni li furga» ben podria admetre, en l'àmbit de la fantasia popular valenciana, una formulació alternativa amb la inversió dels termes: «Qui hi sap furgar, del dimoni se'n pot burlar.» Perquè el dimoni, com a representació del mal —hi volem insistir—, sembla sempre dissenyat, en l'univers fantàstic mediterrani, per a ser ridiculitzat i burlat amb les armes de l'enginy i de l'argúcia. D'aquesta manera, el mal no és necessàriament oposat o combatut amb el bé, sinó —ben altrament— domesticat, ensinistrat i instrumentalitzat per mitjà de l'astúcia, l'habilitat, la picardia, la intel·ligència i l'engany.

Una anàlisi mínimament detinguda de la representació etnopoètica del mal en els dimonis de l'imaginari popular valencià —els pobres, irrisoris, divertits, mofats i escarnits dimonis nostrats— deixa entreveure, consegüentment, els encontorns d'una moral alternativa en què la pràctica del mal (una pràctica llesta, mesurada i arterosa del mal) no és inflexiblement i taxativament condemnada, prohibida i penada. Ans al contrari: s'hi val temptejar-lo, el mal. I, quan l'ocasió és propícia, aprofitar-ne les possibilitats pràctiques esgrimint-hi la sagacitat i l'espavilament pertinents.

Aquesta és la qüestió: els dimonis, divertits i enjogassats més que no temibles i apocalíptics, són indefectiblement burlats i ridiculitzats pels herois i les heroïnes en el corpus de les *Rondalles valencianes* d'Enric Valor —i, en general, en el conjunt de la fantasia popular valenciana. Difonen un codi moral flexible, relativista, positiu, realista, utilitari. Pragmàtic. I evidencien, d'aquesta manera, que contràriament a les

pressuposicions simplistes i maniquees que sovint es projecten en les estimacions apriorístiques dels codis morals de la literatura popular, hi ha, ultra les aparences, la propugnació de valors ètics, laxos i amables —pràctics, positius i realistes—, que concedeixen un cert marge (un marge cert!) a la rebel·lia, la inventiva, l'heretgia, l'habilitat, l'hedonisme, la creativitat, la jocositat i l'humor. En definitiva: una ètica que resulta perfectament conciliable i coherent amb les posicions vitalistes d'un intel·lectual com Joan Fuster —l'intel·lectual valencià escèptic, relativista i heterodox per antonomàsia—, que no s'estava de reivindicar: «Entre el bé i el mal, aflictius, podríem aspirar a l'alegria.» (Fuster 1985: 85)

A això, precisament, inviten els burlats dimonis nostrats que apareixen recreats en les *Rondalles valencianes* d'Enric Valor: a pensar, molt humanament, que el mal és una quimera que es deixa temptejar. I que, festejant-la amb enginy, se'n pot traure, fins i tot, un cert profit. Talment com si, ençà i enllà dels valors absoluts del bé i del mal, de la mà d'un cert relativisme moral s'hi valguera a reivindicar i posar en pràctica una mena d'ètica de la picardia —pessic de la vida.

BIBLIOGRAFIA

- ALCOVER, A. M. (1957): *Rondaies mallorquines d'en Jordi des Recó*, Tom. XVI, Palma, Moll, [La primera edició de la rondalla «Guardau-vos de pedra rodona, de ca qui no lladra i d'homo roig», en què apareix l'expressió citada, és de 1897].
- FUSTER, J. (1985): *Sagitari*, València, Diputació de València.
- GOMIS I MESTRE, C. (2015): *Les rondalles de Cels Gomis i Mestre* (ed. d'Emili Samper), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARTÍNEZ I MARTÍNEZ, F. (1947): *Còses de la meua terra (La Marina). Terça tanda i darrera*, València, Vives Mora. [Hi ha edicions facsímils de 1987 (Altea, Aitana Editorial) i 2012 (Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert)].
- MINGUET ITARTE, M. J. (2006): *Hi havia una vegada...*, Ulldecona, Maria Joana Minguet Itarte.
- ORIOI, C.; PUJOL, J. M. (2003): *Índex tipològic de la rondalla catalana*, Barcelona, Departament de Cultura. Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- UTHER, H.-J. (2004): *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography*, Hèlsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 3 vols.
- VALOR, E. (1964): *Meravelles i picardies. Rondalles valencianes, I*, València, L'Estel.
- (1970): *Meravelles i picardies. Rondalles valencianes, II*, València, L'Estel.
- (1975): *Obra literària completa*, vol. I, València, Gorg.
- (1976): *Obra literària completa*, vol. II, València, Gorg.
- (1999): «Lectio del Dr. Enric Valor», dins Vicent SALVADOR i Heike VAN LAWICK (ed.), *Valoriana. Estudis sobre l'obra d'Enric Valor*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 19-24.
- VERDÚ, J. R. (2006): *Una nit prop del foc*, Alcoi, Marfil.



EL CANT COM A CONJUR CONTRA EL MAL. TRANSCRIPCIÓ I VARIANTS
DE «EL COMTE ARNAU» A MALLORCA.

Bàrbara Duran Bordoy
Grup de Recerca en Etnopoètica de les Illes Balears-UIB

A la Memòria de la Missió de 1925 de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) Samper i Casas Homs escriuen alguns apèndixs complementaris al text recollits, i el primer d'ells és *El Comte Mal* (1996: 314-15):¹

A Galilea viu la llegenda del «Comte Mal»; molt estesa a tota la contrada. El Comte Mal és el comte de Formiguera, que tingué la casa pairal a Santa Margalida (segle XVIIIè? Veg. Quadrado, que en parlà extensament).

Recollírem a Galilea diverses notes curioses que donem a continuació.

La possessió de Galatzó és una propietat que comprèn bona part de la magnífica muntanya del mateix nom. La casa és visible de Galilea estant i els habitants d'aquest poble la mostren amb cert temor supersticiós.

Diuen que:

«El Comte Mal morí a la possessió de Galatzó, on n'havia fet de les seves. Quan anaven a enterrar-lo, trobaren dins la caixa un tronc de figuera, car el dimoni se n'havia duit el cos. L'enterraren dins un munt de pedres (*galera*) al “pla del fossar”, per damunt el Capdellà. Diu que encara hom veu dues estaques que eren els *cimalers* de la caixa.

El Comte Mal apareixia a la Comtessa per dins la casa, per les finestres, per la galania (balconada). Pujava amb un cavall de foc per les parets, on hi ha encara els senyals de les ferradures (potades de bisti). Duia una gorra vermella i preguntava a la comtessa:

“—Muiet leal, on tens els infants?”

I ella “—Dins el llit que dormen: Valga'm Déu, vall!”.

Si no hagués dit això la se n'hauria duit a l'infern.

Diu que encara no fa cent anys de tot això, i ara la gent és més incrèdula, si no toquen les coses amb les mans.

(Amb tot, els que diuen que no ho creuen és més aviat per a fer el valent.)

A la “Caseta des tramuntanal”, dalt la muntanya, hi ha unes argolles de ferro que feia servir el Comte Mal per matar els que no l'obeïen.»

També a Capdellà perdura la llegenda. En Guiem Palmer, pare de na «Margalida Vidal», conta que ell havia sentit a dir prou com el Comte Mal pujava pel puig de Galatzó i entrava a la casa per una finestra en la qual es veien els senyals de les ferradures.

Quan morí, l'enterraren a una galera (munt de pedres) anomenada «Galera del Comte». L'endemà hi havia sortit un tronc de figuera.

A Son Martí, possessió a la vora de Capdellà, hi ha una pedra foradada que és on el Comte Mal feia penjar els que li duïen la contrària.

1 En totes les citacions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (citada amb les sigles OCPC) s'ha optat per mantenir l'ortotipografia original; car no és una edició crítica. En el text cançonístic sovint hi manquen accents o n'apareixen alguns d'estranyos que es mantenen perquè és una manera de subratllar pronunciacions marcades, sovint creades per la unió entre música i lletra i també l'especial pronunciació del català de Mallorca. Per exemple, «si llavó m'has de deixar» (C-36, p. 249 OCPC).

Els missioners de l'OCPC havien recollit una altra llegenda associada al comte Mal a Maria de la Salut al 1924. A les cançons, però, apareix el nom de Comte Arnau, el mític comte català que a Mallorca és assimilat a la figura de Ramon Burgues Safortesa Pax-Fuster de Villalonga i Nét (1627-1694), conegut com el comte Mal.

Era el 14 d'agost de 1924 quan madò *Barbera* agafà Samper del braç i el va conduir a un extrem de l'hort. Allà li mostrà el camp de davant, el Clot d'en Maiol, on hi havia un garrover. I li contà que en aquell indret, un vespre, el comte aparegué tot voltat de foc, a la senyora des Pujolet. Samper li va demanar qui era aquesta senyora, i madò *Barbera* va contestar (C-23: 109-113):²

Era sa seva dona. La Mare de Déu li havia aparegut i li havia donat un ram de seda per debanar. Sempre que li sortís es Comte, ella s'havia de posar a debanar i havia de respondre: «Mon Comte Arnau» i «Ai, Déu, aidau! I havia d'anar molt alerta a no errar-se, perquè, si s'errava, es fil s'hauria romput i es Comte la se n'hauria duit a l'infern. Ella no se va errar mai, i quan deia: «Ai, Déu, aidau!» es Comte feia tres passes enrere. Sempre que li apareixia, es posava a debanar de pressa.

—Allà hi havia es Palau de sa Senyora des Pujolet —seguí madò *Barbera*; i, veu aquella casa? Idò ha de pensar que es Dijous o Divendres Sant e-hi sonava un violí. Es sabater coix, que hi va viure, va haver de fugir, perquè una nit, de davall sa pastera va sortir una cosa com un cap, que, redolant, redolant, va anar a pegar dins es rentador.

—I tot això deu ésser ben cert?—Si és cert? Ja ho crec que ho és! Miri: jo, altres coses que conten, com allò de s'era d'Escorca, no és que no les cregui, sap? Però m'agradaria vorer-les. Ara, això d'aquí, que li he contat, ja ho pot ben creure, ja!

El que és cert, és que cantant El Comte l'Arnau la nostra interlocutora alguna vegada errava la tornada, i sempre que això succeïa es persignava i deia amb gran fervor: «Ai, Mare de Déu, ajudau!», sens dubte per desfer el malefici que creava la seva equivocació.

La relació de Maria de la Salut amb el Comte Mal és doble: per una part, les seves terres de Santa Margalida incloïen part de les de Maria de la Salut; per altra banda moltes dones de Maria i del Pla eren col·lidores llogades a la temporada d'oliva a les àrees d'Andratx, Calvià, Puigpunyent i Escorca. Anaven i venien del Pla a la serrada Tramuntana, portant cançons d'un indret a l'altre. Madò *Barbera* es pot imaginar que el comte Mal s'apareix al Pujolet, perquè era el senyor de les terres vora Santa Margalida; però ella («com allò de s'era d'Escorca, no és que jo les cregui, sap?») coneix les llegendes que es conten als seus territoris d'Escorca i Andratx. Una aura de rondalla, de superstició impresa en la manera de viure de moltes dones mallorquines de l'època s'escola en el comentari de Samper, que subratlla «sortí, però, una llegenda...» (C-23: 27); els missioners són molts conscients de la seva collita de material musical, però també etnopoètic i antropològic. Per una altra banda, Maria de la Pau Janer (2016: 77) explica que generalment les llegendes que fan referència al comte Arnau català es vinculen als paisatges de la Catalunya Vella, a les terres de

2 Aquesta història la recull també Ferrer a *Llegendes de les Balears* (2009: 58-60), així com la lletra de la cançó de Maria de la Salut; s'ha de recordar que acompanyava Samper en la missió de 1924.

Gombrèn, de Ripoll i al convent de Sant Joan de les Abadesses. Però a Mallorca la possessió de Galatzó (Calvià) a la serra de Tramuntana, és on se situa majoritàriament el món fantàstic, misteriós i màgic, però malvat, del comte Mal.

En aquest estudi es presenta una variant que no apareix en els cançoners de Ginard o materials de l'OCPC, sinó que pertany al fons Pont de l'arxiu del monestir de Santa Família de Manacor (CSSF) custodiat per l'arxiu de Sant Benet de Montserrat (AMS-BM). Mossèn Antoni Josep Pont (Manacor 1852-Llucmajor 1931) va col·laborar i treballar amb Antoni Noguera i Felip Pedrell (Duran 2020: 67-80). La cançó transcrita per mossèn Pont és la més extensa de les variants de «El comte Arnau» que s'han recollit amb música; es realitza aquí també una comparativa entre aquesta i les variants recollides per l'OCPC a Maria de la Salut i a tres indrets d'Andratx: sa Coma Calenta, el taller de brodadores de ca na Siona i la de la filla dels amos de Galatzó. Entre la que recull mossèn Pont (c.1890) i les de l'OCPC han passat 35 anys. A continuació s'aporten les partitures de les variants de Maria de la Salut i Andratx³ i la comparació entre els textos; després segueix la variant copiada per mossèn Pont.

1

El comte Arnau

OCPC C-133 n° 327 p. 97-99
Materials XIII p. 290-291
Antonina Palmer i Calafell

Sa Coma Calenta, Andratx
Recollida per B. Samper
Transcripció B. Duran

Molt moderat

Què vet - lau to - ta so - le - ta, mu - ller lle - ial què vet -

5

lalu to - ta so - le - ta? mon de - se - ri - gual.

Copia dues variants melòdiques dels compassos 5 i 6
Escriu: «El final té una melodia diferent, que la cantaire no fixà. La començava així:»

Molt moderat

Es gall can - ta, i tor - na a can - tar, etc.

3 La partitura cantada per Aina Monner és copada també amb lleugeres variants ornamentals que Samper anota però que aquí no reproduïm, car no afecten l'estructura sinó que aporten el detall de les lleugeres ornamentacions. Vegeu C-33 p 31.

2

El Comte Arnau

OCPC C-133 n° 308 p. 31-34
Cantada per Aina Monner, filla
dels antics amos de Galatzó

Andratx
Recollida per Baltasar Samper
Transcripció Bàrbara Duran

Que vet - lau to - ta so - le - ta, mu - ier lle - ial, que vet -

5
lau to - ta so - le - ta, mon de - re - ri - gual

8
Es gall can - ta, i tor - na can - tar, ja és ven - gu - da l'ho - ra que me'n tenc d'a - nar

3

El comte Arnau

OCPC C-132 p. 347-349
n° 298
La mestra i les broadores
(Andratx, taller de ca na Siona)

Andratx
Recollida per Baltasar Samper
Transcripció Bàrbara Duran

Alegret moderat

Que vet - lau to - ta so - le - ta, mu - ier lle - ial, que vet -

5
lau to - ta so - le - ta, mon de - se - ri - gual

8
Viu
Final
Es gall can - ta, i tor - na a can - tar, ja és 'ri - ba - da l'ho - ra que me n'he d'a - nar

A continuació segueixen les lletres d'aquestes variants recollides a l'OCPC:

<p>Madó Picon a i madó Barbera (Maria de la Salut) C-23 núm. 84 p. 495</p> <p>1.-Què vetlau, tota soleta? muller lleial! -Què vetllau tota soleta? (1) mon desigual! 5.-Jo no vetl tota soleta, mon comte Arnau jo no vetl tota soleta ai Deu, adiau. 9.-; Qui teniu per companyia? -Deu i la Verge Maria. -Avon teniu vostros fills? -Dins s'estudi son qui dormen. 13.-Les me voleu deixa veure? -Vos les me retgirariu -Amb que los retgiraria? -Amb les flamades de foc. 17.-Quès lo que duis an ets uis? -Males coses qu'he mirades. -Quès lo que duis an es nas? -Males coses qu'he olorades. 21.-Que duis vos a les oreies? -Males coses qu'he sentides. -Quès lo que duis an es cap? -Mals pensaments qu'he tenguts. 25.-Quès lo que duis as jonois? -Mal ajoneiat qu'he estat. -Quès lo que duis an es peus? -Males passes qu'he donades. 29.-Jo sent renou de cadenes -Això són els meus cavallos -Les voleu donà civada? -Ells no viven de civada. 33.-Me voleu di de què viven? -D'animes comdemnades. -Es gall i no te'n vas?; mal esperit! -Es gall canta i no te'n vas? ja's mitja nit. 37.-Digau, per on m'he d'eixi? -Per allà on sou entrat. -Per ses juntes de sa porta. (1) Es repeteix sempre el vers, però amb la tornada distinta.</p>	<p>Antonina Palmer. (Sa Coma Calenta, Andratx) C-133 núm. 327 p. 97-99</p> <p>-Què vetlau tota soleta? muller lleial -Què vetlau tota soleta? mon deserigual -Jo no hi vetl tota soleta mon comte Arnau -Jo no vetl tota soleta Valguem Déu val -Qui teniu per companyia? -Tenc Sant Josep i Maria -Aont tens los teus missatges? -Dins sa paissa que dormen -Aont tens los teus infants? -A dins es quarto qui dormen -Que les me vols deixar veure? -Tu los me retgiraries -Diguem per on has vengut? -Per ses juntes de sa porta Es gall canta i torna cantar es venguda l'hora que me n'he d'anar</p>	<p>Taller de broadores de ca na Siona (Andratx)⁴ C-132 núm. 298 p.347-349</p> <p>-Què vetlau tota soleta? muier lleal? Que vetlau tota soleta? mon deserigual ----- -Jo no vetl tota soleta mon comte Arnau jo no vetl tota soleta valga'm Deu val ----- Qui teniu per companyia? -Tenc Sant Josep i Maria. -Aont son els teus infants? -Dins la cambra son qui dormen -Que los me vols deixar veure? -Tots los me retgiraries -Aont son los teus cavalls? mon comte Arnau -Aquí tens los meus cavalls -Que els voldries dar ordi? -Mon cavalls no viuen d'ordi -Me vols dir de lo que viuen? -Viuen d'animes comdemnades -Amb a què t'has comdemnat? -Amb un acte fals que he fet -Me vols dir aon els tens? Dins sa paret enguixat (=enter- rat) -Diguem per on has entrat? -Per ses juntes de sa porta (=ses portes) -Es gall canta i no te'n vas mal esperit es gall canta i torna cantar ja és mitja nit -Es gall canta i torna cantar Ja és 'ribada l'hora que me n'he d'anar</p>	<p>Anna Moner (Andratx, filla dels antics amos de Galatzó) C-133 núm. 308 p. 31-34</p> <p>-Que vetlau tota soleta? muier lleal que vetlau totasoleta? mon deserigual -Jo no vetl totasoleta mon Comte Arnau jo no vetl tota soleta valga'm Deu val -Qui teniu per companyia? -Tenc Sant Josep i Maria. -i-Aont son los teus infants? -Dins s'estudi son qui dormen. -Los me voleu deixar veure? -Tots los me retgirariu. -i-Aont son los teus missatges? -Dins s'estable son que dormen.- Vols-me di amb qui ets vengut? -A baix e-hi ha mon cavall. -Los voldries donar ordi? -Voleu-me dir de que viuen? -Viuen d'animes comdemnades -Vols-me dir per on ets entrat? mal esperit -Vols-me dir per on ets entrat? i-ja esmitja nit -Per ses juntes de sa porta muier lleial -Per ses juntes de sa porta mon deserigual -El gall canta i no te'n vas? mal esperit -El gall canta i no te'n vas? i-ja és mitja nit Es gall canta i torna cantar ja es venguda s'hora que me'n tenc d'anar</p>
--	--	---	---

4 S'han transcrits els textos sense correccions, tal com Samper i els altres missioners els van escriure, malgrat que falten accents; sovint rectificquen algunes majúscules o paraules. En el cas d'aquest taller de broadores, les línies que separen alguns versos són les que apareixen a l'original, potser indicaven les dues primeres estrofes com a més assenyalades o bé un canvi en la interpretació; potser és l'indicador que es cantava de forma dialogada (en aquest cas, les intèrprets eren 5 broadores). Cal dir que en el cas de les cançons d'Andratx, és de les primeres vegades que les lletres són escrites a màquina; la veritat és que sembla que havien de corregir més en aquest cas que no quan escrivien a mà. Samper i els missioners són molt pulcres a l'hora d'escriure els textos; sovint es pot intuir que tenen el petit dilema d'escriure-ho tal com era pronunciat o tal com tocava segons el català normatiu.

Finalment, la cançó recollida per mossèn Pont a Andratx mostra un text llarg, molt semblant al recollit per Ginard, sobre una fase musical que presenta una estructura aaaa': quatre compassos per a cada secció que apareix repetida, amb la darrera secció que canvia les dues darreres notes per a concloure melòdicament la frase.

4

Lo comte Arnau

AMSBM CSSF
Fons mossèn Pont
Fol 25 Quadem quadrículat

Andratx

Recollida per A. J. Pont
Transcripció Bàrbara Duran

To-ta so - la feis la vet - ller lle - ial? No la
To-ta so - la feis la vet - de - ta,i - gual? _____

7
faig jo to - ta so - la Com - te l'Ar -

11
nau, no la faig jo to - ta so - la val - guem Déu val

—Tota sola feis la vetla – Muller lleial?
Tota sola feis la vetla – Viudeta igual!
—No la faig jó tota sola, – Comte l'Arnau!
no la faig jó tota sola, – Valga'm Deu val!
—Qui tenia per companyia – muller lleial!
qui tenia per companyia – viudeta igual
—Déu i la Verge Maria – Comte l'Arnau!
Déu i la Verge Maria – Valga'm Deu val!
—Aont ne teniu les filles – muller lleial?
aont ne teniu les filles – viudeta igual?
—A la cambra son que broden – Comte l'Arnau
a la cambra son que broden – Valga'm Deu val
—Me les deixaríeu veure – muller lleial?
me les deiaríeu veure – viudeta igual?
—Massa les espantaríeu – comte l'Arnau
massa les espantaríeu, valga'm Deú val
—Aont teniu les criades – muller lleial
aont teniu les criades – viudeta igual?

—A la cuina són que renten, – Comte l'Arnau
 a la cuina són que renten, valga'm Déu val!
 —Aont teniu los criats – muller lleial
 aont teniu los criats – viudeta igual?
 —En el llit són que reposen – Comte l'Arnau
 a n'el llit són que reposen – Valga'm Déu val!
 —Pagau-los bé la soldada – muller lleial
 pagau-los bé la soldada – viudeta igual!
 —Tan prest com l'heuran gonyada – Comte l'Arnau
 tan prest com l'heuran gonyada – Valga'm Déu val
 —Per ont heu entrat vos ara – Comte l'Arnau
 per ont heu entrat vos ara – Valga'm Déu val!
 —Per la finestra reixada – muller lleial
 per la finestra reixada – viudeta igual.
 —Ai que bé, l'heureu cremada – Comte l'Arnau
 ai que bé l'heure cremada – Valga'm Déu val.
 —Solament no l'he tocada – muller lleial
 solament no l'he tocada – viudeta igual
 —Ques lo que vos surt per la boca – Comte l'Arnau
 ques lo que vos surt per la boca – Valga'm Déu val
 —Males paraules que he dites – muller lleial
 males paraules que he dites – viudeta igual
 —Ques lo que vos surt pe'ls uis – Comte l'Arnau
 ques lo que vos surt pe'ls uis – Valga'm Déu val!
 —Moltes mirades qu'he dades – muller lleial
 moltes mirades que he dades – viudeta igual.
 —I això per les oreies – Comte l'Arnau
 i això per les oreies – Valga'm Déu val.
 —Flamades de foc que'm cremen – muller lleial
 flamades de foc que'm cremen – viudeta igual
 —I això que vos surt per ses mans – Comte l'Arnau
 i això que vos surt per ses mans – Valga'm Déu val!
 —Son coses mal manetjades – muller lleial
 son coses mal manetjades – viudeta igual!
 —Que's lo que vos surt pe'ls peus, – Comte l'Arnau
 que's lo que vos surt pe'ls peus – Valga'm Déu val.
 —Els mals passos que donara – muller lleial
 els mals passos que donara – viudeta igual.
 —Quès allò que ha a l'entrada – Comte l'Arnau
 quès allò que ha a l'entrada – Valga'm Déu val!
 —Es el cavall que m'espera – muller lleial
 es el cavall que m'espera – viudeta igual
 —Donau-li blat i sivada – Comte l'Arnau
 donau-li blat i sivada – valga'm Déu val.
 —No menja blat ni sivada – muller lleial
 no menja blat ni sivada – viudeta igual
 —Aont teniu la posada – Comte l'Arnau
 aont teniu la posada – valga'm Déu val.
 —A l'infern me l'han donada – muller lleial

a l'inferrn me l'han donada – viudeta igual
 —Perque allà la vos han dada – Comte l'Arnau
 perque allà la vos han dada – valga'm Déu val!
 —Per pegà mal les soldades – muller lleial
 per pegà mal les soldades – viudeta igual
 Per fe tancà aquella mina – muller lleial
 que donà el convent de monjes – viudeta igual
 Les monjes de Sant Juan – muller lleial
 —Quina hora és que's gall ja canta – muller leial
 quina hora és que's gall ja canta – viudeta igual!
 —Són les dotze ben tocases – Comte l'Arnau
 són les dotze ben tocases – valga'm Déu val!
 —Muller no'm fasséu l'oferta,
 Muller mes pena'm dau.
 Ara per la despedida
 donaumé les vostres mans.
 —Massa me les cremariéu – Comte l'Arnau!
 massa me les cremariéu – Valga'm Déu val!

La variant presentada aquí concorda amb la lletra recollida per Rafel Ginard al iv volum del *Cançoner Popular de Mallorca* (1975: 467-469).⁵ De fet, la de Ginard pot ser cantada amb la mateixa melodia que és presentada aquí; car conté també aquest vers curt que és una mena de fórmula repetitiva: «...viudeta igual», «...al seu palau», «...valga'm Déu val», «...lo Comte Arnau». La variant de Ginard és encara més llarga que la de Pont: 128 versos de set síl·labes seguits de versos de quatre, en total 256 versos; mentre que la de Pont conté 85 versos de set síl·labes més 85 de quatre síl·labes, 170 en total. Massot (1984: 292) al seu *Cançoner Popular de Mallorca* afirma que no pogué recollir cap variant completa i optà per posar-ne una de recollida del Principat.

Aquests dos textos, referits a la figura maleïda del Comte Mal presenten algunes particularitats notables. Són cançons narratives; per la història recollida a Maria de la Salut, es dedueix que era cantada en contextos de treball (especialment treball femení); i es pot aventurar que en la majoria de casos es cantava en parelles o petits grups. Però a la vegada, és també una cançó seriada: apareixen en el diàleg un seguit d'elements de manera encadenada, que van afegint argument i tensió a

5 La lletra, de la localitat de Galilea, és recollida també per Valriu i Vibot a *El Comte Mal: entre la història i la llegenda* (2013: 207-208). Per una altra banda, Ginard en recull dues més de Santa Margalida i Banyalbufar lleugerament més breus. Documenta, així mateix, versos d'altres localitats: Manacor, Ariany i Puigpunyent (1975: 492-494). Cal dir que si es vol conèixer en profunditat tota la llegenda mallorquina, el volum *El Comte Mal: entre la història i la llegenda* (2012) ofereix una panoràmica des de diversos angles acadèmics. En el llibre s'hi pot trobar des de la història del comte de Formiguera fins a rutes per seguir la seva petjada a Mallorca; com també l'assimilació de les dues figures (el Comte Arnau i el Comte Mal) estudiada exhaustivament des de la perspectiva històrica i també literària. S'hi poden trobar les referències a les variants més conegudes així com a la figura del Comte Mal en l'obra dels escriptors mallorquins (2012:34-98).

la història. Una hipòtesi probable és que els versos de set síl·labes es podien allargar infinitament, es podien improvisar noves lletres sobre l'estructura melòdica repetitiva que configuren les quatre seccions de quatre compassos que recull la partitura. Ginard va recollir el doble de versos, però ben segur que l'informant de Pont en podria haver cantat més, o fins i tot afegit nous textos de no va creació. Un aspecte notable és que l'estructura musical de Pont serveix per a cantar o recitar a sobre el text recollit per Ginard; encara que en la primera estrofa d'aquest darrer sobraria un vers literari, però que es podria solucionar si musicalment es repeteix una de les seccions de quatre compassos (del 5è al 10è) transcrita per Pont, i així tot encaixa. És a dir, que l'estructura de quatre compassos actua com una base musical sobre la qual improvisar les lletres, que es podrien seguir, així, fins a l'infinit. Cal considerar, doncs, que aquesta estructura musical serveix també de manera natural a la improvisació.

Es pot comprovar que les variants recollides per Samper en el context de l'OCPC ja són més abreujades. Podria ser producte de la casualitat, però aquest fet passa en les quatre variants recollides uns trenta-cinc anys després. S'ha de pensar, doncs, que les cançons s'havien escurçat força en aquest període de temps (l'interval entre c. 1890 al 1924); i un dels motius podria ser la progressiva disminució de les tasques compartides en petits grups o parelles; o al manco el temps que s'hi dedicava. En tot cas, l'estructura musical copiada per Pont és molt senzilla, d'un àmbit melòdic molt reduït (àmbit de 6a) construït sobre un hexacord de sol (4t mode); el vers llarg està constituït per tres períodes de quatre compassos, i tanca la quarteta el vers de quatre síl·labes que es va alternant: «muller lleial», «viudeta igual», «mon Comte Arnau» i «Valga'm Déu val» que és el darrer, sobre el qual es realitza la cadència melòdica. El fet és que sobre aquests tres primers períodes es podia improvisar un nou text que era rematat, finalment, per aquesta darrera fórmula cadencial. La cançó, tal com s'ha remarcat, podia durar tant com la volien allargar, i segurament esdevenia, en algunes ocasions, una mena de joc improvisatori entre dos o més cantaires.

Les característiques d'estructura musical que presenta una repetició d'un breu esquema melòdic-rítmic afavoreix una mena de recitat gairebé salmòdic, que permet alhora —com s'ha dit anteriorment— la improvisació de noves lletres sobre dita estructura. Aquesta mena de recitació condueix a considerar les aportacions de diferents autors sobre el cant màgic, les fórmules de protecció, pregària i encanteri presents des de temps immemorials:

De hecho, el canto es un elemento indispensable en las artes de encantación, de encantamiento, de encanto mágico; valga también el testimonio lingüístico de la radical. Por consiguiente, el canto (o al menos una repetición apropiada, un ritmo, una fórmula fija, eficaz y reconocida) debía acompañar a toda brujería, desde las pociones de hierbas y la preparación de los filtros, hasta el suministro de medicamentos (Franco-Lao 1980: 10)

Rivers ([1924] 2001: 19) ofereix una visió sobre les diferències entre màgia, religió i medicina que defineix com a processos socials que permeten adaptar i regular la conducta dels humans vers el món. Medicina, màgia i religió són termes abstractes, cadascun dels quals presenta connotacions relatives a un gran grup de processos socials, processos pels quals la humanitat ha pogut regular la seva conducta cap al món que l'envolta. Interessa aquí la seva aproximació al concepte de malaltia entre les cultures menys desenvolupades (*rude*, diu ell), i com aquest concepte es barreja amb els de màgia i religió. Així, quan es parla de màgia Rivers descriu un grup de processos en els quals l'home usa rituals que són eficaços segons el seu propi poder o bé atribueix poder màgic a determinats objectes o procediments usats durant aquests rituals. La religió, per una altra banda, comprèn un grup de processos que depenen d'un poder superior, un poder que és invocat per a intervenir usant rituals de suplicació o propiciació. Religió difereix de màgia en el fet que creu en un poder universal més gran que l'home mateix.

També és interessant el punt de vista de Rivers quan fa referència a la causa d'una malaltia, i aquí es pot incloure la causa de tots els mals que les generacions anteriors atribuïen a poders sobrenaturals com el diable i altres criatures del món invisible —recordem madò *Barbera* i la seva història. En primer lloc, segons Rivers, la causa dels mals pot provenir d'un agent humà, el qual provoca la malaltia amb accions sobre algun ser concret; en segon lloc es pot produir per un agent que no és humà però que pot ser més o menys personificat; en tercer lloc, pot esdevenir per allò que ell descriu com a causes naturals.

Cal pensar, doncs, que aquesta estructura de cançó narrativa amb una melodia repetitiva pot ser analitzada com una resta de cant màgic, una resta d'un conjunt de pràctiques manllevades a diverses civilitzacions; que es remunten a la humanitat més llunyana i tenen el seu origen en aquesta font primària sobre la qual es basen gairebé tots els cultes: l'encanteri, o la màgia cantada (Combarieu 1972: 11-19). El que era en primer lloc un mitjà d'acció considerat efectiu —la fórmula màgica— esdevé un símbol pur —materialitzat en la repetició continuada del cant i l'estructura musical— que, així, canvia el contingut de les fórmules i el sentit dels ritus.

L'abstracció de l'encanteri gairebé físic, el progrés del pensament i la metafísica canvien el contingut de les fórmules i els ritus: aquest progrés del pensament ha sabut transformar tal o qual superstició en una metàfora; però la continuïtat entre el cant màgic (pensament màgic) i l'articulació del cant religiós (pensament transcendent) segueix ben visible. Aquests exemples de la cançó *El comte Arnau* reuneixen una fórmula d'encanteri per allunyar el mal i guarir, a més d'incorporar la història d'un personatge mític que encarna, precisament, les forces del mal. Finalment, encanteri, guariment, pregària i una història per contar es reuneixen en aquesta cançó única cançó única: el comte Arnau.

BIBLIOGRAFIA

- AYATS, J. (2001): «El sorgiment de la cançó popular», dins *Història de la Música catalana, Valenciana i Balear*, tom. VI, Barcelona, Edicions 62.
- COMBARIEU, J. ([1909] 1972): *La musique et la magie*, Geneve, Minkoff Reprints.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1988): *Historia de la música española 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza Música.
- DURAN, B. (2020): *Les cantadores de Maria de la Salut*, Palma, Leonard Muntaner.
- (2020): «Del repertori real al repertori idealitzat. La plagueta de mossèn Antoni Josep Pont i la selecció posterior publicada per Felip Pedrell», dins Josep TEMPORAL i Sílvia VEÀ: *Mons reals i imaginats en l'Etnopoètica catalana*, Grup d'Estudis Etnopoètics, Societat Catalana de Llengua i Literatura, Institut d'Estudis Catalans, La vall d'Uixó: Trencatimons, p. 67-80.
- FERRER, A. (2009): *Llegendes de les Balears* (edició a cura de Josep Massot i Muntaner), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 41-65.
- FRANCO-LAO, M. (1980): *Música Bruja. La mujer en la música*, Barcelona, Icaria Editorial.
- GINARD, R. (1975): *Cançoner Popular de Mallorca*, vol. iv, Palma, Editorial Moll, p. 467-469.
- JANER, M.P. (2016): «El comte Arnau, la migració d'un mite». *Scripta* núm. 7, p. 70-79.
- MASSOT I PLANES, J. (1984): *Cançoner Musical de Mallorca*, Palma, Sa Nostra, Caixa de Balears.
- PERRONE, B.; STOCKEL, H.; KRUEGER, V. (1989): *Medicine Women, Curanderas and Women Doctors*, Norman, University of Oklahoma Press.
- RIVERS, W.H.R. ([1924] 2001): *Medicine, Magic and Religion*, New York, Routledge.
- SAMPER, B; CASAS-HOMS, J.M. (1996): «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques realitzada per Baltasar Samper i Josep M. Casas Homs per terres de Mallorca del 17 d'agost al 16 de setembre de 1925, per comanda de l'Obra del «Cançoner Popular de Catalunya», dins J. MASSOT I MUNTANER, *Materials Volum VI*, Barcelona, PAMSA.
- VALRIU, C.; VIBOT, T. (2013): *El comte Mal, entre la història i la llegenda*, Pollença: El Gall Editor.

Arxius

Arxiu Monestir de Sant Benet de Montserrat. Congregació Serventes de Santa Família, Fons mossèn Pont (AMSBM CSSF).
Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural. Generalitat de Catalunya (DGCPAC). Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). Carpetes C-23, C-132, C-133



«MENTRE EL DIMONI DORM».
LES FIGURES DEL MAL A LES CANÇONS DE BRESSOL

Vicent M. Garcés Ventura
Grup d'Estudis Etnopoètics

Les cançons de bressol són un producte cultural que presenta un caràcter universal. És a dir, són unes manifestacions presents en totes les cultures del món. Acostumen a ser cançons breus, amb ritmes regulars (2/4, 3/4, 4/4) i estructures repetitives de fragments descendents i ascendents que simulen amb la veu el balanceig del bressol. En els seus textos predomina l'ús de la quarteta amb rima regularitzada i com que s'interpreten sense acompanyament musical, la tonalitat varia segons si l'interpret és masculí o femení.

El nucli temàtic d'aquestes cançons acostuma presentar la forma d'una conversa relaxant i persuasiva en la qual l'emissor, mitjançant advertiments, promeses, descripcions d'entorns familiars i idíl·lics, o bé a través de la invocació de figures divines, sants o qualsevol altra força protectora, tracta de tranquil·litzar l'infant una vegada ha arribat el moment de dormir. Segons apuntà Carol Faye Hovious (1930) aquesta estructura en forma de diàleg prové de les poesies didàctiques de l'església rústica medieval mentre que la temàtica tracta de reproduir una escena característica de l'església rural medieval en què la Verge Maria cantava al seu fill. Cal advertir, però, que tot i la coincidència en els trets d'aquestes composicions, la majoria d'autors s'inclinen per no aventurar cap hipòtesi sobre els orígens d'aquestes cançons ja que precisament el seu caràcter universal apunta cap a un tipus de cançó encara més primitiva que servia per a conjurar els mals esperits i els dimonis. D'altra banda, alguns autors com ara Hanako Fukuda (1960) o Carme Subirats i Bayego (1993) apunten la possibilitat que amb el pas del temps s'ha produït una espècie d'inversió en el plantejament d'aquestes cançons ja que en moltes societats les cançons de bressol han adquirit el sentit contrari, és a dir, s'utilitzen per a invocar els esperits protectors perquè guardin l'infant mentre dorm.

Tot i això, si deixem de banda la caracterització formal i parem atenció en els diversos noms que històricament s'han utilitzat per anomenar-les: cançons d'anar a dormir, cançons de vindre la son, cançons de bressol, etc., és evident que es tracta d'un grup de cançons que s'utilitzen en una situació social i comunicativa molt concreta: aconseguir adormir els infants. És per aquest motiu que l'any 2017, en el marc de la nostra tesi doctoral, vam establir la funció com el veritable element característic d'aquestes cançons i, en conseqüència, vam definir la cançó de bressol com un quasi-gènere on s'inclouen totes les cançons que al llarg dels anys han sigut utilitzades per provocar la son dels nadons. Des d'aquesta perspectiva, a més, s'aconseguia justificar la presència en els nostres cançoners de

moltes composicions que no presenten cap dels trets anteriorment exposats però que han sigut transmeses pels informants com a cançons de bressol.

La música i —per extensió— les cançons han de ser enteses, en paraules d'Alan P. Merriam (1964), com un fenomen humà que només existeix en termes d'interacció social. Així doncs, analitzar i entendre les cançons més enllà del propi aspecte musical permet observar quines relacions s'hi estableixen entre diversos grups d'individus. I precisament en el cançoner tradicional, la música i el llenguatge s'interrelacionen per adoptar formes ben especials. Els textos de les cançons s'utilitzen sovint com un mitjà d'acció dirigit a la solució de problemes que afecten una comunitat; o bé com a mecanisme per proporcionar un alliberament psicològic als participants. De fet, diversos autors com per exemple Irene Watt (2012), la qual realitzà un exhaustiu estudi d'aquest fenomen en les cançons d'Escòcia, conclougué que: «La cançó de bressol és una melodia o cançó entonada suaument per tranquil·litzar, reconfortar i proporcionar ajuda per calmar l'ansietat del seu creador, del seu cantant o del seu receptor» (Watt 2012: 380).

És evident que en el cas de les cançons de bressol, la música i la performance hi juguen un paper més important que aquell que realitza el text, ja que el receptor no acostuma a dominar el llenguatge com per entendre el contingut temàtic de les cançons, però, en canvi, altres aspectes com el balanceig, l'espai físic o la música, sí que tenen un efecte tranquil·litzador en qualsevol nadó. De fet, existeixen diverses cançons tipus en les quals el text està format per una única onomatopeia repetida fins que s'aconsegueix adormir els infants. No obstant això, la tradició ens ha fet hereus de tota una sèrie de cançons de bressol on —com proposà Watt (2012)— el receptor necessita expressar l'ansietat generada pel seu dia a dia o ve pel moment d'adormir l'infant si aquest hi oposa resistència. És per aquest motiu que els diversos cançoners tradicionals catalans recullen peces en les quals l'interpret tracta, tal com dèiem a l'inici, de convèncer mitjançant promeses i adulacions el receptor. Ara bé, al costat d'aquestes cançons també s'hi troben altres mostres on la conversa relaxant entre l'interpret i l'infant ha sigut substituïda per una amenaça velada. Es tracta d'una sèrie de cançons amb un estructura temàtica molt breu i senzilla en la qual l'interpret demana a l'infant que s'adormi. Aquesta sol·licitud, però, pren un caràcter imperatiu amb la introducció en els darrers versos d'una clàusula condicional que incorpora la presència d'una figura maligna que esdevé una amenaça per al receptor, en aquest cas, l'infant.

Així doncs, des d'aquesta perspectiva, caldria pensar que és possible localitzar entre els nostres cançoners la presència d'alguna figura com la Cucafera, l'home dels nassos, Capnevat..., figures que en l'imaginari català s'han fet servir per representar el mal. En aquesta línia, Pedro Cerrillo (2000) ja apuntava en un article titulat «Tradición y cultura en la canción de cuna hispana» el fet que precisament les cançons que s'articulen sota aquesta estructura amenaçadora eren les que més vigència tenien entre els interprets hispanoamericans. I assenyalava a més, l'ús de

determinades figures com: «el coco», «el bu», «el duende» o «el tío Camunyas» com els elements encarregats de representar el mal entre els infants. Contràriament als resultats del treball de Cerrillo, un estudi dels nostres cançoners ens ha permès comprovar com la presència d'aquestes cançons tipus en els nostres reculls és pràcticament residual. De fet, no arriba ni a representar l'u per cent del corpus analitzat. Aleshores, de què cal protegir els infants? Quines són eixes forces misterioses que s'amaguen a la porta dels somnis? Què preocupa les mares quan arriba la nit? Per a realitzar aquesta panoràmica hem fet servir un corpus de gairebé 300 cançons que hem agrupat en 32 cançons tipus. Totes aquestes mostres van ser recollides a partir dels cançoners, arxius i recursos sonors de l'incessant treball de camp que s'ha realitzat al País Valencià i del qual es dona una mostra detallada al capítol III del volum *Història de la Literatura Popular Catalana* (Oriol i Samper 2017).

La primera de les figures malignes que hem localitzat en les cançons de bressol és un clàssic de la cultura judeocristiana: el dimoni. Així, apareix en dues variants d'una mateixa cançó. La primera fou recollida a Cocentaina per Joaquim i Just San-salvador (1929) i inclosa a les Memòries de missions de recerca de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). I la segona forma part del volum onzè dels *Cuadernos de Música Folklòrica Valenciana. Canciones y danzas de Oliva* (Palau 1950), de la Institució Alfons el Magnànim. La presència d'aquesta figura introduïx el mal en la seva forma més primitiva, però, a més a més, posa de manifest —tal i com proposava Luisa del Giudice (1988)— que aquestes cançons són un primerenc element de culturització per als infants.

El meu fill s'adormirà
si no plorarà de son;
sa mareta el vel·laria,
mentres el dimoni dorm.
(Cocentaina)

El meu fill s'adormirà
si no plorarà de son;
sa mareta el vetlaria
mentres el dimoni dorm.
(Oliva)

D'altra banda, més enllà de les diferències formals mínimes que presenten totes dues composicions, convé observar com tot i comptar amb la figura del dimoni —que com hem dit esdevé la representació del mal per excel·lència en la cultura occidental—, el caràcter ambigu del text d'aquesta cançó permet interpretar-la realitzant una assimilació entre la figura del dimoni amb el fill que es pretén adormir i d'aquesta manera, evidenciar que l'actitud del nen, en aquest cas, no és la correcta.

En una altra cançó recollida a la localitat castellonenca de Benassal per Ricardo Olmos Canet l'any 1947 i inclosa dins la missió de recerca M26 del Fons de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals (IMF-CSIC) de Barcelona, apareix una altra figura interessant com és el Cocorococ:

A(h)! xiquet Dominguet
no hi vagis al riu
que el Cocorococ ve

se menjarà viu.
 De trossos i mossos
 farem un gipó
 per (a)nar i a la festa
 del Nostre Senyor.

El «Cocorococ» que apareix en la primera estrofa ens remet a la figura del «Coco». Ara bé, tant per la cacofonia del nom com per la presència del riu ens atrevim a interpretar que «Cocorococ» és una deformació potser de la paraula cocodril encara que aquesta segona possibilitat, la de tenir un cocodril al riu Montlleó, és ben agosarada. Tot i això s'entén que el paper d'aquesta figura és dissuadir els infants perquè no s'arrimen al riu. Així doncs, el Cocorococ simbolitza el perill, de manera que, novament, ens trobem amb una cançó de bressol que aconsegueix la funció pròpia del gènere i, encara més, realitza una funció pedagògica amb els infants.

Cançó de bressol 2 Benassal⁴⁹
(Castellón)

a- ni quiet do- min- quiet no hi va- gis al
 riu que'l co- co- ro- coc ve se men- ja- rà viu de
 tro- sos i mo- sos ne fa- rem un gi- pó per nar i a la
 fes- ta del nos- tre se- nyó.

Ricardo Olmos

La cançió que se coneix com més antiga de Benassal. La canten las madres para dormir a los niños.

Cal ressenyar com al peu de la partitura l'informant apunta que aquesta és la cançó més antiga que es coneix en Benassal. Tot i això, l'any 1992 Pere Enric Barreda, amb motiu del centenari de la banda de música de Benassal, publicà l'article «Canciones populares de Benassal (aproximació al costumari benissalenc)» al *Butlletí del Centro de Estudios del Maestrazgo* en el qual realitzà un recull musical de 72 composicions populars locals. Malauradament en aquest repertori ja no apareix la peça recollida per Ricardo Olmos l'any 1947.

De manera semblant podem interpretar, doncs, la següent cançó recollida a la localitat de Bufalí i incorporada al volum de Rosa Armiñana i Ma. Teresa Oller *Veus d'un poble* (1983). En aquesta ocasió podem sintetitzar tots els trets de les cançons anteriors. D'una banda trobem la figura amenaçadora d'un animal que és capaç d'emportar-se els éssers estimats si la xiqueta, en aquest cas, no s'adorm.

Bou; vine a buscar a «l'agüelo»
bou, vine a buscar a la mare.
Bou, vine a buscar a la xica,
no vingues que ella s'adormirà.

Un cas ben singular és el de la següent composició recollida a Cocentaina. Si atenem estrictament a allò que manifesta el text de la cançó, en aquesta ocasió el mal pren la forma de figura humana a qui l'emissor identifica fins i tot pel seu nom propi: Toni. Aquesta proximitat o bé aquest grau de coneixement que manifesta el vocatiu transforma l'amenaça en una possibilitat encara més real.

A la li la que ve Toni,
a la li la que ve Toni
a la lila que ja ve.
A la li la que és un home,
a la li la que és un home,
que va per tots els carrers.
Preguntant de casa en casa,
cercant al xiquet que plora.

Ara bé, existeix en l'imaginari popular valencià la figura maligna del Butoni. En paraules de Víctor Labrado:

És un ésser misteriós i difús, sense figura ni història conegudes. Només en sabem el nom tan ben trobat de butoni, que designa tot el gènere. És impossible de descriure'l, probablement perquè se suposa que actua sempre en la foscor més impenetrable: se'n va la llum, es presenta el butoni i arrapa a qui siga, o fa un bram potent que gela la sang, es carrega el xiquet al llom o al coll i se l'endú, fugint cap a algun territori desconegut i horrible, d'on ningú no torna mai (Labrado 2007: 78).

Així doncs, es pot observar com no es tracta sols d'una coincidència pel que fa a la similitud del nom sinó que el comportament amenaçador que es relata a la cançó encaixa perfectament amb la figura dels butonis. I potser la mètrica o bé el ritme de la cançó ha obligat l'informant a realitzar la supressió de la síl·laba inicial per tal d'encaixar el nom en la cançó. Hem comprovat com efectivament el nombre de cançons que compten amb una figura maligna com a perill o amenaça cap a l'infant és bastant escàs. Però també podem concloure que, tot i que els textos de les cançons són un reflex de la cultura de la qual formen part, hem observat com no

es produeix una transferència de figures de l'imaginari popular cap a les cançons, excepte en aquest darrer cas dels Butonis, sinó que en aquestes el mal es representa a través d'unes figures pròpies que pertanyen al context sociocultural de l'infant com ara: el dimoni, el bou o el Cocorococ.

Ara bé, cal tenir en compte que els textos d'algunes cançons poden ser utilitzats per tal de corregir situacions que afecten una comunitat o un grup d'individus; i les cançons de bressol és evident que realitzen una funció pedagògica. A tall d'exemple, les cançons de bressol estableixen rutines com ara el fet d'establir en el dia a dia de l'infant la idea o concepte de rutina, ja que amb elles s'anuncia la fi del dia i l'arribada de la nit i, en conseqüència, s'estableixen cicles d'acció i cicles de descans.¹ Des d'aquesta nova perspectiva, si ens acostem a les cançons de bressol des d'un punt de vista etnomusicològic en el qual s'hi analitzen elements de la seua «performance», podem observar com el mal es representa en la majoria de cançons de bressol a través de l'actitud o del comportament del nen o de la nena que no accedeix a adormir-se amb facilitat i que, per tant, provoca que l'interpret hagi de sancionar aquestes conductes. De fet, en la cançó-típus, «La meua xiqueta és l'ama», que és aquella que més presència té en el Cançoner Tradicional Valencià, es detecten diverses variants on el mal no es representa en cap figura del món oníric sinó més aviat tot el contrari, el mal és representat a través de l'actitud del nadó —el fet de no adormir-se s'entén— ja que com a conseqüència del seu comportament, el pare no es troba a casa. Aquest fet s'observa per exemple, a la versió recollida en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de Salvador Seguí (1980):

La meua xiqueta és l'ama
del corral i del carrer
de la llimera i la parra
i la flor del taronger.
El meu xiquet té soneta,
molt prompte s'adormirà,
que son pare és a Gandia
i fins la nit no vindrà.
Dorm-te, dorm-te filla meua,
que ton pare és a peixcar;
Si ve i et troba desperta,
segur que se'n torna a anar.

En altres casos, com ara en la versió recollida a Rotglà i Corberà, l'amenaça esdevé encara més explícita:

La meua xica és l'ama
i com ella no hi ha altra
mo n'anirem a València
a baratar-la per una altra.

1 Per a saber més sobre el caràcter pedagògic de les cançons de bressol vegeu Gunes (2012).

La meua xica és l'ama
del corral i del carrer
de la fulla de la parra
de la flor del taronger.

En tots dos exemples resulta sorprenent el fet que precisament l'interpret, és a dir, l'encarregat o l'encarregada de garantir la tranquil·litat, seguretat i protecció de l'infant proposa el fet de canviar-lo per un altre. Un altre element que cal destacar és com, en aquests exemples, l'entorn immediat es descriu de manera positiva, mentre que València esdevé, si més no, un entorn perillós, la qual cosa permet relacionar aquestes cançons amb la mostra de Ricardo Olmos ressenyada anteriorment i amb la qual es diferenciaven entorns segurs —la casa— d'entorns perillosos —tots aquells externs a la casa. Un altre exemple d'aquest fet el trobem en aquesta variant de Barxeta on «València» ha sigut substituïda per altres llocs —sempre externs a «la fira»:

La meua xiqueta és l'ama
del carrer i del corral,
de la perera sucrera,
de la flor del taronjar.
El meu xic és molt bonico
i sa mare no en té altre,
se l'emportarà a la fira
a baratar-lo en un altre.

Comptat i debatut, les cançons de bressol realitzen una funció pràctica en el dia a dia de la societat ja que és evident que aconsegueixen provocar la son en els infants. A més a més, és la primera manifestació cultural amb la qual entra en contacte l'infant, per això els seus textos esdevenen un mitjà excel·lent per a la investigació dels processos psicològics que contribueixen a construir els elements d'una cultura. A causa de les característiques de la seva posada en escena (moment del dia, edat del receptor...), qualsevol element que s'hi introdueix —com ara en el cas que ens ocupa: el mal— pren una forma senzilla i pròxima per tal de facilitar la socialització del receptor. D'altra banda, les cançons de bressol presenten una marcada funció pedagògica a través d'un model molt senzill d'acció-reacció (dormir-recompensa). Per això quan es produeix una ruptura en la relació ensenyament-aprenentatge, és a dir, quan l'infant no s'adorm, l'interpret acostuma a sancionar aquesta mala conducta. És aleshores quan l'infant es transforma en la representació del mal, és a dir, es converteix en un autèntic dimoni.

BIBLIOGRAFIA

ARMIÑANA, R. ; OLLER, M. (1983): *Veus d'un poble*, València, Institut d'Estudis Valencians.

- BARREDA, P. (1992): «Cançons populars de Benassal (aproximació al costumari benassalenc)», dins *Centro de estudios del Maestrazgo*, núm. 37, gener-març, p. 43-54.
- CERRILLO, P. (2000): «Tradición y cultura en la canción de cuna hispana», dins Á. SUÁREZ MUÑOZ (coord.) *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil* (Actas del Seminario internacional y exposiciones de literatura infantil), Badajoz, p. 167-172.
- DEL GIUDICE, L. (1988): «Ninna nanna nonsense. Fears, dreams and falling in the Italian lullaby», <http://journal.oraltradition.org/issues/3iii/delgiudice>.
- PALAU BOIX, M. (dir.) (1950): *Cuadernos de música folklórica valenciana 4-11. Canciones y danzas de Oliva*, València, Instituto Valenciano de Musicología, Institució Alfons el Magnànim, Diputació provincial de València.
- FUKUDA, H. (1960): *Lullabies of the western hemisphere*, Los Angeles, California: University of Southern California.
- GARRIGA, P.; REIXACH, M.: «Cançò de Brèssol», dins *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fàbregas, <https://musicatradicional.eu/piece/12841>.
- GUNES, H. (2012): «The effects of lullabies on children» dins *International Journal of Business and social Science*, vol. 3, núm. 7, CPI, USA.
- HOVIOUS, C. (1930): *The lullabye as an art form*, Los Angeles, California, University of Southern California.
- LABRADO, V. (2007): *Tots els noms de la por*, València, Ed. Bromera.
- ORIOI, C.; SAMPER, E. (ed.) (2017): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona, Publicacions Universitat Rovira i Virgili/Publicacions Universitat d'Alacant / Edicions Universitat de les Illes Balears.
- SANSALVADOR I CORTÉS, J. (1929): «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada pels germans Joaquim i Just Sansalvador Cortés al Comtat de Cocentaina, del dia 1 d'agost al 5 d'octubre de 1924, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», dins *Materials. Obra del Cançoner Popular de Catalunya, materials*, vol. III, Barcelona p. 9-87.
- SEGUÍ, S. (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, València: Institució Alfons el Magnànim.
- SUBIRATS I BAYEGO, M. (1993): *La cançó de bressol. Un fenomen etnomusicologic*, Barcelona, tesi doctoral del Dept. d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.
- MERRIAM, A. P. (1964): *The anthropology of music*, Illinois, Northwestern University press.
- WATT, I. (2012): *An ethnological study of the text, performance and function of lullabies*, Aberdeen University thesis, Aberdeen University.

LES DONES I EL MAL A L'APLEC DE RONDALLES MALLORQUINES D'ANTONI M. ALCOVER

M. Magdalena Gelabert i Miró
Grup d'Estudis Etnopoètics, Universitat de les Illes Balears

1. Les dones i el mal

Les rondalles són farcides de valors morals: la lluita del bé contra el mal, la figura de l'heroi i l'heroïna com a mostra de valentia i empena enfront dels agressors o de les forces malignes. A l'*Aplec de Rondalles Mallorquines* d'Antoni M. Alcover trobam múltiples situacions de contacte entre el bé i el mal en les quals les dones tenen un paper destacat, tant quan ocupen el rol d'agressores com quan pateixen les conseqüències, com a víctimes.

En nombrosos casos, observam una contraposició entre personatges o entre motius i elements positius i negatius que reflecteixen models de conducta vinculats als valors humans que condueixen a l'èxit o al fracàs, és el cas de «La bona reina i la mala cunyada» T707 ALC. GG. VI (2013: 224-245)¹ o «N'Estel d'Or» T510A ALC. GG. IV (2006: 81-102), per exemple. En d'altres, els esperits malignes encarnats en sogres, madrastres o senyorots provoquen el patiment gratuït a les dones com a «Sa comtessa sense braços» T706 ALC. GG. VI (2013: 99-111).

Els personatges femenins que apareixen vinculats, d'una manera o altra, a exercir el mal són les fades, les bruixes, les gegantes o les jaies. Per a la realització dels seus propòsits fan servir fórmules màgiques i malefics, l'enginy i l'engany. La realització de malifetes pot provenir de la iniciativa pròpia o de la comanda d'una altra persona de nivell social superior que abusa del seu poder en benefici propi i, generalment, paga les conseqüències dels seus mals actes.

2. Les dones agressores i les dones víctimes

Segons els set rols actancials que Vladimir Propp (1987: 91-99)² contempla en el repartiment de funcions entre els personatges, la figura de l'agressor o l'agressora, o del malvat, comprèn l'esfera d'acció que envolta la malifeta, el combat o altres formes de lluita contra l'heroi o l'heroïna i la persecució que pateixen; en definitiva, l'agressor és tot aquell que, d'alguna manera, perjudica l'heroi. El resultat percentual de l'anàlisi de les rondalles d'Alcover segons la nostra base de dades³ es mostra al gràfic següent:

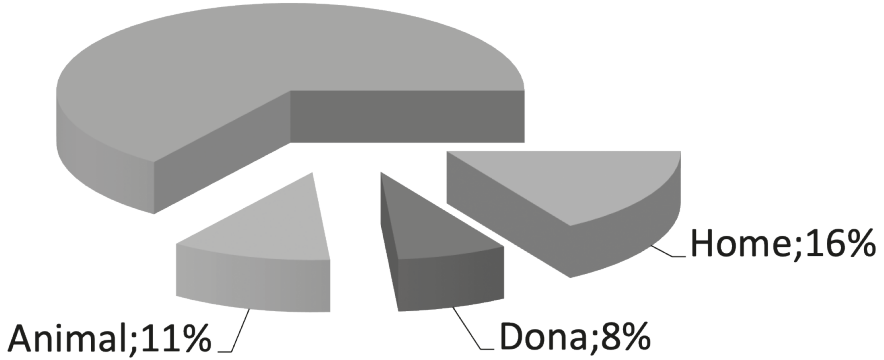
1 Les referències a les rondalles d'Alcover presenten, després del tipus rondallístic, la distinció entre l'edició crítica o definitiva de Grimalt i Guiscafrè (GG) o la popular de Moll (M), seguides del número de volum, després s'aporten la data d'edició i les pàgines corresponents.

2 També resulta molt aclaridor Josep Temporal (1998), especialment el capítol titulat «Notes per a una definició d'agressor, heroi i donador» (p.183-200).

3 La base de dades a la qual ens referim analitza 433 rondalles d'Antoni M. Alcover i constitueix la font principal de la nostra tesi doctoral sobre la figura de la dona a l'Aplec alcoverià que va veure la llum en forma de dues publicacions, vegeu Gelabert (2018) i Gelabert (2019).

Agressor

No definit;65%



Observam com més del 65% de rondalles no tenen agressor ni agressora i la resta es reparteix entre els agressors masculins, amb un 16.17%; els femenins, que són menys de la meitat que els masculins, amb un 7.62% i els animals que constitueixen l'11.09% restant. El paper de l'agressor pot ser interpretat per qualsevol ésser o persona, tant llunyà de l'heroi i de l'heroïna i que només apareix per fer la malifeta: un drac, un jai malèvol, el dimoni, etc.; com algú proper que tenim devora per les circumstàncies de la vida o pel parentesc. Així, en el segon cas trobam pares, mares, amics, veïns, fills, sogres, etc. que poden ser totalment agressors o parcialment, si comparteixen una part de rol positiu i una part de negatiu.

L'agressora, per exemple, és la senyora a «Sa guixeta tota sola» T533* ALC. GG. IV (2006: 373-378), que ha contractat una criada però li té enveja perquè el jove que festeja la primera la deixa per l'altra. Ordena que li treguin els ulls i la deixin dins un bosc.

En moltes ocasions, l'agressor o l'agressora és un personatge molt acostat als herois o als protagonistes de la rondalla, com és el cas del rei, i pare de na Fadeta, que vol matar en Bernadet i la pròpia filla a «Es Castell d'Iràs i no tornaràs» T313C ALC. GG. I (1996: 499-527). A «Na Catalineta que en sabé més que dues germanes seues» T707 ALC. GG. VI (2013: 346-354), l'agressora és la reina vella que dona ordre de tirar els seus tres néts al riu i fa paredar la seva nora sense cap motiu. A la rondalla «S'aucellet de ses set llengos» T707 ALC. GG. VI (2013: 139-153), del mateix tipus de l'anterior, les agressores són les dues germanes de la reina que ordenen a la criada tirar els tres infants, nebots seus, al riu. Sempre solen acabar amb un càstig pel seu mal comportament, en aquest cas ocupen el lloc on, injustament, havia hagut de romandre la reina bona: «s'olla d'es castell sense veure sol ni lluna» (p. 153).

En ocasions, tal com apunta Péju (1981), la bellesa es presenta com a expressió de la llibertat, que s'identifica amb dones dures o malèvols que fan ús el seu poder. Dins aquest grup hi inclouríem casos com el de la bellesa foranada de «La Sirena de la mar» ALC. M. XXIV (1995: 70-71), que Alcover descriu així: «És dona de cinta en amunt i peix de cinta en avall. Es tros que té de dona és de lo mes garrut que se sia vist mai, i llavò que embadeleix qualsevol» (p. 70). Té l'inconvenient que té males intencions i la seva idea és fer anar a fons els mariners.

En moltes ocasions, els defectes de caràcter o d'actitud acompanyen la malaltat i es defineixen en contraposició amb l'aspecte físic de qui els pateix —és un exemple de la bellesa vinculada a la llibertat que esmentava Péju (1981)—, tal és el cas d'«En Bernadet i la reina manllevada» T462 ALC. GG. III (2001: 359-379): «una pollastrella més pòlissa que una serp, però molt garrida, planta un grandió casol davant cal rei, perquè era fada, però de ses més fines, que el dimoni només li guanyava a banyes» (p. 360).

Un altre cas és el de «La fada Morgana» T428 ALC. GG. III (2001: 265-273),⁴ el nom de la qual —tant si se li atribueixen poders positius com malèfics— es relaciona amb la saviesa. La rondalla comença «Això era la fada Morgana, que era reina i molt sabuda» i només vol una jove tan sabuda com ella per a les noces del seu fill, Beuteusell.⁵ La fada Morgana és un dels personatges més coneguts i emblemàtics del cicle artúric, prové de la mitologia celta i és especialment tractada a l'època medieval. Dins el marc de l'imaginari medieval apareix des de múltiples perspectives com la de dona fatal o fetillera, com explica Laurence Harf-Lancner (1984: 7-10 i 23-77).

La malaltat suprema es mostra sobretot en la figura de les madrastrès que fan pagar els seus mals sentiments als fillastres innocents tot i, en algunes ocasions, les previsions del rei d'allunyar-los:

Dans le conte, le roi épouse la jeune fille de la forêt mais comme il craint qu'elle ne maltraite les enfants qu'il a d'un premier mariage, il essaie de les protéger, ce qui est exceptionnel dans les contes car, en général, lorsque le roi est prisonnier d'un mariage maléfique, ses enfants sont directement persécutés par leur belle-mère (Von Franz 1984: 203).

L'altra cara de la moneda la representen les dones víctimes, a «N'Estel d'Or» T510A ALC. GG. IV (2006: 81-102), quan es mor la mare de na Catalineta, comença per a la jove un seguit de patiments perquè la madrastra i la germanastra la maltracten i la tenen fermada davall la pastera. En el cas de «Na

4 Vegeu l'apartat «La importancia de las hadas Morgana y Melusina en los cuentos de D'Aulnoy» dins Zipes (2014: 73-82). També el capítol titulat «La fada Morgana en la tradició oral mallorquina» dins Jaume Vidal Alcover (1996: 501-504)

5 Vegeu la reflexió sobre el nom Beuteusell de Josep Antoni Grimalt a ALC. GG. III (2001: 265-266) i la de Jaume Vidal i Alcover (1996: 502).

Tricafaldetes» T327A ALC. GG. II (1998: 65-84), l'amor del pare cap a la seva filla no és suficient com per poder vèncer les amenaces de la segona esposa i ella persevera fins que aconseguix que l'abandoni al bosc.

En nombroses ocasions, es desperten en el pare vidu desitjos incestuosos i la filla ha de fugir per no cedir a les seves propostes reiterades, és el cas de «Sa muleta de plata» T510B ALC. GG. IV (2006: 166-172) o de «N'Espirafocs» T510B ALC. GG. IV (2006: 129-141), entre d'altres. Un altre model de víctima el trobam a «Sa comtessa sense braços» T706 ALC. GG. VI (2013: 99-111), que mostra la infància pròpia d'una santa: quan son pare la du al senyorot —l'encarnació del dimoni— a qui l'ha promesa, ella es retura i té una visió de la Mare de Déu, d'aleshores ençà no s'atura de resar, ni quan l'agressor li talla els braços perquè no ho faci. Tot analitzant aquest tipus rondallístic, AaTh i ATU 706 *The Maiden Without Hands*, Marie-Louise von Franz interpreta la passivitat de la dona com una espècie de martiri: «Tous les fois qu'une femme est contrainte à une grande passivité pour échapper au démon qui la poursuit, elle devient une sorte de martyre: le fait même qu'elle se laisse faire, qu'elle soit trop solitaire et n'exige rien, induit les autres à abuser d'elle. Le diable est alors attiré de l'extérieur» (1984: 153) i veu la mancança dels braços com: «La difficulté de la femme à assumer ses propres dons créateurs se reflète dans le grand nombre de versions qui existent en toutes langues de l'histoire du père qui vend sa propre fille à un esprit du mal» i observa que es tracta d'un motiu que només s'aplica a les dones: «Il est à remarquer que, si l'on en croit les récits folkloriques, être privé de mains est un malheur qui ne concerne que des héroïnes» (1984: 135).

«Na Magraneta» T709 ALC. GG. VI (2013: 260-272) presenta una situació que s'estableix entre una mare i una filla, la mare avorreix la filla perquè és més bella que ella i decideix desfer-se'n tot causant-li la mort. La mare encarrega a dos negrets que la matin i li duguin el cor dins una capsa. Els criats actuen sota amenaça de mort i, tanmateix, es compateixen de la víctima innocent: els negrets duen el cor d'una cabrideta a la reina.

Davant el mal, la víctima troba sovint el suport d'altres personatges. Trobam el mateix motiu anterior a «Es Mèl-loro Rosso» T425X ALC. GG. III (2001: 180-219), en la qual Amet, tot i ser la persona de confiança del rei malvat, actua a favor de la protagonista, per la seva bondat i pel sentit de la justícia, i s'enginya per salvar-li la vida, ja que menteix al Rei Tortuga i li du la sang d'una cabrideta en lloc de la de n'Elioneneta, l'heroïna.

3. La contraposició entre el bé i el mal

En algunes rondalles, el títol ja anuncia la contraposició entre el bé i el mal en relació amb les dones. Tant a «La bona reina i la mala cunyada» com a «Sa fia i sa fiastra d'es moliner» el títol s'elegeix per contraposició entre un estereotip

positiu i un de negatiu, així ja se'ns fa saber que es tractarà d'uns models de qualitats o de defectes.⁶

Segons Mireille Piarotas (1996: 10), ser un bon o un mal personatge depèn dels valors que la dinàmica de la rondalla aplica a cada moment i, una mateixa acció es pot considerar bona o dolenta, a la mateixa rondalla, segons la situació i el moment en el qual ocorre. Al llarg de l'Aplec d'Alcover, conviuen dones de valors humans encomiables amb altres plenes de maldat, tot i ser germanes, com passa a «La bona reina i la mala cunyada» T707 ALC. GG. VI (2013: 224-245), la germana major és «molt bona al·lota» ara la petita «pareixia que l'havien feta de ses retaiadures de Judes»; si la primera «era garrida i agraciada i llavò molt modesta», la segona «en tenia una enveja fora mida. S'enveja la feia anar groga i malcarosa» (p. 225).

La reina vella que apareix a les rondalles tampoc no té opció intermèdia: o és molt bona persona i ajuda els altres, o és molt dolenta i capaç de qualsevol atrocitat per mantenir la seva situació de poder. Un dels casos de reina vella dolenta és el de «Sa muleta de plata» T510B ALC. GG. IV (2006: 166-172) en el qual, quan ella sap que dins la muleta hi ha una al·lota, la fa tirar per la finestra dins un riu: «Sa cambrera ho va veure tot i se'n va corrents a contar-ho a la reina véia, que era més rabiosa que foc, i dóna ordre de que dos criats agafen sa muleta de plata i la tiren per sa finestra dins es riu, un riu molt fondo i molt ample, qui passava just per baix d'es palau del rei» (p. 170).

El bé i el mal es troben representats tant als personatges masculins com als femenins, per exemple, al prototipus de jaia tant li correspon la capacitat de donar ajut com la de punir. Marie-Louise von Franz ho exemplifica a partir de la coneguda jaia Baba Yaga,⁷ que apareix a les rondalles russes: «Baba Yaga peut, par conséquent, se montrer malveillante ou bénéfique. De même que l'image masculine de la divinité a un côté sombre figuré par le diable, l'image féminine de la divinité a un aspect obscur. Les déesses antiques (Isis, Déméter...) possédaient ces deux aspects» i conclou «Baba Yaga renvoie à une figure de la Grande Mère de type archaïque, dans laquelle le positif et le négatif sont encore mêlés» (1984: 253).

Mireille Piarotas argumenta que, malgrat la concepció inicial —que defensen la majoria dels estudiosos— del caràcter simple i maniqueista de les rondalles que divideix els personatges en bons i dolents, una anàlisi més aprofundida revela que

6 En relació amb els títols duals, explica Jeana Jorgensen: «Among other reasons, certain tale titles foreground dual identities, such as 'Brother and Sister,' 'The Two Brothers,' 'The Thief and His Master,' 'The Two Travelers,' 'The Two Kings' Children,' 'Faithful Ferdinand and Unfaithful Ferdinand,' 'The Little Lamb and the Little Fish,' and 'Snow White and Rose Red' (all from the Grimms)» (2013: 54) i considera aquest fet com a significatiu per a les seves hipòtesis al voltant de les teories sobre el dualisme.

7 La figura de Baba Yaga és sovint analitzada i presa com a punt de referència per estudiosos i folkloristes, per exemple, Jesús Suárez López (2012) que la compara amb alguns personatges de les llegendes asturianes: així com Baba Yaga té els pits penjant, a les llegendes asturianes recollides per Suárez es mostra la figura de l'última mare supervivent que tenia els pits tan grossos que quan fugia se'ls tirava cap enrere damunt les espatles.

no s'apliquen els mateixos criteris a diferents versions. Les mateixes actuacions són castigades a algunes versions i premiades a unes altres, tot depèn del moment i de les circumstàncies que envolten cada cas particular: «Le bon personnage est celui qui reflète les valeurs du moment, celui dont la conduite est en adéquation parfaite avec une situation historique et sociale donnée: "Le bon personnage au bon moment"» (1996: 10).

En canvi, un exemple de bona sogra apareix a la rondalla «Sa comtessa sense braços» T706 ALC. GG. VI (2013: 99-111). El rei s'enamora immediatament de la jove malgrat que no tengui braços, que vagi mal vestida o que sigui pobra i desvalguda. Aquí, el rei jove representa l'esperit pur que hi veu més enllà de la superfície i que sap valorar la bellesa interior de la jove, gràcies a la força de l'amor. S'enamora de la seva naturalesa salvatge, de l'essència de la dona que és. Des del primer moment, la sogra accepta la nora, tot i que l'han trobada despullada dins un bosc i que no té braços.

A l'altre extrem de la figura de la mare que estima per instint i que està disposada a tot per tal que el fill o la filla estiguin bé, se situa la figura de la mala mare o de la madrastra. Es tracta d'una persona molt propera a l'infant, que suposadament l'hauria d'estimar i protegir però que actua de manera contrària i el que cerca és destruir-lo. Bruno Bettelheim explica els fonaments psicoanalítics d'aquestes figures en els termes següents:

En la fantasia edípica de una chica, la madre se disocia en dos figuras: la madre pre-edípica, buena y maravillosa, y la madrastra edípica, cruel y malvada. (En los cuentos de hadas, a veces los chicos tienen, también, madrastras crueles, como en Hansel i Gretel pero estas historias tratan de problemas distintos a los edípicos). La madre buena, tal como la presenta la fantasía, es incapaz de sentir celos de su hija y de impedir que el príncipe (el padre) y la chica vivan felices. De este modo, la confianza de la muchacha en la bondad de la madre pre-edípica, y la fidelidad que celosamente le guarda, disminuyen los sentimientos de culpabilidad que experimenta frente a lo que desea que le ocurra a la madre (madrastra) que se interpone en su camino (1983: 162).

Per a les heroïnes —i també per als herois—, es diu que la neutralització del poder negatiu de la madrastra i de les germanastres es pot considerar com un entrenament en el procés de resolució de problemes. En general, quan es produeixen patiments i morts entre mares, germanes, madrastres, etc. solen ser per venjança, per enveja o per motius dinàstics (Calveti 2009: 115-128). Al cap i a la fi, la madrastra i les germanastres formen un tot de forces contràries a l'heroïna.

Un dels casos més representatius i coneguts és el de la mestra i madrastra de «N'Estel d'Or» T510A ALC. GG. IV (2006: 81-102), que li fa falses promeses perquè ella accedeixi a què son pare s'hi casi però al cap de poc temps ja la menysprea, juntament amb la germanastra, fins a tenir-la fermada davall la pastera. Malgrat el patiment, ella té l'estel al front, la qual cosa suposa comptar amb la protecció na-

tural de l'astre. També és mestra la madrastra de «Na Tricafaldetes» T327A ALC. GG. II (1998: 65-84), que no està contenta fins que son pare ha abandonat la filla dins la garriga i aquesta no torna.

La reina vella, és la sogra agressora a «S'aigo ballant i es canariet parlant» T707 ALC. GG. VI (2013: 161-176), i no pot consentir que el seu fill s'hagi enamorat i casat amb una al·lota pobra, «no la volia, a Na Catalineta, no per res, sinó perquè era tan pobretxa, però la se va haver de beure» i, tot d'una que pot, es venja de la seva nora prenent-li el que més mal li fa: els fills acabats de néixer, que tira dins un riu. Tradicionalment, la relació establerta entre sogres i nores ha estat objecte de gloses, cançons, acudits, etc. i gairebé sempre és per referir-se a la falta d'entesa entre elles. En relació amb les sogres, diu Lüthi: «Le suocere sono importanti solo come avversarie» (1979: 28), perquè permeten contrastar el rol positiu de l'heroïna i el negatiu de l'altra. Així mateix, hem de dir que les sogres de les rondalles d'Alcover se solen caracteritzar per, efectivament, tenir mal caràcter i odiar la nora o per tot el contrari, estimar-la com si fos filla seva. És que, per damunt de tot, «La fiaba ama tutto ciò che è estremo e soprattutto i contrasti estremi» (Lüthi 1979: 48).

Un exemple del primer cas és el de «S'aigo ballant i es canariet parlant» T707 ALC. GG. VI (2013: 161-176), del tipus AaTh 707 *The Three Golden Sons* o ATU 707 *The Three Golden Children*, que segons Grimalt ALC. GG. VI (2013: 137): «Aquest tipus és el més ben representat a l'Aplec d'Alcover», ja que n'apareixen sis versions.⁸ Aquí, la reina vella no pot sofrir la nora pel fet de ser pobra i, quan ella té un infant, el tira al riu dins una caixeta. El perdó final és poc habitual davant una falta tan greu, moltes vegades, la mala sogra és tancada dins una torre o fermada a les coes de quatre cavalls. Trobam el mateix motiu a «Na Catalineta que en sabé més que dues germanes seues» T707 ALC. GG. VI (2013: 346-354), una altra de les rondalles del tipus esmentat, quan neixen els tres infants menteix tot dient que han nascut dos corpetins i una corpetina i els fa tirar al riu; talment passa a «Sa flor de jercial i s'aucellet d'or» T707 ALC. GG. VI (2013: 182-204).

El mal comportament de les dues germanes majors, na Biatriu i na Florentina, en relació amb na Francineta les fa rebutjables a «Na Francineta» T510A ALC. GG. IV (2006: 114-124), igual com passava a «N'Estel d'Or» T510A ALC. GG. IV (2006: 81-102), però el primer cas és més greu perquè es tracta de les seves germanes pròpies i en el segon són la madrastra i la germanastra les que actuen malament. Són les dues amigues que na Catalineta havia elegit perquè l'acompanyassin com a ajudants quan partia a casar-se amb el rei les que li treuen els ulls i la deixen dins el bosc per ocupar el seu lloc a «Na Filet d'Or» T533* ALC. GG. IV (2006: 355-366). Al final de la història, gràcies a la intervenció de la serp, el rei

8 Explica Grimalt: «En lloc de fusionar els materials recollits, com havia fet amb els corresponents al tipus 301B, preferí convertir cadascuna de les versions que li contaren en una rondalla distinta i així en resultaren sis» ALC. GG. VI (2013: 137).

descobreix l'engany i «fé fermer dues timbes an es coll d'aquelles dues polissons i allà mateix les tiraren a la mar» (pp. 365-366).

Una altra vella que representa l'ús de l'experiència i de la màgia per a efectes malignes és la mare de la reina manllevada que trobam a «En Bernadet i la reina manllevada» T462 ALC. GG. III (2001: 359-379). La intenció d'aquesta vella és només la de matar en Bernadet però ell sap fer un bon ús dels consells de l'altra velleta, que ha trobat al llarg del camí de recerca del que li havia comanat la seva madrastra. La segona velleta que esmentam és la que representa el bé, és tot el contrari, la veu de la saviesa i l'experiència al servei de les altres persones sense esperar res a canvi. Ella ja sap qui és en Bernadet només de veure'l i s'ofereix a aconsellar-lo perquè es faci justícia i perquè el jove príncep no hagi de caure en els enganys de la reina manllevada que el vol matar. Aquí la jaia ajuda les forces del bé a partir d'uns valors positius universals, que són presents també a l'univers rondallístic, per ajudar els herois i les heroïnes a sortir ben parats de les situacions que representen tot el contrari: la injustícia i el patiment causats per les forces malignes.

3.1. *Les fades*

Les fades són els personatges meravellósos per excel·lència de les rondalles, fins al punt de, en alguns casos, donar-los el nom com demostra l'expressió «contes de fades». Per a alguns autors (Garrido 2015: 209), les fades són la projecció dels desitjos edípics, per a altres són una reedició del mite de la Verge Maria o de la Deessa Mare. L'ús de la màgia sol ser predominantment femení pel fet que les dones han tingut tradicionalment més facilitat per al contacte amb la natura i els seus elements. Precisament el lligam de la dona amb la màgia és una mostra de la seva compenetració amb la natura i dels coneixements que té dels seus mecanismes de funcionament, a més a més, els elements que usa per fer els encanteris o que tira per fer una barrera natural que la salvi de l'adversari solen estar associats a la feminitat com un morter, un espalmadoret, una pinteta, un cabdell de fil, un ribellet, etc.

Les fades alcoverianes no són etèries ni tenen vareta màgica, però apareixen i desapareixen a voluntat, posseeixen poders màgics, endevinen el futur i poden controlar la vida de les persones. La fada actua com a personificació de les forces de la naturalesa i, malgrat els orígens ancestrals, és una figura que ha perviscut en totes les cultures fins a l'actualitat. Es tracta d'éssers fantàstics en forma de dona que posseeixen poders sobrenaturals i que tant poden ser positives com negatives. Alfred Maury diu:

Ces femmes, le peuple leur donna le nom de magiciennes, de fées, de sorcières; mais il les désigna spécialement par le nom de *fata*, sous lequel ses ancêtres avaient honoré les parques identifiées aux déesses-mères, par celui de *fata*, qui ne refermait rien de plus, au reste, à ses yeux que l'idée d'enchantement (1843: 24).

Vladimir Propp remarca la dificultat de definició d'aquests personatges per la seva varietat i complexitat:

La maga es un personaje muy difícil de analizar porque su imagen consta de una serie de detalles. Estos detalles, resumidos de varios cuentos maravillosos, no se corresponden en ocasiones entre sí, no se adaptan, no se funden en una imagen única (1980: 70).

A l'obra d'Alcover, qualsevol dona pot ser fada, tant si és jove com vella, rica com pobra, fadrina com casada i no hi ha cap element extern que les identifiqui. Per saber si una dona és fada, ens ho han de dir o, simplement, l'hem de veure actuar com a tal. Les nostres fades tenen un gran poder natural pel fet de ser fades i de ser dones. Són elements de vital importància per a la concepció del món en equilibri, pel que suposen de lluita del bé contra el mal, dels valors positius que vencen els negatius.

Les fades són perilloses i temudes pels seus poders, que es poden usar per fer mal. En moltes ocasions recorren a elles les males persones per tal que matin algú, tal és el cas de «S'aucellet de ses set llengos» T707 ALC. GG. VI (2013: 139-153). Quan les dues germanes de la reina veuen tres jovenets amb un estel al front que es passen per davant el palau, sospiten que són els nebots que elles volgueren matar i acudeixen a una mala fada. Resulta curiós, però, que fins i tot la mala fada es compateix dels tres jovenets i només els envesteix amb males arts perquè l'amencen de mort a ella:

Criden una mala fada i li diuen:

—Si no fas malbé aqueixs poquesvergonyes que passen per ací davant, tan desenfreïts...

—¿Aquesta al·loteta i aqueixs dos al·lotets? —diu sa fada signant es tres bessons.

—Sí, aqueixs tres noninguns. Idò si no else fas malbé, d'es teu cuiro, n'hem de fer un sarró. An aquella mala fada així mateix li sabia greu, però s'estimà més es seu cuiro que es tres bessonets.

Els aluia, else segueix darrere darrere i, tot d'una que veu gens descuidats es dos al·lots, se'n va a s'al·loteta i ja li pega galtada, tot dient-li:

—Mala fada t'ha malfadada!

Posa no tendràs

mentres l'aucellet de les set llengos

no sentiràs!

I aquella pobra al·lotona se posa amb un tremolor i un mal per tot es cos, que es pensava dins mitja hora esser morta ALC. GG. VI (2013: 142-143).

Observam com les agressores són molt més malvades que les males fades, que ja ho són per naturalesa.

3.2. *Les bruixes*

Segons els investigadors, la connotació negativa atribuïda a les bruixes és una derivació ja que al llarg de molts de segles eren vistes com a ajudants benefi-

oses per als altres. Anselmo Calvetti explica que eren les successores del culte a Diana, protectora de les parteres, i de les parques —de les quals n’havien agafat les funcions— fins que derivà negativament la seva consideració: «Si riteneva che portassero benefici agli uomini. In prevalenza loro seguazi erano donne, che non avevano nulla di diabolico né erano legate dal patto col diavolo che, a partire dal xv secolo, divenne motivo centrale nelle persecuzioni della stregoneria» (2009: 12). Explica Josefina Roma:

Lús de la màgia constitueix un centre on conflueixen els coneixements empírics de botànica, zoologia i meteorologia, i els coneixements de l’home i el seu entorn, juntament amb la cosmovisió religiosa, tant la canònica i coetània com aquella a què s’ha tingut accés (la d’altres pobles, altres classes socials, altres grups). També hi conflueixen els coneixements populars, els especialitzats o erudits i aquells amb què s’hagi tingut contacte, per la qual cosa es forma un sincretisme personal i local que depèn de les fonts d’informació a l’abast (2007: 156).

Autors com Pau Castell Granados (2013) argumenten que la cacera de bruixes s’inicià com a represàlia per l’intrusisme que suposava el seu important paper al costat del sector mèdic masculí. El fet és que alguns autors relacionen fades i bruixes, i defensen que ambdues figures provenen d’una mateixa que ha estat marcada pels condicionants socials i religiosos i per la pròpia evolució del personatge. Vicenta Garrido afirma: «El personaje del hada con connotaciones negativas evoluciona hacia la figura de la bruja. En muchos cuentos de nuestros días vemos asociada a la figura del hada la figura de la bruja, pero esto en principio no era así» i ho argumenta:

En un principio la Iglesia es tolerante con la figura del hada, pero poco a poco se plantea el problema de aceptar a una figura sobrenatural y benéfica ajena al cristianismo. En el siglo XI, se produce el rechazo cristiano de las hadas, en las que la Iglesia ve nada más que a las diosas paganas más o menos disfrazadas, apoyándose en dos elementos básicos en íntima relación con su naturaleza: la erotización i la demonización (Garrido 2015: 44).

Jack Zipes relaciona la figura de les bruixes amb la de les deesses i les fades i comença per plantejar com usam el terme, que considera molt carregat de connotació i de simbolismes: «“Bruja” tiene una carga memética. Usamos la palabra “con naturalidad” en todos los países de Occidente como si todos supiéramos qué es una bruja. De hecho, no lo sabemos. Sin embargo, damos por sentado que sí» (2014: 126). Per a Zipes, les bruixes i les fades provenen de les deesses antigues que es varen anar transformant i afirma categòricament: «Todo esto significa que el cuento de hadas, irresistible e inexplicable, no puede explicarse ni siquiera en parte a menos que tratemos de establecer conexiones con ritos y costumbres antiguos referentes a transformaciones mágicas, brujas y hadas» (2014: 128).⁹ Un dels

9 L’obra de Vladimir Propp *Las raíces históricas del cuento* (1980 [1946]), es basa en l’estudi

principals exemples que usa és el de l'emblemàtica Baba Yaga russa que defineix com una figura mixta de gran riquesa que és una amalgama de models, tant positius com negatius, que resulta indefinible: «Baba Yaga transciende la definición porque es una amalgama de deidades mezclada con una dosis de brujería, chamanismo y tradición de las hadas» (2014: 136). La descriu com una dona molt poderosa i inescrutable que no deu fidelitat a Déu ni al diable, ni a cap deïtat o creença, ella decideix si és generosa i consellera o si actua com a caníbal i assassina, és comparada a la Mare Terra.

En determinats casos, en l'obra d'Alcover la bruixa constitueix el paral·lel femení a la figura masculina del diable. Ambdós actuen de maneres completament diferents, per exemple, el dimoni és dolent però moltes vegades és grotesc i fàcilment vencible, en canvi mai no apareixen bruixes des d'aquesta perspectiva. En relació amb les dones no hi ha terme mig: del bon maneig de la dona passam a la bruixeria, per això, els utensilis més innocents es poden convertir en elements malèfics en mans de les bruixes, es poden d'alguna manera «satanitzar». Com si es tractàs d'un camuflatge, les armes de les bruixes poden tenir una aparença inofensiva, com elles mateixes, que poden semblar dones normals i corrents. Així, quan els objectes inofensius passen a mans malintencionades poden dur el patiment i, fins i tot, la mort.

Si la bellesa representa la bondat, en contraposició, la lletjor representa la maldat, per això les bruixes solen ser lletges. Així com les fades són ben vistes —tot i la reserva i el respecte que se'ls té, perquè se'ls atribueixen poders i influències bons i dolents de caràcter sobrenatural— les bruixes produeixen sempre por perquè els poders sobrenaturals que tenen s'atribueixen a pactes amb el dimoni.¹⁰ De tota manera, a les rondalles d'Alcover les bruixes tant poden fer d'agressores com de donants.

Sembla, efectivament, que la imatge que tenim de la bruixa prové sobretot de l'època medieval i representa el tipus de dona sola, hereva de la tradició secular dels coneixements de medicina natural, de les virtuts de les plantes o de la influència de la lluna (Valriu 2010: 364). D'aquí provenen els seus atributs, sobretot la vellesa i la lletjor, enfront dels valors positius de joventut i de bellesa de les fades. Vicenta Garrida diu:

[...] la figura de la bruja puede tener en común con el hada el poder y el don de adivinar el futuro, cada una con sus respectivas connotaciones positivas o negativas: la hadas son seres “fantásticos y maravillosos”, las brujas como mujeres “feas” que deben su poder a un pacto con el diablo, que representa lo masculino que ostenta el poder en la concepción matriarcal, que puede otorgarlo a cambio de algo (2015: 47).

dels antics ritus, costums i tradicions, una investigació que l'autor considera necessària per poder entendre els elements que inclouen les rondalles i el seu funcionament.

10 Vegeu la informació àmplia i detallada que ofereix el DCVB, Vol. II (p. 692-695).

A l'*Aplec de Rondalles* d'Alcover, les referències a les bruixes apareixen majoritàriament a la sèrie titulada «Bruixes, bruixots i fullets» formada per vint-i-tres narracions d'extensió generalment breu. A «Bruixes, bruixots i fullets: 1. Sa cova de Na Joana» T503 ALC. M. V (1997: 139-141), se'ns mostra un cau de les bruixes i com actuen. Per tal de fer-la més versemblant, aquesta història està situada a un lloc real, a la Bona Nova «davallant-ne pès barranc d'Es Mal Pas, cap a Bellver hi ha sa cova de Na Joana». Casualment, passa per allà un infant geperut que cercava llenya i es posa a ballar amb les bruixes i elles li fan la gràcia de llevar-li el gep. Un altre infant, també geperut, actua malament i és castigat amb un segon gep.

En aquesta ocasió, veim les bruixes com a persones properes, que fan la seva però que no ataquen aquell que s'hi acosta sinó que es comporten amb ells segons el que es guanyen. Aquesta situació és la mateixa que trobam a altres rondalles com «N'Estel d'Or» T510A ALC. GG. IV (2006: 81-102), que se'n du l'estel al front i la seva germanastra se'n du la coa d'ase perquè una es comporta educadament i dolça amb les jaietes, i l'altra és maleducada i grossera. El mateix passa a «Sa fia i sa fiastra d'es moliner» T480 ALC. GG. III (2001: 423-429), en la qual els gegants fan el mateix amb la protagonista, que se'n du com a do una moneda d'or que li cau cada vegada que parla mentre que la germanastra és castigada amb un mal so: «xoca-reixoc, xoca-reixoc» cada vegada que obre la boca. La situació és paral·lela i en els tres casos, tant la bruixa Joana com la jaieta o els gegants, es comporten de la mateixa manera.

A la rondalla «Bruixes, bruixots i fullets: 1. Sa cova de Na Joana» T503 ALC. M. V (1997: 139-141), esmentada anteriorment, podem veure com les bruixes ballen en rotlo i canten cançons, com s'alegren de la bona companyia i s'enfaden amb els maleducats, però elles no se'ns descriuen, no apareix cap traça que ens doni pautes per poder deduir si són blanques o negres, joves o velles, magres o grasses. L'única referència apareix quan la bruixa renya el nin maleducat i li diu «ets al·lots no passen davant a ses persones grans», així podem deduir que elles són adultes, però dins un marge molt gran, tant podrien ser joves com jaietes. De la mateixa manera, veim el comportament de les bruixes a «Bruixes, bruixots i fullets: 3. Es castell d'Alaró, es puig de S'Aucadena i ses bruixes» ALC. M. V (1997: 142):

[...] es dissabtes a vespre se solien aplegar dalt aqueixs dos puigs totes ses que capllevaven per aquells endrets, i se tiraven uns fils que elles sabien filar, i amb aqueixs fils feien un pont entre es castell i S'Aucadena i allà dalt ballaven i feien mil jutipiris fins hora d'auba, que se'n tornaven an es seu cau o enfony com ses òlibes.

Però aquí tampoc no se'ns dona cap tipus de descripció de com són. Les bruixes prefereixen la nit al dia perquè el marc de la fosca facilita les seves males arts i els permet passar desapercebudes i amagar-se més fàcilment. Per cridar l'atenció ho fan a través de focs que fan aparèixer i desaparèixer, per exemple. En moltes ocasions, viuen aïllades, en llocs solitaris enfora dels pobles habitats. Se les sol situar a coves, barrancs o boscs.

Algunes bruixes són al·lotes que tenen aspecte i vida normals fins que comencen a mostrar comportaments estranys o fan que compareguin animals, per exemple a «Bruixes, bruixots i fullets: 4. Sa cusseta negra i es moix negre» ALC. M. V (1997: 143-145) on la protagonista es transforma en cussa i moix negres.¹¹ Trobam el mateix motiu a altres rondalles com «Bruixes, bruixots i fullets: 13. En Lau Fe't-pendre i dues bruixes» ALC. M. V (1997: 157-159).

Els encanteris de les bruixes produeixen pànic als que els pateixen i tothom s'espanta davant aquestes manifestacions de poders ocults. Ni els joves valents s'atreveixen a lluitar-hi i, si ho intenten, en surten malparats. Sembla que ningú no plany les bruixes ni justifica les seves actuacions, al contrari, se'ls desitja mal i que paguin pel que han fet. Coneixen el poder de les bruixes i no se'n refien, saben que són molt superiors a ells i que no tenen res a fer davant els seus encisaments.

Les bruixes poden dur a terme accions terrorífiques i inhumanes per aconseguir els seus propòsits com a «Bruixes, bruixots i fullets: 17. Es Moliner d'es molí Nou i dues bruixes» ALC. M. V (1997: 164-165). El moliner passa de nit devora el cementiri i el fossar i veu dues bubotes, quan s'hi acosta comprova que són «dues dones que desxuiaven un infant mort». Ell dedueix «—Ja són bruixes —pensa ell— que desxuien aquest infant per dur-lo-se'n a trossos a ca seua, coure'l i fer-ne augent per untar-se'n i porer volar». A aquesta hipòtesi del personatge del moliner, Alcover hi afegeix, a peu de pàgina, la informació següent:

Això de què les bruixes volassen, en casi tots els casos no passava d'una il·lusió. Ara el fet d'elles de robar cadàvers d'infants i fins infants vius i fer-los bocins i coure-los per ferne augent era sovint un fet ben real i per lo mateix un crim que demanava un càstig i que els tribunals de totes les nacions civilisades penaven i castigaven ben fort, més a les nacions estrangeres que no dins Espanya ALC. M. V (1997: 165).

El canibalisme era una de les pràctiques més greus de les quals s'acusava les bruixes. Aquí Alcover es fa ressò de les arts de bruixeria que pretesament es duïen a terme i que generaren tot un seguit de dites, rondalles i llegendes. Aquestes pràctiques provenen dels mites de les deesses devoradores que incideixen en el poder que les dones tenen sobre la vida i la mort.

A «Bruixes, bruixots i fullets: 8. En què consistia el mal-bocí i ses castes que n'hi havia» ALC. M. V (1997: 148-149), se'ns expliquen algunes de les pràctiques de bruixes i bruixots, les vinculades als *mal-bociners*: «es *mal-bocí* eren coses de menjar (confits, dolces, pomes, figues, prunes i brolleries per l'estil) que bruixes i bruixots donaven an es qui volien influenciar, en tal o tal sentit⁷. Tot i el seu aspecte innocent «se veu que casi sempre duïen substàncies tòxiques o nocives que atacaven es sistema nirviós, produint exaltacions i desvarietjos i trastorns mentals

11 Les metamorfosis de les bruixes són estudiades per autors diversos. Paulo Correia (2012) aprofundeix en l'estudi de les dones i la metamorfosi animal a les llegendes portugueses de bruixes, per exemple.

de tota casta». Per a més detalls ens fa saber que «N'Andreu Barraques diu que n'hi havia set castes, de *mal-bocí*: a) per fer enamorar, b) per fer enyorar, c) per fer oblidar, d) per fer penar, e) per fer avorrir, f) per fer perdre l'enteniment, g) per matar».

Les dones embriuen només de mirar-se-les i, a més a més, usen les arts de la bruixeria per enamorar bojament. Així, quan la dona fa enamorar l'home el du directament a les portes de l'infern, això es reflecteix en la por dels homes de caure en el poder de les dones que s'articula a través de la por a la castració o a la *vagina dentata*.¹² En algun cas com el que segueix, les sospites de mal-bocí són confirmades pel mateix que l'ha donat que explica a un amic com ho ha fet i don l'ha tret:

I confessà a un company seu de tota confiança que els *encanteris* que havia donats a na Susaina amb aquelles figures flors que hem vist que li féu prendre, era anat a Felanitx a comprar-los de ca sa Mistera, sa *mal-bocinera* més fina de tot Felanitx, a on diuen que hi ha ses mal-bocineres més entemeriades de tot Mallorca. «Bruixes, bruixots i fullets: 10. En Tià Cormena i Na Susaina Jaumella» ALC. M. V (1997: 169-170).

Sembla que la distinció per sexes també s'aplica a les arts diabòliques de tal manera que les dones es decanten pel mal-bocí i per la bruixeria i els homes són fedors de cartes, llegeixen el llunari i convoquen el dimoni o estan en possessió de fullet. Els homes, en un primer moment, semblen més valents perquè s'atreveixen a invocar el dimoni i, com per posar-se proves de valentia a ells mateixos, el fan aparèixer com a «Bruixes, bruixots i fullets: 16. Un que amb so llunari feia sortir el dimoni» ALC. M. V (1997: 163-165). La feminitat de les bruixes fa que, malgrat la seva dolentia, sempre els resti un punt proper a l'instint de protecció de les dones envers els altres, ja sigui perquè actuen com a donants o perquè aconsellen i protegeixen o perquè els condueixen amb els seus encanteris.¹³ Els bruixots (mags, bruixots, astròlegs) no tenen aquestes connotacions a les rondalles d'Alcover sinó que queden en el pla de la negativitat o de l'anècdota.

4. Conclusions

En síntesi, podríem afirmar que hi ha més agressors que agressores a l'Aplec d'Alcover i que, en molts de casos, actuen moguts per l'afany de poder i per l'enveja. En el cas dels homes, els agressors poden fer servir el poder i la força física que, tanmateix, no els és suficient per vèncer l'heroi. En les agressores predomina l'ús de l'astúcia, la mentida i l'enginy, tot i que també són trets que trobam a les figures

12 Vegeu l'interessant article de Guiscafrè (2013): «Sa cotorra no té dents... però té pèl: variacions sobre el motiu F547.1.1» (p. 65-86), i també com tracta el motiu Propp (1980) apartat 19. «La noche de bodas» (p. 482-489).

13 Per tal d'ampliar aquest tema vegeu l'extens i interessant estudi de Josefina Roma (2007: 156-187) que analitza el paper de les bruixes a la literatura popular des de segles enrere, destaca alguns autors com Cels Gomis o Josep M. Batista i Roca, i arriba fins a dia d'avui amb lesment de figures com J. K. Rowling o C. S. Lewis.

masculines. Qualsevol pot ser agressor o agressora, tant es pot tractar d'éssers sobrenaturals: fades, dimonis, dracs, gegants... com de personatges molt propers als herois com el pare o la mare, germans, amics, parents o veïns.

La figura de la mala mare i la de la madrastra són molt semblants, representen el mal i la negativitat que provenen de l'entorn proper que, en principi, hauria de ser el refugi segur de l'infant o de la persona jove. Així, quan algú pateix, fins i tot dins el que hauria de ser el seu recer, és quan no li queda més remei que cercar dins el seu interior per fer front als obstacles que la vida li posa davant. Aquesta és l'única alternativa possible que troba l'instint de supervivència. Una vegada que ha fet aquesta passa, que és la de vital importància, l'entorn exterior li anirà demostrant que l'esperança és possible i li proporcionarà noves possibilitats a través del consell de les jaïetes o de l'ajut d'altres donants i auxiliars.

Les sogres, com les mares, es poden situar als dos extrems de la cadena de sentiments positius i negatius que envolten l'heroïna: o bé es tracta d'una persona bona i amorosa que protegeix i estima la protagonista, o bé és l'agressora que la fa patir de la manera més cruel perquè l'allunya dels que més estima, és a dir, del seu marit i dels fills. Un dels trets principals als quals es fa referència és la garridesa. La imatge física de la bellesa sovint es relaciona amb la bondat, de la mateixa manera que la lletjor ho fa amb la maldat.

Per regla general, a causa de l'estil abstracte que ens explica Lüthi (1979) i de les característiques clares i bàsiques que defineixen els personatges de les rondalles, les velles que apareixen a les rondalles no solen passar desapercebudes sinó que se situen als dos extrems de la caracterització o positiva o negativa. Així apareixen jaïes bondadoses que ajuden qui troben per altruisme o jaïes malvades que pretenen destruir qui tenen davant, tant són donadores com agressores.

Altament, el personatge meravellós per excel·lència de les rondalles és la fada. D'origens ancestrals provinents de les deesses mares i, més endavant, del mite de la Verge Maria, les fades es caracteritzen pel contacte amb la natura i els seus elements. Són éssers fantàstics en forma de dona que posseeixen poders sobrenaturals i que tant poden ser positives com negatives. Les fades estan dotades de poders màgics que els permeten aparèixer i desaparèixer a voluntat de manera sobtada i misteriosa, poden conèixer el pensament dels altres, endevinar el futur i controlar la vida de les persones.

A les rondalles d'Alcover, qualsevol dona pot ser fada, sigui quina sigui la seva edat, condició o aparença i no hi ha cap element extern que les identifiqui. Només podem saber que ho són si elles o algú altre ens ho diuen o si som testimonis d'algun dels seus encanteris. Sovint les jaïes són fades i actuen d'acord amb el moment i les circumstàncies: obsequien l'interlocutor amb un do o amb un càstig tot dependent del seu comportament. En altres ocasions és la casualitat la que les du a ajudar l'altre sense que hagi fet cap mèrit per merèixer-ho. La seva eina principal és la paraula i acudeixen a fórmules màgiques per fadar o fer encanteris. Amb les

paraules màgiques es metamorfosegen o transformen altres persones: converteixen velles en joves i belles, per exemple, i els atorguen dons. Les dones acudeixen a les fades per demanar-los ajut tant per fer el bé com per provocar el mal a aquells que volen destruir o fer desaparèixer. Encara que el seu poder no sigui il·limitat ni infal·lible, les fades són temudes i respectades per tothom.

No sabem com són físicament les bruixes que apareixen a les rondalles d'Alcover perquè no ens les descriu, simplement, tal com és habitual en l'estil abstracte que caracteritza les rondalles d'arreu del món, les observam a través de les seves accions. Així, en consonància amb els estudis que ens han precedit i que hem esmentat —que creuen que la negativitat de les bruixes és una derivació de la consideració positiva que tenien en temps antics—, podem afirmar que en nombroses ocasions les bruixes actuen com les fades: si qui tenen davant és un interlocutor bondadós i respectuós, l'obsequien amb un do; si, al contrari, es tracta d'una persona maleducada, la castiguen amb un element negatiu. La persona bona sol ser bella, en canvi l'altra se sol caracteritzar per la lletjor.

Algunes de les característiques principals de les bruixes són la capacitat de metamorfosi en animals —llebres, moixos— o en altres elements, com fogueres, i l'ús d'encanteris per encisar o fer enamorar, per exemple, per als quals també empenen el mal-bocí —generalment fruites o menjars. Les bruixes són figures temudes, en ocasions vinculades al diable, de les quals fugen aquells que s'hi han acostat i han pogut comprovar el seu immens poder. Fins i tot se les acusa de canibalisme i es justifica que fossin perseguides i castigades pels tribunals. En definitiva, es tracta de dones poderoses i lliures per decidir si volen fer el bé o el mal i cap on volen orientar la vida pròpia i, en ocasions, la dels altres.

Bibliografia

- AARNE, A.; THOMSON, S. (1961): *The types of the folktale*, FFCommunications 184. Helsinki, Soumalainen Tiedeakademia, Academia Scientiarum Fennica.
- ALCOVER, A. M. (1936-1972): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, vol. I a XXIV, Palma, Moll.
- (1996-2019): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, vol. I a VIII, edició a cura de Josep A. Grimalt i Jaume Guiscafrè. Palma, Moll.
- ALCOVER, A. M.; MOLL, F. de B. (1980): *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Palma, Editorial Moll. Disponible en línia a <http://dcvb.iecat.net/> [Consulta de novembre de 2019-març 2020]
- BETTELHEIM, B. (1983 [1976]): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (traducció de Sílvia Furió), Barcelona, Crítica.
- CALVETTI, A. (2009): *Dalla Romagna all'Eurasia e dintorni. Stella d'Oriente. Miti e racconti*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio».
- CASTELL GRANADOS, P. (2013): *Orígens i evolució de la cacera de bruixes a Catalunya (segles XV i XVI)*, tesi doctoral disponible en línia a <http://diposit.ub.edu/ds->

- pace/bitstream/2445/51863/1/01.PCG_1de2.pdf [consulta de novembre de 2021]
- CORREIA, P. (2012): «Las mujeres y la metamorfosis animal en las leyendas portuguesas de brujas», dins Camiño NOIA (ed.) (2012): *Imaxes de muller. Representación da feminidade en mitos, contos e lendas*, Vigo, Universitat de Vigo, p. 141-148.
- FRANZ, M. L. Von (1984 [1972]): *La femme dans les contes de fées* (traducció de Francine Saint René Taillandier), París, La Fontaine de Pierre.
- GARRIDO CARRASCO, V. (2015): *Mujeres y hadas. Desde el cuento a las reivindicaciones femeninas*, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- GELABERT MIRÓ, M. M. (2018): *La dona a les Rondalles Mallorquines d'Antoni M. Alcover*, Manacor, Món de llibres.
- (2019): *Antoni M. Alcover i les dones. El model social i el poder de les dones que dibuixa Antoni M. Alcover a l'Aplec de Rondaies Mallorquines*, Palma, Documenta Balear.
- GUISCAFRÈ, J. (2013): «Sa cotorra no té dents... però té pèl: variacions sobre el motiu F547.1.1», dins Anna FRANCÉS i Jaume GUISCAFRÈ (ed.): *Erotisme i tabús en l'etnopoètica*, Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert/Arxiu de Tradicions de l'Alguer, p. 65-86.
- HARF-LANCNER, L. (1984): *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, París, Honoré Champion.
- LÜTHI, M. (1979 [1947]): *La fiaba popolare europea. Forma e natura* (traducció de Marina Cometta), Milà, Mursia.
- MAURY, A. (1843): *Les fées du Moyen Âge. Recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs pour servir a la connaissance de la mythologie gauloise*, París, Lardange. Disponible a <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6219614v/f23.image> [darrera consulta: juliol 2016]
- PÉJU, P. (1981): *La petite fille dans la forêt des contes*, París, Robert Laffont.
- PIAROTAS, M. (1996): *Des contes de femmes. Le vrai visage de Margot*, París, Editions Imago.
- PROPP, V. (1980 [1946]): *Las raices históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- (1987 [1928]): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 21.
- PUJOL, J. M. (2013): «Variacions sobre el diable» dins Carme ORIOL i Emili SAMPER (ed.): *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili.
- ROMA, J. (2007): «La bruixeria en la cultura popular catalana» dins Agustí ALCOBERRO et al.: *Per bruixa i metzinera. La cacera de bruixes a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 156-189.
- TEMPORAL, J. (1998): *Galàxia Propp. Aspectes literaris i filosòfics de la rondalla meravellosa*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- UTHER, H. J. (2004): *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thomson*, vol. I a III,

FFCommunications 284-286, Helsinki, Soumalainen Tiedeakademia, Academia Scientiarum Fennica.

VALRIU, C. (2010): *Imaginari compartit. Estudis sobre literatura infantil i juvenil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ZIPES, J. (2014): *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, (traducció de Silvia Villegas), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

À LA RECERCA DEL MAL EN EL POEMA
«EL MAL CAÇADOR» DE JOAN MARAGALL

Ronald Puppo

Universitat de Vic–Universitat Central de Catalunya

La poetització del mite popular del caçador pecador pren, en el poema de Maragall, «El mal caçador» (aparegut en *Visions & Cants*, el 1900) una forma, i un fons, sorprenentment innovadors. El poema alemany, «Der Wilde Jäger», de Gottfried August Bürger (1747-1794) apareix en versió anglesa «The Wild Huntsman» traduïda pel gran romàntic escocès Walter Scott (1771-1832); i també apareix a França, «Le Chasseur maudit», de Gérard de Nerval (1808-1855); i també a Catalunya, «Lo mal caçador», de Joan Aliberch i Tort (1874-1954); i també com a poema simfònic del compositor belga César Franck (1822-1890) l'any 1882.

De manera que Maragall canalitza tota una narrativa poetitzada i musicada, de tradició important i la porta cap al seu molí, on la convertirà en paràbola, versificada, que exemplifica i reforça la visió resultat de la seva mirada. D'altra banda, amb aquest poema Maragall va guanyar el premi Viola d'Or pel millor poema de significat religiós o moral als Jocs Florals de Barcelona l'any 1896. Pel que fa a la forma, es tracta d'una composició de setanta-sis versos dividits en tercets (llevat de l'última estrofa, una quarteta), i que, com ens explica D. Sam Abrams en el seu curós estudi del poema, tenen rima només els dos primers versos de cada tercet, i amb un tercer vers que, en defugir la rima, desafia l'orella tradicional. I, al mateix temps, l'estructura triàdica reflecteix el desplegament triangular dels tres elements principals al voltant del temple: l'hòstia, que amb els anys va pujant cada vegada més amunt cap al cel; el caçador, que dóna voltes al paisatge perseguint el seu desig terrenal; i la llebre, fugint eternament del caçador (2010: 126-130).

Aquesta escenografia serveix a Maragall per rebutjar, una vegada més (com també en d'altres poemes seus com ara «Cant espiritual», «La fi d'en Serrallonga», «Dimecres de Cendra: A una noia» o «El comte Arnau»), la dicotomia cosmològica, és a dir, la separació entre cos i esperit (el dualisme cartesià), a què obliga la doctrina cristiana entesa al peu de la lletra.

Ignasi Moreta, reconegut estudiós del pensament i la religió en Maragall, ens adverteix que, tot i que hi hagi transgressió —el pecat de no assistir a la Missa de diumenge—, el poema de Maragall assenyala cap a la conciliació —i no a la condemna— tal com suggereix la quarteta concloent del poema:

L'hòstia per 'nar al zenit,
té l'espai infinit,
i ell, per caçar, encisat,
té el temps, l'eternitat.

Aquesta conciliació l'explica Moreta:

El Mal Caçador ha triat seguir la «llebre endiastrada», però això no l'exclou de la visió de Déu. ¿No és la condemna, segons la més genuïna tradició de l'Església, la privació de la visió de Déu? Si el Caçador «cada any la mira» —i el pronom es refereix a l'hòstia, és a dir, a Déu—, ¿podem parlar realment d'un personatge condemnat? (2010: 157)

Així, doncs, a diferència del *Comte Arnau*, la qüestió de càstig i redempció, tal com proposa Moreta, podria ser irrellevant en aquest tractament tan insòlit que fa Maragall del pecat del caçador. En canvi, l'enfocament de la investigació poètica maragalliana es desplaça cap a la trobada individual amb la Divinitat.

És més, en un sentit molt curiós aquest poema —on el temple, una capella rústica, que amb el temps queda malmès i decrepít— anticipa el cèlebre i polèmic article de Maragall —el tercer que va escriure com a conseqüència de la Setmana Tràgica—, «L'Església cremada», on la destrucció parcial del temple obre pas cap a una autèntica trobada amb la Divinitat, i, de retruc, a una pràctica de la fe cristiana també autèntica.

Cert, les circumstàncies i els continguts dels dos escrits —«El mal caçador» i «L'Església cremada»— no són els mateixos; tot i així, el punt en què coincideixen —la destrucció parcial del temple per tal d'autenticar la fe— salta a la vista. L'església cremada, diu Maragall, torna a ser dels pobres:

(...) perseguida, atropellada, fumejant, tacada de sang i de blasfèmia, buida de cants i de la pau del món, sense portes ni altars ni parets ni volta, plena de vent i de sol i pols i de mosques... de dolor, aquella torna a ésser l'Església natural del Crist que morí en Creu.”

Maragall increpa els seus conciutadans de classe benestant, els que prèviament anaven a l'església els dies assenyalats per adormir-s'hi; Maragall prossegueix: «Destruïnt l'església [l'edifici, amb minúscula], heu restaurat l'Església [amb majúscula], perquè aquesta és la veritable, aquesta és la viva, aquesta és la que es fundà per a vosaltres, els pobres, els oprimits, els desesperats»; cosa que empeny el pensador Pere Lluís Font a remarcar que Maragall, amb això, anticipa la teologia de l'alliberament (2009: 28-30).

En «El mal caçador», la destrucció del temple és resultat dels anys que passen, i *el temple es va esquerdant*, i després *la volta cau / i s'obre el gran cel blau / damunt l'hòstia blanca // que s'alça lentament...*; de manera que, gràcies al fet que el temple és en runes, el caçador, tot passant-hi cada any perseguint la llebre, la mira, l'hòstia, *amb anhel*. El curiós és que el caçador sembla que desitja més ara la Divinitat que abans —mentre l'hòstia es quedava dintre i no la veia. Així, el temple, que en principi seria un espai de trobada amb la Divinitat, ja no és un espai sagrat tancat. En obrir-se l'espai sagrat, ara runes escampades pel paisatge, el caçador es troba amb la Divinitat, ni que sigui només per la vista; i al mateix temps, continua perseguint el seu objectiu terrenal.

Fixem-nos-hi bé: el caçador del mite popular tradicional poetitzat en anglès per Walter Scott, a més de no assistir a la missa, perseguia, a cavall i amb gossada, un cérvol; i anava arrasant i terroritzant tota la contrada, i fins i tot matant qui es posava al seu davant. Però el seu càstig —el d'estar ell perseguit per un genet i una gossada que surten de l'infern— li cau precisament en el moment en què blasfema contra Déu.

En fi, posats a cercar el mal perpetrat pel mal caçador de Maragall, difícilment trobaríem que el protagonista del poema hagi fet mal a ningú. I pel que es refereix al *mal* al·ludit en el títol del poema, hem de suposar que no té més sentit que el d'evocar el mite popular que Maragall reescrivi en un poema nou per tal de redimir el caçador. En un sentit anàleg, veurem com el mateix Maragall redimeix el comte Arnau (Maragall 2010: 284-289), també amb un poema nou, que donarà veu a la cançó redemptora de la jove pastora.

EL MAL CAÇADOR¹

La missa matinal
la diuen allà dalt
aixís que es fa de dia.

La missa de l'estiu
el capellà la diu
amb les portes obertes.

S'oeix de tots costats
quan enflaira els serrats
el ginestar de Corpus.

El caçador es deleix.
De fora estant l'oeix
amb un genoll en terra.

Al bell punt d'alçar Déu,
la bota allí, al bell peu,
la llebre endiastrada.

S'esventa el gos lladrant,
la llebre fuig botant,
i el caçador al darrera.

«Corres i correràs,
mai més t'aturaràs».
Aquesta és la sentència.

«Doncs, corro i correré,
mai més m'aturaré.
Alegre és la sentència».

1 El text es correspon a J. Maragall (2010).

S'allunyen amb el vent,
perdent-se en un moment
els crits, la fressa, el rastre...

Passen dies i nits...
Pels marges refflorits
ha tornat Corpus Christi.

La missa matinal
la diuen allà dalt:
les portes són obertes.

En un vent de visió
passa el mal caçador
entre lladrucs i fressa.

Se gira i veu l'altar,
i al peu el capellà,
i en alt veu l'hòstia immòbil.

Roden les estacions,
revénen els plançons:
cada any, cada any ve Corpus.

Cada any torna a passar,
cada any torna a mirar,
cada any, la missa augusta.

Cada any els capellans
tenen més cabells blancs
i aixequen més els braços.

Cada any l'hòstia es va alçant,
el temple es va aixafant
l'hòstia puja, puja...

Passen més anys i més,
el capellà no hi és:
l'hòstia va sola en l'aire.

Amunt, amunt, amunt...
La volta perd el junt,
la llum del cel s'hi filtra.

L'hòstia s'hi va acostant,
el temple es va esquerdant...
El caçador no para.

Ve un any... , la volta cau
i sobre el gran cel blau
damunt de l'hòstia blanca

que s'alça lentament...
Al ser l'estiu vinent,
floreix el temple en runes.

Se'n va pujant al cel...
El caçador amb anhel
cada any, cada any la mira.

L'hòstia per 'nar al zenit,
té l'espai infinit,
i ell, per caçar, l'encisat,
té el temps, l'eternitat.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, D. S. (2010): *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa.
- BENET, J. [1963] (2009): *Maragall i la Setmana Tràgica*, Barcelona, Ed. 62.
- LLUÍS FONT, P. (2009): «Maragall davant la Setmana Tràgica», *Serra d'Or*, núm. 593 maig, p. 25-28.
- MARAGALL, J. (2010): «La fi del comte l'Arnau», dins *Poesia completa* (Edició de Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Ed. 62.
- MORETA, I. (2010): *No et facis posar cendra. Pensament i religió en Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta.



ANS DESLLIUREU-NOS DEL MAL. LES ORACIONS RECOLLIDES
PER SARA LLORENS, DE 1902 A 1923

Josefina Roma i Riu
Universitat de Barcelona

Sara Llorens va fer un treball que podem definir com una etnografia de Pineda perquè no es va limitar als temes clàssics del folklore del seu moment sinó que va entendre la vida del poble com un tot i, així, trobem cançons, però també descripcions de tasques de pesca, sentiments d'identitat local, llegendes i rondalles de tot tipus fins arribar a la totalitat de la cultura local. També va tenir en compte i va recollir les oracions populars, a vegades molt allunyades de l'ortodòxia, un tema que no cridava gaire l'atenció però que ella va comprendre com a formant part de la cosmovisió de la comunitat. Sara Llorens no es va limitar a recollir les oracions de Pineda sinó que va aplegar totes aquelles provinents d'altres reculls ja publicats fets per diversos folkloristes i investigadors. De les oracions que aplega n'hi ha d'alabança i de benedicció del nou dia però, sobretot, destaca la finalitat d'allunyar el Mal, sigui una mala pesca, una desgràcia dels que són lluny en la mar, una malaltia, una mort sobtada, o la intervenció de forces negatives, com la bruixeria i mals esperits.

En un poble com Pineda de Mar, on hi havia incursions dels pirates que s'emportaven gent per a vendre'ls com a esclaus a Argèlia, o on també eren víctimes de les malifetes dels bandolers als quals atribuïen poders sobrenaturals, tot condicionava per a fer de les oracions especialitzades i dels conjurs, un contínuum on Déu, la Mare de Déu i els sants tenien un paper determinant per a la seguretat individual i col·lectiva, manifestada en oracions que esdevenen fórmules màgiques de poder, per a conjurar el Mal.

En primer lloc, el Mal pot ser definit per l'ensenyament oficial com el dimoni o la condemna a l'infern per haver mort en pecat mortal. En segon lloc, el Mal que produeix pot també pot originar-se en la mala acció dels homes. I, en tercer lloc, pot derivar-se de les creences populars, com la bruixeria i el mal donat.

La procedència més nombrosa de les oracions que li van recitar a Sara Llorens a Pineda és la catequesi parroquial. Les diferències d'ortodòxia es corresponen als canvis generacionals en les disposicions dels bisbats, ja que el que és central en una època, pot ser considerat fins i tot herètic unes generacions més tard, o massa condescendent amb una cosmovisió popular, diferent de la ortodòxia emanada de la jerarquia eclesiàstica. Aquest canvi generacional també ens introdueix les diferents tendències devocionals, fent-hi entrar, per exemple, la del Sagrat Cor,¹ originada el s. XVII.

1 L'origen d'aquesta devoció són les visions de Sta. Margarida M., monja de la Visitació, de Paray-le-Monial, des del 27 de desembre de 1673, per dos anys.

També podem veure la pervivència d'antics centres espirituals, com Sant Pere de Rodes, o de devocions populars medievals com la Mare de Déu del Roser, encaïda totalment en la espiritualitat popular. L'embranzida catequitzadora de finals del s. XIX es pot resseguir en la profusió d'invocacions al Santíssim Sagrament. O bé l'acceptació directa de les directrius de la jerarquia eclesiàstica de finals del s. XIX i la seva catequesi, sense canvis, excepte alguna alteració lingüística, com per exemple, en aquesta oració:

Maria, Virgen maculada, mare de Déu/ i mare nostra, mireu les embestides que continuament dirigeixen lo dimoni i lo món a la fe catòlica per lograr la glòria eterna vull per la Gràcia de la (?) viure i morir auxili dels cristians presents a vosrus fills a l'eterna victòria a vos confio amb un ferm propòsit que no pertenesquem ja mai a sectes heretges d'acceptar i presentar-se, Santíssima sempre nostra prop el vostro Fill diví alcancem les gràcies necessàries perseverant fins a la fi, consolau al cap visible de l'església, sostingueu a l'episcopat catòlic, protegiu al clero i al poble, de vostres súplices lo poder accepteu lo dia en que tots serem... al pastor suprem. Amen.

Crida l'atenció com les oracions recollides per Sara Llorens no esmenten gaire la Santíssima Trinitat, quan un recull del seu mestre, Rossend Serra i Pagès, fet en diverses parts de Catalunya, fins a la Catalunya Nord, en els mateixos anys, de començament del s. XX, no deixa d'afegir a cada oració tres Parenostres a la Santíssima Trinitat. Per exemple:

Per a guarir l'erisipela: «Vent roig, mal estrany/ ves-te'n d'aquí ben aviat/ en honra i glòria de la Santíssima Trinitat// Senyar 9 vegades el mal i resar 9 Parenostres a la Santíssima Trinitat» (Pau Llarch. Subirats).

En el recull de Sara Llorens només he trobat aquesta oració que fa esment a la Santíssima Trinitat:

Pel mal de ventre es fa servir una fórmula màgica: «Nostre Senyor anava pel món/ troba l'amo bo i la mestressa dolenta/ Caigui en terra el mal de ventre d'en...Tres Parenostres a la Sma. Trinitat, que el mal de ventre sigui aviat passat. Tot dient-lo es va senyant el ventre» (Jaume Siscart, 1923).

La presència d'aquesta invocació ens dirigeix a la potència del trisagi, que es considerava el sùmmum del poder diví per aconseguir la pluja, per a parar epidèmies i per apaivagar les tempestes. De manera que emprar les oracions dirigides a la Santíssima Trinitat afegeixen un gran poder sobre la Natura, sobre el Mal, fins i tot sobre les accions de bruixes i bruixots.

Hem de tenir en compte que si bé moltes oracions tracten de solucionar problemes immediats, de salut, de seguretat, de vèncer el Mal en tots els aspectes, tant focs, assalts de lladres, malvestats, mals individuals o comunitaris, materials

o espirituals, també des de la jerarquia s'ha curat en difondre històries en què l'oració ha servit per al fi darrer i més important, el de la salvació de l'ànima a l'hora de la mort.

En la següent narració es pot apreciar el poder de l'oració, que per si sola ja és capaç de salvar, no sols l'ànima d'una noia pecadora, sinó també la seva apreciació social, de manera que podrà ser enterrada en terra sagrada.

La oració salvadora. Hi havia una noia que tot el poble deia que era una rebel, que rene-gava. De manera que així no li varen voler donar terra sagrada quan va morir, i la varen enterrar a la mar. Vet aquí, que al cap del temps, va sortir per sobre de l'aigua de la mar un bras amb un lliri a la mà. Era el d'aquella noia. Varen anar a desenterrar-la i li van trobar un paper junt amb el lliri, que deia escrit: Dios te salve, lliri blanc/ Dios te salve, rosa florida/ no permeteu Senyora/ que la meva ànima quedi perduda.// Havia dit cada dia aquesta oració en vida i aquesta oració l'havia salvada (Teresa, 1902. Llorens, S., fitxa núm. 36).

En canvi, en una altra, la història de salvació pren un aspecte molt més tradi-cional, en forma de quasi romanç i on la Mare de Déu recorre a l'ajut d'uns i altres sants fins arribar al seu fill. És una història ben arrelada arreu en la cosmovisió popular, i de la qual en trobem exemples tan famosos a les *Cantigas* d'Alfons X, el Savi i en el sud de la Itàlia actual.

La Mare de Déu salva un ànima. (Llegenda religiosa núm. 24).

El Divendres Sant/ quan l'àngel predicava/ una animeta ha finat./ La Mare de Déu la pren/ i a Sant Joan l'ha portada./—No diries, tu, Joan,/ les obres que Déu t'ha dades?—Les obres que Déu m'ha dat/ que contés totes les ànimes./ —No voldries contar tu aquesta/ que tot just ara ha finada?—No pot ser Mare de Déu/ que aquesta ànima és condemnada./ La Mare de Déu la pren/ i a Sant Miquel l'ha portada./—No em diries tu, fill Miquel/ les obres que Déu t'ha dades? —Les obres que Déu m'ha dat/ que pesés totes les ànimes.—No podries pesar aquesta/ que ara tot just ha finada?/ —No pot ser, Mare de Déu/que aquesta ànima es condemnada—./ La Mare de Déu la pren/ i a Sant Pere l'ha portada./—No em diries tu, fill Pere/ les obres que Déu t'ha dades?/ —Les obres que Déu m'ha dat/ que obrís el cel a les ànimes./—No voldries obrir el cel/ a aquesta que ara ha finada?/ —No pot ser, Mare de Déu/ que aquesta ànima es condemnada—./ La Mare de Déu la pren/ i als inferns la ha portada./ Quan és a mig camí son Fillet la ha encontrada./ —On aneu vos, Mare de Déu,/ tan trista i desconsolada?—Vinc d'aquí dalt/ que no m'han perdonat aquesta ànima.—Torneu-se'n, Mare de Déu,/ que per mí ja és perdonada/ sols per la llet que m'heu donada./ La poseu a la balança—./ La balança no vol caure/ la Mare de Déu/ amb tres gotetes de llet/ va fer caure la balança,/ la balança del Paradís. Amen (Llorens, S., fitxa 24, dictada per Socors Gubern).

Unes oracions que depenen totalment dels ensenyaments eclesiàstics són les dedicades a les pregàries matinals. No sols apareixen en devocionaris dels anys 50 del s. XX, «A Déu m'encomano», sinó que a vegades Sara Llorens recull el testimoni de la seva pròpia mare.

Aquesta classe d'oracions tenen una derivació en la qual es saluda el sol i se'l beneeix, de tal manera que fins sembla que se li doni una importància superior

a la inicial en les oracions del devocionari esmentat. Aquesta salutació matinal també l'empraven els pescadors i mariners en llur viatge a Amèrica.

Així, al veure eixir el sol: «Alabat sigui el sol/ i el Salvador de tot lo món» (Pineda, dictada per la Mama). Al sortir la lluna: «La lluna sigui alabada/ i el Senyor que l'ha criada» (Pineda, dictada per la Mare). En apuntar el dia: «Alabat sigui el dia/ i el Senyor que ens el envia» (Pineda, dictada per la Mare).

«En tota hora i en tot moment/ i amb tota la nostra fe/ per a sempre sia beneït i alabat/ el Santíssim Sacrament» (Llorens, S. dictada pel «Cego», 1924). En aquest cas la devoció al Santíssim Sacrament respon a l'ensenyament eclesiàstic del s. XIX i començaments del s. XX.

Moltes vegades les oracions tenen una part dedicada a assegurar-se la preparació per a una possible mort, confessant i combregant. Aquesta fórmula asseguradora es troba com a final de moltes oracions, encara que tinguin altres finalitats.

Qui ha fet el sol/ ha fet el vent/ un paradís en mig entre/ les ànimes i saludà/ Doncs que feu Mare mia!/ He somiat/ que haurà d'èsser clavat/ al arbre sant de la creu/ i que havia d'èsser mort/ amb sutges, sal i vinagre/ Cada oració que diré/ divendres l'àngel/ sant de la guarda/ me confessarà i me combregarà. Amen (Llorens, S., dictada per Ramona del Mallol).

També podem trobar al costat de l'alabança dels astres, una part referent a una pregunta que es fa a la Mare de Déu o al sant al qual es dedica la oració: «Què feu?», «On aneu?» i la resposta sovint té a veure amb la passió de Crist.

És molt interessant la composició d'oracions en forma de pregunta al sant, santa o a la Mare de Déu sobre la seva presència en un camí, o buscant alguna cosa, i la resposta sempre és basada en la Passió. D'aquesta manera s'ajunta una forma d'història de relació personal amb l'ésser celestial i com una narració pròpia, de la Passió, que pot acabar amb impropis contra els jueus, que l'han provocada.

Entre aquestes oracions destaca sobre manera les dedicades a Sta. Helena, les quals es fan servir per a moltes peticions diferents, però gairebé sempre es basen en el fet que Sta. Helena va discernir i trobar quina era la creu on havia estat crucificat Jesús.

Aquesta oració es feia servir per la família dels mariners dels quals no se sabia res, o estaven passant per tempestes. En una variant que Sara Llorens recull a Rubí, s'acaba dient: «Santa Elena gloriosa/ la propietat que Déu t'ha donat,/ totes les persones que tinguin virtut amb Vos/ Els mariners que tinguin bona mar.» Però també és vàlida en les temptacions, per a trobar coses perdudes o per guardar-se del foc. Són oracions que apleguen també el tema de la velleta que ha pujat al cel i que conta el que ha vist, com les ànimes se salven o condemnen. I un tema final que també es posa en moltes altres oracions sobre la necessitat de conèixer, resar i transmetre l'oració, i el càstig de no fer-ho, en la forma: «qui la sap i no la diu...» cosa que expressa un concepte que es refereix al coneixement d'una oració determinada, com una riquesa, la propietat de la qual s'ha de compartir amb qui

necessita dels seus beneficis. D'aquesta manera s'introdueix el coneixement d'una oració específica com una propietat molt valuosa.

Altres exemples d'oracions a Sta. Helena:

Santa Elena gloriosa/ fia de reis i vos reina:/ Vos que pel camp anau,/ i per la mar navegau; Vos que posareu la taula/ per menjar los dotze apòstols;/ i cridareu a [...] —Ahont són les tres claus/ de la Creu de Jesus—Crist?/ Ves-te'n al Monte Calvari/ picaràs tres caravagues, [calaveres?]/ i trobaràs los tres claus/ de la Creu de Jesus-Crist./ Ne posaràs un al foc,/ un altre a la mar blava/ i l'altre el reservaràs/ per la devota persona/ que et demanarà favors.² Santa Elena gloriosa/ Vos que per la mar anau/ los àngels que vos porteu/ també els portaria jo/ Fuig, fuig un moro traïdor,/ Be l'hai vist, i bé el conec/ El dia del Dijous Sant,/portava la creu al coll/ Ja li peguen a l'esquena/ la sang li rajava a terra/ Ja li peguen al costat/ la sang li feia un bon raig/ de bon raig i bon esquitx/ com la Creu de Jesucrist./ Com la Creu una tan vella/ `ribava del cel a terra./ Ja n'encuantra una velleta/—Velleta bona velleta/ què n'heu vist el Paradís?/ N'hai vist una palanqueta/ que era llarga i estreteta,/ com los bons hi passaran./ Los condemnats no podran./ Com los bons hi passarien/ los condemnats no podrien./ Qui la sap i no l'ensenya/ lo seu cor passa la pena/ Qui la sap ino l'aprén/ el dia del Judici, un bon arrepentiment// (Llorens, S., dictada per Teresa Tomàs, 75 anys, natural de Reus. Març 1916).

En les temptacions:

Santa Elena gloriosa/ Vos que per la mar anau/ Los àngels que vos portàreu/ també els portaria jo/ Fuig d'aquí moro traïdor/ que he vist lo beneit Senyor/ Be l'he vist i bé el conec/ que el dia del Dijous Sant/ portava la creu al coll/ Ja li peguen a l'esquena/ ja li peguen al costat/ la sang li feia bon raig/ bon raig i bon esquitx/ per la creu de Jesucrist (Llorens, S., dictada per Teresa Ferré, 49 anys, de Reus).

Gloriosa Santa Elena/ Vos que per la mar anau/ la creu de Cristo portau/ No la portaria jo/ No l'he vista ni tocada/ Lo dia de Dijous Sant/ que el bon Jesús la portava/ Amb tota la professó/ dient: Que mori el traïdor// (Aplec Llagostera, 1868, Barcelona).

En les tentacions. Santa Elena gloriosa/ Vos que per la mar aneu/ los àngels que vos portàveu/ també els portaria jo/ Surt d'aquí moro traïdor/ que he vist al beneit Senyor/ be l'he vist i bé el conec/ que el dia de Dijous Sant/ portava la creu al coll/ ja n'hi peguen a l'esquena/ la sang li rajava a terra/ la sang li feia bon raig/ de raig i bon esquitx/ com la creu de Jesucrist/ com la creu era tan bella/ `ribava de cel a terra/ Ja n'encontra una velleta:/ —velleta, bona velleta/ què n'heu vist al Paradís?/—N'he vist una palanqueta/ que era llarga i estreteta/ Com los bons hi passaran/ los condemnats no podran./ Qui la sap i no la diu/ lo seu cor passa catiu/ qui la sap i no l'ensenya/ lo seu cor passa la pena. (Llorens, S. dictada per vda. Ferré, de la vella Teresa Vidal de Reus) Venturada i benaurada/ Santa Elena bendita/ guardeu-me'n aquesta casa/ de foc i de flamarda/ Los mals aires que no hi entrin/ Lo foc que no s'hi aprengui/Aquí hi ha dues Maries/ que busquen a Jesucrist/ Jesucrist nés a Betlem/ que combat amb els jueus/ Els jueus són faristeus/ ja n'hi peguen per l'esquena/ que la sang n'hi cau a terra/ Ja n'hi peguen pel costat/ que la sang n'hi fa un bon raig/ Un bon raig i bon esquitx/ com la Creu de Jesucrist./Com la creu era vella/

2 Nota de Sara Llorens: «Oració que diu una volta al dia i en secret, tot aquell que desitja tenir notícies d'un fill, d'un parent, d'un amic, emigrats o retinguts en terres llunyanes, i dels que no en saben noves (adjuntada per Sara Llorens al seu aplec)» (Camps, 1914: 192).

arribava del cel a terra/ Ja'n veu venir una velleta/ —Què hi heu vist al Paradís?/ N'hi he vist una palanqueta/ que era llarga i estreteta/ que els salvats hi passaran/ els condemnats no podran/ cridaràn i ploraran/ també besaran a terra/ Oh regiu-me Santa Elena/ Vos que per la mar anau/ la creu de Cristó/ els tres claus i la corona/ no'ls trobaria jo/ que no l'he vista ni tocada/ El dia de Dijous Sant/ Nostre Senyor la portava/ per tota la professó/ no hi mancaria traidor/ An són aquella gentada/ que busquen el Cos sagrat/ El Cos sagrat se n'és alçat/ també s'alcen les tres creus/ una perquè l'abatien/ l'altra, perquè l'açotaven/ L'altra per prendre mort i passió/ de Jesucrist Nostre Senyor/ Amen. Santa Elena gloriosa/ la propietat que Déu t'ha donat,/ totes les persones que tinguin virtut amb vos/ Els mariners que tinguin bona mar (Llorens, S., dictada per Francisca Dauró, de 80 anys, de Rubí, pagesa).

Per a retrobar les coses perdudes:

Elena, Elena filla de reis i de reines/ vos que a Betlem anareu/ als apòstols encontrareu/ Judes ne digueren, la corona de Cristó/ Els tres claus de Cristó, la Creu de Cristó/ Aneu a la muntanya de Montagut/ allà ont hi ha tanta multitud/ Cava i cavareu, i allí encontrareu/ la Creu de Cristó, els tres claus de Cristó/ Reclameu a sant Constantí, que va venir/ la batalla del cor de Santa Elena/ que en fassa trobar lo que hi perdut (Pujols, F., «Catalunya», núm. 26, p. 16).

Per a guardar del foc:

Venturosa Santa Elena/ Venturada, benhaurada/ Guardeu a n'aquesta casa/ de foc i de flamarada/ que'ls mals aires/ mai no hi entrin/ i que el foc mai hi prengui (Aplec Llagostera, Barcelona, 1868).

Per a lliurar-se del foc. Santa Elena gloriosa/ bendita i aventurada/ guardeu-nos a casa nostra/ de foc i de flamarada/ Los mals aires que no hi entrin/ i foc que no s'hi aprengui/ Ací hi ha una Maria/ Ací hi ha dugues Maries/ que estan cercant Jesucrist/ Jesucrist és a Betlem/ que combat amb los jueus/ Los jueus encanaleia/ ja li peguen per l'esquena/ que la sang li fuig a terra/ ja li peguen al costat/ que la sang li fuig a raig/ sobre raig en bon esquitx/ La sang de Jesucrist/ la sang com n'era tan bella/ arriba del cel a terra/ Oh regina Santa Elena/ Vos que per la mar anau/ les creus de Cristó encontrau/ no s'és vista ni s'és tocada/ sinó la del Dijous Sant/ que el bon Jesús la portava/ davant de la professó/ que ja l'ha mort lo bribó/ l'una creu perquè l'açotaven/ l'altra perquè l'abatien/ l'altra perquè el coronaven. Amen (Llorens, S., dictada per A. Ferré Roig, Bonretorn d'Alcover, de Tarragona).

En canvi, les oracions destinades a la nit, abans d'anar a dormir, prenen un caràcter més màgic, per a procurar-se la protecció dels àngels i de la Mare de Déu, però també d'una sèrie de sants que vetllaran pel descans de la persona, allunyant-ne els perills. El descans de la nit, es considerat com una certa mort, de tal manera que es diuen fórmules per si hom no s'arribés a despertar i, fins i tot, es considera el llit com una sepultura:

«En 'questa sepultura em poso/ jo no sé si'n sortiré/ 'brigueu-me ab el manto/ Mare de Déu del Roser/ Nostre Senyor n'és pare/ Maria Santíssima n'és mare/ Sant Josep padrí/ Sant Joan per seguidor/ Bona nit que Déu mos do» (Quima d'en Varisto, Nadal 1901).

Sara Llorens recull una oració de l'hora d'anar a dormir que acaba amb versos del contrapàs i fins i tot diu al final: «El Divino s'ha acabat».

Al ficar-se al llit. Temple de Déu jo vuy entrar/ un Senyor vuy adorar/ un Senyor qu'és gran Senyor/ 'paraules y amors/meus pecats son infinits/ al confessor no'ls hi dits:/ Vos Senyor que me'ls e-sabeu/ suplico que me'ls e-perdoneu/ 'misericòrdia de mí tingueu./ Creu Santa, Creu digne/ gardeu-nos, Senyor de cap esperit maligne./ Jesús tinc al cor/ Maria Santíssima a la boca/ gardeu-nos Senyor,/ 'questa casa i la gent tota./ Jesús dalt de la Creu va patir bufetades/ cent i mil i tants assots/ una corona d'espines/ que li posaren/ dalt del seu cap santíssim/ cap i carregar la creu al coll fins a casa [?] / Pilat ja le'n remetia/ Pilat le'n feu assotar/ amb uns assots molt malignes/ Pilat le'n feu coronar/ amb una corona d'espines/ De la sang del seu sant cap/ per en terra li corria./ Si posen la Creu al coll/ ell portar-la no podia/ 'la muntanya del Calvari/ l'aixecaven i caia.// Pensa, pensa pecador,/ pensa, pensa un'hora al dia/ per salvar l'ànima mia./ I el Divino s'ha acabat/ direm tres Avemaries/ (Llorens, S., Rita, x, 1902).

Hi ha oracions per encomanar-se a les ànimes en el moment d'anar a dormir, però també en llevar-se, la qual cosa vol dir fins a quin punt les ànimes dels avantpassats i les que són al purgatori, que estan en vies de ser avantpassats, formen una part molt íntima de la gent i de llurs famílies i, per tant, s'hi han d'encomanar. Cal diferenciar els avantpassats i els difunts. Aquests fan por, vaguen per llocs determinats, poden fer malvestats, fer emmalaltir la gent i fins i tot endur-se-la. La mort es veu popularment com un procés, en el qual els difunts estimats s'han de conduir per arribar a l'estadi d'avantpassats, que és el de la plenitud. Per això els avantpassats i els que estan en camí de ser-ho (en el cristianisme, les ànimes del Purgatori, popularment conegudes com animetes) a més de dedicar-los-hi oracions, llums i misses, també la gent s'hi encomana. Respecte a les animetes hi ha una especificitat en cada pas que es dona, com en passar davant del cementiri, pujar l'escala, entrar dins del cementiri: «Déu vos guard ànimes totes/ en el Cel mos veurem totes/ a la hora de la fi/ totes pregareu per mí/ i jo pregaré per vosaltres/ q'on l'hora sigui. Amen Jesus//» (Llorens, S., dictada per mama, x, 1902 i Lena).

A l'àngel de la guarda també se l'invoca, i no sols amb l'oració clàssica i oficial. Per exemple:

A aquest llit me posaré/ set àngels hi trobaré/ tres als peus i quatre al cap/ la Verge Maria al meu costat/ Anima mia: reposa/ no tinguis por de cap mala cosa/ Aquesta nit que ve/ no sé si'm moriré/ Nostre Senyor tinc per pare/ La Verge Maria per mare/ Sant Pere per padrí/ Sant Salvador per seguidor/ bona nit que Déu nos do./ Àngel de Déu/ així com m'heu guardat aquest sant dia/ gardeu-me aquesta nit,/ que jo us diré un Parenostre i una Ave Maria (Llorens, S., dictada per Socors Gubern, 1927).

Angel de la Guarda/ dolça companyia/ no'm, desampareu/ de nit ni de dia/ ni quan jo em veig sola/ ni ab companyia/ la nit del serpent/ que tant me'n veuria/ Àngel no em deixis/ que jo em perdria/ fins que seré a Dalt/ de la Gerantia/ els saludem Senyor/ ab un Parenostre i un AveMaria.

A la mateixa oració canònica: «Angel de Déu/ a Vos em som encomanat/ celestial pietat/ regiu-me, governeu-me/...» se li afegeix un embolic entre les oracions canòniques i la deriva popular contra el dimoni, i s'encapçala dirigint-la a la Verònica:

Oh Verònica sagrada/ nada del ventre virginal, gurdeu-me de mort sobtada/ i de les penes infernals./ Si jo moria/ ab aquesta confessió/ gurdeu-me d'aquell dimoni/ que n'està tan envejós/ qon l'ànima surt del cos/ dolça companyia/ gurdeu-me de nit i de dia/ d'un mal encontre/ de viure ni morir en pecat mortal (dictada per Francisca Ferrera, IX, 1902).

Una altra oració a l'àngel de la guarda acaba: «Jesús de Nazaret/ Sant Pere de Roda/ gurdeu la meva ànima/ del poder del dimoni. Es diu 3 vegades, amb un Parenostre» (Llorens, S., fitxa núm. 8, dictada per Emilia, F., IX, 1902).

La mort no és el que fa més por, ja que en la vida tradicional és un fet molt proper, però sí que fa por la mort sobtada. Els perills i les pors estan en els atacs extraordinaris, com enverinaments, mal donat, en els malfactors, els crims, els llops, el foc, els atacs a les nenes que van soles, però també, en el dimoni i la condemna-ció eterna, més directament procedents de la catequesi. Per això és tan important sant Antoni, que és un model de la lluita contra el dimoni. Així, en ficar-se al llit:

Sant Antoni, amic de Déu/ encontrari del dimoni/ Jesús i protectors/ encomano la meva ànima/ a Déu i a Vos (Merceneta). I una altra: Oh gloriós pare Sant Antoni/ gran amic ne sou de déu/ contrari del dimoni/ confessor i poderós/ la meva ànima us encomano/ a Déu i a vos/ que me la confesseu/ que me la guardeu/ d'aquell mal espia/ que va de nits i de dies/ Qui miracle voldrà veure/ Sant Antoni té de veure/ Sant Antoni té virtuts/ a'n els malalts dóna salut/ fa tornar lo que hi ha perdut/ posa pau al matrimoni/ Gloriós pare Sant Antoni/ vagans o no vagans/ a casa seva feu-los tornar/ feu-los-hi tornar tots i tot cristià/ per la gràcia de Déu/ i l'humil Verge Maria/ qui aquesta oració dirà/ una sola vegada al dia/ antes no morirà/ veurà l'humil Verge Maria (Llorens, S., dictada per Ferrera, 12, 1902).

En aquesta oració es suma la protecció contra el dimoni a les especialitats, tant d'ell com de sant Antoni de Pàdua, la tornada dels que són al mar, i el conjur final. I també, una altra: «“Sant Antoni, amic de Déu/ confesó molt poderós/ la meva ànima us encomano/ a Déu y ara a Vos/ que me la confesseu/ que me la combregueu/ que me la guardeu/ del podé del dimoni/ gloriós Sant Antoni.” (Dictada per Irene)».

Els sants coneguts pel poble són invocats, encara que a vegades per a guardar la rima es fan servir sants del calendari sense cap tradició local. Un personatge molt venerat és la Verònica, que ja hem assenyalat i a la qual se li demana que guardi de la mort sobtada:

La Verònica sagrada/ dintre'l ventre original/ guardemos de mort sobtada/ i de penes infernals/ El divendres quan fou dia/ descoberta amb greu dolor/ troba la Verge Maria/ amb llàgrimes de dolor/ El seu Fill plorant buscant-la/ amb els assots tan cruelment/ Així roden les muntanyes/ com roden els moviments/ amb la creu de Sant Pere/ que no va endavant

ni enrere/ amb la creu de Sant Joan/ que no va endarrere ni endavant. / La creu de Nostre Senyor/ serà la nostra salvació/ El manto de Maria/ sigui manto i bona guia/ Aquesta oració direm/ tres vegades cada dia/ avantes no morirem/ veurem la Verge Maria// (Llorens, S., dictada per la jove de cal Roget, x,1902).

Tots els moments de la vida estan regits per oracions, de tal manera que no quedi cap terreny sense protecció, el menjar, el beure, el treball, el procés de fer el pa, el camí, la tornada a casa, passar per davant del cementiri, tot requereix la presència sobrenatural per a portar-se a terme.

Els perills que amenacen són molts. Un de molt important és l'ull pres, que és un altre nom per al mal donat: «Si ets ull pres del dematí/ prega a Déu i a Sant Martí/ si ets ull pres del migdia/ prega a Déu i a Sant Maties/ si ets ull pres del vespre/ prega a Déu i a Sant Silvestre//». On es veu que els sants són escollits per la rima, no pas per les seves advocacions.

Per guarir un tall, tot senyant-lo es diu: «Aquest tay/ es fet amb ferro/ i acer és fet/ Trigui tant/ a ser gurit/ com les cinc llagues/ de Cristo crucificat//». Aquest és un exemple d'una classe d'oracions en què es posa la situació que hom pateix amb el bon resultat que tindria en la Mare de Déu o en Crist. Així, de la mateixa manera, se l'invoca per a igualar el resultat de l'oració amb el personatge sagrat.

Per senyar-se: «Déu, de temaris/ i mal avinguts/ guardeumos de qualsevol mal. Amen. Jesús.»

Pel mal de ventre es fa servir una fórmula màgica: «Nostre Senyor anava pel món/troba l'amo bo i la mestressa dolenta/ Caigui en terra el mal de ventre d'en... Tres Parenostres a la Sma. Trinitat, que el mal de ventre sigui aviat passat.» Tot dient-lo es va senyant el ventre (Llorens, S., dictada per Jaume Siscart, 1923).

Variant d'Olot, de la de Pineda, per beure aigua: «Jesús Maria i Josep/ si'n te la bruixa/ jo la'n trec/ si hi ha'l dimoni/ jo l'enfogo/si hi ha la Mare de Déu/ jo l'estimo/ si hi ha Nostre Senyor, encara més.»

També al llevar-se i ficar-se al llit hi ha una variant que fa referència al maligne:

«Creu santa» (al front) / «Creu digna» (a la boca)/ «guardeumos Senyor» (al pit) / «de cap mal esperit maligne» (del front a la cintura). Es repeteix dues vegades i a continuació es resa tres vegades i a la darrera, es diu «la vila tota» (Llorens, S., dictada per Ferrera, IX, 1902).

Però és de camí i fora de la seguretat de la casa que les oracions prenen un to de protecció total:

Me'n poso per camí/ angels i arcàngels/ feu que no siga ni lligat ni pres/ Dels lladres i traidors/ les armes apartades/ dels enemics/ les mans lligades/ llops i gossos lligats/ boca i

dents serrades/ La creu de Sant Pere/ davant i darrere/ la creu de Sant Joan/ a darrere i a davant/ La corona de Maria Santíssima/ que sigui la nostra guia/ i el cordó de Nostre Senyor/ que sigui la nostra salvació// (Llorens, S., dictada per Hereu Bech, VIII, 1902).

Les nenes, mentre fan camí, encara necessiten una protecció més especial, no sols pels mals del camí sinó pel càstig del pare. Sara Llorens en va recollir dues, on es veu que la por més gran era cap al pare que els pegaria: «Mare de Déu del Carme/ feu-me afanyar força/ que la nit s'acosta/ el meu pare em pegarà amb una corretgeta/ plena de punxetes/ plena de punxons/ que travessen els mocadors//».

Especialment ressaltat per la influència eclesiàstica és el procés d'anar a missa. Fins i tot, si no s'hi pot anar, també té la seva oració. Tot el curs de l'estada en l'església recorre el senyar-se amb aigua beneïda, l'entrada del sacerdot revestit, el moment de la consagració, i fins i tot la sortida del temple té la seva pròpia oració. D'aquesta manera es fa un seguiment de la missa per a la gent que no tenia missal per a seguir la litúrgia o que fins i tot no sabia llegir.

Adés parlàvem del moment de menjar o beure i és aquí, en el beure, on es necessita més protecció i per això es requereix una fórmula màgica per allunyar-ne el perill. Hem de recordar com des de St. Joan Evangelista, tenim exemples de begudes emmetzinades, que si es beneeixen abans de beure-les, es destrueix el perill.

Les malalties, els accidents, els talls, tot té un formulari i un ritual que s'atansa més a un conjur màgic, derivat o no, d'antics costums que només s'empelten parcialment de la influència catequètica de les parròquies.

Perquè un treball compromès surti bé, necessita l'oració adequada. Sara Llorens va recollir dues d'aquestes ocasions, la confecció del pa, material que ha tingut una importància cabdal, material, ja que és l'aliment bàsic i la prova d'idoneïtat de la mare de família, però també simbòlic i sagrat. Es resa en treballar-lo, en posar-lo al forn, i per això necessitava d'una protecció i d'un ritual específic.

Perquè l'en llevat llevi: Un cop posat, se li fan talls amb la paleta de la pastera, de manera que quedi senyalada una creu. Allavons se'l senya tres vegades amb el dit gros de la mà dreta, dient cada vegada «Déu te faci ben llevar/ així com te va fer florir i granar» (Llorens, S. dictada per Maria, I, 1902).

N'hi ha que al senyar-lo només diuen: «Déu t'aprofit» (Llorens, S., dictada per Farrera. IX,1902). Al posar el pa al forn: «Diem un Parenostre a les animetes que facin aprofitar el pa al forn i en tot lloc de cristià. Parenostre...» (Llorens, S. dictada per Farrera IX,1902)

Però el treball primordial a Pineda era la pesca, que corresponia als homes de casa i per això s'acompanyava amb oracions, invocacions i gairebé conjurs de protecció. Es comença des que el patró va a buscar els mariners. A l'anar a cridar els pescadors a llurs cases, el patró diu: «Aixequen-se, en nom de Déu (o en nom

de Déu i de bé!)» (Llorens, S., dictada per Nicolau Martí, el *Cego*). I es segueix en qualsevol acte en l'art de pescador:

Al varar, se senyaven i deien: «¡En nom de Déu!» A l'acabar, fèiem una creu a la mar «¡En nom de Déu va!» Al veure la primera sardina que s'agafa als sardinals o el primer lluç al palangre: «Alabat siga Déu per ella (o per ell) (Llorens, S., dictada per Pasqual).

Al calar: «En nom de Déu, tireu el gall a l'aigua.—A l'aigua va!»

A l'eixir el sol: «Alabat sigui Déu i el Sol/ beneït sigui el sol/ beneït sigui el dia/ beneït sigui el Senyor que ens-e-l'envia/ Beneït i alabat / el Senyor que ens ha criat» (Llorens, S., dictada per Nicolau Martí, 84 anys, [El] *Cego*, 1922).

Altres invocacions: «Déu ho vulgui», «si Déu vol», «si Déu vol i la Mare de Déu», «Déu hi faci més que nosaltres», «Déu Valent celebrador... En nom de Déu va el gall.»

En aquest sentit, Sara Llorens va recollir una narració que transforma la pesca miraculosa dels Evangelis en una lliçó de la necessitat de fer tots els passos en nom de Déu, i que té com a protagonista Sant Pere.

Així, Nostre Senyor va dir a Sant Pere si no li faria il·lusió de sortir a pescar, i aquest, com feia tant de temps que no ho feia, li va dir que sí, de seguida. A l'endemà, encara de nit, surten amb la barca que Sant Pere havia preparat el dia abans, i quan són al mar, no hi ha manera de que Sant Pere pesqui cap peix, i ja se'n tornava, decebut, quan Jesús li diu: No t'has descuidat res? I Sant Pere, llavors es recorda que no ha dit cap cop, en els moments importants de la pesca, al tirar l'art, etc. «En nom de Déu, va» i li ho diu a Jesús. Llavors, aquest el fa tornar a tirar l'art i com que primer diu: «En nom de Déu», fa una pesca extraordinària.

Així, la pesca miraculosa dels Evangelis és transformada per a justificar les invocacions utilitzades a Pineda, en tots els moments de la pesca.

La forma de moltes oracions s'assembla als romanços, tot explicant una història que donarà força a la oració com un conjur. La pregunta inicial: on aneu...? introdueix la història, sovint relacionada amb la Passió, però n'hi ha una, que Sara Llorens adjunta, (extreta de Milà, 1882. p. 62), i en què Sara Llorens també posa com a narrador Jordi, 08, 1902. No podem aclarir, però, si a Pineda també es coneixia. Aquesta oració és especialment parenta d'una història de romanç, dedicada per a resar en divendres:

Per les muntanyes de Gràcia/ s'hi passeja una donzella/ tota vestida de blanco/ la gràcia n'era per ella/ Pregunta Cristo a St. Joan/ qui era aquesta donzella:/ Vuestra madre buen Jesús/vuestra madre santa y buena/ —Si esta es mi madre santa/ vamos todos i adorem-la/ adorem-la fins al cielo/ al cielo i fins la terra. Esta oración diremos/ todos los divendres del año/ en treurem l'ànima de pena/ i la mia serà perdonada. (Llorens, S., dictada per Jordi VIII-1902, i també present a Milà (1882: 62)

La fórmula de moltes oracions és en vers, i aquest fet li confereix més poder, atansant-la a una fórmula màgica. Algunes comencen amb el personatge o personatges sagrats caminant, tal com apareixen en alguns romanços i rondalles: amb Crist i els sants anant sobre la terra, de manera que així fan una història més propera i coneguda, amb la qual es pot extreure un ensenyament i una protecció, una narració propera a la rondalla i al conjur.

Una de les oracions més interessants és el Passament de la Mare de Déu, que comprèn: la narració, una visió del futur, un antisemitisme clar, una actuació de Sant Tomàs repetint els dubtes ja descrits en l'Evangelí i afirmacions anacròniques. Aquesta oració servia per a moltes ocasions delicades, malalties, i gestació i part. Tenim el testimoni precisament, de Palmira Jaquetti que en les seves *Memòries per a l'Obra del Cançoner*, es troba amb una dona a Tremp, amb fama de bruixa, que sabia el Passament de la Mare de Déu i el feia servir com a xantatge a les dones pregnants, tot amenaçant-les amb un naixement nefast si no li volien fer resar, tot pagant-li el favor de la invocació.

El passament de la Verge Maria.³

El passament de la Verge Maria/ estant d'aquella hora i en aquell dia/ (en el) sagrat temple major./ Àngels i arcàngels baixaren del cel/ amb un brot de palma a la mà/ dient: —Déu vos salve, Maria!/ (missatgers) Metges en som/ Vostrum Fill me n'ha dit/ que n'havieu d'esser presta i apareiada,/ que la vostra hora era arribada./ Que per l'espai de tres dies i tres nits/ vos n'havieu de pujar al cel en cos i ànima./ Mentre estaven amb aquest enraonament/ gloriós Sant Joan de Déu / i de mi bé sabien/ que el meu cor era encomanat/ d'aquells jueus traidors/ d'aquella mala canaia/ que volien tirar foc amb aigua al mig del dia/ Vos e-suplico que em perdoneu/ que també sereu perdonats—/ L'endemà a mig dia/ en farà un tro molt espantable./ Quan els jueus sentiran això/ els uns s'adormiran/ els altres se despertaran:/ els pares no coneixeran als fills/ i els fills no coneixeran als pares./ N'hi ha hagut un que s'ha mogut/ (amb) molt bella supèrbia/ s'ha tirat llit avall de la Verge Maria./ Els peus se li secaran/ i els braços se li lligaran./ Crida (en) altes veus: —Apòstols de Déu:/ si a mi em volien gurir,/ (si) em volien reverdir,/ jo em faria cristià/ de la bona llei/ Faria i diria/ tot lo que els altres faran i diran—./ Respon Nostre Senyor, amb la seva/ mateixa pròpia boca:/—No vui que la meua Mare/ sia malmenada/ ni maltractada/ d'aquells jueus traidors,/ d'aquella mala canaia,/ (que) li varen tirar foc amb aiga./ (L')home malalt/ que digui o faci dir/ el passament de la Verge Maria/ no tingui por d'esser endimoniat/ (ni) de cap aire tocat: no morirà en tot aquell dia/ que no hagi confessat/ tots els seus pecats./ (La) dona que va de part/ (que) digui o faci dir/ el passament de la Verge Maria/ no tingui por de tenir/ la criatura folla ni contreta:/No morirà que no sigui batejada./ Mentre estaven en aquest enraonament/ gloriós Sant Tomàs,/ Tant de lluny com l'en vegeren/ ja el començaren a reblar:— / Valga'm Déu, Tomàs/ com això es estat/ que en el passament de la Verge Maria/ no hagueu vos estat./— Oh apòstols de Déu,/ jo no hi som pogut ésser/ però us suplico que me l'ensenyeu/ i que me'l mostreu/ com vos l'ensenyaren/ i com vos el mostraren./—Ja el tenim ben tancat,/ en un sepulcre de pedra marbre/ —Oh, apòstols de Déu/ que no me'n dieu veritat:/ que no el teniu viu ni mort—/ Valga'm Déu, Tomàs!/com sou tan incrèdul de

3 Les narracions o les oracions del Passament de la Mare de Déu provenen de la devoció de les esglésies orientals, amb gran influència a Catalunya i sobretot a València, de la Dormició de la Mare de Déu.

les coses?/ Ja no vau voler creure/ en la mort i passió/ de Crist Senyor Déu nostre/ fins que l'haguéreu vista i tocada/ amb les vostres mans precioses—./ Van obrir el sepulcre/ de pedra marbre./ No el varen trobar/ ni viu ni mort./ Els apòstols espantats/ i barbejats!/ com havien vetllat el sagrat cos/ de la Verge Maria!—Oh, apòstols de Déu/ si a mi me'n volíeu creure/ jo us en diria una veritat./ Jo vinc de la muntanya/ de missa cantada/ poso els genolls en terra/ i giro els ulls al cel,/ i veig a Maria Santíssima/ com se'n puja al cel en cos i ànima./ Oh Sant Pere!/ Oh, Sant Joan!/ Els apòstols del mes d'agost/ van de dos en dos/ Santa fe catòlica/ Amen, Jesús.//

BIBLIOGRAFIA

- AMADES, J. (2008): *Oracioner i Refranyer mèdics*, Tarragona, L'Agulla, Biblioteca de Tradicions Populars.
- BROWN, P. (1981): *The Cult of the Saints*, Chicago, The University of Chicago Press.
- CAVENDISH, R. (1975): *The Powers of Evil*, London, Routledge & Kegan Paul.
- CONCEPCIÓN, L. DE LA (1983): *Práctica de conjurar*, Barcelona, Humanitas.
- DELUMEAU, J. (1989): *Rassurer et Protéger*, Paris, Fayard.
- LE GOFF, J. (1981): *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard.
- LLORENS, S. (1902-1923): *Manuscrit dels Materials d'Oracions Populars*. [La data és la recollida per Sara Llorens, ja que el document són notes manuscrites.]
- MASSOT, J. (1996): *Materials Memòries de les Missions de Recerca. L'Obra del Cançoner Popular*, vol. VI, Barcelona.
- MILÀ, M. (1882): *Romancerillo Catalán*, Barcelona, Librería de D. Alvaro Verdager.
- PERELLÓ, J. (1939): *Catecismo bilingüe de la Doctrina Cristiana*, Vic, Imp. Portavella, 3r. capítol.
- SCHMITT, J. C. (1992): *Historia de la superstición*, Barcelona, Crítica.
- WALTER, P. H. (1996): *Saint Antoine entre Mythe et Légende*, Grenoble, Ellug.



LA REPRESENTACIÓ DEL MAL EN EL LLEGENDARI: LA MOLA

Xavier Roviró Alemany

Grup de Recerca Folklòrica d'Osona

Carme Rubio Larramona

Grup de recerca TEXTLICO de la UVic-UCC

Dins les nombroses possibilitats d'analitzar el tema *La representació etnopoètica del mal*, l'objectiu d'aquest treball s'ha centrat en l'anàlisi d'un personatge fantàstic, conegut com la Mola, que és encara força present en l'imaginari d'una bona part de la gent gran d'Osona. La Mola està considerada com la mateixa personificació del mal. L'estudi dels seus trets més significatius s'ha fet, sobretot, a partir de les dades obtingudes a través de disset entrevistes fetes a gent gran de la comarca pels components del Grup de Recerca Folklòrica d'Osona (GRFO) durant el mes de juliol dels anys 1985, 1989, 1991 i 1993. Com es pot observar, es tracta d'un període de temps relativament ampli en què es va parlar amb avis i àvies de les poblacions de Sant Martí de Centelles, Hostalets de Balenyà, Lluçà, Tona, Gurb, Santa Eulàlia de Riuprimer, Vic, Folgueroles, Taradell i Viladrau.

1. La Mola

Des de l'àmbit dels estudis etnològics, Joan Casanova i Joan Creus defineixen aquest personatge com: «una mena de follet de forma indefinida del qual només se sap que és extremadament menut i que el porta el vent, sobretot les bufades fortes de les rufolades temporals» (Casanova i Creus 2000 269-271). Segons diu Joan Amades —en una versió que posteriorment serà recollida per altres folkloristes, per exemple, Solé i Amigó— els efectes de la Mola eren nefastos:

[Les dones] Infantaven un monstre de forma indefinida i variable, amb moltes cames, braços i caps, anomenat mola, que s'afanyava a fugir o entrar altra vegada al cos de la mare. Les moles produïen i provocaven estralls i desventures a dojo i eren de molt mal averany. (Amades 1950-56: 171; Soler 1998: 451-452)

2. El nom

Pel que fa al nom, s'hi troben algunes variants, les més freqüents de les quals són «mola», «molet», i també «millet». Segons el diccionari etimològic de Joan Coromines, «millet és un «Derivat de «mill», que al seu torn deriva del llatí MILIUM. L'accepció de *millet* correspon a «un camp de mill» (Coromines 1980-1991: 686-687).

La paraula «mola», que gairebé sempre apareix relacionada amb una societat agrícola, i en concret amb la cultura del blat, té dues etimologies, com expliquen Joan Casanova i Joan Creus:

1) «massa, volum o pes grans» deriva del llatí MOLES, i és un mot d'ús modern en català. La paraula «molècula» en deriva (Coromines 1980-1991: 736-737). Altres derivats *molest* i *molestar*, poden mostrar relació amb altres éssers només referenciats per Amades i anomenats pertenidores. *La coincidència rau en què pertenedor sembla derivar de pertendir, és a dir, «molestar»* (Griera 1935-1947: 202-284).

2) en l'accepció «mola de molí» deriva de la paraula *molde*, que ve del llatí MOLERE. Novament té relació amb el món dels cereals. Diuen *Moleta*, quan són de dimensions modestes.

L'Enciclopèdia Catalana inclou una accepció de 'medicina' on es defineix la mola com «Massa carnososa que es desenvolupa en l'úter amb aparences de prenyat i que finalment és expel·lida a l'exterior». Aquesta definició coincideix amb la que proporcionen alguns dels informants. Des d'aquest punt de vista, les històries que podien semblar més o menys fantasioses s'adequarien plenament a les conseqüències d'una patologia determinada.

En el mateix sentit, el diccionari Alcover-Moll defineix la mola com «Carn informe que es congria dins el ventre d'una dona i que té aparences de prenyat; cast. *Mola*. «cranchas, pols s'hi fan /.../ semblant royns /moles diformes / de leges formes / e mostruoses, *Spill* 9623».

3. Altres éssers fantàstics relacionats i localització geogràfica

La Mola també ha estat relacionada amb altres éssers fantàstics que ataquen les dones, com ara l'Empaitadones, l'Esgarrapadones (Berguedà), la Cucala (Ribera d'Ebre), el Gambutzí (Ribera d'Ebre) o la Maruga, la Marota i la Maregassa (Alt Empordà); també el Mal Aire, una mena de dimoni (Lluçanès i Garrotxa) i la Por (Osona i País Valencià). D'aquests, els més pròxims a la Mola, perquè poden afectar específicament l'embaràs de les dones, són l'Empaitadones i la Maruga. Per la seva banda, Joan Amades situa el *molet* o *millet* a la Garrotxa i les Valls d'Olot.

4. Interpretació

Així doncs, per les greus repercussions que ocasiona, aquest ésser, tan petit que pot ser microscòpic, és un dels personatges més malignes de la nostra mitologia. El fet d'afectar la procreació, la descendència, vol dir que ataca una de les funcions essencials dels éssers vius: la reproducció. Se l'ha de relacionar, doncs, amb temes tan essencials com la perpetuació de l'espècie i l'esperança de la continuïtat de la vida humana a la Terra. Per això no és estrany que, pel fet de concernir aquest aspecte tan transcendent, totes les religions se l'hagin fet seu.

Si ens fixem només en la religió cristiana, els primers cristians van recollir del Dret romà el terme *matri-monium*, que fa referència al dret de la dona a tenir fills dins la legalitat. A partir d'aquí l'Església va sacralitzar la procreació, fins a convertir-la en la primera raó de ser del sagrament del matrimoni.

Per la seva agressió contra el projecte reproductiu humà, des de la perspectiva popular, la Mola s'identifica amb el mal i, des de la perspectiva cristiana, amb el dimoni. La presència d'aquest follet no només ateny l'àmbit privat i particular, atès que porta la desgràcia a una família, sinó que té una dimensió social més àmplia, perquè tota la col·lectivitat es veu afectada.

Davant el misteri del naixement d'una criatura deforme, la cultura popular dona una explicació mítica segons la qual s'atribueix aquesta adversitat a un ésser fantàstic, un follet que ataca les dones que es troben en l'època de procreació. Es tracta, doncs, d'una explicació llegendària i fabulosa, que seria vista des del pensament religiós, com una creença pagana i supersticiosa. D'alguna manera es pot dir que creure en la Mola respon a la necessitat de les societats rurals antigues de trobar-li un sentit al fet inexplicable del naixement anormal d'una criatura.

Des del pensament cristià, en canvi, la Mola és un càstig que es rep després d'haver comès un pecat per intercessió del dimoni. La Mola ja no actua per atzar, com ho fan els microbis que causen una malaltia, sinó per una culpa que ha de ser castigada i s'ha de penar. La criatura deforme es converteix davant la societat en la prova fefaent que fa palesa l'existència de pecat. Això implica que darrere del naixement d'una Mola, hi ha algun culpable d'haver cedit a la temptació del dimoni. Aquest pecat el pot haver comès la dona o algun altre membre de la família. Els relats dels informants presenten un certa confusió a l'hora d'explicar de qui és la culpa, atès que no recau pas necessàriament en la mare, sinó que més aviat assenyala el pare o fins i tot qualsevol altre home de l'entorn familiar. El cas és que si la Mola hi apareix, s'entén que pot ser conseqüència de la parafília, és a dir, d'haver tingut un ésser humà relació sexual amb algun animal.

Ara bé, amb el pas del temps, es va produir un sincretisme entre la visió mítica popular i la interpretació cristiana, com va passar en moltes altres ocasions, de manera que en els relats de la llegenda el follet la Mola es pot fusionar perfectament amb la imatge del diable.

5. Però com s'agafava la Mola?

Aquest tipus de follet, pràcticament invisible, atacava sempre dones en edat de ser mares. La Mola es comportava amb traïdoria i actuava de manera sobtada i, sense cap causa justificable, s'introduïa en el cos de la seva víctima. La dona podia quedar «infectada» de diferents maneres: per rebre a la cara una ventada d'aire que contenia el follet; per beure aigua d'una font infectada amb la Mola o per aturar-se a fer les seves necessitats al bosc. El follet aprofitava qualsevol d'aquests moments per introduir-se en el cos de la dona a través de les parts exposades a la intempèrie. Un cop a dins, la picada o mossegada de la Mola originava, passat un temps, que la dona tingués els símptomes de l'embaràs, tot i que en realitat es tractava de falsos indicis perquè l'embaràs no s'havia produït. Quan arribava l'hora del part, la dona no donava a llum un fill, sinó que naixia una Mola, això és, un ésser deforme i monstuós.

6. L'aspecte de la Mola. La confusió freqüent entre la Mola i la criatura

A partir del relats dels informants es pot observar que, de vegades, només s'utilitza el nom de la Mola per al naixement de la criatura, mentre que, en altres ocasions, es distingeix entre la Mola i la criatura com dues coses diferents. Així, en alguns relats, en el part, primer surt la Mola i després el nadó:

Con surt la mola la comadrona ha d'anar a agafar una cosa, un drap, i escanyar la mola i llavors sortir la criatura. No passa rè. Però si la partera, hi han hagut cassos, i ha sortit la mola i no ho saben i la partera veu la mola, la mola escanya la partera per aquí el coll. Hi ha la criatura a dins, se mantenen tots dos pel mateix llobrígo, la mola i la criatura. Lo què han de menjar més, la mare està més seca i més d'allò però ella té la mola. És un ocell, no ho heu sentit a parlar? És gros, és doble d'un ratapinyat. La meva tia la va tenir. (Remei Casanovas, Vic)
Això és perquè la bèstia es menjava la meitat de la criatura, o sinó tota, se la menjava...
Diu que sortia la criatura mig bèstia i mig criatura perquè la bèstia es menjava la criatura. (Dolors Melian, Vic)

Ara bé, el més freqüent és que se nomeni directament com a Mola la criatura deforme. Alguns entrevistats la descriuen segons l'accepció mèdica que apareix en el DCVB, com a «tros de carn» o «bulto»:

Era un embarràs, que sortia una cosa rara. Una dona estava embarassada i quan sortia era una monstro, en deien una mola. Havia sentit a dir que en deien una mola. És un part que surt un tros de carn. (Josep Giralt, Tona)
Aquí a Centelles al carrer del mas hi havia hagut una noia que va tenir una cosa aixís, un bulto. (Lluís Serrà, Els Hostalets de Balenyà)

Els informants sempre volen deixar clar que en aquests casos no s'ha produït cap part, i que una Mola no és una criatura humana: «En ves d'una criatura era una mola» (Dolors Melian, Vic).

En molts casos el nounat pren la forma d'un animal i aquest pot ser descrit amb diferents aparences:

—Se, una criatura! Mira, va tenir un cuc, com un cuc, però, ui ho han amagat molt perquè aquest cuc, con va ser viu, va ser tret, li va sortir una cabellera llarga!
—Ui, no em diguis pas res més! Quin fastig! (Dolors Melian, Vic)
I con estan *embarrassades aixís* se'ls fa una cosa molt rara, una mola. No sé si n'ha sentit a parlar mai, n'ha sentit a parlar mai vostè? Una mola, una mola. És un ocell molt gros, una bèstia com un *ratapinyat*. (Remei Casanovas, Vic)
Una mola jo l'havia sentit a explicar que això només ho podia tenir una dona. Era com una forma, que era com una forma de galàpet. (Jacint Roca, Santa Eulàlia de Riuprimer)
Que diu que era com una aranya, com una aranya molt grossa. (Dolors Melian, Vic)
Una mola... és una cosa que pel que m'he imaginat és com un pop gros amb potes, moltes potes o coses d'aquestes rares.. però llavors aquesta iaia va explicar que això podien ser de microbis, perquè aquesta gent, generalment sempre havia passat a cases de pagès i poder eren microbis de coses d'allà que quedessin engendrades. Jo que sé. El pare deia que era com un cranc. (Conxita Alemany, Folgueroles)

I va tenir una bèstia. I con va sortir, con va sortir de d'això diu que s'arrampava allà per la paret. (Pepeta Corretja, Santa Eulàlia de Riuprimer)

En altres casos no es tracta d'un animal, sinó d'un ésser que és mig bèstia i mig persona:

Sí, sí que havia sortit un fesom que no tenia cara, no tenia cara de persona tenia cara de bèstia. Pelut, pelut, més ben dit va néixer pelut com una bèstia. (Lluís Serrà, els Hostalets de Balenyà) [...] que havia nascut mig animal mig persona, això sí que ho he sentit a dir. Ho havia sentit a dir a la mare. Que havia nascut mig persona mig gos, això sí que ho havia sentit a dir, i que alguna vaca havia fet mig persona mig vedell també ho havia sentit a dir. Ara jo tampoc he sentit dir mai: —Goita jo ho he vist. Ara, sentir-ho a dir, sí. (Dolors Vilaró, Taradell)

Des de la panxa en aquí era persona i d'aquí en avall era rest, boc, cabra. I parlava igual que nosaltres. (Remei Casanoves, Vic)

Al Vinyals hi havia hagut una bèstia que era mig cabra i mig persona, sí... Era mig bèstia i mig cabra, deien. (Salvador Parés, Gurb)

Perquè de baix, de baix era el puesto que era bèstia diríem, duia els quatre peus i que a dalt era home. Tenia quatre potes però que el cos era realment un home. Era pelut, era pelut igual que... mira era pelut, que era la cabra. Però si no li haguessis vist el cap. Però sabeu la fresa que fa això? I tenia el cap ben bé de persona, deia. Només el cap. I el coll. Bueno deia que tenia un tros, un tros enlaire aixís, que li pujava que era de persona. Verge santa! (Remei Ferrers, Gurb)

I escolti, allà al Casal, el Casal em sembla que en diuen que també que tenien una cabra que era mitja persona i mitja cabra. I això és veritat, aquí a la Guixa, fa anys. (Pepeta Corretja, Santa Eulàlia de Riuprimer)

7. *El secretisme després del part*

Un dels trets comuns a totes les narracions és el secretisme que s'imposa després del naixement. El naixement es rep com una ofensa o una humiliació i per això la família, avergonyida, procura amagar-lo de la vista de tothom.

De vegades, el mateix personal mèdic que assisteix el part oculta el nou-nat i en diverses versions sembla que tothom actuï seguint un ritual determinat:

I jo, quan era més jove ja havia sentit a parlar de una mola, però jo una mola sempre em 'via pensat que eren fetilleries. Però esclar aquella iaia al dir-me això li vaig fer explicar. I em va explicar que envès de néixer un fill, una criatura, naixia una bèstia. I aquella bestiola quan naixia, els metges o les infermeres que hi hagués allà, o el qui hi hagués, de seguida li havien de tirar un llençol al damunt, perquè sinó es tirava al damunt de la mare i l'escanyava.» (Conxita Alemany, Folgueroles)

8. *Amagar la criatura o matar-la*

La solució més usual davant d'un naixement d'aquestes característiques devia ser matar la criatura immediatament després del part. Així ho indiquen alguns informants:

La tenien en una palangana i amaguem-ho perquè la gent no ho veiguessin. Comprèn? Ho amagaven perquè la gent no ho sapiguessin i llavors l'amagaven i la mataven, no sé què... (Dolors Melian, Vic)



Ermita i masoveria de Sant Sebastià, situada en terme municipal de Vic, prop de Santa Eulàlia de Riuprimer. Foto: Xevi Roviró, abril 2012.

I el metge va dir: —Aquesta criatura s’ha de matar. I el varen matar. (Lluís Serrà, els Hostalets de Balenyà)

El veterinari els va dir que el matessin i que no diguessin *rè* a ningú. Així m’ho van explicar en a mi, jo no ho havia pas vist. Ara si és *vritat* o mentida, a mi m’ho varen explicar que havia passa això. (Ramon Comte, Sant Boi de Lluçanès)

En alguna ocasió, tot i que no sembla que es tracti d’haver engendrat una mola, la mare va llençar la criatura nounada als porcs, però com que els porcs no es van menjar el cap de la criatura, el crim va ser descobert i la mare va haver d’anar a la presó quan tenia 25 o 26 anys. La van sentenciar a cadena perpètua, però després d’esclatar la guerra la devien deixar anar, perquè l’informant la va trobar a Granollers anys més tard:

Que la noia de Sant Sebastià era, va quedar viuda. Bueno es va casar amb un noi de la Rireta i va quedar viuda. I es fotia el mosso i va quedar embarassada. Tenia dues noies però la seva sogra hi estava. Ella no va dir mai *rè*. Con va tenir la criatura va tenir un nen i el va

fotre als porcs, i els porcs s'ho van menjar tot menos el cap. La seva sogra en và donar part. I llavons la van agafar amb ella i la van posar presitària, presitària amb aiga fins aquí —que jo me'n recordo que era joveneta— amb aiga fins a genolls. No sé cap a on, amb unes mines, unes coves... En va anar tot Vic ple. (Dolors Melian Serra, Vic)

Per més esforços que la família feia per amagar la criatura, en una habitació tancada o a la cort dels animals, de vegades la gent acabava per saber-ho, com es veu en aquest relat sobre «la por del Vinyals», un mas a prop de Vic:

Quan va néixer la criatura va néixer cabra i boc. Boc i persona. I per no matà'l el tenien tancat en una cort, li donaven menjar i el tenien amagat i con la gent hi anava no se sabia rè. Ho entens? Però va durar tant temps això que un dia hi va anar una persona i no s'ho pensaven, i menjaven, i aquest animal es va ficar a sota la taula, menjava com una persona. Perquè d'aquí en amunt era persona i d'aquí en avall era boc. Des de la panxa en aquí era persona i d'aquí en avall era rest, boc, cabra. I parlava igual que nosaltres. Jo ho he sentit a dir, això. Perquè la meva tia es va casar, bueno la meva mare era de Santa Eulària, però es va casar la meva tia aquí al Tió, la germana de la meva mare. I el Vinyals ve d'això. (Remei Casanovas, Vic)

De vegades el naixement de la criatura només era conegut per algunes persones concretes de la població, com ara el rector o l'alcalde:

Només ho sabia el rector del poble de Prats i això, però no ho van deixar saber. Quan es va morir el diumenge... es va morir el dia de Sant Antoni, el varen cridar i es veu que ell no hi volia anar aquell en Millà, ara ja és mort, era un metjàs. I aquesta fenòmeno no varen deixar-la veure mai, sempre la varen tenir amb una cort, i no sé si va viure molt. Era a la Font de Lluçà. Ho sabia molt poca gent, l'arcalde em penso que li deixaren saber però... (Vicenç Pujol, Sant Martí de Centelles)

En el cas del mas Vinyals en què la família havia mantingut el nascut de la Mola a casa, amagat, tot i que algunes persones havien descobert la seva existència, per haver-lo vist a la casa o per sentir els crits des de fora, la situació no va canviar fins que va ser descobert per una família molt religiosa que un dia va visitar el mas. Aquesta gent ho va denunciar al bisbat i la jerarquia eclesiàstica, després d'haver fet les comprovacions necessàries va decidir que la criatura s'havia de matar, quan aquesta ja tenia prop de vint anys, per considerar-la encarnació del dimoni:

I això va durar molts anys molts anys i va anar creixent i el tenien com una persona i es veu que a Serrarrica ho van descobrir. Perquè Serrarrica eren molt religiosos i es veu que un dia varen anar els de Serrarrica allà i el varen veure i van dir: —Hi ha una bèstia molt rara al Vinyals, hi ha una bèstia molt rara. Això és que ha passat algo! I llavòrens, com que Serrarrica eren molt religiosos, jo..., varen ser denunciats per Serrarrica al bisbat. Llavors el bisbat va anar allà i ho van descobrir. Van entrar a casa i ho van veure i llavons el van matar [ho diu en veu molt baixa]. El van matar. Sí, sí, el van matar. Em penso que ja tenia dinou o vint anys. (Remei Casanovas, Vic)

9. L'aspecte animal de la Mola

Així, doncs, recopilant la informació, la Mola podia prendre la forma d'un animal o la d'un ésser meitat animal i meitat persona. Les espècies animals que hi apareixen poden ser diverses, però especialment són aquelles que l'imaginari popular ha considerat tradicionalment com a repugnants, negres i lletges, sovint pel tret característic de l'excés de pèl a la cara i el cos. Molts formen part dels animals que la iconografia religiosa ha utilitzat, des de temps antics, per representar el diable, i en conseqüència, són vistos com la mateixa encarnació del mal. És el cas de la ratapinyada, l'aranya o el cuc, que s'arrossega com la serp.

Al mateix temps, aquests animals, pel fet d'estar vinculats a la foscor, la nocturnitat i el verí, també tenen connotacions que els vinculen amb la mort. Així, per exemple, l'*Enciclopèdia de la fantasia popular catalana* defineix el cuc com l'animal que «té relació amb la Mort, és mortífer, encomana podridura i anoreia allò que toca» (Soler i Amigó 1998: 191). En tot cas, sempre es tracta d'animals considerats repugnats, com passa amb el cuc de cabellera llarga o l'ocell gros, que fa el doble d'una ratapinyada. N'hi ha tot un grup que són amfibis o marins: el galàpet, el cranc, la tortuga i el pop amb moltes potes. D'aquests, per exemple, hi ha el gripau al qual tradicionalment se l'ha considerat monstruós i amb connotacions infernals, com ho recull el refranyer:

Nostre Senyor va fer la granota i el Diable, el gripau; el cranc, quan és androcèfal, amb cos d'animal i el cap humà, és enemic de l'home i segons Isaïes (Is 13,21) serà un dels animals que per l'abundància de pèl devastarà el món a la fi del temps. (González i Alert 2011)

De vegades no es diu quin és l'aspecte de l'animal, sinó només en destaca algun tret que és senyal d'agressivitat, com tenir urpes o bé fa accions que causen terror, com enfilarse per les parets —fet que, salvant les distàncies, recorda la por que el personatge provocava Gregor Samsa a les persones que van veure la seva transformació.

Quan la mola és meitat bèstia i meitat persona, el tret més significatiu és el seu pèl abundós. Les descripcions acostumen a precisar que de cintura en amunt són una cosa i de cintura en avall una altra. En general, la part superior del cos té forma persona, en canvi, de cintura cap avall, és d'animal, com ara vedell, boc o cabra. En aquests casos sempre es parla del tipus d'animals que es troben a les cases de pagès.

10. El pecat comès

Normalment, el pecat assenyalat és la zoofília, la relació sexual d'una persona amb un animal:

Això diu que va passar a Santa Pau que hi va haver un noi, es va fer amb una vaca. Fent-se amb una vaca, esclar va sortir que no era bèstia ni persona, i van anar a buscar el veterinari. Li van demanar a l'hereu: —Què t'hi ets fet amb la vaca? —No, jo no he



El Vinyals, masia situada al terme de Sentfores (La Guixa) prop de Vic. Foto: Xevi Roviró, abril 2012.

fet res. Ho varen dir en el fadrístern i ell va dir que sí. Que ell ho havia fet amb una vaca i diu que va sortir que no era ni bèstia ni home, ni persona. (Ramon Comte, Sant Boi de Lluçanès)

Aquestes relacions no es relaten mai de forma gaire clara, s'expliquen les coses de manera confusa i amb un cert secretisme i avergonyiment, propi de les referències a les coses prohibides. Per això, no se sap ben bé si a causa del pecat comès per l'home, aquest el transmet a la dona, que parirà una mola, o bé és l'animal femella qui pareix un ésser meitat humà meitat animal:

Jo el que havia sentit a dir que naixia un vedell, que havia nascut un vedell que era estrany i no varen saber. Bueno s'ho varen témer i llavors varen vigilar el mosso i varen veure que s'anava amb la vaca i, havia quedat. Això sí... Molt deformat. Tenia cosa de bèstia i cosa de persona, però mal fet. (Dolors Llimós, Tona)

Es veu que era d'una persona que es veu que un dia o una vaca o euga o mula, ell, o fos vaquer, fos amo, fos un mascle diguem, la va... l'esperma es devia ajuntar i va sortir, va parir aquella mica, allò. Es va dir molt poc. L'amo de Ginestet, aquell, es volia explicar, però sempre li deien: —Això es calla, això no es diu. (Vicenç Pujol, Sant Martí de Centelles)

Una persona que va fer ús de la cabra i va sortir mitja cabra i mig boc, o una que es va deixar enredar pel boc, perquè n'hi ha, hi ha persones que el sexe... També es 'via dit algun cas d'una clínica, d'una dona que havia tingut gossos. (Salvador Parés, Gurb)

Aquí va haver-hi una vegada que tenien gossos adomats que molts homes tenien una gosseta o alguna cosa que els adomaven i el pastor que té la manyaga que la cria d'un tros lluny i no deixa mai el pastor i sempre li don alguna cosa con hi va. Ell estava un any sense baixar al poble i es veu que, que, què... I si en sortia un desgraciat tothom se'ls amagaven o el feien estar com una cort de porcs... o fer-lo dormir en una màrfega allà en un racó. (Montserrat Clos i Boix, Viladrau)

En una ocasió no es tracta de referir una perversió sexual, sinó que s'expressa només una creença supersticiosa:

Si una dona prenyada tocava un gat podia sortir una espècie de dimoni o una cosa aixís. Que el fill podia sortir una espècie de dimoni, que no fos una persona normal. Una dona d'aquestes que tenen gats falders, que estava en cinta: Tu no toquis el gat que això no porta astrugància, et podria sortir un dimoni en vès d'un fill! (Martí Pujolar, Lluçà)

11. Alguns trets comuns dels relats dels informants

Els relats acostumen a barrejar grans imprecisions amb concrecions molt marcades. En general les imprecisions es refereixen a l'època en què els fets van succeir. Normalment l'informant coneix la història per transmissió oral, des de la infantesa i referit a un temps allunyat del present i propi d'altres èpoques; en canvi, al costat d'aquestes vaguetats hi ha dades molt precises: es dona el nom d'un mas, el cognom d'una família i la localitat concreta on es va produir el part d'una mola. Així, surten noms com ara el mas del Vinyals de Santa Eulàlia; la Font de Lluçà, a Lluçà; a Olot, fa anys; a Malla; al poble de Santa Pau de la Garrotxa.

Aquestes qüestions sembla que es difonien en les converses de les dones, on, per bé que no volien parlar-ne davant dels infants, especialment si eren nenes, les més joves acabaven descobrint-les, justament per tractar-se de matèria prohibida:

Con les noies grans parlaven d'això ens feien marxar en les petites, perquè no ho sentíssim. Ho explicaven d'amagat. Jo me'n recordo una que deia: —Mira n'hi va haver una que es pensava que estava embarassada i en comptes de tenir una criatura va tenir una bèstia... (Dolors Melian Serra, de Vic)

12. Com acabar amb la Mola

Con surt la mola la comadrona ha d'anar a agafar una cosa, un drap, i escanyar la mola i llavors sortir la criatura. (Remei Casanovas, Vic)

Per alliberar-se'n calia destruir-les posant-les dins d'un forn de fer pa, el qual calia tancar de seguida i encendre ben fort. El forn en què tothom cremava una mola s'havia de tirar a terra i no s'hi podia tornar a fer pa; podia, en canvi, servir per a coure-hi obra i altres coses, però no menjar. (Joan Amades, 1950-1955)

Cal llençar-lo dins un forn de coure pa ben encès i tancar-ne de seguida la portella fins que quedi tot socarrimat; però llavors ja no s'hi pot coure més menjar. (Soler i Amigó, 1998)

BIBLIOGRAFIA

- ALCOVER, A. M.; MOLL, F.B. (1930-1962): *Diccionari català-valencià-balear*.
- AMADES, J. (1950-1955): *Costumari català*, volum v, Barcelona, Salvat Editores, SA/ Edicions 62.
- CASANOVA, J. ; CREUS, J. (2000): *Més ràpids que el llamp, més vius que el foc*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- COROMINES, J. (1980-1991): *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana*, GISPert, F. (2008): *Màgia per a un poble*, València, Edicions del Bullent.
- GONZÁLEZ, T. I ALERT, F. (2011): *El bestiari ocult del MNAC. Art Romànic*, MNAC, Barcelona.
- GRAN ENCICLOPÈDIA CATALANA <https://www.enciclopedia.cat/>
- GRIERA, A. (1935-1947): *Tresor de la llengua, de les tradicions i de la cultura popular de Catalunya*, Barcelona, Polígrafa.
- GRFO (Grup de Recerca Folklòrica d'Osona) Arxiu.
- SOLER I AMIGÓ, J. (1998): *Enciclopèdia de la Fantasia Popular catalana*, Barcelona, Barcanova.



LES REPRESENTACIONS DEL MAL AL CORPUS DE RONDALLES DE MALLORCA D'ANTONI M. PENYA – LLUÍS SALVADOR D'ÀUSTRIA-TOSCANA (1894-1895)

Caterina Valriu Llinàs
Universitat de les Illes Balears

1. Introducció

A partir de 1872, l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria-Toscana (1847-1914) havia fixat la seva residència a l'antiga possessió de Miramar, entre les localitats mallorquines de Valldemossa i Deià, a la serra de Tramuntana. Allà hi va instal·lar un veritable centre de recerca i documentació de la Mediterrània, i molt especialment de l'arxipèlag de les illes Balears. El fruit més esplendorós d'aquesta activitat científica va ser, sens dubte, la realització i edició d'una monumental i enciclopèdica obra en nou extensos volums de descripció antropològica de les Balears, que es va publicar a Leipzig entre 1869 i 1884 i que va rebre diversos premis per la seva extraordinària qualitat. La titulà *Die Balearen in Wort und Bild Geschildert (Les Balears descrites per la paraula i el gravat)*, i és un compendi ordenat de l'estudi de molts diversos aspectes de la realitat social, històrica i natural de les illes, amb atenció a alguns aspectes de folklore, entès en un sentit extens (Trias Mercant 1994: 77-78). L'obra acompanya les descripcions dels textos amb taules, esquemes, croquis, etc. i està bellament il·lustrada amb reproduccions de pintures i gravats de paisatges de les illes, fets expressament per al *Die Balearen*.

Alguns anys més tard, Lluís Salvador va concebre la idea de publicar una antologia de les narracions populars que corrien en boca de la gent. Pensava que el poble mallorquí era especialment afeccionat a contar i escoltar històries, potser pel seu passat estretament vinculat a la cultura àrab, i —atès els vents de canvi que començaven a bufar per Europa— volia salvar aquestes narracions de l'oblit, tal com ja havien fet a Alemanya destacats intel·lectuals com els germans Grimm (Lluís Salvador 1982 [1885]: 23). Amb una idea d'arrel romàntica, doncs, volia recollir i donar a conèixer un conjunt de narracions *genuïnament mallorquines* que reflectissin la manera de ser i l'entorn natural i social dels habitants de l'illa. Lluís Salvador, que dominava diversos idiomes i tenia una sòlida formació en les més variades disciplines, havia après la nostra llengua i podia entendre perfectament les rondalles contades en mallorquí. Però per fer realitat el seu projecte calia fer un treball de camp sobre el territori i esmerçar-hi un temps i un esforç que ell havia de dedicar a altres quefers. Per això, buscà algú que pogués fer aquesta recerca tot seguint les seves instruccions i sota la seva supervisió. La persona elegida va ser Antoni M. Penya (Palma 1832-1948), un jove professor format en humanitats, bon coneixedor del territori i de la llengua i amb contactes personals arreu de l'illa que li podien facilitar la recerca. Penya, entre el juliol i l'octubre de 1894 va fer el treball de camp de recollida de narracions a una quarantena de pobles, en

redactà les versions escrites corresponents i el novembre lliurà a l'arxiduc prop de cent-cinquanta relats manuscrits de tipologia diversa, tots recollits directament de l'oralitat (Valriu 2022: 48-79).

Lluís Salvador els revisà i ordenà, en va fer una selecció i elegí cinquanta-quatre narracions, amb una especial atenció als succeïts que relataven enfrontaments entre moros i cristians, narracions en forma de recordança més o menys llegendaritzada de les ràtzies dels pirates barbarescs que assolaren durant segles les costes de Mallorca (Oriol 1996). Aquesta antologia es va publicar el 1895 a Wüzburg (Baviera) en dues versions, una en català de Mallorca i l'altra en alemany, amb els títols de *Rondayes de Mallorca* i *Märchen aus Mallorca* respectivament, i d'ambdós llibres se n'han fet successives reedicions fins a l'actualitat. Els materials inèdits recollits per Peña —juntament amb els originals dels publicats— quedaren durant més de cent anys a l'arxiu de l'arxiduc conservat pels seus hereus. L'any 2010 es posaren a l'abast dels investigadors i el 2022 han estat publicats en una edició anotada que reuneix i cataloga tota la col·lecció, formada per un total de cent seixanta-nou narracions que reuneix les rondalles lliurades a l'arxiduc i algunes de conservades en esborrany a l'arxiu Peña i que serà l'edició anotada que utilitzarem en aquest estudi (Valriu 2022).

El nostre objectiu en aquest article serà veure com hi apareix i com s'hi representa el mal i ho farem a partir de la classificació per gèneres que hem establert a l'edició anotada ja esmentada.

2. La presència del mal a les rondalles

La col·lecció presenta noranta-quatre rondalles de subgèneres i cicles diversos, tot conformant una mostra prou representativa tant de tipus com de motius, accions i personatges, que seguidament revisarem.

Hi ha cinc rondalles d'animals. En aquestes narracions el mal s'encarna en l'agressor, que generalment és un animal que intenta resoldre les seves necessitats bàsiques de subsistència tot atacant-ne d'altres que serien les seves preses. Així, a «Es ca que feia carn» el gos afamat intenta menjar-se els garrins, la pollina o els anyells, però la trama es desenvolupa mitjançant raonaments i ardis de les víctimes potencials que són propis dels humans, no del comportament animal. El llop, que sovint representa a les rondalles la pulsio devoradora, pren a les nostres narracions la forma d'un gos, «un ca» o un «canot» i és ferotge però fàcil d'enganyar pels animals domèstics. I també és un gos i no un llop o un drac com en altres versions catalanes, l'agressor de «Sa gallineta», una rondalla del tipus ATU20C combinat amb ATU124 (Uther 2004: 28 i 95-96), en la qual el gos que ha devorat els animals més imprudents o confiats —refugiats en construccions inestables— és vençut per la diligència i l'enginy d'una gallineta (Valriu 2022: 140-150).

Les rondalles meravelloses de la col·lecció Peña-Arxiduc són vint-i-nou, agrupades en sis cicles diferents:

- Adversaris sobrenaturals
- Espòs o esposa sobrenatural o encantat
- Ajudants sobrenaturals
- Objectes màgics
- Poders o coneixements sobrenaturals
- Altres rondalles d'elements sobrenaturals

En aquestes rondalles el mal pren forma i acció en la figura de l'agressor, el personatge que s'enfronta a l'heroi per fer-li mal o provoca la malifeta que l'heroi o l'heroïna hauran de reparar per tal de restaurar l'ordre trencat. La galeria de personatges que desenvolupen aquest rol en el nostre corpus no difereix de les d'altres reculls semblants d'arreu d'Europa. En primer lloc, a quatre rondalles apareix la figura del gegant: «—Ah, Joanet! Ja estam perduts. Es gegant, amo d'aquest castell, se n'ha temut i mos matarà. Tira't per sa finestra i fuig!» («En Joanet»); «Es cap d'un poc arribà s'homo, que era gegant, i tot d'una que va esser dins ca seva començà a dir: —Sent olor de carn humana, ja en menjarem aquesta setmana!» («L'amor de les tres taronges») i també a altres quatre hi apareix com a agressor un ésser que provoca por i que es vincula al món dels morts. Aquest ésser que causa paüra en la majoria de la gent és rebut amb indiferència o coratge per l'heroi, com en aquests exemples:

Una altra vegada, i aquesta sa por s'acabà. Un fadrí va anar a dormir a sa mateixa cambra i quan va estar colgat va sentir que feien córrer es llit que era un llit amb rodes i ell va fer un pet¹ i los digué:

—Jau, agafau aquest!

Es llit no es mogué més i sa por va estar acabada. («Sa por des Rafal»; Valriu 2022: 159-160).

A Alfàbia deien que hi sortia por. Un homo va dir que si li donaven una lliura de tabac per fumar aniria a veure què era sa por. Li donaren es tabac i hi va anar i en punt de mitjanit va veure fer oli a dins sa tafona i es homos que en feien no parlaven cap paraula. Llavò vetlaren un mort que hi havia enmig de sa clastra i quan va ésser s'auba sa porta s'obrí, tota sa gent que vetlava es mort descomparegué i només quedà es baul. Ell li pegà coça i tot va estar ple d'unces. («Sa por d'Alfàbia»; Valriu 2022: 163)

En dues rondalles —«Na Blanca i Bella» i «Sa cuixa del dimoni»— l'agressor és el dimoni:

Això era una dona que tenia un nin i va prometre s'ànima d'aquell nin a n'el dimoni.

Quan veia que tornava gran se posava molt trista.

Aquell nin li va dir:

—Mu mare, i què teniu?

—No res.

1 Modificat en tinta lila a la versió manuscrita per *una rialla*, i per *una riallassa* a la versió publicada el 1895, també, pel tal de fer la concordança de gènere, es modifica *aquest* per *aquesta* (Arxiduc Lluís Salvador 1982: 172).

- Qualque cosa teniu. Vós estau tan trista...
 - Idò, fillet, quan tu eres petit, vaig prometre sa teva ànima a nel dimoni.
 - Si és això, no vos retgireu, ja hi aniré.
- Aquell al·lot se posa de camí i se'n va a cercar el dimoni. («Na Blanca i Bella», Valriu 2022: 156).

I a la rondalla «Es dos sabaters» hi apareixen les bruixes, que castiguen el sabater insolent i babau tot posant-li un gep al pit, el qual s'afegeix al que ja tenia a l'esquena. Aquests personatges actuen com a antagonistes i no estan descrits, just esmentats, com és propi de l'estil resumit i formulari propi de la rondalla meravellosa (Lüthi 1979 i Serrà 2012). La resta d'agressors o antagonistes són personatges humans moguts per pulsions emocionals negatives i són els habituals del gènere que comentem: la mare gelosa o madrastra («Sa fia de s'hostalera»), la rivalitat fraterna de les germanastres («Ses tres fies des sastre») o del germà envejós i egoista («Sa cuixa del dimoni»), la núvia abandonada i ofesa que busca venjança («Es canelobre»), la impostora representada per una esclava mora («L'amor de les tres taronges») o el rei que abusa del seu poder («Es mig gallet»), que es troben en l'apartat de rondalles meravelloses del corpus *Penya-Arxiduc* (Valriu 2022: 207-223). A la narració «La flor romanial» (catalogada com a religiosa per l'Índex ATU), també hi trobem desenvolupat el tema de la rivalitat entre germans —el germà major com a assassí del menor i el segon com a encobridor de l'assassinat— en una representació simbòlica de confrontament entre el bé i el mal (Valriu 2022: 229-230).

Per la seva banda, les rondalles realistes o humanes presenten també personatges i accions que podem relacionar amb el mal, per la seva violència, agressivitat o manca de respecte i d'ètica. El recull inclou catorze rondalles realistes, que pertanyen als cicles següents:

- L'home es casa amb la princesa
- La dona es casa amb el príncep
- La dona obstinada aprèn a obeir
- Els bons consells
- Actes i paraules intel·ligents
- Rondalles sobre el destí
- Lladres i assassins

En aquests cicles hi trobem la violència domèstica i de gènere, és el cas de l'home que pega a la dona perquè aquesta no fa les tasques domèstiques («Es noviis i sa moixeta»), que té un caràcter clarament exemplar, però presentat amb una gran dosi d'ironia i enginy. També el tema de la revenja, en to de facècia, a la rondalla «Es tres enamorats» en la qual el rector que ha fet una broma grossera a tres joves és vexat públicament i —a més— perd tots els seus diners:

Quan tengueren ses tres taleques sortiren es tres enamorats vestits d'àngels i digueren a nès rector que se posàs a damunt unes posts que estaven penjades a una corda que venia de sa volta de l'església i de darrera una capella estiraren i es rector començà a pujar-se'n a nèl cel. Tota sa gent que ho mirava sortí defora per veure'l pujar més amunt de ses teulades de l'iglésia, i quan aquells tres àngels se veren tots sols fermaren sa corda a una estaca, deixaren es rector damunt es bastiment, a lo més alt de sa volta de l'església i se'n dugueren ses taleques.

Quan sa gent va veure que es rector no sortia, tornà a dins l'iglésia i trobà es rector d'aquell modo i es tres vestits d'àngel que aquells havien deixat, però no trobaren mai més ses taleques des doblés. Aquesta passada feren a nès rector perquè ell los havia feta sa des mort. (Valriu 2022: 247-250).

Les rondalles humanes, però, en general solen posar més l'accent en la intel·ligència i l'enginy per superar els entrebancs derivats de la convivència que no en el mal o la violència. El tema desenvolupat de manera més exacerbada amb una resposta violenta és el del robatori, que, a vegades, implica violència física i fins i tot l'assassinat del lladre o agressor, com succeeix a les cinc rondalles del cicle de lladres i assassins, titulades «Sa rondaia d'en Biolet», «Es ranxer», «Es dotze lladres», «Es lladres des forats» i «Sa mà de plata» (Valriu 2022: 250-257). Vegem-ne un exemple:

Què fa l'amo? Fa fer foc a nès criats amb molta llenya perquè fes una gran flamada per tirar-hi ses odres. Quan tengueren foc fet, hi tiraren totes ses odres, es lladres se cremaren i ell tengué tots es doblés de dins sa cova.» («Es dotze lladres»; Valriu 2022: 256).

Aquest fragment, correspon a una rondalla que conjuga els tipus ATU 676 amb ATU 954, tal com passa a la coneguda narració oriental titulada «Alí Babà i els quaranta lladres» i que presenta el mateix final, segons el qual els lladres amagats dins odres o botes són llençats a la foguera i moren cremats.

A les rondalles de l'ogre estúpid, tal com és propi del cicle, trobem la confrontació entre un humà hàbil i sovint murri i un ésser poderós, generalment d'aspecte imponent, però crèdul i no gaire intel·ligent. En aquests casos l'oponent és presentat amb atributs agressius o malèfics, en versions humanitzades de la figura mítica de l'ogre o el gegant, i la trama es desenvolupa entorn de l'abús de poder i les estratègies de l'heroi per burlar aquesta situació. Així, les rondalles «S'home roig», «Es porqueret» i «S'esclau que fugí» presenten la figura de l'amo despòtic que mana tasques impossibles, les quals només poden ser superades amb enginy i desvergonyiment, mentre que «En Pitxerel-lo» mostra la confrontació entre l'heroi astut i l'home salvatge, en el qual predomina la força però també la credulitat i la innocència (Valriu 2022: 257-261).

Un tractament molt diferent del tema del mal el trobem a les contarelles, fet que s'explica pel component còmic que defineix aquestes narracions. A les contarelles, el dramatisme i l'alliçonament passen a un segon terme i l'objectiu principal és l'entreteniment del receptors i —també— la denúncia d'algunes situacions socials que

presenten una certa violència cap a determinats col·lectius —les dones, els pobres, els infants innocents, etc.—, generalment, per la via burlesca. En aquestes rondalles hi apareix sovint la voluntat de «fer por», és a dir, d'esporguir algú per tal de burllar-se d'ell, d'escarmentar-lo, per venjança, per robar l'incaut, la cobdícia que porta a escatimar els aliments o simplement pel gust d'abusar de l'ingenu o el dèbil. Els procediments per provocar aquesta por són simples, i compartits amb el teatre popular: disfresses de fantasma, veus que simulen ser d'ultratomba, enganyifes amb falses promeses, escenaris esfereïdors com és ara cementiris, coves, cases abandonades o esglésies tancades, etc. Són les formes populars i burlesques de representar la maldat. En són exemples les rondalles «Es dimoni negre», «En Pere Taleca», «S'al·lota casada a vila externa», «Sesombres que robaven peres» i «Sa broma d'es vicari», entre d'altres (Valriu 2022: 286-308).

3. La presència del mal a les llegendes

El corpus que estudiem conté trenta-una llegendes. Una de les característiques principals de la llegenda és la seva intenció de ser creïble, o almenys d'estimular la discussió vers la seva veridicitat. És per això que presenta els fets amb una sèrie de marques o dades que fan que puguin ser percebuts com a succeïts realment: concreció de lloc, de temps, de personatges, etc. Una altra característica és el seu contingut moral, el caràcter d'exemple, advertiment, alliçonament o admonició en relació a determinades actituds o comportaments socials o individuals.

En aquest context és evident que el mal hi té un paper important, perquè sovint és la resposta o allò que s'obté com a resultat de conductes inadequades. Els exemples són nombrosos. A la llegenda sacra «Es molí des puig de sa Font» (Valriu 2022: 330-331) el protagonista roba, assassina i jura falsament, és castigat per la divinitat amb un llamp que el mata i destrueix el seu molí, i el càstig s'estén també als seus descendents. Ben interessant és com es presenta el mal o la maldat a les llegendes demòniques. Aquests relats llegendaris solen confrontar una persona —home o dona— amb un ésser sobrenatural, que generalment té la comesa de custodiar un tresor. La morfologia d'aquest personatges és diversa: dracs i serpents —sovint anomenats *cuques*—, bous o formes antropomòrfiques com les dones d'aigua. Cal acomplir un determinat i complex ritual per tal que es produeixi el desencantament i l'ésser demònic esclati en riqueses. Com que en la majoria dels casos l'humà no aconsegueix dur a terme el desencantament, no obté una recompensa sinó un càstig: ell i els seus descendents seran pobres tota la vida (Oriol 2001 i Valriu 2019). És a dir, la dissort cau sobre aquells que tenen la inconsciència d'escometre una tasca superior a les seves capacitats, sobre els que no tenen prou sang freda per suportar les proves a què són sotmesos. En aquestes llegendes els custodis de tresors són un risc i *el mal* en potència, un mal que només es materialitza quan la imperícia —o la cobdícia— humanes es fan paleses. Aquest és el cas, entre moltes d'altres, de les narracions «S'encantament des pou des Borino»,

«S'encantament de na Fàtima», «Es tresor de la cova de Son Creus» i «S'encantament de l'Almoïna» (Valriu 2022: 338-344), en les quals el mal es concreta en una maledicció inexorable de pobresa que recau sobre la persona que ha fracassat.

A les llegendes on apareixen bruixes o bruixots, el *mal* rau en el seu poder, que poden utilitzar a llur conveniència per fer mal —físic o psíquic— als qui entrin en conflicte amb ells. Generalment els poders ocults s'usen per fer por, modificar la conducta o trasbalsar els humans mitjançant fenòmens inexplicables per les lleis físiques, com el poder de volar o les metamorfosis en animal. Un motiu repetit és que els cabells de les víctimes tornin blancs o caiguin per un ensurt, o que arribin a morir del trastorn, com li passa al jove protagonista de la llegenda «Es pescador que pescava a Portals»: «Volia tornar enrere, però seguí endavant. Al cap i a la fi arribà a Portals i s'ajagué dins una cova i allà el trobaren que se moria. I se morí sense un cabei damunt es cap, perquè des susto tots li havien caiguts.» (Valriu 2022: 345 -346).

4. *El mal en els succeïts*

En el recull hi ha un nombre important de narracions sobre ràtzies pirates a les costes mallorquines, uns relats que es presenten amb trets de caràcter realista combinats amb altres de llegendaris, i que sovint presenten motius que apareixen en altres narracions folklòriques d'arreu i, per tant, es troben catalogats en el *Motif-Index of Folk-Literature* de S. Thompson (1993). En aquestes històries, el mal està representat per un col·lectiu que actua com a enemic i agressor: els pirates musulmans que roben, segresten i maten els habitants del litoral mallorquí. A més del perjudici humà i material que comporten, cal tenir en compte també el fet de la confrontació religiosa entre els dos grups, l'Islam contra el Cristianisme, que fa encara més enconat l'enfrontament.

Únicament hi ha dues narracions que tracten de l'enfrontament bèl·lic pròpiament, i que podem relacionar amb el període de lluita entre les tropes del rei Jaume I *el Conqueridor* i la població musulmana que habitava Mallorca. Són fets històrics que es remunten al s. XIII, però que han deixat una forta empremta en l'imaginari de l'illa. En aquestes dues narracions —«Es moros des Castellet» i «Es moros des castell de Santueri»— els sarraïns són presentats com a ferotges i alhora babaus, perquè són fàcilment enganyats per les estratagemes de les tropes cristianes. Més abundants són els relats que tenen com a eix els desembarcaments de vaixells amb tripulacions que es dedicaven a la pirateria (Neugaard: 1994). Comptabilitzem setze narracions sobre aquesta temàtica. El *mal* és l'enemic que ataca per sorpresa i sense escrúpols una població pacífica i indefensa. Els succeïts solen explicar fets anecdòtics, concretats en un indret determinat, que posen de relleu la ferocitat dels assaltants però també la seva falta de perspicàcia, la qual cosa permet que una actuació enginyosa —i sovint solidària— pugui vèncer aquest *mal* o, si més no, desbaratar-ne els plans o minimitzar-ne els efectes. Són relats on trobem personatges dèbils que s'enfronten amb enginy a un enemic armat i més nombrós i el vencen o el dissuadeixen. Pastors, mado-

nes, jaies, cabrers, infants... conformen una galeria de resistents, moguts per l'instint de defensa i supervivència. Els atacants busquen robar béns, però també segrestar persones, per tal de fer-les esclaves. Solen actuar amb força però amb poca estratègia i per això sovint resulten perdedors. Entre aquests relats podem destacar «Es fet de sa torre de Canyamel», la narració més complexa i colpidora que parla de robatori, violació i homicidi, però també altres de més pròximes a les rondalles de cicle de l'ogre estúpid, a vegades, amb una pinzellada de comicitat, com «Es cabrer de sa Plana», «Es moros que anaren a Sant Jordi», «Es pastor des pou de ses Basses» i «Sa jaia», entre moltes altres (Valriu 2022: 355-367). Altres relats ens parlen de la convivència entre senyors moros i mallorquins esclavitzats al nord d'Àfrica. En aquest cas, el *mal* el representaria qui priva de llibertat una altra persona i l'obliga a treballar sense compensació, però en general els succeïts focalitzen l'atenció en el pacte, la gratitud o la perseverança que fan possible l'alliberament i el retorn a l'illa i no tant en l'opressió de l'esclavatge, com en aquest exemple titulat «S'esclau gabellí»:

Es moros agafaren en *Colau Vell* i el feren esclau. El s'endugueren a Alger i allà el veneren a un moro molt principal que tenia una filla molt guapa, una de ses atletes més guapes d'es moros. El tenien a bona part perquè no los fugís i sa filla d'es moro principal un dia li digué que per poder fugir fes es beneit, perquè com era molt lliquero i bon mosso no li donarien mai sa llibertat. Ell va fer es beneit i quan veren que quasi no servia per res, ja no el tengueren tan guardat i un dia pogué agafar ses claus en sa nit i començà a obrir portes i a tornar-les tancar i quan va ésser a sa darrera porta que donava a nès carrer fugí i se n'anà a vorera de mar i trobà un llaüt i se'n vengué a Mallorca. Quan va ésser aquí, tot d'una se n'anà a la *Mare de Déu de l'Esperança* i li dexà ses claus i les penjaren dins sa capella del Roser i hi varen estar penjades molts d'anys. (Valriu 2022: 369).

El corpus també inclou alguns succeïts protagonitzats per lladres, fugitius de la justícia, com els dos relats relatius a Mateu Reus *Rotget* —un bandejat del s. XVIII conegut per la seva habilitat a l'hora d'escapar de les tropes del virrei i que va ser ajusticiat el 1729— titulats «En Martet» i «En Rotget, es lladre». La trajectòria històrica d'aquest personatge ha estat àmpliament estudiada per l'historiador Mateu Morro (2021). També la narració «Es soldat fuit», basada en la figura d'un desertor que esporugüia els habitants del terme d'Escorca, a les muntanyes de Lluc (Valriu 2022: 374-375), i que ha estat objecte d'estudi per Antoni Ordinas (1995). Aquests relats remarquen la conflictivitat social, la tensió entre legalitat i il·legalitat i, molt especialment, la por o basarda que aquests personatges marginals provocaven entre la població, que veia perillar la seva seguretat en ser assaltats per aquests homes que vivien al marge de la societat i de la llei i que lluitaven per sobreviure en condicions molt adverses.

Un personatge malèfic molt destacat en l'imaginari de l'illa és el comte Mal, figura plenament equiparable a la del comte Arnau català.² El comte Mal mallorquí

2 Sobre el comte Mal, el seu cicle llegendari i la seva petja sobre els diversos indrets de la geografia mallorquina (Palma, el Galatzó i Santa Margalida), vegeu la monografia *El comte Mal, entre la història i la llegenda* (Valriu/Vibot 2013).

és la transposició d'un conjunt de motius folklòrics sobre l'ànima condemnada i el senyor despòtic a la figura històrica de Ramon Burguès Safortesa i Fuster, segon comte de Formiguera que va viure a la Mallorca del s. XVII, que tenia extenses propietats a l'illa i va ocupar càrrecs importants en l'administració borbònica. El seu llegendari malèfic prové dels enfrontaments que va tenir amb els habitants de Santa Margarida, conradors de les seves terres, per diversos abusos de poder i també de la incorporació a la seva figura històrica dels diversos nuclis llegendaris del comte Arnau català. Al nostre corpus apareix clarament identificat en tres narracions —les llegendes «Es comte Mal» i «Es Murull i sa font des comte Mal» i el succeït «Es pastor de Galatzó»—, on apareix com una ànima en pena, condemnat a vagar encès en flames, que esporugueix els qui habiten les seves terres i que tem de qualsevol element religiós:

Compareixia [el comte Mal] a Son Pont que era una possessió seva i a n'aqueixa possessió no va entrar enlloc, més que a damunt sa sala, i un dia hi va haver un curro que va dir:

—Jo em pens que no em faria por.

I que era capaç d'esperar-lo a damunt sa sala, i així va ser. Se determinà un vespre (perquè sempre hi compareixia es vespres, de nit) tancà de sa part de dedins esperant que es comte hi anàs i tant de renou va sentir quan entrava per sa clastra que des temor que tengué, se tirà baix per una finestra. Tot d'una que abaix fonc, alçà es cap i ja el va veure que fumava amb una pipa a sa mateixa finestra per on havia pegat es salt.

Un altre vespre es comte trobà a sa possessió que sa gent passava el rosari i li va causar tanta temor es sentir passar el rosari que tornà girar en redó i a nès dret de Son Burguet de ses lamarades que treien ses potes des seu cavall, daven claror a nès penyal de Son Burguet i Son Cotoner. (Valriu 2022: 336).

Finalment, trobem dues narracions de caràcter desmitificador que se'n riuen de la por, en fan burla. Per tant, l'amenaça del mal hi és conjurada pel desvetllament del misteri i la constatació que allò que es percebia com a maligne i esfereïdor no és res més que el bramul o soroll d'un animal que no representa cap perill. Són les narracions «Sa por de s'Albufera» i «Sa por de la Piera», en les quals els qui provoquen el soroll, percebut inicialment com una amenaça d'ultratomba, són respectivament un bou mans i una truja: «Sa Piera era una casota vella a on sortia por. Sa gent deia aquí hi ha encanteri, però va ésser una trutja molt grossa fermada amb una cadena.» (Valriu 2022: 376).

5. Conclusions

La revisió d'aquest extens corpus d'arrel oral, recollit a Mallorca a les acaballes del s. XIX i que presenta versions força pròximes a l'oralitat i, per tant, poc retocades literàriament, ens porta a diverses reflexions que intentarem sintetitzar.

En primer lloc, cal dir que el *mal* com a concepte abstracte no apareix en les narracions folklòriques, sinó que trobem agressors, enemics o elements que fan por als personatges que hi apareixen, perquè són relats que es basen en l'acció, no

en la descripció ni en la reflexió. El *mal*, per tant, pren forma —generalment tangible o almenys perceptible sensorialment— i s'identifica amb allò que ens *fa por* perquè és percebut com una amenaça a la integritat física i emocional o als béns de les persones. El *mal* és la potencialitat de l'enemic o l'agressor de *fer por* o *fer mal* i com a tal activa uns mecanismes psicològics de defensa que pertanyen a l'esfera de l'instint però que són modelats i perfilats per l'experiència i l'astúcia, rarament per la força.

A les rondalles, especialment les meravelloses, el paper del *mal* correspon a l'agressor i al fals heroi. L'agressor —que es pot presentar en forma zoomòrfica o antropomòrfica, segons la rondalla— trenca una situació estable amb una malifeta o provoca una carència; el fals heroi per la seva banda és un impostor que intenta amb enganys atribuir-se la resolució del conflicte, una acció que pertany de dret a l'heroi o l'heroïna. Aquests personatges són plans, però es mouen per pulsions humanes de caràcter negatiu molt bàsiques, generalment l'enveja, la cobdícia, la necessitat o la gelosia. A les rondalles humanes els aspectes negatius solen sorgir de les inevitables tensions de la vida familiar o social: problemes conjugals, enveja, cobdícia, venjança, burla, rivalitats, etc. i es resolen per diversos mitjans, entre els que destaca l'enginy i el sentit natural d'equanimitat i justícia.

A les llegendes, especialment les demòniques, el *mal* té un origen sobrenatural, que escapa al control de les persones. Són les històries d'encantaments en les quals els humans queden a mercè de forces obscures i sovint enigmàtiques, regides per codis críptics. Generalment, aquest llegendari alligona sobre la necessitat de no confiar en aquesta part fosca i màgica, perquè per regla general els resultats són oposats als que es buscaven, així, qui busca riqueses sol ser condemnat a ser pobre per sempre. I també adverteixen que cal respectar el món dels difunts i els preceptes religiosos.

Els succeïts del recull que analitzem solen presentar un substrat històric que ha estat modelat per la influència de les llegendes i per això articulen una forma i una tipologia de personatges molt semblants. Els motius que desenvolupen són migratoris i poden apareixen en un o altre relat, encara que es presentin amb aparença de veridicitat històrica. En aquests materials la *maldat* s'encarna en l'enemic que ataca, roba i mata. Encara que sabem que hi ha una complexa trama de motivacions econòmiques, socials, geogràfiques i religioses que motivaven les ràtzies de pirates barbarescs, la manera popular d'explicar el fenomen històric pren la forma habitual de la narrativa folklòrica: dicotomia bé/mal, personatges plans i acció significativa narrada de manera breu i formulària. El resultat són narracions versemblants que impressionen emocionalment el receptor i l'arreen a un territori i un passat històric, i que fan perviure una sèrie de clixés ètnics i religiosos al llarg dels segles.

El mal, la maldat, la por, el terror, l'enemic, l'altre, la rivalitat, la gelosia, la prevenció i la fascinació vers allò desconegut, les baixes passions, els instints primaris, la lluita desesperada per una supervivència difícil, la naturalesa indòmita, la malfiança de l'altre, la força sense control... els terrors ontològics de la raça humana que s'emmirallen un cop i un altre en les històries contades, compartides,

perpetuades. Històries que esdevenen guies, models i advertiments sobre un canemàs inacabable de fantasia.

BIBLIOGRAFIA

LLUÍS SALVADOR, Arxiduc (1982 [1895]): *Rundayes de Mallorca* (edició catalana facsímil de la de Wirzburg, Sa Pobla: José J. de Olañeta, Editor) (Arxiu de Tradicions Populars).

LÜTHI, M. (1979 [1947]): *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milà: Mur-sia.

MORRO, M. (2021): *Mateu Reus «Rotget». El bandolerisme popular a la Mallorca borbònica*, Palma, Lleonard Muntaner, Editor.

NEUGAARD, E. J. (1994): «La figura del moro en la rondalla», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes XXVIII. Miscel·lània Germà Colón/1*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ORIO, C. (1996): «Les Rondaies de Mallorca de l'arxiduc Lluís Salvador: oralitat i gènere dels relats», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes XXXII. Miscel·lània Germà Colón*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— 2001: «Les llegendes de tresors als Països Catalans», dins Joan ARMANGUÉ (ed.): *Arxiu de Tradicions de l'Alguer*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Milà i Fontanals 39).

ORDINAS, A; ORDINAS, G.; REINÉS, A. (1995): *Torrent de Pareis*, Escorca: Ajuntament d'Escorca.

SERRÀ, A. (2012): *Set estudis de literatura oral*, Palma: Lleonard Muntaner Editor (Temps obert 22).

THOMPSON, S. (1993): *Motif-Index of Folk-Literature*, (ed. aug. i rev.), Indiana University Press/ IntelLex Corporation, Bloomington [cd-room PC].

UTHER, H. J. [ATU] (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Folklore Fellows' Communications 284-286, 3 volums, Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

VALRIU, C. (2019): «El tema del tresor amagat als llegendaris mallorquins», dins Bàrbara DURAN, Maria Magdalena GELABERT i Caterina VALRIU (ed.): *Paisatge i conflicte social: coves, refugis i trinxeres*, Barcelona, Grup d'Estudis Etnopoètics (Societat Catalana de Llengua i Literatura. Institut d'Estudis Catalans).

— (2020): «Antoni M. Peña i Gelabert: a la percaça de l'imaginari», dins Josep TEMPORAL i Sílvia VEA (ed.): *Móns reals i imaginats en l'etnopoètica catalana*, Barcelona, Grup d'Estudis Etnopoètics (Societat Catalana de Llengua i Literatura. Institut d'Estudis Catalans).

— (2022): *Les rondalles que l'arxiduc no va publicar*, València, Galés Edicions.

VALRIU, C.; VIBOT, T. (2013): *El Comte Mal: entre la història i la llegenda*, Pol-lença, El Gall Editor.



Colofó

El divendres, 12 de novembre de 2021, en el local del Foment de Girona, va tenir lloc un concert del grup valencià Aina Palmer: «Música i folklore, concert interactiu.» Les cançons del repertori del grup estaven relacionades amb la temàtica de la trobada. Per al concert d'Aina Palmer els membres del Grup d'Estudis Etnopoètics presents a la trobada van definir el mal. Aquestes definicions van ser llegides en el marc del concert.

El Mal, segons els membres del GEE

El mal, dimonis interns o externs?

No sé què és el mal.

Quan Adam i Eva arribaren al paradís la serp ja era allí.

La Faena.

L'home (com a ésser).

El mal és la corrupció dels poderosos.

El mal és no estimar, tenir els ulls tancats.

El mal és la mort (de les persones, de les il·lusions, de l'esperança, de la confiança amb els homes).

Tomeu, aquell que ja sabeu.

El mal és mala: mala herba. I esmola la mola que l'aixafa.

El mal és una quimera. Es deixa temptejar. I, si la festeges amb enginy, és una festa.

El mal és el corc d'una absència dolorosa.

El mal és allò que en lloc de cantar, et fa plorar.

Quan el mal ve d'Almansa, a tots alcança.

Lo món està malalt. Conjura la febrada que passa sobre la terra.

El mal és l'enveja, la cobdícia i l'odi egocèntric. Últimament vist amb jaqueta i corbata d'Armani o d'Hugo Boss.

El mal és la indiferència per altri.

El mal és la ignorància.

El mal és el contrari a la bondat.

El mal és la por, la fosca, la buidor, el No-Res.



Hem d'agrair el suport a la XVI Trobada a Girona de la Càtedra de Patrimoni Literari, Maria Àngels Anglada-Carles Fages de Climent i la Càtedra Ferrater Mora de la Universitat de Girona, a Connexió Papyrus, al Foment, a la Casa de Cultura de la Diputació de Girona i a l'Institut d'Estudis Gironins per tot el suport que ens van dispensar per la trobada gironina del GEE.



Institut
d'Estudis
Catalans



Grup d'Estudis Etnopoètics

Societat Catalana de Llengua i Literatura

IEC