Les formes breus en l'etnopoesia

A cura de

Joan-Lluís Monjo i Mascaró & Joan Mahiques Climent

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

Les formes breus en l'etnopoesia

A cura de
Joan Lluís Monjo i Mascaró & Joan Mahiques Climent

© 2024, 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 2024

Maquetació i disseny coberta: TRENCATIMONS Editors

C/ Nules 14

12600 La Vall d'Uixó

Tel. 645914345

caixadelsvents@gmail.com

ISBN: 978-84-9965-770-7

Dipòsit Legal: B 20281-2024

LES FORMES BREUS EN L'ETNOPOESIA

A cura de Joan-Lluís Monjo i Mascaró & Joan Mahiques Climent

Imatge de la coberta:
mosaic de l'església de Sant Joan Evangelista de Ravenna
(fotografia de J. Andrés Sánchez)

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.

XVIII TROBADA

GRUP D'ESTUDIS ETNOPOÈTICS

Castelló, 3 i 4 de NOVEMBRE de 2023

Les formes breus de l'etnopoesia

(Autor: Àngel Vergés)

Presentació

En la convocatòria de 2023 per a la trobada del GEE es va proposar de lema per a la presentació de comunicacions «Les formes breus en l'etnopoesia». Com sol ser habitual, es formulava un enunciat intencionadament obert a fi que pogués permetre acollir després, sense estridències, un conjunt de treballs el més variat possible quant a contingut. En aquest cas es fa referència a un concepte susceptible d'interpretacions diverses, ja que, en definitiva, què és una «forma breu» en l'etnopoesia?

D'entrada podem dir que la brevetat formal és un dels paràmetres que es tenen en compte a l'hora de definir algun gènere etnopoètic. Així, per exemple, la fórmula té la brevetat com una de les característiques més destacades, com assenyala Carme Oriol en la descripció que en dedica en el llibre *Introducció a l'etnopoètica*:

> la fórmula és un mot o una expressió breu que admet poca possibilitat de variació. És un gènere no-narratiu. [...] El caràcter metafòric i extraordinàriament sintètic d'aquestes unitats lingüístiques fa que puguin situar-se dins del mode simbòlic (Oriol 2002: 89).

En efecte, les diferents expressions que s'integren dins aquest gènere estan construïdes generalment amb una estructura lingüística mínima —entre la paraula, l'oració i el text breu—. Seguint Oriol (2002: 89-102), podem esmentar el motiu local, la fraseologia, la parèmia, l'endevinalla, l'embarbussament, el xibòlet, la fórmula rimada...

No obstant això, hi ha altres materials etnopoètics classificats dins d'altres gèneres que coincideixen amb aquesta mateixa característica formal de ser breus o concisos, per exemple, els acudits o les «cançons curtes», i que no necessàriament solen ser considerats entre els «gèneres breus» pròpiament dits. Des d'aquest punt de vista cal dir que no és fàcil destriar el que pot considerar-se breu en etnopoètica: per exemple, la frontera entre el que es té per «llarg» o «curt» en el cançoner presenta certes dificultats de delimitació, com veurem en el treball de Josep Nicolau. Així mateix, no hem d'oblidar el caràcter un tant aleatori que pot tenir el concepte de «brevetat» si considerem la possibilitat que la mida formal no siga un factor que depenga totalment de l'estructura del text sinó ben sovint de circumstàncies lligades a la transmissió. Així, per exemple, pel que fa a les rondalles, hi ha el factor del context de la transmissió i de l'estil narratiu del contaire, que pot influir en una producció de materials més o menys concisos.

Encara en relació amb les dificultats que suposa classificar aquests textos segons l'extensió, cal destacar el fet que s'hagen dedicat treballs monogràfics a la recopilació de materials amb l'etiqueta de pertànyer a la secció dels

«gèneres etnopoètics breus» en català. És el cas dels reculls a cura d'Hèctor Moret titulats, per una banda, *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa (3:* Gèneres menors de la literatura popular*)* (1995) i, per altra banda, *Bllat colrat! Literatura popular catalana del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça (3:* Gèneres *etnopoètics breus no musicals)* (1997). En aquest sentit, és significatiu el canvi de «menors» a «breus» quant a la designació dels textos registrats, ja que sens dubte és un factor que ajuda a una consideració més positiva dels gèneres representats, que no necessàriament s'han d'oposar a altres manifestacions etnopoètiques «majors» o suposadament més prestigioses. De fet, poques d'aquestes expressions folklòriques han gaudit de l'atenció dels investigadors o s'han vist privilegiades per un reflex en col·leccions o intertextualitzades en obres escrites des d'antic, llevat potser del cas de la paremiologia, i, en menor grau, de l'enigmística (remetem als estudis monogràfics de Maria Conca, *Paremiologia*, 1987, i M. Margarida Bassols, *L'enigmística popular*, 1991). En aquest sentit s'hauria de destacar, ben contràriament, la importància de les parèmies i de les endevinalles o enigmes com a manifestacions culturals de primer ordre, no només pel fet de representar una tradició que ha perviscut des de l'antiguitat en produccions adscrites als àmbits literari, religiós i sapiencial, com podem deduir, per exemple, a través del treball de Rafael Beltran i Amparo Rico, sinó també pel fet d'estar vinculades a funcions de tanta transcendència com la transmissió del saber en un context cultural d'expressió oral, com podem observar en l'article d'Alícia Castelló i Francesca Cano dedicat als mimologismes.

Del recull de Moret (1997: 7-8) volem destacar la proposta de determinar uns criteris per a la selecció dels textos etnopoètics que es consideraran dins l'apartat dels «gèneres breus». L'autor distingeix els tres punts següents:

1) textos d'escassa extensió;
2) textos versificats que no s'inclouen en l'apartat del cançoner perquè «són cantats amb un to musical molt senzill —o simplement salmodiats o recitats»;
3) textos versificats determinats per funcionalitat molt determinada, com «aconseguir alguna cosa a través dels suposat poder de la paraula (oracions i encantalls), informar (crides de carrer), instruir (moixaines i jocs de falda) o befar-se (pseudo-oracions, corrandelles i rims d'escarni)».

El grau d'idoneïtat dels criteris en algun cas podria ser discutible, i el mateix autor assumeix la possibilitat que hi haja divergències quant a la consideració d'alguns dels materials presentats, ja que per damunt de tot hi ha un objectiu a favor de l'operativitat: «no es tracta d'ajustar-nos a classificacions massa rigoroses, sinó més aviat a donar a conèixer diferents mostres, com més millor, de la literatura popular». Aquest afany divulgador explica

que en el seu recull es tinguen en consideració determinades expressions populars que convergeixen amb el camp de la lingüística, com les locucions, «que si bé formen part del tot de la lexicologia, comparteixen la vivesa de la creació literària amb els gèneres menors de la literatura popular *stricto sensu*» (Moret 1995: 11). De fet, des del vessant de la disciplina de la fraseologia, es dilueixen els límits entre el folklore i la lingüística en considerar les parèmies i les locucions entre les «unitats fràsiques» (o fraseològiques) utilitzades en la comunicació verbal o escrita, com podem veure, per exemple, en el llibre de Maria Conca i Josep Guia *La fraseologia. Principis, mètode i aplicacions* (2014).

Però no és el nostre objectiu ni molt menys arribar a unes conclusions sobre les qüestions suara formulades pel que fa a la delimitació dels gèneres de literatura oral o de l'abast de les disciplines d'estudi. Al contrari, ens complau mamprendre la presentació de la majoria de les aportacions que es presentaren a l'entorn de les formes etnopètiques breus en la XVIII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics, que tingué lloc els dies 3 i 4 de novembre de 2023 a Castelló de la Plana. Els treballs es refereixen a qüestions variades relacionades amb la qüestió proposada, en els quals a grans trets podem distingir diferents línies temàtiques.

Una part dels estudis es dediquen a subgèneres adscrits sota el mantell de la fórmula (Oriol 2002: 89), es tracta d'expressions etnopoètiques que no són cantades. Així, tracten el gènere de les endevinalles els articles de Cosme Aguiló, que estudia una col·lecció d'endevinalles recopilades a punts de Mallorca i Eivissa, i de Rafael Beltran i Amparo Rico, que presenten un estudi sobre les nou endevinalles més antigues documentades de la tradició catalana, identificades en un document medieval contingut en el *Cançoner Vega-Aguiló*. Alícia Castelló i Francesca Cano en el treball «De quan els animals i les coses parlaven...» fan una caracterització del gènere del mimologisme a partir de mostres de la tradició valenciana, analitzant-ne les formes, les funcions i els contextos d'ús. Joan-Lluís Monjo proposa una reflexió a propòsit de la naturalesa i de la consideració del xant a través d'exemples procedents de bona part del domini lingüístic català. Josefina Roma reflexiona entorn de les dites tòpiques partint d'una antologia de materials que suposem procedents de l'àrea lingüística del català nord-occidental i de l'Alt Aragó.

Un àmbit també tingut en consideració és el cançoner. Sobre les gloses i les cançons tracta el treball de Bàrbara Duran, que se centra en la figura i el repertori d'una informant entrevistada en una Missió de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, amb reflexions a l'entorn de la vinculació que hi ha entre les circumstàncies vitals dels informants i els seus repertoris. Tracten qüestions relacionades amb el folklore infantil els articles d'Alícia

Castelló i Francesca Cano «Tenim un cos...», en què es presenten i analitzen mostres del gènere dels jocs de falda que semblen procedents de la tradició oral valenciana, i de Francesc Vicens, que aborda el tema dels repertoris, dels usos i de les funcions de les cançons que canten els infants en el context cultural actual.

Una qüestió interessant en l'estudi de la literatura de tradició oral és la possibilitat que els textos folklòrics puguen integrar en la seua estructura formes de gèneres etnopoètics de menor extensió, com succeeix amb la rondalla. Sobre el tema de la presència de gèneres breus en l'execució de les rondalles tracten precisament els estudis de M. Magdalena Gelabert i Caterina Valriu. La primera es refereix a les fórmules de caràcter màgic documentades en l'*Aplec de rondaies mallorquines* d'Antoni M. Alcover, manifestades a través de diverses tipologies, com els encanteris o els conjurs. La segona centra l'atenció en l'estudi de les fórmules rimades que marquen l'inici i l'acabament de les rondalles del corpus alcoverià.

Una part dels estudis es dedicà a l'anàlisi de materials etnopoètics procedents de fonts escrites de caràcter folklòric o literari. És el cas del treball de Josep Nicolau, que es dedica a la presentació del variat contingut etnopoètic que es pot extreure del llibre *Filología de Calendario* (1903) d'Antoni M. Penya i Mn. Ildefons Rul·lan i focalitza l'atenció en el cançoner. Així mateix, Carme Rubio i Xavier Roviró aprofundeixen en l'estudi de la personalitat literària de Jacint Verdaguer fent una anàlisi de la riquesa expressiva d'arrel popular que traspua de l'obra *En defensa pròpia* a través de les unitats fraseològiques documentades: locucions verbals, parèmies, expressions i diversos recursos retòrics.

Comptat i debatut, el volum que ara presentem fa un recorregut per diferents gèneres de l'etnopoesia, sense ometre ni el cançoner ni la rondallística, però sense oblidar tampoc la presència de formes específicament breus. Un dels aspectes destacables d'alguns dels treballs aplegats és el fet que les unitats analitzades es troben inserides en una forma més gran que actua com a canemàs o contenidor de les peces més menudes. Ho hem pogut comprovar en els estudis que Gelabert i Valriu dediquen a l'obra rondallística d'Alcover, o en el treball de Rubio i Roviró sobre les unitats fraseològiques d'*En defensa pròpia* de Jacint Verdaguer. En darrer terme, una de les característiques d'aquestes formes breus és la seua dimensió lexicosemàntica: sovint, desenvolupen recursos molt lligats a la creació i experimentació amb els mots, la qual cosa incideix no poques vegades en la funció poètica del llenguatge. En aquesta mateixa línia, els dos estudis dedicats a l'enigmística, és a dir, els capítols d'Aguiló i de Beltran i Rico, també permeten ponderar la vinculació que tenen les endevinalles amb altres gèneres de la tradició literària que ens precedeix.

Si ens fixem concretament en les endevinalles estudiades per Beltran i Rico, hem de dir que poden considerar-se en conjunt com una còpia exempta i, en certa manera, descontextualitzada d'un passatge derivat de la *Historia Apollonii regis Tyri*, una novel·la llatina que a l'edat mitjana fou traduïda i adaptada a diverses llengües, també al català, tot i que en la nostra llengua només se n'han conservat dos fragments. Al seu torn, l'obra llatina que fa de model va extreure les endevinalles en qüestió d'una altra obra anterior, els *Aenigmata* de Symphosius. Per tant, la *Historia Apollonii regis Tyri* és una obra extensa i prestigiosa que fa de contenidor d'unes endevinalles que extreu d'una font precedent, però que amb el pas del temps acabaran essent també extretes del canemàs narratiu de la història d'Apol·loni, fins al punt d'acabar transmetent-se de manera independent i atènyer els mitjans de difusió propis de la tradició oral. És evident, doncs, que parlar de les formes breus de l'etnopoètica és abordar qüestions complexes, com és la transmissió, adaptació, contaminació i segregació de seqüències breus en diferents motlles i gèneres literaris que han deixat la seua petjada en èpoques i llocs molt distants. Amb el volum que ara presentem, el lector curiós gaudirà de la lectura i podrà descobrir, en les formes breus de l'etnopoesia, aquesta enorme complexitat de relacions i d'estímuls.

Joan-Lluís Monjo
Joan Mahiques

Endevinalles de Santanyí, es Llombards i Santa Eulària des Riu

Cosme Aguiló
Institut d'Estudis Catalans

1. *Qüestions preliminars*

1.1. *Presentació*

Quan a les Illes Balears consumíem bàsicament només allò que produïa la terra, quan estàvem ancorats en el solar nadiu, sense viatjar ni rebre visitants externs, quan els costums seguien per inèrcia i amb lentitud d'eruga uns sistemes de vida seculars i la llengua catalana amb una riquesa calidoscòpica d'interminables varietats era senyora i majora de gairebé tots els espais vitencs, ens entreteníem amb qualsevol cosa. No teníem gelera ni televisor, només llenya i perxa generosa de porquim. Els hiverns eren freds i els llits humits, però les relacions humanes eren càlides i vora el foc de la llar, o sota la volta estelada de les belles nits d'estiu, hi havia temps de sobra per xerrar i contar coses. El llenguatge era un dels mitjans més a l'abast per a l'entreteniment de grans i petits. Cançons, rondalles, embarbussaments, històries de tota mena, narracions lúdiques, així com també endevinalles, brollaven dels llavis de les persones més entrades en anys per acontentar una infantesa que escoltava atònita i que jamai romania assaciada. Els nous temps, anivelladors, enemics acèrrims de la diferència, han sedimentat una garbera de coses massa belles sota la crosta de l'oblit i dins la conca pregona del temps, que ha partit com la bala. Les endevinalles no s'han alliberat del naufragi. Per això, la intenció d'aquest treball, és la de rescatar amb el cercapous de la memòria totes les que, amb temps i palla d'ordi, encara es poden fer surar cap a la llum diürna.

1.2. *Què entenem per* endevinalla?

El *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC2) defineix així el mot: «Enigma per entretenir-se a endevinar-lo». Els materials obtinguts permeten afegir detalls a la definició: 1. Es planteja mitjançant un text no gaire extens. 2. Per regla general és en vers. 3. La metàfora, de vegades ben surrealista, hi té un paper important. 4. Al final, es dona una resposta que constitueix la solució de l'enigma.

El TermFolk la defineix d'aquesta manera: «Fórmula que al·ludeix a un referent que el destinatari ha d'identificar».

1.3. *Sobre la denominació popular*

Les creacions orals (i també escrites) que estudiam es designen generalment amb el nom d'*endevinalles*, que deu ser, pens, el que té més extensió geogràfica, tot i

que no he fet cap recerca en aquest sentit. El mot, però, pel que sé d'una publicació, és masculí a Menorca, *endevinalls*, i a Santanyí en deim *endevinatalls*, òbviament, tots tres noms pronunciats amb els efectes de la iodització. És sorprenent el de *gloses pollencines*, que en donen a Algaida, sense que sapiguem per quina raó.[1]

1.4. *L'espai de la recerca*

Pot resultar estrany que l'àmbit d'estudi contempli dues localitats mallorquines i una d'eivissenca. Els indrets elegits tenen la seva raó de ser. Partesc d'uns coneixements propis adquirits durant la infantesa a Santanyí, ara ampliats mitjançant algunes petites entrevistes fetes a informants de la mateixa vila. Les que provenen des Llombards, una població allunyada a tres quilòmetres de la meva, m'arribaren a través de dos escrits, la majoria en uns quaderns elaborats per una dona que havia entrevistat en nombroses ocasions i unes altres, poques, inserides en un cançoner que fou publicat no fa gaire en col·laboració amb un altre investigador. Les d'Eivissa foren arreplegades de viva veu d'una dona en una ocasió diferent. Més endavant esplanaré detalladament la identitat de tots.

1.5. *Les fonts utilitzades i els materials obtinguts*

Qualsevol persona que s'hagi dedicat a pouar dins fonts orals sap a la perfecció que un recull mai no és exhaustiu. Així i tot, i sabent que sens dubte hi ha més materials que no han aflorat, podem dir que el petit corpus arreplegat és ridícul si es compara amb tot allò que en el primer terç del segle XX encara estava en circulació.

Bàsicament són fonts orals. En el cas de Santanyí, partesc d'uns coneixements sobre el tema, nou unitats, en concret (més una altra considerada només com a variant), adquirides en part durant la meva infància i ampliades posteriorment de manera natural. La recerca efectuada recentment ha permés afegir als meus coneixements inicials vint-i-dues noves unitats (més dues variants) procedents de set informants santanyiners, conformant un total de trenta-una, més tres variants.[2] Les endevinalles des Llombards parteixen de dues fonts escrites: el gruix més important (onze unitats més una variant) prové d'un dels quaderns escrits que vaig heretar dels familiars d'una molt bona informant, després del seu traspàs, la qual havia entrevistat en nombroses ocasions.[3] Les altres (dues més una variant) foren transcrites i publicades entre les gloses d'un cançoner recopilat per Mn. Clar (Aguiló & Adrover 2021: 78-79, 107). En total són, per tant, tretze més dues variants. Les de Santa Eulària des Riu foren recollides oralment el 2004 d'una dona que era present en una entrevista per a l'*Atles ornitonímic de les Illes Balears*, obra d'Antoni Mestre i de l'autor.[4]

1.6. *Aspectes temàtics*

El coneixement del món camperol és constatable en nou endevinalles. N'hi ha set que es vinculen a la naturalesa (flora, fauna i meteorologia). Nou tenen relació amb l'etnologia (objectes, religió, vestimenta, costums i navegació) i tres toquen temes escatològics. És en l'erotisme on es desplega el gruix més important, amb setze ocurrències. Totes excepte una són endevinalles de doble clau,[5] és a dir que la resposta sembla vinculada a l'erotisme, però la que finalment es dona no hi té res a veure. Només una es troba íntimament lligada al sexe.

1.7. *Aspectes lingüístics*

Vegem ara algunes de les característiques de la llengua. No és imprescindible que apareixin en l'escriptura. Del vocalisme destacarem les formes assimilades *home* > *homo*, tancaments com *entès* > *intès*, *samarra* > *ximarra* (a més de la palatalització) i la pròtesi de *comparat* > *acomparat*. Del consonantisme, la caiguda d'alveolar sonora intervocàlica, *camisa* > *camia*, ioditzacions com *batall* > *batai*, *vermellot* > *vermeiot*, etc., monoftongació de *quan* > *com*, i d'Eivissa la conservació d'antics proparoxítons llatins, *hòmens*, el manteniment de la lateral etimològica en *palm* i la paragoge velar de *criic* (PI del verb *criar*). De la morfologia, la presència excepcional de l'article arcaic, *lo*, *los*, i les més freqüents de l'estàndard i el salat, el possessiu arcaic analògic *mu* en *mumare*, i d'altres que apareixen fora dels casos de parentesc, *mon senyor*, *son fruit*. Hi ha canvis verbals motivats per exigències de rima: *discorre* > *discorreix*; o per ús de lèxic arcaic o en clar retrocés: *cotilla*, *encaradís* 'capritxós', *fossa* 'tomba', *ufana*, *bastiment* 'vaixell', *polit* 'bell', *demble* 'tarannà', *encrancar-se* 'arrapar-se, enganxar-se amb les urpes', *escaravat* 'escarabat'. Hi ha una metàtesi en *insturment*. Les interferències de l'espanyol es manifesten en el pronom *lo* i en mots com *vamos, eixemplar*, del castellà *ejemplar*, usat amb el sentit de 'parió, paral·lel'. Segurament són imputables a la interferència els plurals en *–os* dels tipus *punxentos* i *tripotrapos*.

2. *Els materials obtinguts*

Els paral·lelismes amb unitats d'aquest mateix recull s'indiquen entre parèntesis precedits del signe =. Les solucions, per tal de no fer-les tan visibles es posen al final de cada unitat en cos de lletra 8. Les afinitats amb altres reculls s'indiquen al final entre parèntesis. Per tal d'ajustar-nos a l'espai disponible, deixam per a una altra ocasió la publicació d'aquestes afinitats.

1 Agraesc vivament la informació a Gabriel Oliver, *Majoral*.

2 Són aquestes persones (rere cada nom indicam el nombre d'unitats aportades + les variants): Francesca Aguiló (2), Bartomeu Barceló (1), Maria Bonet (3), Magdalena Ferrer (3+1), Isabel Vidal (2), Miquel Vila (10+1), i Margalida Vila (2). Regraciam vivament la bona predisposició de totes aquestes persones i de les esmentades en les dues notes següents. Faig una menció especial a l'ajut proporcionat per Andreu Ponç en deixar-me consultar els exemplars que conserva de *La Roqueta* i del *Suplemento Infantil de Correo de Mallorca*. Moltes gràcies a tots. Un altra mostra de la meva gratitud es troba a la nota 7.

3 Es tracta de Maria Vidal Salom (1894-1981).

4 Es tracta de Francesca Riera.

5 Don les gràcies a Caterina Valriu per les ensenyances terminològiques sobre el tema.

2.1. *Santanyí*
2.1.1. Una cosa que no és cosa,
que per tot el món se posa. La fosca.

2.1.2. Una capsa blanca
que s'obri i no se tanca. (= 4.3.6). Un ou.

(Camps 1986: 295, núm. 2; Artà. Ginard 1967: 334, núm. 227).

2.1.3. Una caseta
plena de rabassetes.
Ni són verdes
ni són seques. La boca amb les dents.

(Camps 1986: 310: núm. 113).

2.1.4. Un camp, ben llaurat,
que punta de rella mai ha tocat. / que punta de rella no ha tocat. Una teulada.

(Camps 1986: 297: núm. 18).

2.1.5. Un llençol, ben apedaçat,
que punta d'agulla no ha tocat. / que punta d'agulla mai ha acabat. El cel tavellat, conegut popularment com sa Vinya de Sant Martí.

(Camps 1986: 298: núm. 20).

2.1.6. Dos germans: vuit morros. Un llum d'oli.

Es troba sense cap divergència a SICM, 7: 21.09.1933. Cal saber que el llum d'oli o llum d'encruia (< *cruïlla* < CRUCICULA) és format per dos cossos bessons de quatre puntes cadascun.

(Abrinas 1973: 269).

2.1.7. Dos punxentos,
dos lluentos,
quatre tripotrapos
i un arruixador de mosques. Un bou.

Es localitza sense cap divergència a Artà. (Ginard 1967: 321, núm. 57).

(Santa Eugènia. Ginard 1967: 329, núm. 163).
2.1.8. És verd i no és juevert,
és groc i no és albercoc,
du corona i no és capellà. Una figa de moro.

Cal saber que té corona com en tenien no fa molts anys els capellans tonsurats.

(Camps 1986: 296: núm. 6; Manacor. Ginard 1967: 323, núm. 85).

2.1.9. És verd i no és juevert,
és groc i no és albercoc,
fa ones i no és la mar. El sembrat.

(Camps 1986: 296: núm. 5).

2.1.10. Pas la vida donant voltes,
caminant a poc a poc,
però per més que camín,
sempre som al mateix lloc. Un rellotge.

2.1.11. En compr un pam,
en menj un pam,
en tir un pam. (= 4.3.8). Un plàtan.

2.1.12. Tres senyoretes
ballen dins un plat,
cotilleta verda
i vestit morat. Tres albergínies dins un plat.

Cotilla. DCVB. «Faixa ampla de tela, reforçada amb branilles amb les quals les dones s'estrenyen el cos per deixar ben dibuixada la corba dels pits i el ventre». Segons un informant de Santanyí les branilles es feien amb barbes de balena.

(Binissalem. Ginard 1967: 321, núm. 60; Variants a Biniamar, Montuïri, Felanitx, Palma, Llucmajor, Santa Margalida i Artà; SICM, 137: 02.04.1936; Camps 1986: 302, núm. 59).

2.1.13. Antany era filla,
enguany ja som mare:
he pujat un fill
que és fill de mumare. (= 4.3.1). Una al·lota que alleta el seu germà.

2.1.14a. Enteniment discorreix
a lo que et demanaré:
quin instrument fa es fuster,
que no l'empra el qui el fa fer
i el qui el fa no se'n serveix
i el qui l'empra no coneix
si està malament o bé? (= 3.2.1).

2.1.14b. No siguis encaradís
deixa la mala quimera,
que es fosser o sa fossera
esperen per dar s'avís.
Són quatre posts de figuera
clavades davant i darrere
amb tatxetes de París,
dos cantons de sa pedrera,
allà et clavaran amb guix.
Pensa bé i considera
que has tornat amb so cap gris. Un baül.

Els baüls antics més modests eren de figuera. Les *tatxes de París* són tatxes d'entapissar. Quan enterraven dins clots de terra, feien una mena de caixó amb cantons, segons un informant santanyiner.

2.1.15a. Vós que sou un home entès,
que de llest passau sa mida:
quin és l'animal qui crida
quan té la carn consumida
i quan és viu no diu res? (= 3.2.6).

(Camps 1986: 299, núm. 31).

2.1.15b. Jo no som tan innocent
que no et pugui contestar:
aquest animal està / aquest animal se fa
en es fondo de la mar / per los fondos de la mar
i, si el voleu sentir cantar, / i si el vols sentir cantar
pes cul li heu de dar vent. / pes cul li has de bufar. Un corn de peixater.

(Montuïri. Ginard 1967: 333, núm. 212; Variants a Banyalbufar, Sant Llorenç, Bunyola, Inca, Maria, Sineu, Artà, Deià i Manacor).

2.1.16. Campanes sense batall
em donen poca alegria.
Quina cosa és la que cria
cada cent anys a migdia,
sense tenir mascle mai. El segle.

No s'entén que es digui que el canvi de segle és a migdia.

2.1.17. Una cosa que de dia penja i en sa nit cavalca. Un ferroparet d'una porta.

2.1.18. Una olla de test,
cobertora de carn.
Quan està tapada,
ses tallades hi van. Un orinal.

Cal saber que els orinals més antics eren de ceràmica.

(Abrinas 1973: 269).

2.1.19. Pelut per defora,
pelut per dedins.
Alça sa cama
i posa-la-hi dedins. (= 4.3.10). Un calcetí.

(Manacor. Ginard 1967: 328, núm. 142).

2.1.20. Enmig de dues penyes,
hi canta un ermità.
El senten i no el veuen
i no el poden agafar. Un pet.

(Camps 1986: 298: núm. 26; Abrinas 1973: 269).

2.1.21. Sa criada hi va anar
amb allò badadot
i l'amo l'hi va posar
allò vermellot. Ompliren de carn sangonosa la senalleta que la criada portà a la carnisseria.

2.1.22. Com més llarg i gruixat és
a la fadrina més li agrada,
quan l'hi posen no diu res
i quan l'hi lleven reclama. Un cordoncillo d'or.

(Llucmajor. Ginard 1967: 319, núm. 36).

2.1.23. Es frares del Carme
tenen una arma,
d'un cap pelut,
de s'altre pelat,
l'entren eixut
i el treuen banyat. Una ploma d'oca, la que es mullava antigament dins un tinter per escriure.

(Deià. Ginard 1967: 323, núm. 81; Camps 1986: 300, núm. 45; 301, núm. 53).

2.1.24. En es cap hi té una mossa,
no menja, ni beu, ni riu;
l'enterren de viu en viu
i quan és mort surt de sa fossa. El membre viril.

2.1.25. En Ringorrango va empinando,
més de cent que van amb ell,
tots van vestits de vermell,
tret d'en Ringorrango vell. Un cirerer ple de fruita madura.

2.1.26. En es lloc de Bendinat
tenien un ruc
que no s'ha mort
ni els ha fuit
ni els ho han robat
ni s'ha amagat.
Què s'ha fet des ruc? Ha tornat ase.

2.1.27. Estimat meu, vols que facem
lo que [tots] feim cada vespre?
Posarem pèl damunt pèl
i amagarem [bé] la resta. Aclucar els ulls en anar a dormir.

3. *Es Llombards*
3.2.1. Enteniment discorreix
a lo que et demanaré:
quina feina fa el fuster?
No l'empra el qui el dona a fer
i el que el fa no se'n serveix
i qui l'empra no coneix
si està malament o bé (=2.1.14a). Un baül.

(Artà. Ginard 1967: 318, núm. 19; SICM, 4: 31.08.1933; i 126: 16.01.1936; Camps 1986: 311, núm. 128).

3.2.2. Mumare mascle em parí
i jo femella he tornada
i com me veuen descordada
tothom s'acabussa a mi. Una figa flor.

La figa neix sent *figó* (masculí gramatical) i després torna *figa* (femení gramatical).

(Ariany. Ginard 1967: 327, núm.127).

3.2.3. Té clovella i té bessó,
cap i cul i no té cames
i puja damunt ses rames
i a baix fa es nieró. Un caragol.

(Sineu. Ginard 1967: 332, núm. 200; SICM, 29: 01.03.1934).

3.2.4. Al mig del mar som creada,
en la serena i el dia
i a casa de mon senyor
no dinen que jo no hi sia. La sal.

(Llucmajor. Ginard 1967: 322; núm. 75; SICM, 14: 09.11.1933; i 35: 19.04.1934; Camps 1986: 310, núm. 116).

3.2.5. Vamos, fadrins, descobriu
lo que vaig a preguntar:
quin animal hi haurà
que jo antany en vaig menjar
i enguany encara és viu? Un porc sanat.

3.2.6. Tu, qui ets home entès / Vós qui sou un home entès,
i de llest passes la mida: / qui de llest passau la mida:
quin és l'animal que crida, / com té sa carn consumida
quan ha acabada la vida,
i com és viu no diu res. / i com és viu no diu res? (= 2.1.15a). Un corn de peixater.

3.2.7. És una flor molt ufana,
guapa que no té eixemplar:
quina planta saps que hi ha / què cosa en el món hi ha
que té es fruit bo de menjar
i en una nit neix i grana? El safrà.

En realitat les plantes del gènere *Crocus* duren devers tres dies, però el vespre es tanquen un poc.[6]

(SICM, 42: 07.06.1934; i 92: 23.05.1935; Vilafranca. Ginard 1967: 330, núm. 173).

3.2.8. Un home vell s'encranca,
segons ses parts a on va:
quina planta saps que hi ha,
que son fruit, per més botar,
com se'n va deixa sa panxa? Un cogombre.

Es tracta de la cucurbitàcia *Ecbalium elaterium*, que quan té els fruits madurs es desprenen del peduncle i aspergeixen les llavors, sobretot si una persona els fer.

3.2.9. Animal de la gran casta,
que menja i no paeix;
de tant que s'enredoneix,
neix femella i mor mascle. Una paparra.

La paparra (gènere gramatical femení) quan està inflada es diu un *re* (gènere gramatical masculí).

(Llucmajor. Ginard 1967: 318, núm. 14; SICM, 5: 07.09.1933; Camps 1986: 303, núm. 65).

3.2.10a. Vós que sou mestre d'escola, / Tu, qui ets home manyà,
no em diríeu aquest punt: / em vols destriar aquest punt:
quin és l'animal que vola / quin és l'animal que va
amb ses cames per amunt? / amb les cames per amunt?

(Artà. Ginard 1967: 333, núm. 219; SICM, 5: 07.09.1933; Gili 1995: 171, núm. 1126; Aguiló & Adrover 2021: 138, núm. 78 i 139, núm. 79, respectivament; Camps 1986: 313, núm. 139).

3.2.10b. Deu esser lo bastiment,
que per dins la mar navega,
per menjar li donen pega,
per caminar roba i vent.

6 Informació de Lleonard Llorens que agraesc.

Pega, matèria viscosa, origen del topònim *Peguera*, transparent per als filòlegs, però de significat ignorat avui per molta gent; *bastiment*, 'mitjà de transport flotant de qualsevol mida i ús (DIEC2), 'barca grossa' (DCVB).

3.2.11a. Cada cosa du es seu demble,
cada una es seu estat:
digue'm: un escaravat,[7]
amb so cap i coll llevat,
an a quina cosa sembla?

DCVB, *Demble* 2. «fig. Manera d'obrar en relació a un fi (Mall. Men.) cast. *rumbo*.»

3.2.11b. Una cosa és botifarra
i s'altra camaiot penjat.
Jo, un escaravat,
amb so cap i coll llevat,
sempre el som acomparat
a un botó de ximarra.

DCVB. *Samarra*. «Peça d'abric que els homes portaven sobre el jac i que els arribava fins prop dels peus (Mall.).»

3.2.12. Home sant, no desconfies,
que Déu mos perdonarà.
Quin arbre en el món hi ha
que amb dotze branques està
i a cada branca hi ha
dotze mares i sis fills? Un calendari. Un any amb els dotze mesos, quatre setmanes a cada mes i set dies a cada setmana.

La transmissió no és bona en el darrer vers, que hauria de dir «quatre mares i set fills».

(Banyalbufar. Ginard 1967: 324, núm. 91; Camps 1986: 307).

4. *Santa Eulària des Riu*
4.3.1. D'entrada som filla,
de sortida mare,
s'infant que jo criic
marit de ma mare. Una al·lota que, d'amagat, alletava son pare, tancat dins la presó.

7 *Escaravat* és un arcaisme santanyiner que conserva intacta la consonant labiodental.

(Montuïri. Ginard 1967: 318, núm. 16).

4.3.2. Una cosa que cap dins sa mà
i no cap dins sa caixa. Una canya.

(LR, 64, 12.10. 1889).

4.3.3. Una cosa com una fava
que ompli tota la casa. El llum, o sigui una bombeta.

4.3.4. Se'n va cap as bosc
i mira cap a casa
i se'n va cap a casa
i mira cap as bosc. Les banyes d'una cabra.

(Moscari. Ginard 1967: 329, núm. 159; Camps 1986: 310, núm. 117).

4.3.5. Una iaia vella, vella,
que només té una dent
i amb una dentada seva
arreplega molta gent. La campana de l'església.

(Camps 1986: 304, núm. 71).

4.3.6. Una torreta blanca
que es qui l'obri no la tanca. (= 2.1.2). Un ou.

4.3.7. Un palm i un bocinet més,
es redons venen després,
sa dolçor me va en el cor
i des suquet es ventre em creix. Un raïm.

(Sant Joan. Ginard 1967: 322, núm. 74).

4.3.8. Un palm en tenc,
un palm en menj
i un palm en queda. (2.1.11). Una pinya de dacsa.

4.3.9. Un cuquet lluent, lluent
que va de part de ponent
i fa zic-i-zic-i-zic

i si no m'ho endevines
d'aquí a cent anys no t'ho dic. Un eixam d'abelles.

4.3.10. Pelut defora,
pelut dedins,
aixeca sa cama
i tira-t'hi dins. (2.1.19). Uns calçons.

4.3.11. Sa femella cuita és bona
i es mascle si el ben pelau,
quan sa femella s'eixanca,
es mascle s'hi tira dalt. Una col de pinya.

4.3.12. Un de panxa i un d'esquena,
un damunt i un davall,
remena qui te remena,
quin és es que sent més mal? Un molinet de fer sémola.

4.3.13. Davall te tenc,
damunt t'estic,
mal te toqui un llamp
si no te la fic! Un que pasta amb les mans.

4.3.14. Es hòmens ho fan,
per ses dones és,
per entrar fa mal,
per ses dones és. Unes arracades.

4.3.15. Més de cent germans
que tots seuen amb un banc,
es de davant pixa es de darrere
i es de darrere pixa es de davant. Una sénia.

Els cadufs de les sínies, *sénies* en eivissenc, tenien un foradet al darrere.

4.3.16. Més de cent germans
que tots seuen amb un banc
i tots tenen es cul blanc. Una jonquera.

4.3.17. Vaig anar a ca sa parenta,
vaig trobar que anava calenta,

li vaig aixecar sa camia
i li vaig clavar sa xeremia. Una olla que bull quan hi fiquen el cullerot.

4.3.18. Polit i polit que fos,
entre ses cames me'l posaria,
dret que anàs, que no orsàs,
a casa aniria. Un cavall.

4.3.19. Entre ses cames el tenc,
com més oli hi pos,
més lluent el tenc. Un morter.

4.3.20. La terra és blanca,
les llavors negres,
cinc són es bous
que s'arada manegen. Un que escriu.

(SICM, 34: 12.04.1934; Sóller. Ginard 1967: 319: núm. 32; LR, 39, 24.09.1887; Camps 1986: 299, núm. 35).

5. *Sobre aquesta endevinalla 4.3.20*[8]
Se sap que el seu origen es perd en el fons dels segles. L'any 1732 un tal Maffei va trobar un pergamí de principis del segle VIII, de procedència hispànica (de Tarragona, o de Toledo segons altres) a la Biblioteca Capitular de Verona. Hi havia anat a parar després de ser traslladat a Càller i d'allí a Pisa. Cap a finals del segle VIII o a principis del IX, un amanuense veronès, probablement de la mateixa biblioteca, va escriure en el marge superior els versos següents, sembla que en un intent de provar la ploma amb la qual treballava. Sembla que ho feu sense aixecar-la del pergamí:

> Se pareba boves alba pratalia araba & albo versorio teneba & negro semen / seminaba.

El text, més antic que els Juraments d'Estrasburg, és considerat el primer testimoni d'una llengua romànica. Ho evidencien trets veronesos com *versòvio* 'arada', que apunta al nom llatí dels solcs, els imperfets d'indicatiu en *-aba* / *-eba* (a més amb bilabial i no labiodental), *negro* en comptes de *nigrum*, la influència ladina en *boves* i el llatí tardà *albo* i no *bianco*.

Hom havia pensat inicialment que era part d'una composició més llarga feta en lloança del treball del camp, però no va ser fins el 1927 que es descobrí el seu

8 Que consti el meu agraïment a José E. Gargallo, que em feu conèixer l'existència d'aquesta bella troballa veronesa i me'n proporcionà referents bibliogràfics.

significat, durant una exposició per part d'un professor universitari, De Bartholomaeis, en què una alumna, Lina Calza, estudiant universitària de primer, digué que aquells versos li semblaven una senzilla endevinalla. Aquesta n'és la traducció:

> davant seu guiava els bous,
> llaurava un prat blanc
> i tenia una arada blanca
> i sembrava una llavor negra.

Doncs sí, els bous són els dits de la mà, el prat blanc el pergamí o paper, l'arada blanca la ploma d'oca amb què s'escrivia i la llavor negra és la tinta. La difusió d'aquesta endevinalla és molt notòria. Navarro (1980: 229-251) n'ha localitzat paral·lels a dues poblacions de la província de Ciudad Real (Fuente el Fresno, Bolaños) i dona notícies de moltes més versions. Precisa que n'hi ha de castellanes, però també de Galícia, de Catalunya, de Mallorca, de Ribagorça.

De fet, a Mallorca en tenim diversos testimonis: un de 24 de setembre de 1887 (LR: núm. 39), un de 1934 (SICM: núm. 34), un altre de Sóller (Ginard 1967: 319, núm. 32) i un altre de Búger (*íd*: 339). En el pròleg de Francesc de B. Moll que hi ha en aquest volum tot just citat, s'hi troba una altra versió italiana de l'endevinalla, a més d'una castellana.[9] Una altra, de recopilació més antiga, la tenim de 1818 a Menorca (Camps 1986: 299, núm. 35). No seria gens estrany que n'hi hagués més versions a Eivissa, ja que no he tingut ocasió encara d'accedir a la bibliografia existent sobre el tema.

La metàfora de comparar l'escriptura amb el fet que es retroba en textos llatins de Verona a la mateixa època, és antiquíssima i documentada per Monteverdi a l'antiguitat clàssica. T. Quintius Atta, mort el 77 aC, usa ja llaurar amb aquest significat en un vers que sant Isidor transmeté a tota l'edat mitjana (Navarro 1980). Em pregunt si la naixença de la metàfora va ser condicionada pel fet d'escriure en l'època romana sobre *tabulae* de cera, en les quals l'*stylus* sí que feia un autèntic solc sobre el suport.

Referències bibliogràfiques

Abrinas, Coloma (1973[11]): «Endevinayes», dins *Cocina Selecta Mallorquina*, Campos, Roig, p. 268-270.

Aguiló, Cosme; Adrover, Sebastià A. (2021): *Aür! Versos de l'antigor. Cançons llombarderes recopilades per Mn. Clar*, Mallorca, El Gall Editor.

Camps, Francesc (Francesc d'Albranca) (1986): *Folklore menorquí. De la pagesia*, I, Maó, Institut Menorquí d'Estudis.

Gili, Antoni (1995): *Aportació al Cançoner Popular de Mallorca*, II, Mallorca, El calaix

9 Diuen així: «Campo bianco, / semenza nera, / doi fa guarda / e cinque la mena». // . «Campo blanco, / semilla negra, / cinco toritos / y una ternera».

d'El Tall.
Ginard, Rafel (1967): *Cançoner popular de Mallorca*, II, Mallorca, Moll.
LR = *La Roqueta: Ilustració Mallorquina* (1887-1890), Palma.
Navarro, M. Teresa (1980): «"L'Indovinello veronese" en la província de Ciudad Real», *Cuadernos de estudios manchegos*, núm. 10, p. 229-251.
SICM = *Suplemento Infantil de Correo de Mallorca* (1933-1936). Palma.
TermFolk = *Diccionari terminològic de literatura popular*. En línia: <https://termfolk.arxiudefolklore.cat/> [Consulta: febrer de 2020].

Les nou endevinalles més antigues de la tradició catalana: entre els *Aenigmata* de Symphosius (segles IV-V) i les *Endevinallas populars* de Pelay Briz (1877)

Rafael Beltran Llavador
Universitat de València
Amparo Rico Beltran
Universitat de València

Les nou endevinalles més antigues de la tradició catalana venen incloses dins d'un fragment amb traducció de la *Historia Apollonii regis Tyri*, una novel·la llatina, potser d'origen grec, que, a partir de la seua primera versió, cap al segle IV d. C., va recórrer tota Europa, va ser traduïda a diverses llengües, reduïda, prosificada, il·lustrada, i després pràcticament oblidada.[1]

El protagonista Apol·loni és un heroi educat però fràgil, infortunat, perdut en la vida i entre les mars per culpa d'un destí infaust. La seua muller, Luciana, mor aparentment de sobrepart, i enmig d'una tempesta el seu cos és llançat a les aigües, tot i que serà rescatada en terres estranyes i finalment retrobada pel seu marit. La filla, Thais, criada amb una madrastra que la vol matar per gelosia quan es fa gran —és la dissort de les joves més belles, com Blancaneu—, serà després agredida, raptada per pirates, obligada a treballar en un prostíbul i s'haurà de guanyar la vida com a joglaressa. Thais (o Tharsis), que és el seu nom, finalment troba i reconeix son pare gràcies a les endevinalles de les quals passarem tot seguit a ocupar-nos. Pura novel·la d'aventures marítimes, pel que veiem; novel·la bizantina i germen per als arguments i motius d'altres futures novel·les bizantines. El personatge de Thais, a més a més, hi composa una de les figures femenines més originals i excepcionals de tota la literatura medieval, tan parca en la presentació positiva de dones actives i llestes. El plantejament a son pare de deu difícils endevinalles (en seran nou, en algunes traduccions) és una prova més de la seua intel·ligència; no és l'única, donat que també sap contar bones històries, i cantar, i tocar instruments, i ballar... Thais hauria sigut vertaderament una joglaressa i actriu excepcional!

La *Historia Apollonii regis Tyri* compta amb diverses derivacions romàniques. Una de les principals i més reeixides poèticament és el *Libro de Apolonio*, una joia literària que trasllada, a principis del segle XIII, a la quaderna via en castellà els versos llatins originals.[2] En català, en canvi, només se n'han recuperat dos fragments breus que tradueixen el text llatí; dos fragments suficients per a testimoniar, com a traces, la possibilitat d'existència d'una o més possibles traduccions

1 Per a la *Historia Apollonii*, vegeu l'edició crítica de G.A.A. Kortekaas (2004). Per a l'expansió de la novel·la llatina en Europa es poden consultar, entre altres, Archibald (1991), l'edició i traducció al castellà modern de Puche (1997) i Panayotakis (2011).
2 Per al text castellà, seguirem l'edició del *Libro de Apolonio* de Corbella (1992).

senceres —en tot cas perdudes— del llibre complet. El primer fragment es va identificar fa quinze anys i el segon a penes fa cinc anys.[3] Aquest segon fragment, al qual ens referirem, és el que conté les famoses endevinalles. No s'havia pogut localitzar, perquè es trobava confós, com a fragment anònim, sense més petja o rastre, perdut com una agulla en un paller entre els centenars de folis del més antic dels grans cançoners catalans, l'anomenat *Cançoner Vega-Aguiló* (Biblioteca de Catalunya, ms. 8, fols. 33v-34v) (vegeu Fig. 1).[4]

En aquest segon fragment trobem traduïts —o versionats, donat que no és una traducció literal, com veurem— els enigmes o endevinalles formulats per Thais al seu pare, Apol·loni, just abans de l'emotiu moment de l'anagnòrisi pare-filla, un episodi emocionant, que fa plorar els protagonistes, faria plorar els oïdors del relat, en vers o en prosa, en llatí o en romanç, i que pot emocionar encara, amb tota la perspectiva lògica, després de tants segles.[5] Aquests enigmes o endevinalles són un element clau de la trama en la versió llatina i en les versions medievals, perquè, a més de l'interés intrínsec per a nosaltres, donat que es revelen com a testimonis primerencs d'un gènere etnopoètic, compleixen un paper fonamental a l'hora de definir la capacitat i la complicitat intel·lectual entre pare i filla.[6]

L'endevinalla sempre ha preguntat de manera retorçuda o embolicada (és el seu més recòndit secret) sobre la identificació d'animals o objectes quotidians, habituals i vulgars. Si ara, a les endevinalles que encara repleguem vives, els interrogants poden ser sobre les cebes, la gàbia, els calcetins..., o sobre desenes d'altres coses, fa sis-cents anys, o fa mil sis-cents anys, no eren molt diferents. No ho era ni la dificultat enrevessada de les preguntes ni la senzillesa sorprenent de les solucions obertes en les respostes.

Traduïts els enigmes de Thais al segle xv al segon fragment —el fragment inclòs al *Cançoner*, com hem comentat—, amb estructura de poemes (demanda-resposta) i catalogats, com veurem, arribaran al segle xix com a endevinalles

3 Puig i Oliver (2001) i Beltran (2021), respectivament.

4 Estalviarem detalls sobre el més antic dels grans cançoners catalans manuscrits conservats i un dels principals. Conté essencialment poesia catalana i occitana. Hi trobem poemes de Bernart de Ventadorm, Arnaut Daniel, Guillem de Cabestany, però també de Pere March, el pare d'Ausiàs, de Guillem de Torroella, Gilabert de Pròixita, etc., i algunes poques peces castellanes i franceses. Pel que fa a la data primera de composició, diversos indicis apunten cap als primers anys del regnat d'Alfons el Magnànim (1416-1420). El *Cançoner* ha estat ben editat i estudiat per Alberni (2003 i 2006).

5 Entre els rescats excepcionals que se n'han fet, de les aventures d'Apol·loni, Luciana i Thais, destaca el magnífic musical del grup català Dagoll Dagom, *Maremar* (2018), basat en la versió del *Pericles, Prince of Tyre* de William Shakespeare, que recreava també la història clàssica (Pericles no és el governant d'Atenes, sinó Apol·loni).

6 Per a la importància dels enigmes dins de la tradició catalana, vegeu Bassols (1991). Per a l'estudi de les endevinalles llatines de la *Historia Apollonii,* vegeu principalment Holcroft (1991); per a les castellanes, en la versió del *Libro de Apolonio*, Clark (1976), Ruiz-Montero (1983-1984), i Rodríguez Temperley (1994).

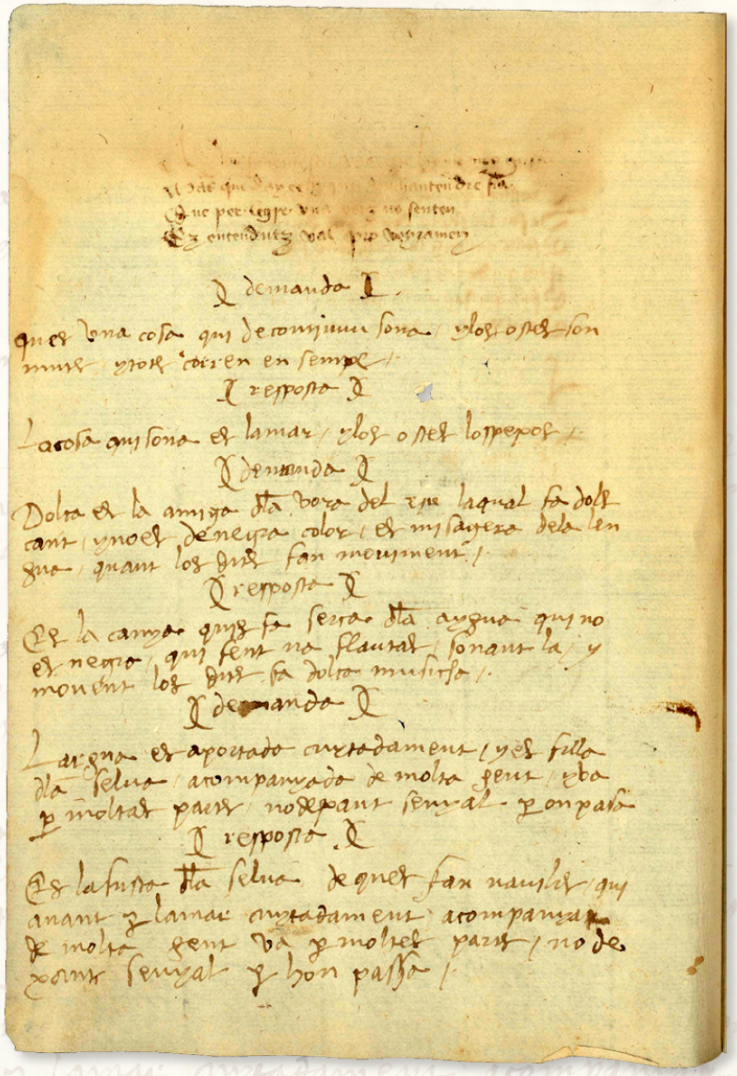


Figura 1. Tres primeres endevinalles (peixos, canya, nau).
Cançoner Vega-Aguiló, Biblioteca de Catalunya, ms. 8, fol. 33v.

i perduraran en algun cas fins als nostres dies, proposant les mateixes preguntes i solucions de fa més de quinze segles, relativament senzilles, al voltant d'animals, objectes o personatges famosos: [1] els peixos, [2] la canya, [3] la nau (el navili), [4] el banys, [5] l'esponja, [6] l'espill, [7] les quatre rodes, [8] l'escala i [9] Caín (el germà d'Abel a la Bíblia).

Doncs bé, l'origen d'aquests enigmes que formula Thais al seu pare és més antic encara, i la font és, òbviament, de nou llatina. Aquelles nou endevinalles venerables naixen al voltant del segle IV o principis del V, poc abans o coetànies a la *Historia Apollonii*, i ho fan anònimes o signades per un totalment desconegut que es coneix com Symphosius. Les endevinalles de la *Historia Apollonii* i, per tant, les nostres primeres endevinalles catalanes, provenen dels *Aenigmata* de Symphosius, un conjunt de cent enigmes, escrits en hexàmetres llatins entre el segle IV i V d. J.[7]

Només posarem la comparació de les dues primeres endevinalles, perquè es puga comprovar la procedència més llunyana (*Aenigmata* de Symphosius) i la més propera (*Historia Apollonii*). Comencem per l'endevinalla dels Peixos:

[1] Peixos (<*Aenig*, 12)

Symphosius, *Aenigmata*, Aenigma 12:

Est domus in terris, clara quae voce resultat.
Ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes.
Ambo tamen currunt, hospes simul et domus una.

***Historia Apollonii*, cap. XLII:**

Et ait ad eum Tharsia:
«Est domus in terris, clara quae voce resultat.
Ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes.
Ambo tamen currunt, hospes simul et domus una.
Si ergo, ut adseris, rex es in patria tua—nihil enim rege prudentius esse convenit—, solve mihi quaestionem».
Et agitans caput Apollonius ait:
«Ut scias me non esse mentitum: domus, quae in terris resonat, unda est; hospes huius domus tacitus piscis est, qui simul cum domo currit».

7 Symphosius podia ser el nom de l'autor, però podia ser també, com s'ha proposat, 'simposi' (els Enigmes d'un Simposi), és a dir, el nom per a nomenar genèricament la reunió d'àgape on, com se sap, es formulaven aquestes endevinalles com a joc d'entreteniment. Per a l'estructura i tipologia de l'obra, vegeu Pizarro (1999). Per a la seua relació amb la *Historia Apollonii*, vegeu Muñoz (1987), que és qui defensa i argumenta, a partir dels testimonis i amb bibliografia, aquesta no-existència del virtual Symphosius. Vegeu l'edició crítica, amb traducció a l'italià, de Bergamin (2005). Farem servir l'edició en línia de Thayer, basada en l'edició crítica clàssica de Raymond Ohl (1928): https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/symphosius/home.html

Cançoner Vega-Aguiló:

∂ Demanda ∂

¿Que·s una cosa qui de continuu sona, y los ostes son muts y tots corren ensemps?

∂ Resposta ∂

La cosa qui sona es la mar, y los ostes los pexos.

***Libro de Apolonio*, estrs. 503-506:**

«Vnas pocas de dema*n*das te q*u*iero dema*n*dar…»
Dixo: «Dime, ¿quál es la cosa, p*regun*tó la mallada,
que nu*n*ca seye q*ue*da, siemp*re* anda lazdrada,
los huéspedes son mudos, da voces la posada?
Si esto adevinases, s*er*ia tu pagada».
«Esto, diz Apolonyo, yo lo uo asmando:
el río es la casa q*ue* corre murmujando,
los peçes son los huéspedes que siemp*re* están callando».
«Esta es terminada, ve otra adeuinando: [...]

Posem-ne un segon exemple, el de la Canya:

[2] Canya (<*Aenig*, 2)

Symphosius, *Aenigmata*, Aenigma 2:

Dulcis amica dei, semper vicina profundis,
Suave cano Musis, nigro perfusa colore
Nuntia sum linguae digitis signata ministris.

***Historia Apollonii*, cap. XLII:**

Admiratur puella hinc in explanatione magna vere regem esse et acrioribus eum quaestionibus pulsat et ait:
«Dulcis amica ripae, semper vicina profundis,
Suave canens Musis, nigro perfusa colore.
Nuntia sum linguae digitis signata magistri».
Et ait ad eam Apollonius:
«Dulcis amica dei, quae cantus suos mittit ad caelum, canna est, ripae semper vicina, quia iuxta aquas sedes collocatas habet. Haec nigro perfusa colore nuntia est linguae, quod vox per eam transit».

***Cançoner Vega-Aguiló*:**

∂ Demanda ∂

Dolça es la amiga de la vora del riu, la qual fa dols cant, y no es de negra color, es misagera de la lengua quant los dits fan movimen.

∂ Resposta ∂

Es la canya qui·s fa serca de la aygua, qui no es negra, qui fent-na flautas, sonant-la y moven los dits fa dolça musicha.

***Libro de Apolonio*, estrs. 507-508:**

«Pariente só de las aguas, amiga ssó del río,
Fago fermosas crines, bien altas las enbío,
del blanco fago negro, qua es oficio mío.
Ésta es más graue segunt que yo fío».

«Parienta es de las aguas mucho la canya uera,
que çerqua ella cria, ésta es la cosa vera;
ha muy fermosas crines, altas de grant manera,
con ella fazen libros. Pregunta la terçera».

Transcrivim ara només, per manca d'espai, les endevinalles catalanes, tal com apareixen al *Cançoner*, anotant simplement la correspondència amb la font original dels *Aenigmata* de Symphosius:

[3] Nau o Fusta de navili (<*Aenig*, 13):

∂ Demanda ∂

Largua, es aportada cuytadament y es filla de la selva, acompanyada de molta gent, y va per moltas parts, no dexan senyal per on pasa.

∂ Resposta ∂

Es la fusta de la selva de que·s fan navilis, qui anant per la mar cuytadament acompanyats de molta gent, va per moltes parts, no dexant senyal per hon passa.

[4] Banys(<*Aenig*, 89):

∂ Demanda ∂

…tras casas corre lo foch y no danya [...] lo mig [...] gran calor que a penes se pot soferir, y elles y los ostes son despullats.

∂ Resposta ∂

Son las casas los banys ha hon esta lo foch dejus qui en lo mig, dona gran calor y no danya, esta sens roba y los qui·s banyen no·n tenen.

[5]«Asponja»(<*Aenig*, 63):

∂ Demanda ∂

Yo no so pesada, y met-se l'aygua dins mi, estant dins mos trauchs huberts amaguada, y forçadament se'n parteix.

∂ Resposta ∂

Es l'asponja, qu'es tova y no pesa, ab los forats uberts, y posant-se l'aygua dins ella la fa estar pesada, y no se'n va sens pembre.

[6]L'«aspill»(<*Aenig*, 69):

∂ Demanda ∂

Ninguna figura li és certa, y posad'a la claror semble al sol, y res no mostra sinó lo que li és devant.

∂ Resposta ∂

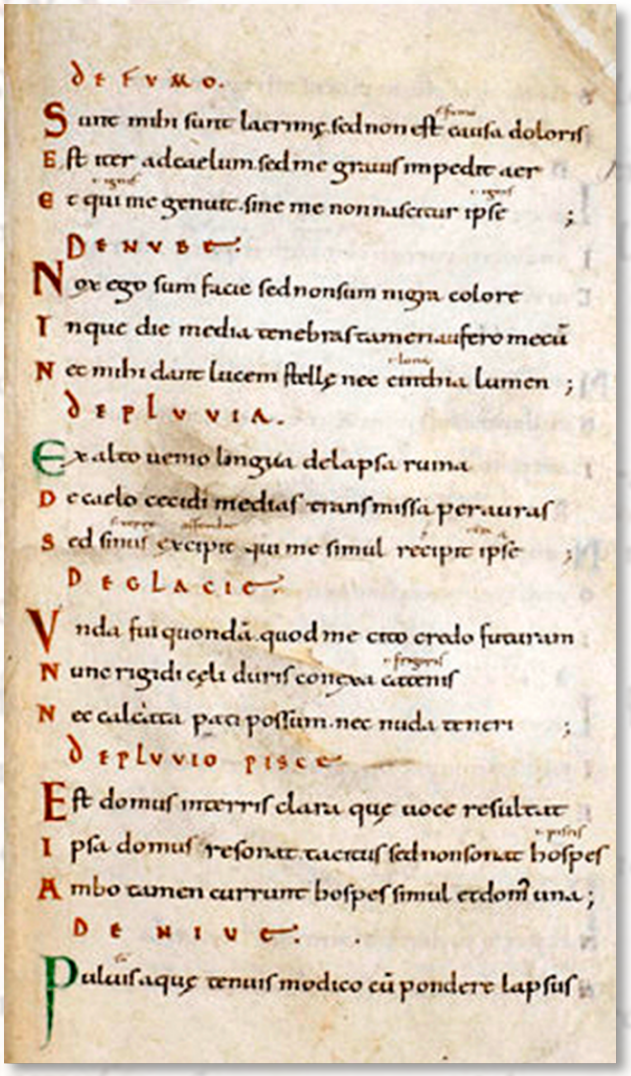


Figura 2. Endevinalles del fum, núvol, pluja, gel, peixos en el riu i neu. *Aldhelm's Riddles (Aenigmata Symphosii) (c. 970-1020).* British Library, Royal MS 12 C XXIII, f. 105r

És l'aspill, qui no mostra ninguna figura serta si no la troba qui devant ly es posada, y és molt clar posat a la claror.

[7] Les quatre rodes(<*Aenig*, 77):

∂ Demanda ∂

Quatre germanas corren agualment qui per art estan posades y agual treball sostenen, y la huna vol aconseguir l'altra y no s'alcansen.

∂ Resposta ∂

Lo carro de quatre rodas qui totes son yguals [...]

[8] L'escala(<*Aenig*, 78):

∂ Demanda ∂

De agual forma posats entre dos germanas per agual compas, en cert nombre qui fan las altas cosas saber.

∂ Resposta ∂

Es la escala, la qual mesuradament es graonada, per hon se munta en les altes parts.

Les dues endevinalles de la *Historia Apollonii* que no recull el cançoner *Vega-Aguilós* són la «sphera» o 'pilota'(*Aenig*, 59) i l'*àncora* (*Aenig*, 61); tanmateix, sí que es troben en la versió del *Libro de Apolonio* castellà. L'endevinalla [9] és sobre Caín (el germà d'Abel) i no es trobava, com és lògic, al text llatí, que era un text pagà. Té a veure, tanmateix (tot i que no literalment) amb l'enigma inicial d'Antíoc que es planteja a la *Historia Apollonii.* El *Cançoner* encara inclou dos endevinalles més, que tampoc provenen ja ni dels *Aenigmata* ni de la *Historia Apollonii*: [10] l'arbrer (mànec o barra de l'arc o la ballesta) i [11] la ploma (d'escriure); i una darrera, [12] que resulta il·legible, pel tall inferior del foli (només són llegibles un parell de paraules).

Trobem aquestes endevinalles, doncs, perdudes entre els fulls d'un ms. del segle XV; «perdudes» en el sentit que s'ubiquen al bell mig d'un context poètic que no és exactament el seu i no ajudava a identificar-les bé. No se'n torna a tenir notícia —que sapiem— fins a les acaballes del segle XIX. És aleshores quan en dona notícia Manuel Milà i Fontanals en un article amb a penes quatre pàgines, publicat en francés, l'any 1877, a la *Revue de Langues Romanes*, amb el títol «Anciennes enigmes catalanes (XVI siècle [?])». El gran romanista editava amb tota pulcritud aquests «anciennes enigmes catalanes», però sense indicar més que de manera molt general la seua procedència, sense especificar a quin cançoner es referia. En diu simplement «trouvé dan un chansonier du XV^{è} siècle». Aquest silenci prudent podia estar justificat perquè en aquells moments ell mateix estava ocupat amb la «intavulació», ésa dir, la indexació en taules codicològiques de les composicions d'aquest «chançonier», que era, és clar, el que després es va anomenar *Cançoner Vega-Aguiló*.[8]

8 Vegeu Jorba (1989), per a l'estudi de l'obra crítica de Milà i Fontanals. L'objectiu de Milà no era altre que el d'indexar o «intavular» e1 manuscrit Vega-Aguiló: és a dir, establir una taula codicològica de totes les composicions del cançoner respectant l'ordenació segons la qual han estat copiades i tractant d'identificar-ne les atribucions a través de les rúbriques.

Cinc anys després d'aquest article, el 1882, Francesch Pelay Briz, autor de la primera gran col·lecció d'endevinalles catalanes, incloïa aquestes que acabem de transcriure —és a dir, les donades a conéixer per Milà i Fontanals—, entre més de tres-centes endevinalles (tres-centes cinquanta-vuit exactament), en un treball filològic que mereix una mica de deteniment, tot i que en aquell moment no va tenir cap ressò en la premsa catalana, amb l'excepció d'una nota protocol·lària d'una línia.[9] El títol del llibre ja dona traces de la seua tasca comparativa immensa: *Endevinallas populars catalanas: acompanyadas de variants y confrontaments ab endevinallas francesas, lituanas, vascas, gallegas...: seguidas de un aplech de endevinallas modernas*.[10] Briz havia donat a conéixer en 1877 una mostra de 113 endevinalles en l'apèndix del cinquè volum de la seua més gran obra folklòrica, el cinc volums de les *Cansons de la terra* (1866-1884). Milà, que ja l'havia precedit com a folklorista en el camp del cançoner popular, ara se li avançava també, per poc. Així, Briz feia constar en la introducció d'aquest volum les troballes de Milà, «amb cortesia però sense gaire entusiasme», com diu Panyella (2008: 521): «En Manel Milà nos ha guanyat per mà en la realisació de nostra pensament de donarlas á llum, per quan en una revista provençal n'hi ha publicades ja fa temps, una triada coleccioneta que n'es de bon llegir».

Briz, que va fer un gran esforç de replega, triplicant el nombre d'endevinalles del primer recull, es distanciava de l'erudició inassolible de Milà i remarcava, a canvi, el propòsit catalanista que va moure tota la seua obra:

> Lo mou no ha sigut la curiositat, tampoch la ostentació de erudició. [...] L'amor al país en que havem nat, l'anyorament de nostre gloriós avior, l'afany de presentar una nova fe de vida del nostre poble en lo mon literari, fe de vida modesta; però bastant a demostrar que res li manca y que en tot té molt és lo que nos ha empés novament pel camí de la investigació literario-popular. (Pelay Briz 1882: 5)

En suma, aquestes humils, però antiquíssimes endevinalles que rescatava Milà i Fontanals de l'oblit, i després replegava Pelay Briz, i que a continuació passarien a Joan Amades (1951) i a molts altres, com a «endevinalles catalanes» provenen del fragment de traducció al català de la *Història d'Apol·loni* llatina, que ocupa tres planes del segon còdex del monumental manuscrit del *Cançoner Vega-Aguiló* (BC, ms. 8, fols. 33v-34v).

9 Al grup principal de 335 endevinalles, s'afegeix un Suplement final amb 23 més, amb un total, doncs, de 358. Però caldrà afegir-n'hi 41 d'un Apèndix I («Endevinallas modernas tretas dels periodichs catalans *Lo nunci, L'avi, La rondalla, La campana de la Unió, La llar* y de un aplech encara inédit»); i altres 103 d'un Apèndix II («Endevinallas populars de altras terras»).

10 El títol resulta una mica exagerat, perquè de variants lituanes, per exemple, no n'hi ha més que dues, com detecta Panyella en la seua tesi (2008), després actualitzada com a llibre (2013), treballs dedicats a l'escriptor i absolutament imprescindibles per al coneixement de la biografia de Pelay Briz. Vegeu, per exemple, la ressenya de Roca (2015). El capítol dedicat a les endevinalles correspon a Panyella (2008: 521-528).

Després d'un interessant pròleg, que resum i analitza Panyella (2008: 521-523), Briz comença el recull, que no té un orde determinat, amb la famosa endevinalla de «La gallina»: «Endevina, endevinalla, / quin es l'aucell que pon en palla?». I continua amb altres, més o menys conegudes després, fins avui: la neu, «lo paller», la pansa, «lo fum», «lo pou», la mar, la teulada, «lo bou», «los catúfols», la mitja de llana, «lo sol», la boca, «lo forrellat», la carretera, «las arrecadas», l'ou, l'agulla de fer mitja, l'albergínia («esbarginia»), «lo cel quan corren núvols», la sal, la lluna, la taronja, la campana, «lo confessar», etc. A continuació, n'hi inclou moltes, amb correspondències amb les endevinalles que troba en altres reculls de la Romània i altres indrets. Per exemple, en el cas de «La gallina», dues d'italianes i una de castellana, treta de la gran recopilació de Demófilo, *Colección de enigmas y adivinanzas*, publicada dos anys abans. Aquesta magnífica col·lecció de Demófilo, el gran folklorista sevillà, pare del germans Antonio i Manuel Machado, hagué de significar, sens dubte, un gran estímul per a Briz.[11]

Quines són les endevinalles de Milà, procedents de l'antiga tradició llatina, com hem vist, que inclou Pelay Briz? Només en són sis, perquè estranyament en manquen tres: [3] la nau, [4] els banys i [6] l'espill. Briz hi inclou [1] els peixos (CLXXXIX), [2] la canya (CXCII), [5] l'esponja (CCI), [7] les quatre rodes [«las rodas de un carro»] (CCVII), [10] l'arbrer [«l'arch»] (CCXII) i [8] l'escala (CCXXVII). D'aquestes sis, només per a una, l'«arch», n'aporta correspondència en altra llengua (de les *Devinettes ou enigmes popularires de la France* d'Eugène Rolland [1628]). Les altres no tenen més que la referència de Milà, la qual cosa no és estranya, donat que les endevinalles no havien circulat, com hem vist, per difusió oral, sinó culta. En tots els casos, com en la resta de correspondències, Briz cita amb total escrupolositat la font de les endevinalles: «*Milá y Fontanals. —Revue des langues romanes*». Tot i que no li hauria fet segurament molta il·lusió trobar-se amb el recull de Milà, com hem vist que es podia desprendre del seu lacònic comentari.

Les endevinalles examinades, en suma, són des d'un principi, sens dubte, accions etnopoètiques. Probablement van nàixer com a enigmes plantejats oralment, en «simposis» o tertúlies amb proves o concursos d'ingeni. Sense la resposta immediata del receptor no tenien sentit i així les trobem a la *Historia Apollonii regis Tyri*, quan Thais les formula al seu pare, home intel·ligent («de letras profundado», com diu la versió castellana) que va encertant les respostes, una a una, fins a aconseguir l'anagnòrisi final. Les endevinalles examinades, rastrejades des dels seus orígens, són poques, però venerables per antiguitat, i representatives d'un món intel·lectual, universal i riquíssim, entre l'art de la retòrica

11 L'estructura del llibre (fins i tot els «Apéndices» [*sic*, en castellà]) és la mateixa. Fa servir sovint les endevinalles de Demófilo, que constitueixen un nombre més important dels paral·lels anotats. Com Pelay Briz reconeix, quan el cita en la bibliografia: «Enclou aquesta col·lecció [la de Demófilo], á mes de las castellanas, algunas endevinallas gallegas, ribagorzanas, catalanas, valencianas, vascas, mallorquinas y asturianas». I Briz les aprofita i copia en molts casos.

escrita i l'art espontani de l'oralitat. Paga la pena estudiar-les diacrònicament i sincrònicament.

Per confirmar la rellevància artística i el prestigi de les endevinalles, només recordarem que el primer testimoni de la història de la llengua italiana que es coneix documentat, és precisament una endevinalla, datada a principis del segle IX, l'anomenat *Indovinello veronese*. Es tracta del document fundacional, amb paraules de dialecte italià ja diferenciades del llatí, l'equivalent a les *Homilies d'Organyà* (finals del XII), per al català, o les *Glosses emilianenses* (segle XI) per al castellà: «Se pareba boves, alba pratàlia aràba et albo versòrio teneba, et negro sèmen seminaba». «Davant de si guiava als bous, llaurava un prat blanc, tenia una arada blanca, i sembrava una llavor negra». La resposta és com una bella allegoria de l'escriptura: tots el filòlegs (i també els etnopoetes) guiem els nostres dits per les línies, com el llaurador guia els bous, sobre el prat de la pàgina en blanc i escrivim amb llavor negra, tinta negra. Pelay Briz inclou l'endevinalla catalana, amb nou correspondències (tres italianes, com l'*Indovinello*): «Lo camp es blanch, / la llavò es negra, / cinch son los bous / que menan la rella» (XXV). I en dona la solució, per a nosaltres evident, però sense deixar de ser màgica, si pensem en els orígens, al segle IX, en un monestir medieval italià: «—L'escriure».

Referències bibliogràfiques

Alberni, Anna (2003): *El cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7 i 8): estructura i contingut*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona.

— (2006): «*Intavulare». Tavole di Canzioneri Romanzi (serie coordinata da Anna Ferrari). I canzioneri provenzali. II. Barcelona. Biblioteca de Catalunya. VeAg (7 e 8)*, Modena, Mucchi.

Amades, Joan (1951): *Folklore de Catalunya. Cançoner*, Barcelona, Selecta.

Archibald, Elisabeth (1991): *Apollonius of Tyre: Medieval and Renaissance Themes and Variations*, Cambridge, D.S. Brewer.

— (2001): *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Oxford University Press.

Bassols, Maria M. (1991): *L'enigmística popular. Aproximació a les endevinalles catalanes,* València, Universitat de València.

Beltran, Rafael (2021): «Un nou fragment de traducció de la *Historia Apollonii Regis Tyri* identificat dins el *Cançoner Vega-Aguiló*: les endevinalles catalanes», dins Meritxell Simó (coord.), Gemma Avenoza *et al.* (eds.), «*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit». Creació, recepció i representació de la literatura medieva*l, San Millán de la Cogolla, Cilengua, p. 199-214.

Bergamin, Manuela (ed.) (2005): *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Edizione critica, traduzione e commento a cura di —, Florència, SISMEL, Edizioni del Galluzzo.

Clark, Doris (1976): «Tarsiana's Riddles in the *Libro de Apolonio*», dins Alan Deyermond (ed.), *Medieval Spanish Studies presented to Rita Hamilton*, Londres, Tamesis, p. 31-44.

Corbella, Dolores (ed.)(1992): *Libro de Apolonio*, Madrid, Cátedra.
Demófilo (1880): *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de Diccionario*, Sevilla, Imp. de R. Baldaraque [Halle, Libreria de la Universidad-Max Niemeyer /Palermo, Librería y casa editorial Luici Pedone]
Holcroft, Alison (1991): «Riddles and *prudentia* in the *Historia Apollonii Regis Tyri*», *Prudentia*, núm. 23, p. 45-54.
Jorba, Manuel (1989): *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*, Barcelona, Curial/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Kortekaas, G.A.A. (2004): *The Story of Apollonius, King of Tyre. A Study of its Greek Origin and an Edition of the two oldest Latin recensions*, Leiden, Brill.
Milà i Fontanals, Manuel (1877): «Anciennes énigmes catalanes (xvi siècle [?])», *Revue de Langues Romanes*, núm. 3, p. 5-8.
Muñoz, María José (1987): «Algunos aspectos de los *Aenigmata Symphosii*: título, autor y relación con la *Historia Apollonii Regis Tyri*», *Emerita*, núm. 55 (2), p. 307-312.
Panayotakis, Stelios (2011): *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Commentary*, Berlín / Boston, De Gruyter.
Panyella, Ramon (2008): *Francesc Pelai Briz (1839-1889): entre la literatura i l'activisme patriòtic*, Tesi doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
— (2013), *Francesc Pelai Briz: entre la literatura i l'activisme patriòtic*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Pelay Briz, Francesch (1882): *Endevinallas populars catalanas acompanyadas de variants y confrontaments ab endevinallas francesas, lituanas, vascas, gallegas, italianas, ribagorzanas, provensalas, alamanyas, anglesas, alsacianas, portuguesas, bearnesas, castellanas y senegambesas, seguidas de un aplech de endevinallas modernas y coleccionadas per* —, Barcelona, Llibrería d'Edualt Puig / Llibrería d'Alvar Verdaguer.
Pizarro, Javier (1999): «Estructura y tipología de los *Aenigmata Symphosii*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, núm. 16, p. 239-246.
Puche, M.ª Carmen (ed. i trad.) (1997): *Historia de Apolonio rey de Tiro*, Madrid, Akal.
Puig i Oliver, Jaume de (2001): «Més textos catalans antics de la 'Biblioteca Capitular y Colombina' de Sevilla», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, núm. 20, p. 453-510.
Roca, Rafael (2015): «ressenya de Ramon Panyella i Ferreres (2013), *Francesc Pelai Briz: entre la literatura i l'activisme patriòtic*», Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat»; *Els Marges*, núm. 105, p. 122-124.
Rodríguez Temperley, María Mercedes (1994): «Las adivinanzas en el *Libro de Apolonio*», *Medievalia,* núm. 17, p. 22-29.
Ruiz-Montero, Consuelo (1983-1984): «La estructura de la *Historia Apollonii regis Tyri*», *Cuadernos de Filología Clásica*, núm. 18, p. 291-334.

De quan els animals i les coses parlaven... Mimologismes i tradició popular

Alícia Castelló de León
CEIP El Salvador - Mutxamel
Francesca Cano Server
Aula didàctica Carmelina Sánchez-Cutillas – Altea

De Polop som, de Polop
Popular

1. *Mimologismes*

1.1 *Va haver un temps en què encara parlaven els animals, les plantes i les coses*

Efectivament, en un altre temps, els animals i les coses parlaven. Això és el que hem considerat nosaltres que passava quan les persones utilitzaven els mimologismes per a referir-se als sons que produïen els objectes i animals i els imitaven amb diferents intencions. D'aquesta manera, l'objectiu de la nostra proposta és recuperar i mostrar algunes d'aquestes expressions que en un altre temps eren habituals i que, en aquest cas, tenien diferents funcions:

—D'una banda, s'empraven per a la identificació popular dels ocells en un món en què la vinculació amb els elements de la natura era continu i necessari. Es coneixien els noms de les aus, es diferenciaven visualment i també pel seu so, que es reproduïa amb l'ajuda d'aquests mimologismes.

—D'una altra banda, es feien servir per a l'aprenentatge dels ritmes dels instruments no melòdics, en una època on no era freqüent i accessible l'ensenyament acadèmic amb lectura de partitures, ni tan sols la possibilitat de comptar amb materials escrits. Aquestes fórmules permetien que amb la seua repetició els ritmes quedaren interioritzats.

Per al nostre treball, esmentem alguns manuals que en parlen, sobretot pel que fa a la part dels ocells, però hem recorregut a materials gravats de treballs de camp amb informants enquestats o amb la revisió de materials d'arxiu personal.

1.2 *I què és això dels mimologismes?*

És un terme que defineix Genette (1976): «le mimologisme, un mot forgé par imitation d'un cri, ou plus généralement d'un "bruit vocal" humain». El terme no ha estat incorporat als diccionaris més habituals com el DIEC2 de l'Institut Estudis Catalans o el DCVB d'Alcover i Moll. Sí que el podem trobar al DNV de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, on es defineix com «Interpretació dels

sons inintel·ligibles del cant dels ocells per mitjà de paraules conegudes. *'Set per huit' és el mimologisme del cant de la guatla*». I amb la guatla i unes altres companyes començarà la nostra història.

1.3 *Alguns referents*

A casa nostra, Jacint Verdaguer, l'any 1907 publica el recull *Què diuen els ocells?*, poesies i texts en prosa amb la temàtica del cant dels ocells amb il·lustracions en carbó i anotacions ornitològiques. Una obra que va formar part de la bibliografia d'Amades i que al 2003, la revista *El Temps* va publicar amb un CD on s'imiten els cants que esmenta el llibre.

Joan Amades publica als anys 30 *Biblioteca de Tradicions Populars*, una col·lecció de quaranta-dues monografies dedicades als diversos aspectes del folklore català. El primer d'aquests llibres va ser *El llenguatge de les bèsties i les coses,* on ja parla de les diferents maneres en què es poden interpretar els cants animals.

Carme Oriol defineix el mot *mimologisme* en diverses publicacions, per exemple en la seua obra *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana* (2002), en l'article «Gèneres etnopoètics» (2007), que queda recollit dins Soler i Amigó (2007: 139), i també en Pujol (2013: 35-36). Podem trobar aquestes definicions al *TermFolk*.

1.4 *I, on podem trobar mimologismes?Són sempre iguals?*

Hem vist ja la definició del concepte mimologisme per part de diversos autors: conceptes generals molt similars, tot i que els mimologismes poden ser diferents pel que fa a la forma. En aquest apartat vorem alguns exemples que mostren la varietat. Un fet que depén de l'espai geogràfic, la tradició o, simplement, la percepció de l'oient.

Joan Amades en *El llenguatge de les bèsties i les coses,* indica que «és digna de remarcar la multiplicitat de maneres com és oït el cant d'un mateix animal, segons les orelles que el senten». Els mimologismes presenten moltes variacions entre àrees geogràfiques, localitats i, de vegades, entre habitants d'un mateix lloc, perquè es tracta d'una interpretació fonètica subjectiva del que percebem pel sentit de l'oïda.

Inicialment, podem identificar mimologismes associats a la natura, per exemple en el so dels animals, per exemple, la gallina fa *a poc a poc!* També en els objectes, com en el cas de les campanes dels campanars, on la menuda i més aguda sona *cel-cel!* (Miquel 2012), la mitjana, *clau menut!*; i la més grossa i greu, *tomba-li nano!*[1]

1 Volem indicar l'existència d'unes estructures amb una funció pràctica que, pròpiament, no podem considerar-les un mimologisme. Són fórmules per a comprovar l'afinació d'instruments. Encara que no imiten un so concret, sí que presenten una estructura similar als mimologismes,

Trobem també mimologismes inserits dins d'altres elements etnopoètics (rondalles, endevinalles...) però també associats a la música dins de cançons i ritmes. Com a mostra d'aquesta diversitat, a continuació exposarem exemples de mimologismes en diferents àmbits: inserits en altres elements de l'etnopoètica, en el món dels ocells i en la dolçaina i el tabal, on presenten una funció concreta que més endavant exposarem.

2. *Mimologismes dins d'altres elements etnopoètics*

A continuació, desplegarem un recull d'exemples d'elements de l'etnopoètica on, al nostre parer, els mimologismes estan inclosos de manera imprescindible per a donar una significació plena a l'element etnopoètic principal. En cada cas, hem remarcat el mimologisme emprant la negreta i la cursiva per a diferenciar-los de la resta del text. Tenint en compte l'exposat, trobem mimologismes:

2.1 *Als acudits*

Un pare i un fill músics esperen l'autobús a una parada. El fill li pregunta al pare:

— ***Pararà?, papà, pararà?***

I el pare li contesta:

— ***Pararà, Patxín, pararà.*** (Popular, arreplegada a Mutxamel)

2.2 *Dins d'endevinalles*

Triquititrí, triquititrí!,
que entre mig les cames ho tinc.
Com més oli li pose,
més lluent ho tinc! (Popular, arreplegada a Mutxamel)

Aquesta endevinalla té com a solució «el morter dels alls». El *triquititrí* de l'endevinalla fa referència al so que es produeix quan la mà del morter arrossega els alls per les parets del morter mentre es fa emulsionar l'all picat amb l'oli.

2.3 *En els jocs*

Es pot jugar, per exemple, imitant el moviment i el so de la marxa d'un tren: *Fuig que el pixe, fuig que el xafe* (Miquel 2015). Els trens, sobretot els antics de vapor, són un dels objectes que més mimologismes presenten, sobretot associats als jocs infantils: ***Xu, xuuuuú!***, en l'arribar a una estació i frenar:

associant-se cada síl·laba a una nota musical. Com a exemple exposem el cas del guitarró valencià, concretament el guitarró femella, on cada síl·laba del mimologisme «Ja es –tic –a –fi –nat» correspon a la nota d'una corda de l'instrument.

5a corda	4a corda	3a corda	2a corda	1a corda
RE	SOL	DO	MI	LA
Ja es	*Tic*	*A*	*fi*	*nat*

Estic cansat, estic cansat, estic cansat! (exemple de Josep Maria Pujol, *apud* Oriol 2002: 102).

2.4 En fórmules rimades: En aquest exemple, imitant el so d'un instrument:

Tirorí, tirorí,
senyor rei, ja estic aquí.
Porte palla i garrofes per al seu rossí,
i la casca, per a mí! (Popular, arreplegada a Mutxamel)

2.5 *En les rondalles*

Pel que fa a les rondalles, en volem destacar una on la persona que narra la història ha d'imitar el mimologisme dels animals que van apareixent amb l'entonació que pertoca. És el cas de la rondalla «El frare i els animals casolans», arreplegada per Josep Bataller Calderón (1986). Tot seguit, l'exposem:

Això va anar que un frare caminava cap a un mas. El gall, que el veié venir, va donar l'avís:
—***Frare veeeee!***
I el gall del mas on havia passat la nit el frare, li va contestar:
—***Va malaaaaalt!***
Els altres animals es preocuparen molt per la visita que s'acostava. Les gallines preguntaven:
—***A qui li tocarà? A qui li tocarà?***
Els coloms comentaven:
—***No en quedarem ni uuuuun! No en quedarem ni uuuuun!***
I el porc exclamava:
—***Roí gent! Roí gent!***

2.6 *En les cançons*

La presència de mimologismes en les cançons és freqüent. De vegades, imitant el so d'un instrument, com en aquesta cançó curta o cobla:

Xacarracatxà, *no em toques la pinta,*
xacarracatxà, *ni el monyo tampoc.*
Xacarracatxà, *la pinta és de plata,*
xacarracatxà, *i el monyo "de" or*. (Popular, arreplegada a Mutxamel)

3. *Els mimologismes dels ocells*

En el món de les aus, conéixer els mimologismes ajuda a identificar les diferents espècies, perquè no més que la transcripció i la interpretació que fem dels cants i reclams de les aus al llenguatge dels humans, amb les seues corresponents diferències fonètiques i interpretatives entre territoris i llengües. Però, com en totes les traduccions entre llengües, de la llengua original a la versió es perden matisos pel camí.

3.1 *En forma de diàleg*

Els mimologismes de les aus podem trobar-los dins de diàlegs imaginaris entre els animals i les persones, on se realitza un retruc al mimologisme. Per exemple, ens conta un informant de Mutxamel (l'Alacantí)[2] que en sentir cantar alguna d'aquestes aus al camp, el llaurador li contestava amb aquest retruc, fent un poc més «entretinguda» la faena. Com a exemple, ens va expressar el mimologisme de les cogullades o *culla[d]es* (*Galerida cristata*):

— ***Marieeta, Marieeta, què hi ha per la sequieeeta?***
— Envisc, teleta i envisc!
— Qui t'ho ha dit?
— Jo que ho he vist!

I aquest altre retruc del guió de tórtora (*Coracias garrulus)*:

— **No puuc, no puuc!**
— No hagueres carregat tant!!

3.2. *Recull de mimologismes ornitològics*

A continuació mostrem als lectors una taula amb mimologismes d'aus recollits a Mutxamel (l'Alacantí), juntament amb els de l'apartat anterior. La recerca es va realitzar durant la primavera de l'any 2014.[3] Indiquem el nom comú que rep l'ocell en l'àrea de recerca, el científic i el mimologisme associat:

Nom comú	Nom científic	Mimologisme
Capsot	*Lanius senator*	***Llit llit llit***
Teuladins	*Passer domesticus*	***Txi txi*** (quan demanen menjar)
Mussol / *Mutxol* / Miula	*Athene noctua*	***Uuut*** (en cel) Mutxola (femella): ***Iuhuhú*** Mutxol (mascle): ***Miauhuhú***
Paput / Puput	*Upupa epops*	***Poput, poput*** ***Paput, paput***
Frarets / Flarets	*Parus major*	Mascle: ***Tothivern tothivern*** Femella: ***Totestiu, totestiu***
Soliguer / Xoriguer	*Falco tinnunculus*	***Pigüí pigüí pigüí***

3.3 *Mimologismes d'elements de la natura, en risc d'extinció? El futur del parlar dels ocells*

Els éssers humans vivim cada vegada més allunyats de la natura. El canvi climàtic està afectant, a més dels cicles migratoris i reproductius de les aus, els cicles biològics dels animals i de les plantes; de manera que moltes no poden

2 Informant: Tomàs Alfonso Alberola, *Alfonso la Figuera* (Mutxamel, l'Alacantí).
3 Aquesta recerca va ser el fons documental per a l'elaboració del TFG *Recull etnopoètic de Mutxamel: Recopilació i aprofitament didàctic*, realitzat per A. Castelló. Es pot consultar en el següent enllaç: <http://hdl.handle.net/10045/38550>

suportar els períodes de sequera, els episodis de calor fora d'època o les onades de fred polar quan ja estem en època de cria o de fructificació.

Si a això li sumem el fet que els canvis en l'ús del territori i urbanització d'espais, tradicionalment agrícoles, provoquen el desplaçament i la desaparició d'espècies de les seues àrees de distribució tradicional de les espècies; si també afegim els canvis en els models de producció agrícola amb l'ús de plaguicides, ens trobem en un món on animals i plantes veuen restringides les àrees on desenvolupar-se.

Eixa distància amb el món natural i rural i els seus elements porta associada un desconeixement molt gran, entre altres coses, dels noms dels animals i de les plantes, i és ben difícil a dia de hui trobar xiquets que coneguen els noms dels ocells i els sàpiguen identificar. S'ha trencat la transmissió d'aquest coneixement, per la qual cosa, l'aprenentatge del nom dels ocells i dels mimologismes dels ocells serà difícil de conservar en les noves generacions.

4. *Dolçaina i tabal*

4.1 *Funció i ús dels mimologismes*

Com que no només parlen els ocells, parlarem ara d'un objecte particular per al qual també s'han fet servir els mimologismes com a mètode d'aprenentatge. La dolçaina i el tabal són instruments ben simbòlics de la tradició musical valenciana, instruments que fins fa poc es relacionaven només amb el folklore i que han assolit presència també en la nostra música popular urbana més moderna. Així, han passat a formar part de l'imaginari dels més jóvens amb els referents musicals i amb jocs com la baralla de naips de la *Fallera calavera*, que els ha dedicat una carta.

La mostra, però, requerirà un exercici d'imaginació per part del lector, ja que parlem d'una manifestació sonora, intangible i complexa a l'hora d'expressar-se en paper. Potser la primera idea de qualsevol músic acadèmic seria la transcripció dels ritmes al codi escrit musical, però, en eixe cas, incorreríem sovint en una contradicció que tractarem d'explicar basant-nos en el criteri de músics de reconeguda trajectòria i prestigi en el món i l'estudi de la música tradicional.

Jordi Reig (2011:112) o qualsevol músic que es dedica a la música tradicional popular, ens diu que la cultura cristiana europea mai s'ha preocupat per escriure els ritmes explícits, només transcriure les melodies. Fins i tot, amb la característica que la cultura musulmana va tindre presència en les nostres terres molts segles i ells tenien l'element rítmic molt més desenvolupat. Potser la religió ho trobava un element primitiu i massa visceral, pagà; potser es confiava en la memòria dels intèrprets o potser no es considerava prou important. Així, diu ell (2011:113) « tindríem la primera separació pràctica entre la música culta i la música popular.» La nostra música folklòrica, com tota la mediterrània, beu de

les tres cultures i, per tant, no pot deixar de banda el ritme. Però una cosa és el ritme i l'altra el compàs. I la teoria culta occidental no serveix per a explicar tots els elements rítmics, per això només es mostrarà l'escriptura d'alguna transcripció que el mestre Reig haja fet adaptant els compassos als canvis rítmics. Altrament, estaria desvirtuant part de la peculiaritat d'aquests elements en voler-los encasellar en un model on no tenen una equivalència exacta.

De tota manera, la intenció de l'article no intenta ser un tractat musical, sinó una mostra d'alguns mimologismes que durats anys s'han servit per a formar tabaleters.

4.1.1 *De Polop som de Polop*

Aquest exemple és una mostra de com el context i la proximitat pot condicionar uns referents a l'hora de crear l'expressió que es farà servir com a mimologismes. Per la relació de procedència de l'autora, coneixem que al poble de Polop i en tota la contornada és coneguda aquesta expressió «cantadeta» amb el ritme del pas pla de la dansa. En altres llocs en fan servir d'altres com «Tabalet som», «De Busot som», «De Petrer som» o el nom d'uns altres pobles.

Tanmateix *De Polop som, de Polop...* no és ben bé un localisme, ja que Sanchis Guarner a *Els pobles valencians parlen els uns dels altres*, també situa l'expressió a la Vall d'Albaida i a Cullera (Sanchis 1982: 180b).

En paraules de Sanchis Guarner: «Els dos darrers versos en forma de tornada [...] són una rònega imitació del redoblament del tabalet i les castanyetes» (Sanchis 1982: 91a).

Podem veure el ritme del tabal en les danses, transcrit per Jordi Reig al seu llibre *La música tradicional valenciana* (Reig 2011:129) en l'aportació que ell mateix ens fa sobre aquest repic.

4.1.2 *Nanos i gegants*

Com passa en totes les arts i habilitats, és difícil trobar ja persones que hagen aprés de forma tradicional, sense escola acadèmica, com s'ha transmés la cultura popular durant segles, per transmissió oral. Trobem, però, algun tabaleter dels pocs que queden que no és d'escola i ens ha servit com a informant amb mostres d'uns quants repics. Domingo Benimeli és de Callosa d'en Sarrià, un poble de tradició dolçainera i tabaletera ben coneguda. La família dels Ximarrets han sigut els que han transmés la tradició tabaletera, que s'acaba amb ell perquè el seu fill ja és percussionista, no tabaleter, i de tot açò ja no en sap res.

Els nanos o cabuts que acompanyen gegants solen ser personatges presents en moltes festes. A Callosa, els gegants s'han perdut i només queden els nanos, encara que en la lletra més estesa, que fa el mateix toc, s'esmenten els dos personatges: *Nanos i gegants / xicotets i grans / quan serem fadrins / tots serem iguals.*

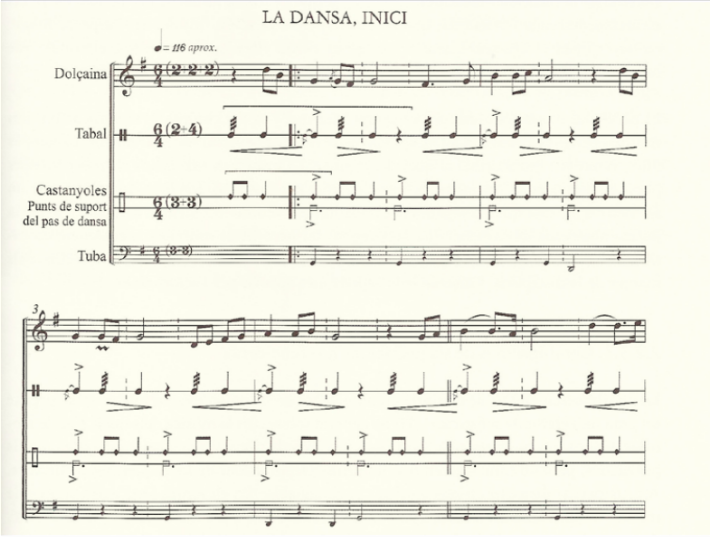


Figura 1. Transcripció extreta de Reig (2011:129) sobre el ritme de dansa i els diferent esquemes rítmics depenent de l'instrument o dels comptes del pas de dansa

El toc es recolza sobre la tònica de l'última síl·laba de cada verset en una mena de paradeta molt lleu. Ara bé no és aquesta la versió que hem recollit del nostre tabaleter: *Tres dies fa / que no pixa la uela, / quatre en farà / si no pixa demà.* En aquest cas, el segon verset aprofita per a fer una «allargadeta» en el ritme.

4.1.3 *La correguda del gall*

La correguda del gall forma part de les proves o competicions que es porten a terme en les cucanyes de les festes de Sant Jaume (25 de juliol) a Callosa d'en Sarrià. La vesprada del segon dia de festes, joves i xiquets arranquen a córrer des del Poador fins a la plaça del Convent, allí hauran de trobar un gall que està solt i agafar-lo. La prova inclou velocitat i traça i el premi del gall és més propi d'uns altres temps on emportar-se'l a casa assegurava uns dies de poder menjar (Saval 2011). Dolçainer i tabaleter demostren la seua habilitat, ja que tant la melodia com el ritme no són gens fàcils d'interpretar. De fet, queden molt pocs tabaleters que toquen el repic original, de peculiar mètrica, com és el cas de Mingo Benimeli.[4] El mimologisme que es feia servir per a aquest toc és: *La rata té pèl* continuat i sense parar.

4 En aquest vídeo, es pot veure el tabaleter amb tres figures de la dolçaina valenciana, Cristina Martí, Xavier Richart i Eliseu Garcia: <https://www.youtube.com/watch?v=cAWUyqPq9Z8> [Consulta: novembre de 2023].

4.1.4 *De danses*

I, com que no només hi ha una fórmula rítmica per a les danses, deixem constància d'una altra que ens assenyalava un altre tabaleter de la família dels Ximarrets: *Tira-li el pa que se'l fa.*

4.1.5 *De cordes*

No només mancaven d'escola en uns altres temps els tabals, sinó que tots els instruments que es tocaven de forma popular i amb un aprenentatge semblant, seguien el mateix mètode. Així, el mateix tabaleter ens deia que com de cordes, les úniques que coneixien eren les de «fer lligasses de llenya i brosta» (es referia l'informant que la majoria de la població es dedicava als treballs agrícoles i les úniques cordes amb les quals estaven familiaritzats eren les que empraven per a lligar feixos de llenya), els guitarristes també havien de buscar expressions mnemotècniques que els ajudaren a registrar en la memòria les fórmules rítmiques. El resultat podia ser tan particular com: *Gin gin bot borinot / de Batiste Cabot.*

5. *Conclusió*

Al llarg de la història, han sigut molts els corrents de pensament que han menystingut totes aquestes aportacions de la cultura popular tradicional com a forma d'aprenentatge i contingut. En el cas de la música culta, que al món occidental té fonaments importants en la música religiosa, el ritme i els elements que se'n deriven han estat relegats a un segon plànol. El saber acadèmic, en paper, ha comptat amb un major prestigi fins al punt de deixar morir una saviesa que va saber fer arribar a les mateixes finalitats persones amb recursos molt menors. Recursos, que no vol dir capacitats ni habilitats, perquè pensar que l'enginy d'aquella gent que havia d'invertir totes les seus aptituds per a sobreviure va ser capaç de crear mètodes d'aprenentatge a la mesura i abast del seu context és més que admirable.

Des de la nostra posició, com a biòlegs, músics, estudiosos, intèrprets, docents, que no sabem fer res sense una partitura o un manual, aquesta saviesa dels antics tabaleters, dels ornitòlegs que no sabien que ho eren, que buscaven la mètrica o el joc de la memòria per a l'ensenyament aprenentatge, ens sembla un món fascinant que reivindiquem i agraïm, i des d'aquestes línies convidem a protegir i valorar.

Referències bibliogràfiques

Amades, Joan (1933): *El llenguatge de les bèsties i les coses,* Barcelona, Impr. La Neotipia, [Edicions facsímils de 2003 (Tarragona, El Mèdol)].

Bataller, Josep (1986): *Contalles populars valencianes*, *Volum II*, València, Institució Alfons el Magnànim Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Dins Enciclopèdia.cat. En línia: <https://www.enciclopedia.cat/tradicionari/generes-etnopoetics> [Consulta: novembre de 2023].

Cabot, Joan (2011): *Mimologismes*. Ucronies. En línia: <https://joancalsapeu.wordpress.com/2011/02/26/mimologismes/> [Consulta: novembre de 2023].
Castelló, Alícia (2014): *Recull etnopoètic de Mutxamel: Recopilació i aprofitament didàctic,* Alacant, RUA. En línia: <http://hdl.handle.net/10045/38550> [Consulta: novembre de 2023].
DCVB = Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de Borja, *Diccionari català-valencià-balear: inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals*. En línia: <https://dcvb.iec.cat/> [Consulta: octubre de 2023].
DIEC2 = Institut d'Estudis Catalans, *Diccionari de la Llengua Catalana*. En línia: <https://dlc.iec.cat> [Consulta: novembre de 2023].
DNV = Acadèmia Valenciana de la Llengua, *Diccionari Normatiu Valencià.* En línia: <https://www.avl.gva.es/lexicval/> [Consulta: novembre de 2023].
Genette, Gérard (1976): *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, París, Seuil.
Miquel, Dani (2012): *Més musiqueries*, Picassent, Andana.
— (2015): *De Vinaròs a Oriola el país vola*, Picassent, Andana.
Oriol, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana,* Valls, Cossetània.
— (2007): «Gèneres etnopoètics», dins Joan Soler i Amigó (dir.): *Tradicionari. 7. La narrativa popular,* Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 121-148.
Pujol, Josep M. (2013): «*El català, mare de tots les llengües: Notes per a la història d'un joc lingüístic*», dins Oriol, Carme; Samper, Emili (eds.), *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol,* Tarragona, Publicacions URV, p. 35-51 [1a edició 1987].
Reig, Jordi (2011): *La música tradicional valenciana: Una aproximación etnomusicológica,* València, Institut Valencià de la Música.
Sanchis Guarner, Manuel (1982): *Els pobles valencians parlen els uns dels altres*, Volum II i IV, València, Ed. Tres i Quatre.
Saval, Pep (2011): «La correguda del gall», dins *La sargantana electrònica. Bloc nacionalista valencià de Callosa d'en Sarrià*. En línia: <https://blocs.mesvilaweb.cat/bloccallosa/la-correguda-del-gall/> [Consulta: novembre de 2023].
Soler i Amigó, Joan (dir.): *Tradicionari. 7. La narrativa popular,* Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
TermFolk = *Diccionari terminològic de literatura popular*, Departament de Filologia Catalana, Universitat Rovira i Virgili. En línia: <https://termfolk.arxiudefolklore.cat/> [Consulta: novembre de 2023].
Torrent, Vicent (2019): *La música popular*, València, Institució Alfons el Magnànim Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.
Xarel·10. Enigmes mentals, endevinalles i altres coses. En línia: <https://xarel-10.blogspot.com/2021/09/mimologismes.html> [Consulta: novembre de 2023].

Informants:
Domingo Benimeli Mira, Callosa d'en Sarrià (1946)

Tenim un cos:
elements etnopoètics per a treballar l'esquema corporal

Alícia Castelló de León
CEIP El Salvador - Mutxamel
Francesca Cano Server
Aula didàctica Carmelina Sánchez-Cutillas - Altea

Tens un cos: aprofita'l, aprofita-te'n!
Joan Fuster

1. *Tenim un cos*

Si recordem l'aforisme de Fuster, podríem pensar en un convit al goig del cos en qualsevol dels seus vessants, una intenció de mantindre sana la nostra part física o, simplement, prendre consciència de tota aquella estructura que ens conforma com a humans i envolta o embolica el nostre espectre emocional i racional.

Però les formes fusterianes de com aprofitar el cos no seran hui la nostra línia de treball, tot i que sí que hi té relació la consciència del cos i com aprenem a relacionar-nos amb ell i a desenrotllar-ne algunes parts. Intentarem posar de manifest com ha estat present en l'aprenentatge més bàsic i tradicional, això que ara en dirien desenvolupament sensorial psicomotriu i cognitiu primerenc, encara que les persones que ho portaven a terme ni de lluny tenien notícies d'aquests termes i conceptes.

Volem també reivindicar, si s'escau, el paper de la mare —dona— com a transmissora del coneixement i de la llengua i com a artífex que ha fet possible eixe desenvolupament al llarg de la història: algunes formes ho deixen ben palés.

El nostre patrimoni etnopoètic està ple de fórmules rimades, cantarelles i cançons per a treballar l'atenció primerenca o precoç, com s'ha fet al llarg dels temps. Més enllà d'una aproximació etnopoètica, que tractarem més endavant, la nostra intenció és, per una banda, posar de manifest la vinculació del nostre patrimoni etnopoètic més tradicional amb la psicologia evolutiva; per una altra banda, reivindicar la seua utilitat en el desenvolupament dels infants; i finalment, incidir en la necessitat del contacte directe dels adults amb els xiquets en aquests tipus d'accions.

2. *Què ens diu la psicologia del desenvolupament*

Durant els dos primers anys de vida, els xiquets i xiquetes assoleixen habilitats a molta velocitat, passen en pocs mesos de dependre dels adults per a canviar de lloc en l'espai a ser uns ferrabrassos plens d'energia infinita. També són mesos en què aprenen a somriure (somriure adquirit), a tindre contacte amb els altres, a amagar-se... En definitiva, a més del moviment, desenvolupen les interaccions socials.

Si ens endinsem en la psicologia de l'educació, concretament en el desenvolupament cognitiu dels xiquets i les xiquetes, podrem veure que Jean Piaget va plantejar aquest desenvolupament com un procés progressiu influït principalment per la maduresa de l'infant i per la influència de l'entorn on creix. Aquest investigador va classificar el desenvolupament dels menuts en quatre etapes o períodes diferents i consecutius: l'etapa sensoriomotriu, l'etapa preoperacional, l'etapa de les operacions concretes i l'etapa de les operacions formals. A més a més, assenyala que l'aparició de cada nova etapa no suprimeix el comportament de l'etapa anterior, sinó que les noves conductes que apareixen en els infants es superposen a les anteriors (Piaget 1990: 316).

Si tenim en compte la teoria de Piaget, el període que va des del naixement fins als dos anys d'edat queda englobat en l'estadi sensoriomotor. En aquesta etapa desenvolupen progressivament els sentits i la coordinació corporal, ferramentes bàsiques per a comprendre el món que els envolta. Tant els jocs com les accions que realitzen (anar a gatameus, caminar, arrossegar-se pel terra, mossegar...) els ajuden en aquesta comprensió del seu entorn, del seu cos i de les característiques dels objectes.

3. *Recursos etnopoètics per a treballar l'esquema corporal*

No podem oblidar que el desenvolupament motor dels xiquets i xiquetes va unit a l'adquisició progressiva de l'esquema corporal, és a dir, la consciència o representació mental que tenim del nostre cos, de la situació i relació entre els diferents segments que el componen. En aquest sentit, les contarelles i fórmules rimades ajuden els infants a identificar diferents parts del cos i a localitzar les seues extremitats. Amb aquestes cançonetes i rimes, l'infant comença a observar i sentir el propi cos, a més d'orientar-se a l'espai i moure's d'una manera més precisa, i a exercitar diferents parts corporals de manera lúdica i repetitiva.

Aquestes fórmules etnopoètiques, conegudes popularment com a «jocs de falda», tenen un component lúdic molt important. També pedagògic, perquè ajuden els xiquets i xiquetes a aprendre com s'anomena cada part del cos i, de vegades, a saber quina és la funció d'algunes d'aquestes parts (per exemple, les mans per a agafar coses o colpejar, braços oberts per a mantindre l'equilibri...). Aquests jocs ajuden els infants a passar-ho bé, però també a vincular-se de manera afectiva mitjançant la interacció directa amb els adults. També ajuden a què els xiquets i xiquetes prenguen consciència de la llengua i aprenguen vocabulari, trets fonètics, etc. La gesticulació, el ritme i la rima afavoreixen l'adquisició del llenguatge.

De classificacions dels jocs associats a l'estadi preoperacional del desenvolupament dels xiquets, n'hi ha diverses. En aquest treball, ens hem fixat en una que ho fa de manera molt pràctica i intuïtiva, concretament en la del Programa

AITTEA[1] de l'associació Autisme Sevilla. En aquesta classificació, realitzada per María Gortázar Díaz, l'autora anomena aquesta tipologia de jocs com a *sensoriomotors*, o *jocs funcionals*.[2] Dins d'aquest grup s'inclouen els jocs persona-persona, els jocs sense objecte, i els jocs persona-objecte-persona, en els quals, a més de la relació amb un adult, els infants interaccionen amb objectes (llibres, joguets, aliments...).

Si pensem en la finalitat del nostre treball, ens centrarem només en els jocs persona-persona, i donarem exemples extrets del nostre patrimoni etnopoètic per a treballar l'atenció precoç i l'esquema corporal. D'aquesta manera ens trobem els següents apartats.

3.1 *Jocs tàctils*

Inclouen aquells jocs que impliquen tocar, fer carícies, fer cosconelles, picar amb els dits, apretar dits o mans, tocar, fer massatges, etc. Exemples:

— «Fer la formigueta»: Es camina amb dos dits pel cos del xiquet o xiqueta: *Hi ha una formigueta que puja per ací....*

— «Calfamans»: Es van posant les mans unes damunt les altres, amb els dits estesos i junts, de manera ordenada, persona a persona respectant els torns, fins que la muntonera de mans es desfà o bé un s'enganya en l'ordre. Tenim la variant dels punys en lloc de les mans.

— «La carnisseria»: Cada volta que es diu «per ací», es passa la mà com si fora un ganivet pel braç o la cama del xiquet o xiqueta, fins que acabes fent-li cosconelles: *Quan vages a la carnisseria que no et tallen per ací, ni per ací..., que et tallen per ací, per ací!*

— «Mixonetes»: S'agafa el xiquet o xiqueta de les mans i se li mouen per tal que es faça autocarícies a la cara al ritme de les paraules. En acabar, se li fan cosconelles. *Mixonetes, arrapa[d]oretes. Vindrà el gatet i es menja les sopetes del xiquet!* (En cas de ser xiqueta, la que vindrà serà «la gateta»).

— «Tita pon»: Mentre es diu la cantarella, l'adult pica amb els dits la mà oberta del xiquet o xiqueta. Pot acabar amb cosconelles, depenent de l'adult: *Tita pon un coco, tita pon un ou, per a qui serà?, per a la xiqueta que se'l menjarà* (o *se'l beurà*).

— «Este és el pare»: S'agafa el xiquet o xiqueta de la mà, i es va marcant, dit a dit, començant amb el dit gros i acabant pel *gorrí* o menut, mentre es diu la fórmula rimada: *Este és el pare, eixe és la mare, eixe demana pa, eixe diu que no n'hi «ha-hi», i este diu: garranyeu garranyeu en la finca n'hi «ha-hi»!*

1 Programa Socio-Comunicativo de Atención Infantil Temprana para los Trastornos del Espectro del Autismo.

2 María Gortázar Díaz nës l'autora, amb la col·laboració de Marcos Zamora Herranz, Javier Rodríguez Pérez i Leticia Giraldo Escobar.

— «Maneta morta»: S'agafa el canell del xiquet, que deixa la mà sense fer força (morta) i es mou la mà al ritme de la cançó: *Maneta morta que res te'n porta* (o *res t'importa*).
— «Pon pon»: Diverses variants de la cançó. Totes es basen en colpejar el palmell de l'altra mà amb els dits assenyalant el lloc on cal posar el dineret o l'ou: *Pon pon, dineritos al bolsón, pon pon, posa gallineta, l'ouet a la maneta. Posa posa, un dineret, posa posa, un ouet.*

3.2 *Jocs amb moviment o tactilocinestèsics*
La cinestèsia fa referència a la informació que els receptors del nostre cos envien al sistema nerviós central per a obtindre la informació al voltant de la posició, del pes i del moviment del propi cos. La intel·ligència cinestesicocorporal es pot definir com el conjunt d'habilitats cognitives que permeten la coordinació de la ment amb la resta del cos, que inclouen el control de l'equilibri, la velocitat, l'aplicació de la força necessària per a fer una tasca, la precisió dels nostres moviments, entre altres. Exemples:

— «Al pas»: Es posa el xiquet o la xiqueta assegut damunt les cuixes de l'adult. L'adult comença a imitar el moviment d'un cavall amb les cames i el xiquet n'és el genet. El moviment canvia de velocitat segons l'adult diu: *Al pas, al pas, al pas. Al trot, al trot, al trot. Al galop, al galop, al galop!*
— «Serra serra»: Xiquet o xiqueta asseguts damunt les cuixes de l'adult, de cara a ell. L'adult agafa el xiquet o la xiqueta per les mans. També es pot fer amb adult i xiquet asseguts a terra, un enfront de l'altre. Cal agafar el xiquet o la xiqueta per les mans. L'adult mou el xiquet o la xiqueta cap avant o cap arrere, arronsant-lo al ritme de les paraules: *Serra serra, serra[d]oret (/molinet); l'ovelleta no té llet. La poqueta que tenia se l'ha begut/ beguda... El xiquet/la xiqueta!* S'acaba fent cosquerelles al xiquet o xiqueta. Altres variants mesclen «cabres i ovelles»: *Be be, borreguet; la cabreta no té llet. Qui se l'ha begu[d]a? La nena, la nena, la nena!!* (Mutxamel); *Serra serra, molinet, que la mare està en l'estret, i el pare en el molí. Serra serra, que ja està ací!* (Agres); *Serra serra, molinet, que la mare no té llet. La pastora li'n farà, de sopetes i de pa. Serra serra, ja està xiquet en terra* (Ontinyent).
— «Reguen les cebetes»: Xiquet o xiqueta asseguts davant de l'adult, de cara a ell. L'adult agafa el xiquet o la xiqueta per les mans. També es pot fer amb un grup de xiquets asseguts uns darrere dels altres perquè el moviment siga simultani en tot el grup. L'adult mou el xiquet o la xiqueta cap a davant o cap a darrere, engrunsant-lo al ritme de les paraules: *Reguen, reguen les cebetes; reguen, reguen els cebots. Quant més aigua (agüia), més tendretes; quan més aigua (agüia), més tendrots!*

— Jocs de rogle: En els jocs de rogle els participants, agafats de les mans, es van girant mentre es canta la cançoneta. De vegades cal fer alguns moviments diferents, com ajupir-se, fer palmes... Les cançons per a aquest tipus de jocs són molt diverses. Com a exemple, «Mingué»: en rogle, agafats de les mans, es va girant mentre es canta la cançoneta. Quan es diu «tres», els participants es tiren a terra: *Mingué mingué mingué, a la boleta, a la boleta. Mingué mingué mingué, a la boleta del café. Un, dos i tres!!*

3.3 *Auditius o auditivovisuals*
En aquest apartat s'inclouen les cançons amb gestos o moviments una mica més complexos, les cançons acumulatives, a més de les cançons en què els participants marquen el ritme amb palmes al mateix temps que canten. Exemples:

— Cançons acumulatives que assenyalen parts del cos: la cançó indica la part del cos que cal tocar. Les parts del cos s'acumulen. Partim sempre d'un fragment que es repetix: *Toca-li el peu a la Margarideta; Joan Petit quan balla, balla amb...; A Bartolet tots el voleu, deixeu-li tocar...* Exemples: «La Margarideta», «Bartolet», «Joan Petit».
— Cançons i jocs de palmes: hi ha molts exemples i versions. Potser un dels més estesos per tot el territori siga aquest: *Palmes, palmetes, figues i castanyetes, ametletes i torrons, per a* (nom del xiquet o xiqueta) *són!*

Ara bé, quins trets tenen en comú tots els exemples anteriors? Per suposat, tots pertanyen a l'àmbit de la poètica popular en llengua catalana. Han sigut transmesos de generació en generació perquè tenien implícita una funcionalitat tan important com el desenvolupament dels més menuts de la casa. Però no hem de deixar de costat que, per a la realització de tots, cal que el xiquet o la xiqueta interaccione de manera directa amb un adult. Per què incidim en aquest aspecte? Doncs perquè ja fa temps que observem que, a causa de la irrupció de les tecnologies de la informació en el nostre dia a dia, i de noves formes d'entreteniment, moltes voltes els adults deleguem aquesta interacció als vídeos de canals com ara *Youtube*, amb la influència que això pot tindre per a la generació de vincles amb els adults i amb el llenguatge. Si es trenca el vincle es trencarà la transmissió intergeneracional i hi perdrem tots.

4. *Classificació i trets característics*
Jaume Ayats estableix uns models i característiques que solen repetir-se en aquest tipus de formes breus (Reig 2011: 197): model A (entre 3 i 13 síl·labes) i B (entre 1 i 5 síl·labes).

Responen a aquests patrons:

4.1 *Recitades*
Formats per parelles de versos amb rima generalment consonant, cada vers té una durada temporal (musical) fixa i una quantitat de síl·labes variable.

Per a Vicent Torrent (2019: 73) aquestes peces estan a mitjan camí entre el cant i el recitat, mostren diverses formes o estructures. La forma més corrent és una frase melòdica molt simple que es va repetint reiteradament i que serveix de suport al text més o menys llarg.

Carme Oriol parla de *cantarelles* (Oriol 2002: 115), formades per versos de mètrica i rima irregular. I diu que algunes, com els bressols, poden tindre l'estructura de corranda, amb quatre versos generalment heptasíl·labs.

4.2 *Cantades*
Seguint els models d'Ayats, Reig cita que la majoria poden classificar-se en model A: «es despleguen al voltant d'un esquema melòdic de tres notes, que es van repetint a cada segment-vers (i que podem simbolitzar en sol-la-sol) amb la possibilitat d'un grau inferior en la posició d'anacrusa o de final (que podem simbolitzar en mi)» (Reig 2011: 197).

4.3 *Mímica*
Solen anar sempre acompanyades del gest, que és el que ajuda a identificar la part del cos amb allò que s'està verbalitzant.

Aquesta gestualitat o contacte fa que siguen conegudes també amb el nom de «moixaines», perquè acaronen els adults als infants i es pren consciència del cos; o «jocs de falda», perquè es porten a terme sobre la falda de l'adult. I encara que, en aquest cas, puguem entendre *falda* com a genèric de les cames, no és casual, ja que és la peça de roba que només empren les dones tradicionalment. Versionadors més moderns, com ara Dani Miquel (2015), ja els anomenen *Jocs de falda i pantalons* per a incloure la figura del pare en la funció educativa.

5. *Ens mirem les mans*
Les mans són uns dels òrgans dels quals primer prenem consciència, en tant que són, en general, el vincle d'unió principal del cos i qualsevol element extern. Per aquest motiu, els humans hem desenvolupat més totes les parts que les formen, com els dits, a diferència d'uns altres animals. Són, principalment, la part que ens permet comprovar si els més menuts desenvolupen allò que s'anomena psicomotricitat fina en el moment de creixement que correspon. Així, aquest recitat, es fixa precisament en els dits de la mà i la seua identificació o diferenciació mitjançant el joc (en un versió o una altra, segur que el coneixem):

Este és el pare,
esta és la mare,
este demana pa,
este diu que no n'hi ha.
Este diu: marranyeu, marranyeu, en la cistelleta n'hi ha.

La primera qüestió que pot portar-nos un llarg debat o estudi és el nom del dit menovell. Podem trobar «marranyeu» en un diccionari històric (Martí: 2006), mentre que «gorrí» apareix en el DNV o DCVB. Altres denominacions com: *corrunxet, garranxet, garranyeu, garrí, garrinet, garrinyeu, gorrí, gorrinet, gorrinyeu, marrà, marranet, marranyeu, menuelet, menudet, menut, xicotet* són locals i apareixen, per exemple, en el manual *El valencià de sempre* d'Eugeni Reig (2015).

Vicent Beltran i Teresa Herrero (2011: 90) també ens presenten la quantitat de variants que poden donar-se tan sols en dues comarques, la Marina Alta i la Marina Baixa.

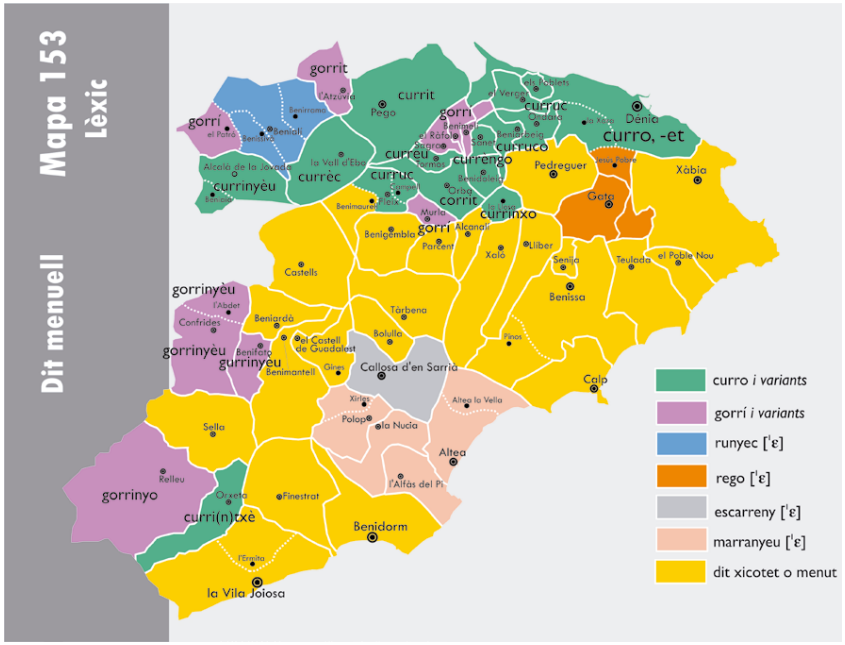


Figura 1. Mapa de la Marina Alta i Marina Baixa, extret de Beltran & Herrero (2011:90), amb les variants que designen el dit menut de la mà en cada poble

Per això, d'aquest acabament, hem trobat un fum de versions des de la Marina Baixa fins a Tortosa.

— *Gorrinyeu, gorrinyeu, que jo en tinc un bocineu* (Alcoi).
— *No en menjarem, no en menjarem* (Altea).
— *Corregín, corregín, dins de la caixa hi ha un roseguim* (Altea).
— *Garranyeu xiu xau, que en la cistelleta n'hi ha* (Callosa/Bolulla).
— *Corrunxet, corrunxet, el xicotet al corralet* (Benigànim).
— *Gorrinxinxet, gorrinxinxet, al caixonet n'hi ha un trosset* (Tavernes de la Valldigna).
— *Currunxet, xanxet, curruntxet, xanxet, dins l'armari n'hi ha un poquet* (Vila-real)
— *Corrinxinxet, corrinxinxet, obri la porta del cel* (Onda).
— *Gorrinet xinxet, a l'armari hi ha un trosset de pa i peixet* (Oliva).
— *Garranyiu, garranyau, les portes tancades en clau* (Xert i Tortosa).

Francesc Martínez (1947: 6) inclou una variant: «Anem a robar, anem, i si ens pleguen, fugirem, si podrem». Es tracta d'una versió que ha seguit vigent al llarg dels anys i repetida en moltes cases de la Marina.

6. *El cap pelat*

Si ens tirem les mans al cap, literalment, trobem una de les altres parts del cos de les quals també prenem consciència ben prompte. Aquesta cantarella s'aprén a una edat molt primerenca, quan encara ben bé no s'entén allò que estan sentint les criatures, per imitació: «Bernat Bernat» és una de les cançonetes que correspon al model A i ací podem veure l'estructura i àmbit musical (Reig 2011: 200).

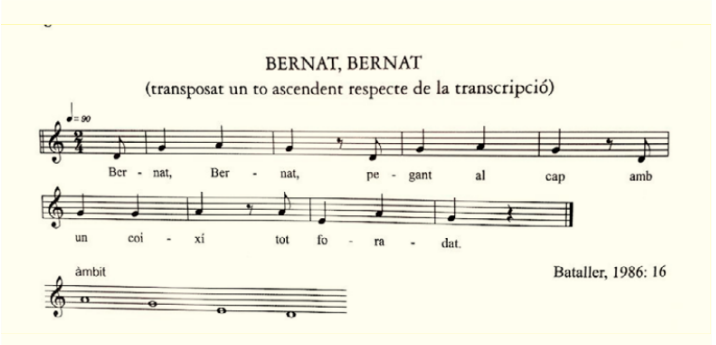


Figura 2. Cançoneta «Bernat, Bernat» tal com és reproduïda per Reig (2011:200) a partir de Josep Bataller Calderon, en la qual es mostra l'extensió de l'àmbit musical i la mètrica classificats com a model A per part de Jaume Ayats (*apud* Reig 2011)

La versió que més variants té és la del coixí, ara bé, el coixí pot ser:

— *tot foradat*
— *ben brodat*
— *molt esgarrat*
— *sobredorat*
— *ple de forats*
— *ben adornat*

També podem trobar una versió una mica més «sàdica»: «Pega't al cap, amb una pedra (o maça) fes-te un forat».

A Callosa d'en Sarrià trobem una versió on no li diuen *Bernat*, sinó *tabac* (Beltran 1998: 116):

Tabac, tabac,
que tinc al cap,
una gorreta,
que m'han comprat. (/...una mosqueta, que m'ha picat).

7. *Toca't el nas*

«Mon pare no té nas, ma mare és xata i un germanet que tinc el nas li falta» és la versió més estesa d'aquesta cançoneta. El trobem a cançoners com *Canta, toca i balla* de David Reig Delhom o d'altres més antics com ara *Cançons de Cocentaina* (Sansalvador & Sansalvador 2007), que diuen «un tros li'n falta». Els germans Sansalvador, com altres versions que canten alguns grups i cors, empren aquesta estrofa i després li'n segueixen algunes altres d'altres temàtiques: «ton pare és capellà, ta mare és monja...»

En totes aquestes versions, caldria fer-nos una primera qüestió: «mon pare» o «ton pare»? La impressió que fan els exemples que hem trobat és que, quan li falta el nas, és «el meu», però quan el que remarquen és quelcom més negatiu —té es nas o coa de rata—, ja és «el teu». El grup mallorquí Ocult va fer una versió amb alguna estrofa més on, a banda del nas, destacava alguna altra part del cos del germà: «Ton pare és enciam, ta mare és bleda i es teu germà petit ja té un bon "prebe"».

8. *De cos sencer*

«*Dalt d'un pi hi ha un molí, hi ha un canyar i els bous pugen a pasturar.*» En forma d'endevinalla-redolí trobem aquesta altra fórmula que ens arriba a través d'un informant.[3] El pi fa referència al cos, el molí seria la boca i el canyar els cabells, els bous representarien els polls, prou habituals i quotidians en uns altres temps. Siga com siga, és una mostra més que el coneixement del cos ha sigut

3 Joan F. Cano Fuster, Polop (1946-2016).

objecte protagonista en la creació de tota una part important de l'etnopoètica que s'ha emprat en el procés educador dels més menuts. En tant que aquesta ens arriba a través d'un informant home, enviem el nostre reconeixement a tots els pares i iaios que també s'han implicat i s'impliquen en la criança i el joc de fills i nets. Així, fem possible que, com reivindica Dani Miquel, aquestes formes es convertisquen en jocs de falda i pantaló.

9. *Amb el dit, dit, dit...*
Seria difícil acabar un article dedicat a les referències al cos sense esmentar el «Joan Petit». Convertida i repetida com a joc infantil, la història de la cançó és molt més desafortunada. L'any 1643, a Vilafranca de Roergue (Occitània) Joan Petit es va convertir en un dels líders de la Revolta dels Crocants contra el rei de França Lluís XIV. Joan Petit va ser capturat i condemnat a mort. Va ser executat amb la roda, un instrument que amb les rodes d'un carro anava esclafant una a una totes les parts del cos del condemnat. La seua història va córrer per tot el Pirineu i es reflecteix en diferents cançons: «Jean Petit qui danse» (francès), «Joan Petit» (occità), «Ipurdi Dantza» (basc), «En Joan petit quan balla» (català).

10. *Una de tocar*
Arribem al final del nostre discurs fent referència a una cançó d'un disc que va marcar la infantesa d'una generació valenciana, *Som de la Pelitrúmpeli* d'Al Tall (1980), que sí que parla de tocar; ara bé, amb el consentiment de la Margariteta. D'aquesta manera, volem manifestar una vegada més la nostra admiració al grup i en especial a la memòria de Manolo Miralles, que ens ha deixat enguany, com a tantes persones que han fet possible que les nostres criatures continuen creixent amb el joc i l'afecte, amb el contacte de les persones que se les estimen. Amb la cançó «Toca-li el peu» recuperem també el sentit fusterià d'aprofitament del cos amb què hem començat, sense tabús ni actituds negatives ni abusives, des d'una mirada sana i respectuosa. Tenim un cos, cantem-li, coneguem-lo i aprofitem-lo.

Referències bibliogràfiques

Al Tall (1980): *Som de la Pelitrúmpeli,* València, ANEC.

Beltran, Vicent (1998): «Cançoner infantil callosí», *Revista de Festes de Moros i Cristians de Callosa d'en Sarrià*, p. 116-117.

Beltran, Vicent; Herrero, Teresa (2011): *Atles lingüístic de la Marina (ALMAR),* Ondara / Pedreguer, MACMA / IECMA.

Bessó, Paco: *Partitures i materials per a flabiol.* En línia: <http://pacobesso.net/partitures/materials-per-flabiol-valencia/cancons-infantils/> [Consulta: octubre de 2023].

Borja, Joan (2014): *Papers d'etnopoètica*, Alacant / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Cabanyes, Inma (1999): «El joc popular com a eina educativa», *Artanapèdia*. En línia: <https://artanapedia.com/wp-content/uploads/2013/01/el-joc-popular-com-a-eina-educativa.pdf> [Consulta: octubre de 2023].

Castelló, Alícia (2014): *Recull etnopoètic de Mutxamel: Recopilació i aprofitament didàctic.* Alacant, Repositori de la Universitat d'Alacant. En línia: <http://hdl.handle.net/10045/38550> [Consulta: octubre de 2023].

Canpop = *Cançoner popular valencià*, Alacant, Universitat d'Alacant (Departament de Filologia Catalana). En línia: <http://www.canpop.org/fitxa.php?id=674> [Consulta: octubre de 2023].

Celma, Margarita coord. (2007): *Cantem junts. Cançons arreplegades al Matarranya*, Vall-de-roures, CEIP Vicente Ferrer Ramos. En línia: <https://www.lenguasdearagon.org/pdf/materiales/CANTEMJUNTS.pdf> [Consulta: octubre de 2023].

Chorva, Ana M. (2014): *Cançons infantils*. Treball de grau tutelat per S. Cabedo, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I. En línia: <https://bibliotecavirtualsenior.es/wp-content/uploads/antiguo/datos/2013/tercer-curso/CANCONS-INFANTILS.pdf> [Consulta: octubre de 2023].

DCVB = Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de Borja, *Diccionari català-valencià-balear: inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals.* En línia: <https://dcvb.iec.cat/> [Consulta: octubre de 2023].

Díaz, Susana coord. (2023): *Espardenyes i a volar.* Material didàctic per al professorat, vol. I, Generalitat Valenciana (Direcció General d'Innovació Educativa i Ordenació Conselleria d'Educació, Cultura i Esport. En línia: <https://ceice.gva.es/documents/162783553/166849839/Espardenyes_i_a_volar_quadern_didactic.pdf> [Consulta: octubre de 2023].

DNV = Acadèmia Valenciana de la Llengua, *Diccionari Normatiu Valencià.* En línia: <https://www.avl.gva.es/lexicval/> [Consulta: novembre de 2023].

Flavell, John H. (1982): *La psicologia evolutiva de Jean Piaget*, Barcelona, Paidós.

Gortázar, María. «Ejemplos de juegos sensorio-motores o juego funcional». *Programa Socio-Comunicativo de Atención Infantil Temprana para los Trastornos del Espectro del Autismo.* En línia: <https://aittea.autismosevilla.org/descargables/> [Consulta: octubre de 2023].

Llabata, Alejandro (2015): «Escoltat a Paterna (III)», *Blog Escriure per a ningú.* En línia: <https://alejandrollabata.blogspot.com/2015/01/escoltat-paterna-iii.html> [Consulta: octubre de 2023].

Martí, Joaquim (2006): *Diccionari històric del valencià col·loquial,* València, Universitat de València.

Martínez, Francesc (1947): *Còses de la meua tèrra (La Marina). Terça tanda i darrera,* València, Vives Mora [es pot consultar en edicions facsímils de 1987 (Altea, Aitana) i 2012 (Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert)].

Messeguer-Carbó, Josep (2018): «La literatura popular catalana del Maestrat: dels materials folklòrics publicats a la investigació etnopoètica», *Empelt*, núm.1, pp. 15-

101. En línia: <https://raco.cat/index.php/Empelt/article/view/390259> [Consulta: setembre de 2023].
Miquel, Dani (2012): *Més musiqueries*, Picassent, Andana.
— (2015), *De Vinaròs a Oriola el país vola,* Picassent, Andana.
Oriol, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània.
Pellicer, Maria Dolors (2021): «A luz das palabras». Revista-blog *Versos e aloumiños.* En línia: <http://garciateijeiro.blogspot.com/2021/02/a-luz-das-palabras-82-maria-dolors.html> [Consulta: octubre de 2023].
Piaget, Jean (1990): *El nacimiento de la inteligencia*, Barcelona, Crítica.
Reig, David (2012-2013): *Canta, toca i balla,* Penàguila, Audioart.
Reig, Jordi (2011): *La música tradicional valenciana: Una aproximació etnomusicològica,* València, Institut Valencià de la Música.
Reig, Eugeni S. (2015): *El valencià de sempre*, Alzira, Bromera.
Sansalvador, Just; Sansalvador, Joaquim (2007): *Cançons de Cocentaina II. Recopilades l'any 1924*, Cocentaina, Centre d'Estudis Contestans.
Torrent, Vicent (2019): *La música popular*, València, Institució Alfons el Magnànim / Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.
Vilapèdia: L'enciclopèdia digital de Vila-real. En línia: <https://vilapedia.wikis.cc/wiki/Jocs_afectius_per_a_infants#Ton_pare_no_t.C3.A9_nas> [Consulta: octubre de 2023].
Vilarnau, Joaquim (2022): «La veritable història del Joan petit quan balla», Revista *Enderrock* (24-8-2022). En línia: <https://www.enderrock.cat/noticia/24758/veritable-historia-joan-petit-quan-balla> [Consulta: octubre de 2023].

Informants

Fina Server Fuster, Polop (1947)
Miracle Server Fuster, Polop (1951)
Joan F. Cano Fuster, Polop (1946-2016)
Rosa Vta. Montiel Pérez, Callosa d'en Sarrià-Bolulla (1971)

El repertori d'una dona: gloses i cançons de Madò Bàrbara Artigues *Gorrió* (Cas Concos 1926)

Bàrbara Duran Bordoy
Grup de Recerca en Estudis Etnopoètics, Universitat de les Illes Balears
Institut de Musicologia Pau Villalonga

En memòria de les meves padrines Bàrbara Planisi Miquel *Campande* i Sebastiana Andreu Pont *Escarcellera*

L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) recull dades concretes sobre els informants que permeten dibuixar, en molts casos, el repertori individual de persones que visqueren fa més d'un segle. La seva vida quotidiana, la seva manera de ser i sobretot l'entorn cultural en el qual vivien pot ser avui estudiat mitjançant els documents de l'OCPC.

Madò Bàrbara Artigues *Gorrió* és un cas especial. Habitant de Cas Concos, és definida per Samper com «una dona desperta i simpàtica». El seu testimoni fou recollit a Cas Concos, (C-54: 322-325; Samper & Morey 1997: 160), durant la Missió de l'OCPC el 1926. Les seves aportacions apareixen també als quaderns corresponents a aquesta Missió conservats a la Biblioteca Bartomeu March (BBM) de Palma, referenciats per Caterina Valriu (2023: 67-80), i que permeten fer una aproximació comparativa a la selecció que feu Baltasar Samper. La Missió del 1926 fou realitzada per Baltasar Samper amb Ramon Morey, que fou substituït uns dies per mossèn Julià Samper, germà de Baltasar Samper, amb el qual visità s'Horta, Calonge i Cas Concos. Quan van retornar a Binissalem, es va incorporar de bell nou Ramon Morey, amb el qual es va seguir per Inca, Campanet, Lloret, Pina i Alaró. Abans de donar per acabada la Missió, encara anaren a Sóller i tornaren a Bunyola.[1]

Madò Bàrbara Artigues tenia el seu marit malalt, d'aquí que el seu repertori és extens i peculiar, perquè hagué d'agafar les regnes del treball familiar. Ella, però, mostra habilitats de bona cantadora, i aquest treball presenta una transcripció del seu repertori que mostra les capacitats de resiliència i saviesa de moltes dones del seu temps. Totes aquestes dades, les conta Samper en el relat d'aquesta Missió:

> A «Cas Concos», poble situat entre S'Horta i Felanitx, topàrem també amb un d'aquests vicaris providencials als quals devem en gran part l'èxit de les nostres recerques. Mossèn Guillem (?) Adrover, intel·ligent i entusiasta, ens oferí la seva casa i es posà, tot just arribats, a treballar amb nosaltres. Arribà, en el seu impagable zel, a ajudar-nos a escriure

1 Segons Massot i Muntaner a *Caçadors de Cançons* (2021: 113).

quartilles, i mentre nosaltres anotàvem cançons llargues o estàvem empantanegats en la reproducció, lenta i penosa, d'una tonada de treballada, ell omplia afanyosament fulls i fulls de cançons de les dites «de quatre mots». (Un «mot» és un vers). Val a dir que aquesta forma de col·laboració tan eficaç, l'havia inaugurada Mossèn Pou a S'Horta, que en veure que no podíem donar abast, hi posà també les seves mans (Samper & Morey 1997: 160).

Crida l'atenció el fet que mossèn Guillem emplenés fulls i fulls de cançons de quatre mots, és a dir, cançons curtes, gloses. Samper i Morey dediquen una carpeta de la Missió del 1926, la C-53,[2] a aquest gènere, i així la carpeta du el títol de *Corrandes*, les cançons que conté comencen la numeració a la núm. 1, per tant, les considera com un recull a part de les altres. És a dir, una mena de subcarpeta.

Samper continua:

> Vingué a la Vicaria una cantaire extraordinària: Madò Bàrbara Artigues («Gorrió»), que ens digué, ultra gran nombre de cançons, les tonades de llaurar, batre, collir figues, segar, matances, «menar carro» i «cançons de mort». Madò Bàrbara té, fa molts anys, el seu marit malalt i ella, tot prenent el seu lloc, ha llaurat i ha regat, ha «tocat damunt s'era» i ha fet tots els treballs del camp. És una dona desperta i simpàtica, i per més que ella ens deia sovint, en el curs de les sessions, que «no sabia conversar amb senyors», el seu tracte ens fou extremadament agradós.
> La germana del Vicari, Francisca Adrover, ens digué també les cançons que sabia. Compareguren, a més a més, a la Vicaria: en Sebastià Vidal («Sostres»), esveiador i exmariner; el seu fill Toni, de 13 anys, que ens cantà d'una manera sorprenent les tonades de treballada (un cas verament prodigiós); en Joan Simonet («Barraxeta»), excel·lent cantador també, i En Sebastià Barceló («Panxeta»), que digué una quantitat prodigiosa de cançons curtes (Samper & Morey 1997: 160-161).

La data de recollida és el 21 de setembre del 1926. El dia abans els missioners havien treballat a s'Horta, on hi tornaren el 22 de setembre. Segons les dades de Samper, madò Bàrbara *Gorrió* tenia llavors 66 anys, i per tant havia nascut cap al 1860. S'ha de subratllar que Samper la qualifica com una «cantant extraordinària», i també és obvi que s'interroga per què sap tantes tonades de feina... La resposta és la malaltia del marit de madò Bàrbara *Gorrió*, per la qual cosa ella «ha fet tots els treballs del camp». I fins i tot, alguns que eren considerats exclusivament masculins, com veurem a continuació. D'ella recull tots els materials de la taula 1.

La germana del vicari de Cas Concos, Francisca Gelabert, canta la cançó «Perduda, l'hem perduda» (C-51, núm. 445, p. 509-510) i «Es vots» (C-51, núm. 447, p. 514-516). Aquesta darrera té una història molt curiosa, que Samper conta:

2 Sempre que se citin les carpetes (C-53, C-54, etc) s'entén que són les referides als arxius de l'OCPC consultats a la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural de la Generalitat de Catalunya (DGCPAC). Els materials de la Biblioteca Bartomeu March (Lligall 1, Carpeta 1) són citats com BBM.

Carpeta	Número i pàgines	Títol
C-51	Núm. 439, p. 497-498	Tonada de llaurar
C-51	Núm. 440, p. 499-500	Tonada de batre
C-51	Núm. 441, p. 501-502	Tonada de collir figues
C-51	Núm. 442, p. 503-504	Tonada de segar
C-51	Núm. 443, p. 505-506	Tonada de fer matances
C-51	Núm. 444, p. 507-508	Tonada de menar carro/Tonada de carreters
C-51	Núm. 446, p. 511-513	Cançons de mort (Samper & Morey 1997: 253-254)
C-52	Núm. 122/692, p. 535-539	«A 15 d'agost 'niré» (solament lletra)
C-52	Núm. 123/693, p. 540-544	«El rei tenia tres fies» (solament lletra)
C-52	Núm. 124/694, p. 545-548	«En es recó d'es Saluet» (solament lletra)
C-53	Núm. 1432 a 1441	9 corrandes, Cas Concos (gloses)
C-53	Núm. 1478 a 1534	56 Corrandes, Cas Concos (gloses)
Lligall 1 1926 Carpeta 1 BBM	Núm. 1 a 57	439 Llaurar 440 Batre 442 Segar 441 Coir figues 443 De fer matances 444 Tonada des carreters (tot són lletres sense partitura) 57 gloses copiades de 2 en 2 versos (Gloses 1) 56 gloses de 2 en 2 (Gloses 2) Lletres (posa sense música) «El rei tenia tres fies», (3 fulls). 3 fulls que semblen continuar «El rei tenia tres fies» (el full de la cançó de mort següent sembla que s'ha situat al bell mig «Cançó de mort»

Taula 1. Materials aportats per madò Bàrbara Artigues *Gorrió* a l'OCPC.

> Aquesta cançó la compongué un glosador anomenat Pere Antoni Serral, des Carritxó, fa uns 50 anys. Es refereix a unes eleccions en què foren comprats molts de vots. Ha esdevingut popular a tota la comarca de Felanitx. L'autor era persona molt coneguda, popularíssima. Tant es va prodigar, que ell mateix, de por que ja no li fessin cas, es dedicà aquesta cançó: «Un temps, en sentir cançó / d'En Serral, tothom corria / i ara, de cada dia / corren per no sentir-lo» (C-51, p. 514-515).

Francisca Gelabert, en tot cas, no té un repertori tan ample com el de madò Bàrbara Artigues. Altres materials musicals de Cas Concos es poden trobar a

les p. 23-44 de la carpeta C-52: tonada de llaurar, batre, segar cantada per Toni Vidal Sastre, de 13 anys; les mateixes tonades més «E-hi havia un gran senyor» a càrrec de Joan Simonet *Barraxeta* de 34 anys; tonada de llaurar i batre per Andreu Bennàsser *Galerí* de 43 anys. A més, a la C-54 s'hi poden trobar la memòria i les fotografies de madò Bàrbara (figures 1 i 2).

Corrandes o cançons curtes de madò Bàrbara Artigues

A la carpeta C-53, p. 320, s'inicien les corrandes o gloses recollides a Cas Concos, cantades per madò Bàrbara Artigues i també l'amo en Llorenç Ferrer *Blanco*. D'aquest darrer, recull de la glosa núm. 1442 a la 1476. Les gloses de Cas Concos s'inicien a la núm. 1433, seguint la numeració de les corrandes de la pàgina anterior, s'Horta, «a ca un capità», el 21-IX-1926. Però existeix una altra numeració, probablement anterior, que es va ratllant (es reprodueix aquí en les xifres ratllades). Potser es continuava amb llistes de corrandes anteriors o bé d'uns altres apunts o quaderns, que relacionen el núm. 3071 (ratllat) amb el 1433 (i que després segueix relacionant les xifres ratllades amb les noves) en aquesta llista concreta. Aquestes xifres ratllades comencen a la p. 300 de la C-53, on es ratlla 2095 i es posa a la vora núm. 1296, seguint la numeració iniciada a la mateixa carpeta. Aquesta pàgina du el títol de «Cançons curtes (corrandes) copiades de "Es cà d'Inca", setmanari publicat per En Miquel Duran, any 1903». A partir d'aquí es combinen les xifres ratllades amb la numeració de la carpeta.

No deixa de ser significatiu, però, que Samper tituli la carpeta «Corrandes» en comptes de «Gloses»; segurament perquè la seva intenció era que, en el si dels materials de l'OCPC, es classifiquessin aquestes petites cançons de quatre versos com a cançons curtes, que a Catalunya són conegudes com a *corrandes* (i no com a *gloses*). La primera tanda de gloses de madò Bàrbara *Gorrió*, com s'ha citat abans, van del núm. 1432 al 1441 (C-53, p. 320-323), 9 gloses en total:[3]

Guerrera meua sabràs
que cant fort perquè me sentis
maldement tu te rebentis
amb ell no t'hi casaràs (~~3071~~/1433)

Sa pomera de dins s'hort
s'aigo li és medecina
ma teua amor, Catalina,
m'ha d'arribar a la mort. (~~3072~~ /1434)

Si pel cas sentiu a di[r]
que dues joves han fuites
som jo qu'els.e me'n he duites
i ne vui una per mi. (~~3073~~/1435)

No saps que ta mare teva
no vol que rallis amb mi?
jo crec que no has sentit di[r]
que tampoc no ho vol sa meva
jo vaig fugir de ca teva
amb contes de no tornar-hi. (~~3072~~/1436)

Si vas a S. Salvador
diràs an aquella Santa
a Ella que res l'espanta
que me don la protecció. (~~3073~~/1437)

A damunt S. Salvador
e-hi han posat una roca
es qui la besa o la toca
té cent dies de perdó. (~~3074~~-1438)

Si venen felanitgers
tirau, deixau-los entrar
sa qüestió son doblers
per pujar es campanar. (~~3075~~-1439)

A dins Cas Concos no hi ha
ningú que em doni alegria
un jovenet que hi havia
per soldat se'n ha de anar.(~~3076~~-1440)

Si vols sebre quan serà
es ple i no t'erraràs
quan es sol pondre veuràs (vouràs)
que sa lluna sortirà. (~~3077~~-1441)

A Porreres si ho sabeu
és una gent molt bajana
tres pics per una milana
tregueren la Vera-Creu.

Finalitzen a la p. 323 de C-53, amb el nom a sota de Bàrbara Artigues. Segueixen, a les p. 324-335, corrandes de l'amo En Llorenç Ferrer *Blanco* (recollides el 25-IX-1926),[4] numerades des de la 1445 (segons les xifres sense ratllar) fins la 1476, tot i que hi ha una corranda amb el núm. ~~3122~~ que no té xifra corresponent (tocaria ser 1477).

Una nova tanda de gloses signades al final amb el nom de Bàrbara Artigues (a la p. 354) segueixen, des de la p. 336 fins la p. 354, recollides també el 21-IX-1926. En algunes cançons de la BBM apareix com a Bàrbara Trias, potser era el seu segon llinatge, i aquest fet també passa a les carpetes de l'OCPC; on Samper ho corregeix a mà (C-51, p. 498, 500, 502, 504, 506, 508) quan ratlla «Trias» i hi posa «Artigues». Els versets primer i tercer són els copiats a la tanda Gloses 1 de la BBM. Els versets en negreta són els que recullen les 57 gloses a la tanda Gloses 2 de la BBM. És a dir, en aquests materials de la BBM el conjunt de gloses de quatre versos apareixen desfets, com a dos conjunts diferents.

Mumpare i mumare estan
los dos gelosos de mi
no em volen deixar sortir
i jo pe's corral les engan. (~~3124~~-1478)

Es dia que moriré
n'hi haurà que ploraran
i n'hi haurà que diran:
–ja s'és mort as cap darrer. (~~3125~~-1479)

Es dia que varen néixe[r]
feia la diada clara
per això tenim la cara
blanca com un pa de xeixa (~~3126~~ 1480)

Oh estrella de claredat,
una el sol, s'altra la lluna
si deien: triau-ne una,
estaria embarasat (~~3127~~ 1481)

Sou estrella que feis via
més que la lluna i el sol,
no us haurà tothom
perquè jo també us voldria (~~3128~~- 1482)

3 Es deixen les grafies originals de les paraules, però corregim els accents, que sovint apareixen com ^, especialment als infinitius, i que transcrivim amb la terminació en *-r*.

4 Tot i que el dia únic de recollida és el 21 de setembre, però potser les copiaren després.

Figura 1. Bàrbara Artigues *Gorrió*. OCPC (DGCPAC), carpeta C-54, p. 323

Figura 2. Bàrbara Artigues *Gorrió*. OCPC (DGCPAC), carpeta C-54, p. 324

Mumare és tornada veia
per fer ses feines no hi veu
bon amor, si vós voleu,
poreu esser nora seva (~~3129~~ 1483)

Com era petit gordava
una rosa a un jardí
com la vaig voler coir
la'm varen haver robada (~~3131~~ 1484)[5]

Com era atlot petitó
que mumare bé em servava
—hem d'armar carte i— jugava,
per això som jugador. (~~3132~~ 1485)

Com jo era atlot petit
em feien gordar someres
espenyava llorigueres,
feia mal sense profit (1486)
Com era atlot petitó
que em menaven per sa mà
ja començava a mirar
ses atlotes de primor (~~3134~~ 1487)

Jo som vengut d'Alaró
d'una vila tan enfora
per rallar amb vós una hora
considerau si us enyor (~~3135~~- 1488)

Sogra, com vos morireu,
enviau-me a demanar,
una carta he d'enviar
a l'infern, i vos la hi dureu,
i bon passatje que sereu,
perquè sé que hi heu d'anar (~~3136~~ 1489)

5 Hi ha el salt d'una glosa, potser un error en el comptar, car apareix el 3130 a l'inici de la pàgina 338 però no assignat a la glosa, que finalment du el 3131/1484. També falta un full de la BBM, entre el 1496 i el 1500, per aquest motiu no tenim els versos en negreta.

Ma sogra, si vos moriu,
a l'infern jeureu calenta
---
a un sol fii que teniu (~~3137~~ 1490)

Mirau Mallorca si és gran,
més ho és la part forana,
no us alabeu, ma germana,
es veïnats són que ho diran (~~3138~~ 1491)

La reina governadora
com a la Ciutat vengué
una fia que menà
la hi vestiren de senyora (~~3139~~ 1492)

La reina amb tanta noblesa,
com a la Ciutat vengué,
una nina que menà
la hi vestiren de pagesa (~~3140~~ 1493)

Una rosa a cada galta
un clavell en cada mà
com ella surt a ballar
senyal que no està malalta (~~3141~~ 1494)

Noltros som venguts de Sóller
perquè no hi ha figues flors
homo que sega blat gros
com safelca s'escapolla (~~3142~~ 1495)

Un dia a posta de sol
plorinyava l'infantó
no ploreu, angelet, no,
que mumareta no ho vol (~~3143~~ 1496)

Bon Jesús, Vós sou mumpare,
i Sant Josep es padrí,
i vos, àngel de la guarda,
no em desempareu a mi (~~3144~~ 1497)

Déu meu, com me moriré,
voldria que hi fósseu Vós,
i Sant Josep gloriós
i la Puríssima també (~~3145~~ 1498)

Un estelet, devertir-te
amb aqueixa que voldràs;
a mi sempre em trobaràs
prompte per a servir-te (~~3146~~ 1499)

Oh estrella d'es cul d'es covo,
oh taronja sense suc
digue'm qui t'ha demanada
per dir que no m'has/n'ets volgut (~~3146~~ 1500)[6]

Toca, guerrer, digues-me
com campa ma enamorada,
jo sé cert que anit passada
anàreu a vorer-la (~~3147~~ 1500)

Sa guerrera pler me'n fa
que em deverteix s'estimat,
perquè com està cansat
de rallar amb mi, llavor hi va (~~3148~~ 1501)

Si vols cançó de picat,
jo te'n diré més de mil
jo les duc dins sa butxaca
enfilades a un fil (~~3149~~ 1503)

Me'n anava dali, dali,
per sa ciqui d'En Rotger
per no pagar un dobler
a s'hostal de Biniali (~~3150~~ 1504)

Aquest rebosillo groc
que dus, Joana Maria,
es pastor diu que et daria
sa llet i es serigot
i que si ho trobàveu poc,
es brossat t'afegirà (~~3151~~ 1505)

Que no sabeu es motiu
que hi ha en la temporada?
Tan[t] si és veinat com veinada
com si és gent entremesclada
qui manco hi sap, més e-hi diu (1506)

A una església nova
fa feina s'estimat meu
i ara m'han de dir es teu
en quines parts se troba (~~3153~~ 1507)

6 Hi ha algun petit error de numeració, el 3146 ratllat apareix dues vegades. A la núm. 1596 no posa les xifres ratllades. Repeteix també el ~~3152~~ i alguns següents.

Picapedrer ni fuster
ni que tenga cap ofici,
jo vui un pobre rater
que no tenga cap mal vici (~~3154~~ 1508)

Un dia per 'vinentesa
li vaig mirar un jonoi
i li vaig trobar un poi
qui fumava, pipa encesa (1509)

Vora, vora la marina veig
venir sa meva amor
vestida de blanc, garrida,
vestida de blanc color (~~3152~~ 1510)

Voldria sabiduria,
enteniment i bon cap,
per anar amb sa llealtat
an el qui em ve amb traidoria (~~3153~~ 1511)

Sant Antoni va per mar
sonant una campaneta
tots los peixos de la mar
van dins la seva barqueta (~~3154~~ 1512)[7]

Sant Antoni és un bon sant,
qui té un dobbé l'e-hi dona
que mos guarda ets animals
tant si és de pèl, com de ploma (~~3155~~ 1513)

Sant Antoni ses sabates
les me podríeu donar
noltros anam a [a]gafar
un gat que no agafa rates (~~3156~~ 1514)

Enguany serà any de rates
que t'has mirat es forats?
També serà un any de gats
d'aquells que duen sabates (~~3157~~ 1515

Una fadrina com balla
se rebaixa i se remunta,
ell no hi ha cap cap-avalla
que no hi haja cap a munta (~~3158~~ 1516)

Enamorada estic jo
com ve no fris que se'n vaja
com veig que l'amo me'n taia
les venes de lo meu cor (~~3159~~ 1617)

S'enamorada vaig vendre
per un corteró de vi
si em fan mudar de camí
no sé per on tenc de prendre (~~3160~~ 1518)

Com te'n vas a confessar
que no dius an es confés:
–senyor vicari, jo engreix
de veure un fadrí penar? (~~3161~~ 1519)

Mare de Déu de la neu,
Vós sou blanca que lluïu
per què no el me devertiu
an aqueix estimat meu? (~~3162~~ 1520)

S'estimada poc se cuida
de lo turment que jo pas
sabeu a on és el cas?
Que té altre que li cuina (~~3162~~ 1521)

Una fadrina ha d'esser
com una saca de vidre
perquè en estar consentida
no fa goig mirar-la-se (~~3164~~ 1522)

Ja diràs a sa guerrera
es vespre com e.hi 'niràs
que no tenc malici d'ella
només de tu com e-hi vas (~~3165~~ 1523)

Dues guerreres plegades
no poden fer bona fi
perquè una o s'altra deu dir:
–**'xal estar, jo el vui per mi,**
li voldria poré obrir
el cor a guinavetades (~~3166~~ 1524)

Jo i sa meva guerrera
de cara no mos miram,
un any per hom festetjam
i enguany li toca a ella (3167 ~~1525~~)

7 Aquesta és una de les gloses més conegudes de la cançó de Sant Antoni.

No venguis que no t'empeny
ni t'envïi a demanar,
jo voldria que en tornar
es carrer fos una mar,
i en es portal un avenc (~~3168~~ 1526)

Sa lluna encara no és posta
si alç es cap la voré
jo cant as mig d'es carrer,
garrida davant ca vostra (~~3169~~ 1527)

Un temps com era fadrina
m'agradava es festetjar
i ara m'agrada es cantar,
emperò com tenc farina (~~3170~~ 1528)

Et recordes, Russinyola,
un temps com jo et festetjava,
que ta mare no gosava
deixar-te amb mi tota sola? (~~3171~~ 1529)

De cançons de quatre mots
n'hi hà molts que en saben fer,
de 5 i de 6 també,
i de 7 ja no en saben tots (~~3172~~ 1530)

Anit passada et sentia
de damunt San Salvador,
de sa teva resplandor
sa meva dona hi cosia
i e-hu posava millor
que si hagués estat de dia. (~~3173~~ 1531)

La mare de Déu mai tarda,
en cridar-la tan prest ve,
en es pou aparagué
de Na Joana Ginarda. (~~3174~~ 1532)

A Na Joana Ginarda
un peu li va llenegar
i ella tan prest cridà:
–Mare de Déu, ajudau-me. (~~3175~~ 1533)

Sa figuera bordissot
que hi havia en es Recó
feia figues pes senyor
i ara menjarà foc (~~3176~~ 1534)

Les gloses núm. 1496 i 1497 són adaptacions: la primera, una estrofa de «Horabaixa posta el sol» i la següent, una variant d'una oració popular a l'àngel de la guarda; la 1498 sembla també com una pregària. Madò Bàrbara *Gorrió* canta també les gloses més conegudes de Sant Antoni. Aquest fet condueix a pensar que, almanco part d'aquestes gloses, no eren de composició pròpia, sinó gloses conegudes. N'hi ha alguna de simpàtica: «Un dia per vinentesa / li vaig mirar un jonoi/ i li vaig trobar un poi / qui fumava, pipa encesa» (1509); no se sap ben bé com aquest insecte com podia fumar al genoll... però no deixa de tenir enginy. Aquestes gloses són semblants, pel que fa a la temàtica, vocabulari, etc. a les altres gloses recollides en aquesta carpeta C-53.

Materials de la Biblioteca Bartomeu March

En el lligall 1, carpeta 1 del Fons Samper de la BBM es troben, copiades, aquestes cançons curtes, les gloses, de madò Bàrbara Artigues. Estan copiades en versos de dos en dos, com s'ha esmentat abans, de manera diferent a la carpeta C-53, on els versos venen agrupats de quatre en quatre, com és habitual en la glosa. No s'esmenta cap motiu per aquesta transcripció, però són els versos, exactament en el mateix ordre, que apareixen a la C-53, copiats en dues tandes. Potser Samper intentava comptabilitzar la quantitat de vegades que sorgia l'esquema *abab* o

abba, tots els versets copiats van aparellats: Gloses 1, copia primer i tercer vers; Gloses 2, copia segon amb quart o també el sisè en els pocs casos que n'hi ha.

En la tanda que anomenam aquí Gloses 1, el darrer full apunta la núm. 58, glosa que no està copiada a la C-53 i que és un fragment de la cançó de mort. En els següents fulls, es transcriu el conjunt Gloses 2. Als *Materials* (Samper & Morey 1997: 254) apareix com una continuació de la «Cançó de mort»:

58. Un dia sortint es sol
a dins ca s'amor entraren
estava dins un llensol
un parenostro resaren
nostro senyô ens aconsol,
de n'Antonina qui és morta,
si tothom se'n aconorta
noltros ja durem es dol.

Un altre fragment a la pàgina següent copia aquesta cançó:

A Lluch a veure sa Santa
Potestat que Déu los dona
a los mariners ajuda
se'n torna tota remui
que em doneu tot lo qui convé
molta volta jo no trií
jo vos tractaré per mare
i tots los Sants per parents
ara vui mudar de vida
per esser bon crestià
per fermes i viles grans
per anar darrera dones
per encativar un homo
a l'instant vos ho diré
Oh tu, que no em vols gens?
Sempre en ta persona
potestat per a venir
pensa, i no en taies tros
que em dueu del veinat teu
perquè m'ho diu a la cara
tal es fa mare com tu jo
no sé què en pagaria
tu que estasses en la meva
no té comparació
jo som com un innocent
i corr com veig gen[t] que corre,
de fadrina qui festeja
de donar-li disgust
per na Joana Maria
un clavellet pigard
molta volta jo m'embroll
no jo t'arrib a alcançar
em faria anomenar
som des nom més venturós

És la lletra de «A 15 d'agost n'niré», però sembla que als materials de la BBM està incompleta, com si fos un primer apunt de la cançó, que la cantaire no recordés bé o que fos agafada molt ràpidament. La lletra s'entén i té sentit complet en el text copiat a la C-52, p. 536-539. Segueix un conjunt de 34 parells de versos, que venen sense informant, però no són de madò Bàrbara Artigues perquè després de la darrera, hi ha un text que documenta, de manera graciosa, el contraban que existia a tota la costa sud-est de Mallorca, especialment a Santanyí: «El que'm diu aquests cançons ens ofereix puros de cuantrebando, i diu que els du damunt perquè els carabiners no li fassen sa punyeta. 25-IX-26».

Uns fulls després, a continuació de «Un homo gat», hi ha una altra cançó de madò Bàrbara Gorrió copiada, amb el seu nom, un fragment de la cançó «Es racó d'en Saluet»:

Se pongué es sol
enredat de fre,
molt resplendent,
per dalt ses mates
de pell de garsa
de romaguers
i no me'n parlí
de cap a Sa Pobla
o de goret
de bestiar
ple de ciprers
per dalt ses roques
o bajocons
que anaven d-en 10 en 10
que caminaven
una titina
de pel de ruc
un cuc
s'escambrai nou
feia tres crides
o de vendre vi
digau tots darrera mi:
besa, besa es cul a tothom

Segueixen les lletres de «A 15 d'agost aniré», «A Lluc a veure sa Santa potestat» transcrita abans. I després «El rei tenia 3 fies», on posa ben clar que no té música, i a continuació «Cançons de mort», dues pàgines.[8]

Conclusions

El material recollit de madò Bàrbara Artigues ens serveix per documentar com determinades tonades, sempre associades al treball masculí, eren conegudes i cantades per dones en contextos socials específics. És una dada a tenir en compte, perquè madò Bàrbara canta aquestes tonades perquè fa les feines, les coneix de primera mà, com conta a Samper. Es poden trobar altres exemples on les dones canten les tonades de llaurar, però perquè les aprenen d'oïda: és el cas de Maria Abraham, de Campos (C-35 p. 136), de madò Pereta Soler de Porto Cristo (C-50, núm. 163), o de Maria Nadal *Llunes*, de Manacor (C-50, núm. 172), que la va aprendre «de sentir-la cantar a un pareller, de lluny». Samper és prou hàbil per fer-ho constar a les seves notes, cosa que diu molt de la seva vessant científica, i també desplega les seves habilitats de gran observador, perquè detecta en el cas de madò Bàrbara Artigues alguna cosa diferent: ella les sap cantar, però perquè ha fet les feines. Fa les feines que correspondrien a homes, perquè en el seu cas no li ha quedat més remei.

La figura de madò Bàrbara *Gorrió*, dibuixada per les tonades que sap cantar, és magnífica: la podem imaginar «menant carro» i llaurant, feines masculines (dins el món de l'època) i que combina amb cançons de tasques fetes sempre per dones (collir figues, les matances). Les tonades de batre i segar són cantades, al llarg del repertori de l'OCPC, tant per dones com per homes.

8 Algunes pàgines poden estar desordenades, tot i que el material sembla ser-hi tot, perquè són fulls solts sense lligar.

Queda, en tot cas, el motiu pel qual Samper anota, separant en dues tandes, els versos parells/imparells de les gloses als materials de la BBM. Una possible hipòtesi és el fet, ja esmentat, d'intentar controlar les rimes de les gloses recollides, cosa que explicaria aquesta selecció de versos parells i imparells. El que està clar és que estava veritablement interessat en aquest material, per dos motius: l'existència de dues numeracions paral·leles (una anterior, ratllada i substituïda), que suggereix un registre anterior molt acurat; i, en segon lloc, la còpia dels versos alterns, «desfent» les gloses, la qual cosa mostra un interès específic per les combinacions internes dels versos.

Hi ha, també, els textos de cançons narratives sense música. Caldria destacar la melodia i factura de la «Cançó de mort», l'única que selecciona Massot i Muntaner en els *Materials* (Samper & Morey 1997: 251-252) del repertori de madò Bàrbara Artigues, i que és un testimoni d'un tipus de cançó narrativa que ha desaparegut totalment. Ella aporta, també, la col·lecció de gloses que són transcrites aquí, i que mostren una vessant de transmissió femenina que cal tenir en compte, perquè documenta l'ampli ventall de repertori d'algunes cantadores.

Hi ha algunes lleugeres diferències entre els materials de la BBM i les carpetes que finalment foren enviades a la seu de l'OCPC. La còpia amb l'aparellament dels versos 1/3, 2/4 de les gloses n'és un exemple, perquè no apareix a les carpetes finalment enviades, on estan copiats de quatre en quatre. També es detecten fragments de cançons que són recollides en notes ràpides, que després es corregeixen als materials enviats a l'OCPC.

En tot cas, queden paleses les habilitats de cantadora extraordinària que fou madò Bàrbara Artigues. Seguint les seves aportacions, es pot veure que els llindars entre repertori masculí/femení queden definits per l'ús del cant, no per restriccions de gènere. I també cal subratllar que sabia cançons de glosat, la qual cosa vol dir que ella tenia interès en tot el que era l'expressió cantada, les cançons que s'ajustaven als moments del cicle del treball i de la vida.

Les seves aportacions documenten l'habilitat de generacions de dones que es veren en el cas d'haver de treballar en qualsevol tasca del camp, i fa reflexionar també sobre els casos de les dones que quedaren vídues o soles en la Guerra Civil, que hagueren de treure endavant dites tasques, i de les quals no hi ha massa registres en relació a elles; potser han quedat solament dins la memòria de les famílies. Serveixi aquest estudi sobre madò Bàrbara Artigues per reivindicar la memòria d'aquestes dones valentes, i, sobretot, molt treballadores.

Referències bibliogràfiques

Massot i Muntaner, Josep (2021): *Caçadors de cançons. Les missions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya 1920-1940*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Samper, Baltasar; Morey, Ramon (1997): «Missió de Recerca Samper-Morey, 1926», dins Josep Massot i Muntaner (ed.), *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials* [vii: Memòries de les missions de recerca per Palmira Jaquetti; Baltasar Samper-Ramon Morey; Palmira Jaquetti-Enric d'Aoust], Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 137-259.

Valriu, Caterina (2023): «Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya a la Biblioteca Bartomeu March de Palma», dins Salvador Rebés & Bàrbara Duran (eds.), *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922-2022)*, La Vall d'Uixó, Institut d'Estudis Catalans / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 67-80.

Arxius

BMM = Biblioteca Bartomeu March. Fons Baltasar Samper. Lligall 1, carpeta 1.

OCPC (DGCPAC) = Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural de la Generalitat de Catalunya). Carpetes C-52, C-53, C-54.

Els encanteris i les fórmules màgiques de les rondalles mallorquines d'Antoni M. Alcover

M. Magdalena Gelabert i Miró
Grup d'Estudis Etnopoètics (IEC)

1. *Els encanteris i les fórmules màgiques, sentit i transcendència*

A les rondalles, igual com a la resta de gèneres etnopoètics que conformen el nostre imaginari col·lectiu, hi trobam una gran quantitat d'elements màgics. La màgia intenta donar resposta a allò que les persones desitjam i que no podem aconseguir de manera convencional, per això ens resulta tan atractiva. És com si alguna part del nostre subconscient s'hi sentís atreta i lligada. Segons els estudiosos, els fets màgics simulen els efectes que volen aconseguir, són només un mitjà per a un fi.

Antoni Serrà Campins considera que «la rondalla meravellosa és la forma narrativa popular en prosa que fa més evident la naturalesa profundament formulària de la literatura oral tradicional» (2012: 251). Creu que el rondallaire «disposa d'epítets, expressions i frases fetes convencionals per comunicar idees fonamentals, d'escenaris, personatges, episodis i arguments arquetípics, de símbols codificats, de models de composició i de clixés numèrics, que ha après de forma intuïtiva i que, en general, fa servir de forma inconscient» (2012: 251). Afirma que es tracta d'elements que converteixen el text en estèticament atractiu, que faciliten la tasca del narrador i satisfan l'oient i que «el gènere, a més, conserva algunes fórmules que no són pròpiament rondallístiques des del punt de vista històric, sinó conjurs o encanteris desapareguts de les pràctiques màgiques els quals contribueixen igualment a l'estil formulari i al regust arcaic que caracteritzen la rondalla» (2012: 264).

En primer lloc, entenem l'encanteri[1] com una porta d'entrada a un món emocional, és la via directa a la por, al respecte, a l'activació de mecanismes

1 Tot i que el terme *encanteri* se sol usar com a sinònim de *conjur* i de *sortilegi*, existeixen matisos significatius entre els tres termes. En el nostre estudi hem usat *encanteri* tot referint-nos a un conjunt de paraules i gestos rituals destinats a obtenir un efecte de màgia, a la influència màgica, encantament o cosa que produeix encantament i que fa que una persona estigui sotmesa al poder d'altri. Només els poden pronunciar les persones iniciades en la màgia. Contenen una paraula o frase màgica que desencadena el poder de la natura o crida l'ajuda d'una divinitat. Poden alterar el curs normal dels esdeveniments i predir el futur. El *conjur* seria la invocació d'una força espiritual per a obtenir-ne poders, una fórmula o expressió que constreny algú (pot ser un esperit o un diable) a aparèixer o a obeir per una invocació o per pràctiques màgiques. També pot ser una fórmula que apropa una potència invisible i n'allunya una altra. El *sortilegi* és l'emprament d'un poder profètic atribuït a un pacte amb els mals esperits o endevinació del futur mitjançant la sort o les arts màgiques. Accions tendents a usar els poders dels esperits amb mitjans ocults als profans. Designava el ritu de la sort, són paraules que tenen un poder màgic i que es pronuncien per canviar la naturalesa o la forma d'algú o d'alguna cosa.

mentals que ens transporten a una altra dimensió, a la del subconscient. Un encanteri és un ritu màgic que té la pretensió d'alterar la realitat. Per a Rosa Alcoy i Pedrós «l'encanteri actua com una crida però és també una estratègia, res no impossibilita pensar que darrere de la creació de misteri, o de qualsevol al·licient creat per l'encís, s'amaga una tàctica, es desplega la teranyina de l'estil o d'una *maniera*, o evolucions un esquema de treball basat en el pensament racional» (2021: 14); i segueix: «L'encanteri que escau a l'art en general i que ha de ser sentit, i ser, i emplaçar-nos, en l'òrbita emocional més pura». Les paraules referides a la màgia: encantament, sortilegi, conjur, malefici, etc., posseeixen una gran càrrega connotativa que ens transporta a una altra realitat a la qual ens sentim lligats emocionalment. Amades (1982:117-118) ens fa observar també que el terme *encantat* s'atribueix a la majoria de processos de transformació d'humà en animal o d'embruixament —que podem fer extensius a animals, llocs o objectes—, prové de la paraula *cant*, per tant implica, «que està sotmès sota l'acció o l'efecte d'un cant o cançó».

La màgia no és una força universal que actuï per ella mateixa ni onsevulla sinó que és un poder específic únic en mans de la persona que posseeix aquesta força que es convoca a través d'un ritual i es manifesta amb la veu i la paraula. Malinowski (1993: 87) considera que cada tipus de màgia neix d'una circumstància concreta, de situacions reals i independents i de la tensió emotiva que provoquen un fluir espontani d'idees i de reaccions humanes. És la uniformitat del procés mental humà el que suposa que hi hagi alguns trets universals al voltant de la conducta màgica. Els objectes màgics tenen un missatge i unes connotacions essencials per a poder entendre el seu ús i la seva funció, així podríem parlar de l'existència d'una certa «pseudociència màgica» que ens els explica.

Joan Amades, a l'apartat referit a «les frases versificades i cantades en la rondalla» (1982: 114-126), afirma que «per als pobles antics la paraula versificada té un valor de cosa sagrada, sublim i excepcional; que les primeres civilitzacions van qualificar la poesia de llenguatge dels déus, perquè creien que les divinitats se sentien ofeses i es mostraven esquerpes si no se'ls parlava de manera rimada i metrificada. Parlar en prosa baixa i vulgar comuna a totes les gents era una irreverència en dirigir-se als éssers sobrenaturals» (p. 115). I segueix: «Entre els versets de què parlem n'hi ha que són fórmules màgiques emprades per a obtenir dons i favors dels éssers sobrenaturals amb els quals hom tracta, gràcies obtingudes moltes vegades per la gran valor màgica concedida a la paraula» (Amades 1982:115). Malinowski (1993: 80) considera que qualsevol ritual màgic necessita que el seu poder sigui invocat, es tracta d'acostar el poder cap a l'objecte: «El hechizo es esa parte de la magia que está oculta, que se continúa en filiación mágica y que sólo conoce aquel que la practica».

2. *Les fórmules màgiques que activen el poder dels objectes*

Dins el corpus rondallístic d'Alcover hi ha un gran nombre d'objectes màgics que tant poden ser anells com capsetes, canyamets, llibrets, capells, garrots, flabiols, flors, pintes, ribells, floquets, entre d'altres. Tanmateix, Bronislaw Malinowski (1993: 79) considera que tots els objectes que s'usen per a la realització d'algun tipus de màgia: perfums, flors, els objectes punxants, etc. s'associen a les emocions i no a les idees. En la majoria dels casos, els objectes màgics s'activen quan es pronuncien unes paraules determinades que resulten ser fórmules màgiques. El fet de pronunciar les fórmules màgiques fa que l'objecte deixi de ser comú per convertir-se en màgic i executa el poder que, suposadament, alguna força superior li ha concedit. Només el coneixement de la fórmula màgica permet activar el poder de l'objecte, per això l'heroi o l'heroïna necessiten el contacte amb el donador que, a més a més de proporcionar-li l'objecte, li ha d'explicar quina és la seva virtut i com s'activa.

La seqüència anterior implica que, tant els personatges que apareixen a la rondalla com els receptors —lectors o oïdors— als quals arriba, comparteixen unes determinades creences màgiques que són les que regnen en el món de les rondalles i que permeten que es desenvolupin els fets segons la dinàmica habitual del gènere.

Propp (1980: 278) creu que els objectes màgics no són més que un tipus d'ajudant, ja que fan la mateixa funció. Segons aquesta concepció, qualsevol objecte pot ser considerat màgic en un moment determinat però ha de posseir unes qualitats màgiques inherents i ha de ser divinitzat. No hi sol haver cap element extern que identifiqui l'objecte com a màgic. Afirma: «En el cuento, los objetos encantados son tan numerosos que un análisis descriptivo de ellos no nos daría ningún resultado» (Propp 1980: 278-279). Acompanya aquesta afirmació amb un llistat de peces de vestir, instruments musicals, armes, parts d'un animal, joies, etc. Carles Salazar (2009: 374) aclareix que «una creença màgica és la creença en l'existència d'una determinada causalitat sobrenatural que explica la producció de determinats fenòmens. Que es tracti, a més, d'una creença falsa és una altra qüestió»; i afegeix:

> Podríem així formular el paradigma de la creença màgica de la manera següent. Existeixen forces invisibles, extraordinàries i misterioses que determinen la producció dels fenòmens de la realitat, o si més no de determinats fenòmens. Qui pugui dominar aquestes estranyes forces podrà, en conseqüència, controlar la producció d'aquells fenòmens (Salazar 2009: 374).

Segons Malinowski (1993: 83), entre l'objecte i la màgia hi ha un vincle essencial: la màgia és una qualitat de la cosa i de la relació entre la cosa i l'humà, que és qui la posseeix. Aquest poder és tan valuós i particular que s'ha d'amagar i s'ha de protegir amb tabús i amb fórmules màgiques secretes.

En el cas de les rondalles, qui domina aquestes forces és l'heroi o l'heroïna, gràcies a l'ajut de donadores a les quals han demostrat que tenen bons valors humans i que són capaços de rompre la quotidianitat i d'arribar a l'èxit de les seves comeses. La rondalla «Es Mèl·loro Rosso» (Alcover 1996-2022, III: 180-219, tipus 425X) explica detalladament el procés de donació i d'ús de l'objecte màgic:

> Sa fada amb això se posà sa mà a sa butxaca, se treu un llibret, el dona a N'Elienoreta i li diu:
> —Bono, Senyora Altesa, acurcem raons, que jo faig falta a altres bandes. Vetaquí aqueix llibret. El s'estoig ben estojat i el guard ben guardat. Si el perdia o li [*sic*] prenien, estaria fet de Vossa Altesa sense apellació. En voler res que Vossa Altesa no puga fer, obrirà aqueix llibret amb cada mà i li dirà: «Llibret, llibret![2] La bona fada m'ha comanadet que tot quant jo li demanaria me fos alcançadet: te deman tal cosa». I a l'acte li sortirà, Senyora Altesa, aquella cosa que haurà demanada. Amb això i amb so suc de cervell que té Vossa Altesa arribarà dins poc temps a desencantar es Mèl·loro Rosso (p. 194).

Observam com la donadora és qui explica a l'heroïna quina virtut té l'objecte màgic que li proporciona i amb quina fórmula màgica es pot activar el seu poder, en aquest cas és una fórmula rimada. Així mateix, la fada incita la jove a usar la intel·ligència per fer un bon ús de l'objecte màgic que li permetrà desencantar l'heroi.

A «En Tià d'es forn d'En Mata-ronyes» (Alcover 1996-2022, I: 187-200, tipus 300 i 302), «Sa madona, que era fada, digué: —Jo lo que vos puc donar una carrasca, una espècie de capsa de tabac, que en dir-li: "Carrasca, du'm a tal part!" vos hi durà a l'acte!», (p. 189). Aquí l'objecte màgic permet transportar l'heroi si li dona l'ordre corresponent. Més endavant, es reprodueix el mateix cas: «Sa madona, que era fada, digué: —Jo vos podria donar unes corretges, que en dir-los: "Corretges, pegau!" ja són patides a pegar arreu de tots vents i peguen fins que troben gent davant» (p. 191). En general, els objectes màgics que serveixen per pegar com corretges, garrotets o serra-porres s'usen per fer justícia o per ajudar els herois a recobrar algun objecte que els ha estat robat.

Tenen efectes múltiples les maçoletes que apareixen a «En Bernadet i la reina manllevada» (Alcover 1996-2022, III: 359-379, tipus 462), si els diuen «Hala maçoletes! Feis lo que sabeu fer», «tot quant hi ha entorn d'elles tant sa gent com tota la casa tot se posa a sonar, cantar i ballar fins que tu digues basta!» (p. 372); en canvi, si els diuen «Maçoletes, duis-mos a tal banda!» els transporten cap allà

2 És molt significatiu el pes màgic de la paraula escrita, que pot servir si es posa damunt algú per guarir-lo, per exemple. Amades (1982: 118-119) es refereix al poder dels llibres que tenen impreses oracions i fórmules, fins i tot tenir-los a prop suposa gaudir del seu efecte màgic: «La paraula escrita té una valor molt superior a la parlada, puix que ve a ésser com si contínuament es pronunciés, i per tant la seva valor és perenne, és com una fórmula màgica en perpetu estat d'acció». L'exemple que posa és el del llibret d'«Es Mèl·loroRosso» d'Antoni M. Alcover.

«amb un tancar i obrir d'uis» (p. 372-373). D'aquesta manera, un sol objecte màgic uneix diverses propietats.

En alguna ocasió són els mateixos objectes màgics que diuen quina és la fórmula que activa els seus efectes, tal com passa a «En Joanet Cameta-curta i ses tres capsetes» (Alcover 1996-2022, I: 205-218, tipus 301): «Però encara més content i gojós estava en Joanet perquè, com se va treure de sa faldriguera ses tres capsetes, va reparar que cada una d'elles duia unes lletres que deien: "Oh, tu que m'has treta des pou! En veure't apurat, obri'm i demana'm una cosa, sa que vulgues, per grossa que sia, i te serà accedida, però just una vegada!"» (p. 210). A «Una gírgola que dugué coa» (Alcover 1996-2022, I: 432-456, tipus 310), l'heroïna es passeja per un jardí que fa tornar fades les al·lotes i olora tres flors màgiques que li diuen per a què poden servir:

> Mentres olorava sa vermeia vermeia, sent una veueta que sortia d'aquella flor dient:
> —Si me cuis, allà on me tiraràs sortirà un camp de foc.
> Mentres olorava sa verda verda, sent una altra veueta que deia:
> —Si me cuis, allà on me tiraràs sortirà un pinar d'uns pins més espessos que es cabeis d'es cap.
> Mentres olorava sa flor blanca blanca, sent una altra veueta que deia:
> —Si me cuis a mi, allà on me tiraràs sortirà un camp tot sembrat de guinavets nous i esmolats de fresc i més atapits que ses pues d'un eriçó (p. 437).

També és el cas de la maneta que apareix a la rondalla «En Joanet i sa donzella desencantada» (Alcover 1996-2022, III: 133-157, tipus 302):

> Aleshores en Joan sentí una veueta, que li semblà que sortia d'aquella maneta que el menava pertot i que llavò s'era posada damunt sa capçalera d'es llit de sa fadrineta. Aquella veueta se posa a dir:
> —Sí que l'has feta grossa amb so tirar aquella gota de cera dalt sa galta de missenyora! Però mira que si tu fas tot lo que ara te diré, encara poríem desencantar missenyora!
> —Sigues qui sigues tu qui me parles —diu en Joan—, digues de pressa tot lo que he de fer per tal desencantament i ho faré anc que el dimoni en pas (p. 138).

Sovint, un objecte serveix per invocar la persona que s'ha oferit a ajudar l'heroi com a «Na Joana i la fada Mariana» (Alcover 1996-2022, II: 254-260, tipus 428): en Bernat, el fill de la fada, agafa l'heroïna d'amagat i li diu: «—Jas aquest guant i, en trobar-te molt estreta, digues: "Ah l'amo d'es guant!" i jo et sortiré i te trauré de dins es fang, per enfonyada que hi estigues» (p. 254).

Els exemples són nombrosos i diversos, com és el cas del gegant que apareix a «En Joanet i sa fia del rei» (Alcover 1996-2022, V: 148-172, tipus 566), que, quan es troba apurat de tot, li ofereix un canyamet que en dir-li: «—Canyemet, treu-me d'es menjar del senyor rei», ho fa així, igual com una sella que en dir-li «—Selleta, du'm a tal banda» hi transporta l'heroi. Tant en un cas com en l'altre,

la fórmula es limita a donar l'ordre a l'objecte perquè faci la funció per la qual ha estat concebut.

L'anell és un dels objectes màgics més freqüents i que té efectes varis com el que troba en Joanet dins el pou, a «En Joanet, fii de viuda» (Alcover 1996-2022, v:11-21, tipus 560); quan el frega, l'anell respon: «—Fii de viuda què demanes?» i es concedeixen els seus desitjos, tant si és sortir del pou, com tornar la vida als seus germans, com que aparegui una taula de menjar, com un palau... Tot és possible, basta que ho desitgi i ho demani a l'anell. El mateix passa amb l'anell d'«En Pere de la bona roba» (Alcover 1996-2022, v: 24-34, tipus 560): tan aviat proporciona menjar com canvia la seva posició a la forca per la dels jutges i el botxí, fins que digui «Basta!», i l'heroi no ho diu mai. A l'anell se li pot demanar qualsevol cosa ja que té poders il·limitats. També posseeix un anell en Joanet de «Sa llampria meravellosa» (Alcover 1996-2022, v: 40-84, tipus 561), del qual surt un negret que fa tot quant li mana tot dient: «Mana'm feines com esclau teu que som i de tots es qui porten l'anell!», però només té poder si el freguen a la «llampria meravellosa» que ha agafat ell de dins un avenc.

Torna a ser un anell el que li demana l'heroi de «S'anellet» (Alcover 1996-2022, v: 211-245, tipus 569), aconsellat per un jai, al dimoni gros després de deixar-li un present de matances a l'infern, que respon a la fórmula genèrica: «—Anellet, fes lo que saps fer»; però, en aquest cas, l'anell manté una conversa amb l'heroi i quan li demana menjar li contesta: «—I ses dues paneres de porquim que dúieu? —diu una veueta de dins s'anellet»; o bé: «—Bono, i què voleu? —diu sa veueta» (p. 216), i segueixen la conversa en cada ocasió: «—Encara no vos basta lo que vos he tret? —diu sa veueta de s'anellet. —És que no tenc cuera per envestir sa caldera de peix! —diu en Joan. —I sa forqueta i guinaveta per sa cuixa de porcella rostida? —diu sa veueta de s'anellet» (p. 222). A la mateixa rondalla els gegants li pretenen baratar l'anell per tres garrotets —que peguen en dir-los «Pegau!» i s'aturen en dir-los «Prou!»— per unes endevinaies i un fabiolet que fa aparèixer tots els soldats del rei.

A la rondalla «Tres germanes i un gigant» (Alcover 1996-2022, i: 459-474, tipus 311), l'heroïna puja a un arbre perquè sospita que té efectes màgics ja que el gegant li ha prohibit que en mengi el fruit: «Aquell fruit eren una espècie de peramenys[3] d'allò més garrit» (p. 466). El fruit és qui parla i li demana si du l'anell d'or damunt, ella el du però dins un mocadoret i no li toca la pell, per això no anul·la els efectes màgics:

> —Aquesta et val! —diu sa veu de dins aquella fruita—. Així ja em pots coir! Però no em mengis que no puguis primer an es capdamunt d'aquest arbre, aont veuràs que s'ui de més amunt fa un brotet de tres fuies i una floreta. Cui aqueix brotet amb sa man dreta, menja'm a mi, agontant-me amb sa mà esquerra, i no llevis mai sa vista d'aquell brotet. Si ho fas així, aquell brotet tendrà sa virtut, mentres tu no el perdes, de tornar sa vida a qualsevol mort que l'hi passis per davant sa cara (p. 467).

3 *Peramenys* o *peramanys* són, segons el diccionari d'Alcover una «varietat de pera d'hivern, molt grossa i dolça».

A «Dues germanes i en Bernadet» (Alcover 1996-2022, iv: 381-394, tipus 552A) l'heroi aconsegueix un capellet de vidre que el fa invisible quan se'l posa i un cavallet de fust que el du on ell demana, només de dir: «Cavallet, vui esser a tal banda» (p. 385).

Així, obervam com els objectes màgics acompanyen el camí dels herois i els faciliten la tasca que solen tenir encomanada, en general s'activen amb fórmules màgiques que en ocasions simplement sol·liciten el desig de qui els posseeix, tot partint de l'habilitat particular de cada objecte.

3. *La crida dels animals màgics i les fórmules que activen el poder de transformació*

Per tal de cridar els animals màgics que fan d'auxiliars als herois i les heroïnes, també se solen usar fórmules màgiques, en ocasions ben senzilles, com és la d'«Es cavallet de set colors» (Alcover 1996-2022, iv: 275-294, tipus 530): en Bernadet crida «Cavallet blanc, ajuda!» o «Cavallet negre, ajuda!» (p. 278). Aquests animalets solen actuar com a auxiliars que ajuden els herois a aconseguir el que cerquen.

A «En Mercè-Mercè» (Alcover 1996-2022, iv: 318-350, tipus 532) s'usa la fórmula que habitualment es fa servir per a les transformacions per cridar l'animal: «—Val Déu i cavallet! Ajuda, que s'és mester!» (p. 324); i el cavallet tant pot donar consells com proporcionar un exèrcit de cavalls blancs i negres per guanyar batalles i guerres o donar instruccions detallades de com s'ha de trobar la bella font o com s'ha d'aconseguir llet de lleona per tornar el delit i el coratge al rei.

A la rondalla «En Pere d'es forn» (Alcover 1996-2022, vi: 45-55, tipus 675), l'heroi salva un vell marí tot ajudant-lo a tornar a l'aigua i ell li diu: «—Qualsevol cosa vulgues, no has de fer més que dir: "Per virtut del vell marí que es faça tal cosa" i se farà a l'acte» (p. 49). Es tracta de l'animal agraït que crea un vincle permanent amb l'humà que l'ha salvat. El mateix cas dels animals agraïts el trobam a «Es fii d'es pescador» (Alcover 1996-2022, i: 307-330, tipus 302). L'heroi ajuda quatre animals que es barallen per partir-se una ovella morta i ell els aconsella sàviament. En agraïment li donen una part del seu cos: una cerra, una ungla, una ploma i un capet de banya que s'activen quan diu «Val Déu i lleó», «Val Déu i ca llebrer!», «Val Déu i falcó!» i «Val Déu i formiga!» respectivament, i es desactiven quan diu «Val Déu i homo!» i torna a ser qui era. Tornam a trobar el mateix motiu i la mateixa fórmula a «En Joanet i sa donzella desencantada» i a «Sa maneta de plata» (Alcover 1996-2022, iii: 133-157, tipus 302; v, 87-110, tipus 561).

Tot i que la metamorfosi és l'ús més habitual d'aquesta fórmula màgica, també apareix per invocar l'animal esmentat i provocar altres efectes màgics, és

el cas d'«En Tinyoset» (Alcover 1996-2022, I: 545-567, tipus 314). El corb agraït li dona tres plomes de tres colors que fan efectes diferents si es diu la fórmula màgica «Val Déu i corb! Plometa, fé lo que saps fer» (p. 549), i apareixen un pinar espès, un camp de brases i un braç de mar, segons el color. El cavall, fa el mateix i li dona la cua perquè serveixi per a invocar-lo i donar-li la solució als problemes tot dient «Val Déu i cavall! Coeta, fé lo que saps fer» (p. 552). D'aquesta manera, el transporta on vol, li fa guanyar guerres i curar el rei.

El mateix passa a «S'estudiant de sa cova de Salamanca» (Alcover 1996-2022, II: 14-24, tipus 325): el mestre i l'alumne es transformen a partir de les fórmules «Val Déu i lloca amb polls!» i «Val Déu i milana falconera», respectivament (p. 23-24). Na Fadeta, l'heroïna de la rondalla «Es Castell d'Iràs i no tornaràs» (Alcover 1996-2022, I: 499-527, tipus 313C) usa la mateixa fórmula per transformar-se i tornar a casa seva aviat: «Val Déu i àliga! —digué, i torna una àliga; pega volada i de d'allà» (p. 508).

A «En Ferrandí» (Alcover 1996-2022, II: 103-124, tipus 320), quan l'heroi es veu apurat per trobar una pinteta d'or que és dins mar, escolta el consell del cavall i crida: «—Animalet de Déu, / dona'm lo que és meu / i jo et daré lo que és teu» (p. 120); i així fa ús de les tres espines que li havia donat com a penyora per haver-lo salvat. Repeteix el mateix procés i la mateixa fórmula amb l'ocellet que li du un anell de diamants.

Les fórmules de les fades serveixen també per a la metamorfosi dels personatges en cas de necessitat, com passa a «Na Blancaflor» (Alcover 1996-2022, I: 479-495, tipus 313A) quan ella diu: «—Per fat i fat que la mia mare m'ha comanat i un punt més, que lo que ara diré sia ver i veritat: que en Joanet torn una sínia, i es cavall un ase retut que rodi sa sínia i jo que sia s'hortolà» (p. 492). Trobam la mateixa seqüència a «Es Castell d'Iràs i no tornaràs» (Alcover 1996-2022, I: 499-527, tipus 313C), quan fugen na Fadeta i en Bernadet.

4. *Maleficis i malediccions*

A l'Aplec d'Alcover apareixen maleficis i malediccions formats per fórmules màgiques que provoquen fets i situacions determinats. Suposen un ús particular del llenguatge i sovint apareixen en boca dels agressors que, per voluntat pròpia o per ordre d'algú d'estatus social superior —com és el cas del rei o la reina—, pretenen causar mal a algú altre, sobretot als herois. En aquest cas, no calen objectes que provoquin l'efecte desitjat sinó que les paraules són suficients per crear els efectes que s'esperen. Segons Carles Salazar,

> Els llenguatges simbòlics es diferencien del llenguatge ordinari perquè posseeixen un significat addicional, subjacent, que és en definitiva el seu significat real. Per això els llenguatges simbòlics ens resulten incomprensibles a primer cop d'ull. Ens cal desxifrar-los, interpretar-los, descobrir-ne la veritat oculta que s'amaga sota la falsedat o mentida aparent (2009: 302).

Salazar afirma que «els mites han de ser narrats en una llengua determinada. Però a diferència del que succeeix amb altres tipus de narracions o construccions lingüístiques (la poesia, per exemple), el llenguatge proporciona als mites alguna cosa més que un conjunt de sons que expressen idees» (p. 333). Així, els sons i les paraules pronunciades per agressors o pels auxiliars dels agressors tenen significats ocults i amagats que van més enllà de les idees que els propis mots haurien pogut expressar.

Rafel Beltran considera que «l'enunciació d'un conjur significa un intent de modificar el curs natural dels esdeveniments. Es tracta, doncs, d'una invocació màgica. Segons la definició clàssica de Malinowski [1993], la màgia és la resposta a una sensació de desesperança que tenen els homes o les dones sobre un món que no poden controlar» (1998: 462). Els exemples poden ser diversos, com el de la rondalla «Sa cama-rotgera» (Alcover 1996-2022, III: 297-308, tipus 433B), que comença explicant com un rei, cansat de no poder tenir infants, s'exclama: «—Mal fos un drac, sols que en tenguéssem un!»; la seva mala paraula actua com un malefici, és premonitòria i al cap d'un temps neix un drac que s'amaga dins el clavegueram. Els maleficis són temuts perquè es considera que són extremadament poderosos i és molt difícil alliberar-se'n.

«N'Elienoreta» (Alcover 1996-2022, I: 360-399, tipus 310) fuig de la torre on son pare la té captiva i ell la persegueix, però en Bernadet insisteix que es giri i, malgrat els advertiments de na Trec-a-trec —la maceta que la serveix— que li diu de dins la butxaca: «—Que no es gir, senyoreta! Que son pare és bruixot i la fadaria!», ella es gira una mica i son pare li veu «una galta, sa coa d'un ui i una banda de front i tot d'una diu pegant un crit aborronador: —Cara d'ase torns, Elienoreta polissona! I N'Elienoreta cop en sec torna amb sa cara d'ase». Per tal d'alliberar-se d'aquest malefici, l'heroïna haurà de menester l'ajut d'una auxiliar, la maceta, que haurà de fer un procés llarg i reiterat per convèncer l'agressor i pare de l'heroïna perquè li reveli com ho ha de fer per poder tornar al seu estat original i alliberar-se del malefici al qual l'ha sotmesa.

Trobam el mateix motiu a «Na Blancaflor» (Alcover 1996-2022, I: 479-495, tipus 313A). Quan els protagonistes fugen del dimoni i pare de na Blancaflor, el primer li demana que es giri per dir-li a reveure i en Joanet insisteix que ella es giri. Quan la jove hi accedeix, el dimoni aprofita per fer-li el malefici: «—Mal te badasses, mala fia!» (p. 494), a l'acte ella es badà de dalt a baix del cos i morí i també el cavall.

Les fades són perilloses i temudes pels seus poders, ja que és comunament conegut 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 llen-

gos» (Alcover 1996-2022, VI: 139-153, tipus 707). Quan les dues germanes de la reina veuen tres jovenets amb un estel al front que es passegen per davant palau, sospiten que són els nebots que elles volgueren matar i acudeixen a una mala fada que, tot i que es compadeix dels tres jovenets, els envesteix amb males arts perquè l'amenacen 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 (Alcover 2013: 142-143).

També podem veure que el malefici de la mala fada va acompanyat de l'afronta que suposa la galtada a la jove i del dolor físic, que la fa patir enormement. Per tal de desencantar-la, han d'aconseguir l'aucellet de les set llengos i li han de dir: «Desenfada aqueixa germaneta meua que una mala fada l'ha malfadada» (p. 144) i amb el seu cant la desenfadarà.

Un altre exemple de premonició i malefici particular és el de la mare d'«En Pere Catorze» (Alcover 1996-2022, V: 355-375, tipus 650A), que està tan orgullosa del seu fill que no s'atura de dir:

> —Oh estrella meua d'es meu cor! Que t'estim i que t'estim! Catorze en voldria tenir com tu!
> —Calla botxa! No digues això! No digues desbarats! —deia es seu homo.
> —An aixo dius desbarats, tu? —deia ella—. Ho dic i ho re-dic! Catorze en voldria tenir de fiis com aquest! Catorze! Catorze!
> No en va tenir d'altre, però aquell començà a fer-se tan revengut i reforçat, que prompte va tenir tanta força com catorze al·lots d'es seu temps; però també resultà que tornà tan menjador, que se menjava ell tot sol es menjar de catorze, és a dir, catorze olles de faves i catorze pans (p. 356).

Tot i el recel del pare, que té una actitud ben diferent i uns altres desitjos, les paraules de sa mare actuen com una premonició i l'infant té la força de catorze i menja per catorze. Aquesta feta és una mostra de l'amor desmesurat de la mare cap al fill però, com que és profund i franc, al cap i a la fi el condueix cap a un bon camí i en Pere arriba a ser rei. També actuen com una premonició i com un malefici les

paraules de la mare d'«Es peix Nicolau» (Alcover 1936-1972 XXIV: 71-73), que, cansada de veure el seu fill en remull i de la caparrudesa de l'infant «tengué sa flaquesa de dir: —Mal tornasses peix!— Què me'n direu? Ell hi tornà de cinta en avall» (p. 71). El fill és feliç quan el duen a la mar però les seves ànsies de conèixer-ne els secrets el duen fins a «es fons de Saluet» i això li costa la vida. Les paraules de la mare han actuat com una maledicció i ella paga la seva debilitat i el mal moment amb la pèrdua del fill.

Un cas molt semblant és el de la mare de la rondalla «Es ciurons que tornaren minyons» T700 ALC. GG. VI (2013: 84-87), que ens conta com una dona casada sense infants com que «es ciurons no volien coure, i arriba a dir: —Mal tornassin minyons, ja que no en tenim cap!, Hi tornaren i ja se posen a córrer i a borinejar» (p. 84).[4]

A «Una gírgola que dugué coa» (Alcover 1996-2022, I: 432-456, tipus 310), casualment una mala fada sent com na Catalineta li expressa la por que té a en Bernadet, que si la deixa sola no la fadin i ell no perdi la memòria i diu: «—Faré tenir ver allò que ha dit aquella al·lota» i «digué ben petit ben petit, que negú no la sentís: —Per fat i fat que la mia mare m'ha comanat, que lo que ara diré sia ver i veritat: que aquest jovenet no se recordi pus de sa mesquina que ha deixada devora es coll d'es pou!» (p. 441). Els efectes són immediats: «Sobretot, ell fonc vera sa maledició d'aquella mala fada. En Bernadet cop en sec s'oblidà de Na Catalineta, com si no l'hagués vista mai ni sabés si era an el món» (p. 441). També el dimoni i pare de «Na Blancaflor» (Alcover 1996-2022, I: 479-495, tipus 313A) repeteix en diverses ocasions: «—Maleïda sigui sa que t'ha aconseiat!»; ell sap que ha estat la seva filla Blancaflor, però com que no en té proves, la maledicció no produeix cap efecte.

L'heroi d'«En Pere Poca-Por» (Alcover 1996-2022, II: 31-47, tipus 326) roman a una casa on hi surt por cada nit i descobreix que és perquè quan feien la casa no podien posar una pedra molt feixuga i algú va dir: «Que la pos el dimoni!». Evidentment, el dimoni se sentí invocat i la hi posà, per això cada nit hi surt per perquè encara no ha cobrat la feina. La solució que proposa en Pere és que se'n tornin la pedra i així es fa.

5. *Els encanteris i les fórmules de les fades*

Les fades són les figures que, per excel·lència, articulen els poders màgics i els empren per a bé i per a mal, segons el seu criteri o per pur caprici. Les fades no manifesten el seu poder a ningú fins que el fan servir. Mai no en presumeixen; al contrari, són discretes i senzilles i actuen com dones corrents. Solen ser les principals articuladores dels encanteris i els basta la paraula per a obtenir els efectes màgics que desitgen. A les rondalles d'Alcover, la paraula és l'eina més poderosa. A través de la paraula es pot enamorar, es pot vèncer un combat, es

4 Simonsen (2012) analitza casos estranys de mares mortes abans de parir, mares infanticides, exorcismes, etc. tot basant-se en el llegendari danès.

pot aconseguir una penyora o, amb una fórmula màgica, fins i tot es pot conduir cap a la mort. Es distingeixen bons i dolents segons l'ús que fan de la paraula. Els herois i heroïnes positius són intel·ligents i parlen educadament, saben usar bé el llenguatge. Per contra, els antiherois malparlen, són inoportuns i maleducats i paguen les conseqüències de ser-ho.

La dona és la que fa un ús més enigmàtic de la paraula, la que més mesura i pensa què ha de dir i com ho ha de dir. Els homes també poden usar aquest recurs però no ho fan de manera tan sistemàtica. Les fades són les dones que posseeixen el poder de canviar l'ordre de les coses en un sol instant, només de pronunciar els mots pertinents. És, des d'antic, el conjur o la paraula màgica, la clau, i així ho reconeix Teresa Zapata: «En muchas culturas primitivas, el hechizo es el más importante de los componentes de la magia. Quién conozca el hechizo, conoce la magia y el ritual de brujería se centra en la pronunciación de éste» (2007: 53). Afirma Walter Ong: «La fuerza de la palabra oral para interiorizar se relaciona de una manera especial con lo sagrado, con las preocupaciones fundamentales de la existencia. En la mayoría de las religiones, la palabra hablada es parte integral en la vida ritual y devota» (1987: 78).

A la rondalla «L'amor de les tres taronges» (Alcover 1996-2022, II: 331-358, tipus 408), la fada enfadada perquè en Bernadet li ha romput la setria tot jugant s'exclama: «—Del bon fat i del mal fat que la mia mare m'ha comanat i un punt més lo que ara diré, que sia ver i veritat:[5] que en Bernadet en tenir setze anys, no puga estar ni sossegar que l'amor de les tres taronges no vaja a cercar» (p. 333). El fet que les fórmules màgiques incloguin al·lusions mítiques i primigènies suposa que, en ser pronunciades, desencadenen els poders del passat i els duen cap al present (Malinowski 1993: 93). Es constata que el mite i la màgia estan molt relacionats. Un encanteri semblant és el de la fada de «S'Hermosura del món» (Alcover 1996-2022, IV: 242-253, tipus 516) que, enfadada perquè el rei cristià li ha tallat un pam de nas amb una fletxa, s'exclama: «—Per fat i fat que la mia mare m'ha comanat i un punt més, que lo que ara diré sia ver i veritat:[6] que es

5 Jaume Busquets (1929), especialista en la investigació sobre el passat islàmic de Mallorca, defensa que l'inici d'aquesta fórmula és una reminiscència musulmana i una mostra de la influència de certes pràctiques en els primers temps posteriors a la conquesta del rei Jaume I. Es basa en la fórmula que inclou l'article femení: *Per la fat i fat*, que segons ell deriva de *la Fatifat* i, alhora de *Al-Fâtihat*, que és el nom de la primera sûra o capítol de l'Alcorà; reforça aquesta hipòtesi amb el fet que els musulmans atribueixen grans virtuts a les sûres. Recentment, Guillem Rosselló Bordoy (2010) feu una anàlisi sobre aquest i altres articles de Busquets i, alhora, sobre la seva figura. Amades (1982: 116) es refereix a per fat i fat com «una fórmula d'encantament típica de la rondalla mallorquina». I aclareix: «Els termes fat i fat, impropis de la nostra parla semblen ésser la degeneració o corrupció del terme àrab al-Fâtihat, que hom aplica a la primera sura o capítol de l'Alcorà, tingut entre els musulmans com de gran virtut, i que hom ensenyava secretament, cregut que el seu coneixement comportava la possessió d'una fórmula de virtut excepcional, atribuïda en general a totes les sures, però molt especialment a la primera».

6 Katrinaki (2012) presenta un interessant estudi sobre les contradiccions que s'estableixen entre

qui m'ha tirada aquesta fletxa no tenga conhort fins que haja trobada s'Hermosura del món» (p. 243).

A «Una gírgola que dugué coa» (Alcover 1996-2022, I: 432-456, tipus 310), quan na Catalineta veu que en Bernadet no torna a cercar-la al pou, tal com li havia promès s'exclama:

> —No hi ha vel. El m'hauran fadat. Veiam jo si el sabré desenfadar.
> I digué amb tota solemnidat:
> — Per fat i fat que la mia mare m'ha comanat i un punt més, que lo que ara diré sia ver i veritat: que dins es bosc més gran del rei se principiï un casal, com és del rei mateix, a on no hi falt un amèn, i que hi haja una botiga amb tota casta de robes d'homo, unes cosides i altres sense cosir.
> Què me'n direu? Ell a l'acte se principià dins aquell bosc un casal com es del rei mateix (p. 442).

La fada pronuncia el seu encanteri «amb tota solemnidat» perquè és conscient del seu enorme poder i de les conseqüències que tendran les seves paraules. És com si es trobàs en una situació d'inspiració i de connexió xamànica amb les forces del més enllà que li permeten tenir poders sobrenaturals. El fet que la fada realitzi l'encanteri amb solemnitat indica la importància que té i el vincula al ritual d'encantament. Per altra banda, també hem de destacar la immediatesa dels encanteris que es produeixen «a l'acte», tot d'una després d'haver estat pronunciats de manera correcta. En contraposició, si l'encanteri no es pronuncia de manera exacta i precisa, no es compleix, tot i els esforços d'aquells que es veuen en perill, per exemple, i no el recorden. Aquells que no saben pronunciar una fórmula màgica de manera literal no solen ser els herois sinó els germans o els falsos herois, molts vegades sembla com si aquesta desmemòria estàs vinculada a la seva manca de valors positius —no han atès correctament una jaieta o no han compartit el pa amb qui patia fam i els en demanava, per exemple—; així, les forces del bé no els són favorables.

Moltes vegades són les fades les que proporcionen les penyores màgiques com les que té el rei moro a «En Ferrandí» (Alcover 1996-2022, II: 103-124, tipus 320): «Mentres no li prenguen s'espasa que li feren ses fades, que en dir-li: "Espasa, taia caps!", en taia mentres n'hi venguen davant, mentres no li saupen aquesta espasa, no el faran recular» (p. 109) i són elles les que expliquen la virtut que tenen, com les poden aconseguir o com se'n poden alliberar.

Les fades poden oferir dons sense necessitat d'explicitar gaire l'encanteri, és el cas de «N'Estel d'Or» (Alcover 1996-2022, IV: 81-102, tipus 510A). Les jaies anuncien a l'heroïna que es faran efectius els seus desitjos positius («—Idò perles i diamants tendràs!», p. 88), o negatius per a l'antiheroïna («—Idò pois i xinxes tendràs!», p. 92). El mateix cas el trobam a la rondalla «Ses figues i es fii petit»

els rols de mares i fades en algunes llegendes i creences gregues.

(Alcover 1996-2022, IV: 299-310, tipus 531), quan els germans majors menteixen a la jaia que els demana què duen dins el paner i en lloc de dir-los que hi duen figues li diuen: «Merda!», la jaia els repeteix: «Idò merda tendràs!» (p. 299).

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 de criatures fantàstiques 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).

És decisiu el poder de la paraula en les nostres fades, és la seva eina principal, ja ens diu Garrido: «El hada está ligada a la palabra y la palabra está ligada al poder del hada. Por medio del poder de la palabra el hada teje la acción de forma que se alcance el desenlace deseado en el marco del espacio y del tiempo del cuento» (2015: 220). Les fades tenen el poder de l'endevinació i del vaticini, s'avancen als esdeveniments, tant dels protegits com dels oponents, per això podem considerar-les successores de les sibil·les. També poden aparèixer i desaparèixer segons la seva voluntat de manera ràpida i inesperada. Però les fades no tenen un poder absolut sinó que depenen de la fortuna i del destí dels altres personatges, de com actuen ells i de quin és el seu propi camí.

6. *La interdicció o els efectes de pronunciar determinades paraules*

Ja hem observat com a l'Aplec d'Alcover hi apareixen situacions en les quals l'ús de determinades paraules produeix uns efectes màgics que desencadenen el desenvolupament de les rondalles. En alguns casos, es tracta de paraules o expressions prohibides que quan són pronunciades tenen uns efectes immediats i capgiren totalment la situació. Un dels casos més clars és el de «L'amo en Biel Perxanc i la dona d'aigo» (Alcover 1996-2022, III: 227-230, tipus 1560), que representa la prohibició de pronunciar determinades paraules. En aquesta rondalla, la fada consent casar-se amb el pagès a condició que mai no li digui *dona d'aigo*. En el moment que ell pronuncia aquestes paraules, ella desapareix per sempre i se'n du els seus fills cap a l'interior del pou d'on havia sortit.

A «S'Hermosura del món» (Alcover 1996-2022, IV: 242-253, tipus 516) apareixen tres àligues que parlen als seus fills i els adverteixen que no poden contar el que han sentit si no volen convertir-se en una pedra: «—Qui parlarà o motarà un tros de pedra mabre tornarà» (p. 245). Al llarg de la rondalla comprovam com són veritat els efectes d'aquesta interdicció perquè el senyor moro torna un tros de pedra mabre quan conta la història que han viscut el rei i ell i perquè ha fet cada cosa, segons el que va sentir contar a les àligues. També trobam el motiu de la petrificació quan els germans van a la recerca de «S'abre de música, sa font

d'or i s'aucell qui parla» (Alcover 1996-2022, VI: 207-223, tipus 707), i senten pel camí una veu que els diu: «—Ja et 'gaf! Ja et tenc! Ja et mat!»; i si es giren, es converteixen en una pedra.

En nombroses ocasions, els objectes màgics estan vinculats a alguna prohibició. A «Una gírgola que dugué coa» (Alcover 1996-2022, I: 432-456, tipus 310), l'heroïna es passeja per un jardí prohibit al qual ha tingut accés gràcies al seu bon comportament. Aquest jardí converteix en fades i les seves flors són màgiques. A «Tres germanes i un gigant» (Alcover 1996-2022, I: 459-474, tipus 311), el gegant ha prohibit a l'heroïna de menjar el fruit d'un arbre pels seus efectes màgics, ja que, si segueix el procés adequat, podria tornar a la vida les seves germanes mortes, ella és conscient de la vinculació entre la prohibició i els efectes màgics de l'objecte prohibit: «—¿No ho deia jo que amb so fruit d'aquest abre hi havia d'haver qualque misteri, quan es gigant té tan privat que en mengin?» (p. 467). A «La Bella Ventura o es ca negre sense nas» (Alcover 1996-2022, III: 81-103, tipus 425), les tres jovenetes invoquen la bella ventura per saber quin serà el seu futur: «—Crid la bella ventura! Quina serà ma bella ventura? —El rei de Nàpols! —va respondre a l'acte una veu» (p. 82).

A la rondalla «Es tres germans i es nou gegants» (Alcover 1996-2022, VI: 64-74, tipus 676), apareix una fórmula màgica molt atractiva que serveix per obrir i tancar les portes d'una cova on els gegants tenen amagat un tresor. Es tracta de «—Mar i món, obri! Obri bitzoc!» per obrir, i de «—Mar i món, tanca! tanca bitzoc!» per tancar. Tot referint-se a la rondalla meravellosa, Antoni Serrà i Campins afirma: «El gènere, a més, conserva algunes fórmules que no són pròpiament rondallístiques des del punt de vista històric, sinó conjurs o encanteris desapareguts de les pràctiques màgiques els quals contribueixen igualment a l'estil formulari i al regust arcaic que caracteritzen la rondalla» (2012: 264). Es refereix a exemples com «Val Déu i formiga», «Mar i món, obri; obri bitzoc» o a la de les fades «Per la fat i fat». Campins esmenta també l'arabista Jaume Busquets (1929), qui explica la reminiscència àrab que suposa aquesta referència a la primera sûra de l'Alcorà.

Segons Joan Amades, «molt probablement els termes insignificats de *Mar i món* són simplement els termes àrabs *obre't* i *tanca't*, vulgars i comuns entre musulmans, però que entre nosaltres prenen aire meravellós i valor màgica, per raó de la ignorància de llur sentit» i segueix més endavant tot analitzant diverses fórmules: «Es tracta, per tant, de la repetició del concepte en àrab primer i en català després. Dir-la tota en català li hauria minvat valor i gràcia, i els termes desconeguts li donen qualitat. Aquesta fórmula i l'anterior són els únics elements de procedència àrab que ens són coneguts en les nostres rondalles» (Amades 1982: 17). En la mateixa situació, l'heroïna de «Na Magraneta» (Alcover 1996-2022, VI: 260-272, tipus 709) usa simplement l'expressió «—Portes, obriu» i «—Portes, tancau», tal com fan els tretze lladres, per obrir les portes del Castell de la Colo-

meta. Una altra fórmula màgica per obrir portes la trobam a «S'aigo ballant i es canariet parlant» (Alcover 1996-2022, VI: 161-176, tipus 707):

> quan fan el camí arriben a un castell però llavò aquest castell està tancat i per obrir-lo han d'afinar sa clau que pertoca. És un rest de claus que n'hi ha tres-centes xixanta-cinc, una per cada dia de l'any. I per trobar sa del dia, han de dir tres vegades:
> —Oh claveta del dia!
> Ríngola, fava, pinyolí, fideu!
> Vine a la maneta mia!
> Ríngola, fava, pinyolí, llentia! (p. 168).

En aquesta ocasió és tracta d'una fórmula rimada molt atractiva que s'ha de reiterar tres vegades perquè sorgeixi l'efecte desitjat, tal com explica la jaieta. En aquest sentit ens podem remetre a Joan Amades quan afirma: «Originàriament la gràcia i la virtut màgica de les fórmules de poder meravellós, no consisteixen en el sentit de les oracions i en llur concepte, puix que moltes vegades ni tan sols anomenen ni fan al·lusió a l'objecte que se'ls atribueix» (Amades 1982: 117). El mateix passa amb les oracions remeieres que no es refereixen al mal ni al tema. La clau, per tant, resideix en la rima, el ritme i l'ordre de les paraules, per aquest motiu el vers esdevingué una necessitat ritual.

A la rondalla «Es Negret» (Alcover 1996-2022, III: 233-245, tipus 428), quan el negret explica quin és el procediment que ha de fer l'heroïna per aconseguir les xeremies de ca ses ties de fora Mallorca, acompanya cada una de les passes amb l'ús de bones paraules, com si l'amabilitat amb la parla tingués per ella mateixa un efecte màgic:

> —No res idò —diu es negret—. Saps què has de fer? Ves-te'n per avall per avall. Trobaràs un torrent i diràs: «Oh torrent! Que series de bo per rentar-hi la roba del senyor rei! Deixa'm passar!» I es torrent te dirà: «Passa». Passes i trobaràs una bardissa i diràs: «Oh bardissa! Que series de bona per eixugar-hi la roba del senyor rei! Deixa'm passar!». I sa bardissa te dirà: «Passa». Passes i llavò trobaràs un ramat de calàpets que t'envestiran pegant bots i bots. Te'n duràs una talequeta plena de terreta bona i diràs: «Oh calapetons! Per ventura negú mai vos havia duita terreta bona i jo vos ne duc» (Alcover 2001: 239).

Es tracta d'un motiu recorrent a nombroses rondalles.

7. *Conclusions*

La màgia intenta donar una resposta a allò que desitjam i no podem aconseguir de manera convencional, per això ens resulta tan atractiva. És com si alguna part del nostre subconscient s'hi sentís atreta i lligada.

Els fets màgics simulen els efectes que volen aconseguir, són un mitjà per a un fi. L'objecte pot ser conegut i quotidià i només actua quan es pronuncia l'encanteri. Projectam amb les paraules els nostres desitjos, acompanyats d'una gran

càrrega emocional. Les paraules referides a la màgia: encantament, conjur, etc. posseeixen una gran càrrega connotativa que ens transporta a una altra realitat a la qual ens sentim lligats emocionalment.

A les rondalles meravelloses de l'Aplec d'Alcover, apareixen un gran nombre d'encanteris i fórmules màgiques que responen a l'intent humà de donar resposta a allò que desitjam. Hi trobam fórmules màgiques que activen i acompanyen el poder dels objectes, d'altres que serveixen per fer una crida dels animals màgics així com fórmules màgiques que activen el poder de transformació, també hi ha maleficis i malediccions i, sobretot, encanteris i fórmules que utilitzen les fades així com la interdicció o els efectes de pronunciar determinades paraules.

L'eina més poderosa de les rondalles és la paraula i les dones són les que demostren dominar el llenguatge, tant si es tracta simplement de fer-ne un ús enginyós i interessat com si en fan un ús simbòlic i màgic. La paraula és el camí que escullen les dones per articular la intel·ligència i per fer servir el seu poder. Tant si són joves com si són jaies, coneixen el sentit dels mots i la manera com han de convèncer l'interlocutor per dur-lo cap on elles volen. Segons el paper que interpreten, l'empren en un sentit o en un altre: si són heroïnes, per fer el bé, i si són agressores, per perjudicar els altres. L'extensió i la varietat de conjurs, encanteris, malediccions i fórmules màgiques usades demostren, una vegada més, la riquesa de l'*Aplec de Rondaies Mallorquines* d'Antoni M. Alcover des de la perspectiva etnopoètica.

Referències bibliogràfiques

Aarne, Anti; Thomson, Stith (1961): *The types of the folktale*, Hèlsinki, Soumalainen Tiedeakademia/Academia Scientiarum Fennica.

Amades, Joan (1982): *Folklore de Catalunya. Rondallística*, Barcelona, Selecta.

Alcoy, Rosa (2021): *Art i encanteri: teoria de la representació medieval i postmedieval*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

Alcover, Antoni M. (1936-1972): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, Vol. I a XXIV, Palma, Moll.

— (1996-2022): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, Vol. I a IX, eds. J. A. Grimalt i J. Guiscafrè, Palma, Moll.

Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de Borja (1980): *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Palma, Moll. En línia: http://dcvb.iecat.net/ [Consulta: novembre 2019-març 2020]

Beltran, Rafel (1998): «El conjur d'Eliseu al *Tirant lo Blanc*: poesia i oralitat en la literatura culta» dins Joan Mas i Vives *et al.* (eds.), *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Vol I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes.

Garrido, Vicenta (2015): *Mujeres y hadas. Desde el cuento a las reivindicaciones femeninas*, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén.

Gelabert, M. Magdalena (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, Jaume (2017): *Es jaquet d'en Jordi des Racó*, Manacor, Institució Pública Antoni M. Alcover.
Grimalt, Josep Antoni (1978): «La catalogació de les rondalles de mossèn Alcover com a introducció a llur estudi», *Randa*, núm. 7, p. 5-30. [Reproduït a Josep A. Grimalt (2022), *Entre l'oralitat i l'escriptura*, eds. J. Guiscafrè i N. Hendriks, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Ajuntament de Felanitx, p. 19-59].
— (1996-2019): «Introducció», dins A. M. Alcover, *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, Vol. I a VI, eds. J. A. Grimalt i J. Guiscafrè, Palma, Moll.
Katrinaki, Emmanouela (2012): «Les femmes, les fées et leurs enfants. Aspects de la maternité dans les légendes et les croyances grecques» dins Camiño NOIA (ed.), *Imaxes de muller. Representación da feminidade en mitos, contos e lendas*. Vigo, Universitat de Vigo, p. 21-30.
Llull, Antoni (2008): *Diccionari d'expressions lingüístiques recollides de les Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó (Mn. Antoni M. Alcover)*, Palma, Moll.
Malinowski, Bronislaw (1993 [1948]): *Magia, ciencia y religión*, Barcelona, Planeta-Agostini.
Maury, Alfred (1843): *Les fées du Moyen* Âge. *Recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs pour servir a la connaisance de la mythologie gauloise*. París, Ladrange. En línia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6219614v/f23.image> [Consulta: abril de 2024]
Ong, Walter (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica.
Oriol, Carme (1997): *El folklore català en el seu context*, Barcelona, Altafulla.
— (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetania/Universitat Rovira i Virgili.
Oriol, Carme; Pujol, Josep M. (2003): Índex tipològic de la rondalla catalana, Barcelona, Departament de Cultura-Generalitat de Catalunya.
Propp, Vladimir (1980 [1946]): *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
— (1987 [1928]): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
Pujol, Josep M. (2013): *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol*, eds. C. Oriol i E. Samper, Tarragona, Publicacions Universitat Rovira i Virgili.
Rosselló, Guillem (2010): «Jaume Busquets i les pervivències islàmiques a Mallorca», *Bolletí de la societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 66, p. 211-222.
Sagrera, Bàrbara (2019): *Corpus de fraseologia de les Illes Balears*, Manacor, Món de llibres.
Salazar, Carles (2009): *Antropologia de les creences. Religió, simbolisme, irracionalitat*, Barcelona, Fragmenta.
Serrà, Antoni (2012): *Set estudis de literatura oral*, Palma, Lleonard Muntaner.
Simonsen, Michèle (2012): «La Maternité dans le Légendaire danois» dins Camiño Noia (ed.), *Imaxes de muller. Representación da feminidade en mitos, contos e lendas*. Vigo, Universitat de Vigo, p. 31-40.
Temporal, Josep (1998): *Galàxia Propp. Aspectes literaris i filosòfics de la rondalla meravellosa*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
— (2014): *Rondalla meravellosa i filosofia. Una fonamentació antropologicoètica*, Manacor, Món de llibres.
Uther, Hans Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thomson*, Vol. I a III, Hèlsinki, Soumalainen Tiedeakademia-Academia Scientiarum Fennica.
Valriu, Caterina (2010): *Imaginari compartit. Estudis sobre literatura infantil i juvenil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Zapata, Teresa (2007): *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento. Un recorrido teórico sobre sus características literarias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
Zipes, Jack (2014): *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Altres enllaços consultats i citats

http://dlc.iec.cat/ [Consulta: abril 2024]
http://alcover.iec.cat/ [Consulta: abril 2024]
http://rondcat.arxiudefolklore.cat/ [Consulta: abril 2024]
http://bibliofolk.arxiudefolklore.cat/ [Consulta: abril 2024]

El xant. Observacions a propòsit d'un gènere etnopoètic breu a partir de mostres en català

Joan-Lluís Monjo i Mascaró
Associació d'Estudis "Grup Alacant"

En el present treball fixarem la nostra atenció en un gènere etnopoètic breu que en general es presenta com a poc definit: el xant. Partint de diverses qüestions obertes que plantejarem, farem una proposta de caracterització d'aquest gènere basant-nos en les mostres disponibles, procedents de la tradició oral catalana i referides a la llengua catalana. Ens fixarem en les característiques formals i en la funcionalitat del xant. D'altra banda, es tractarà d'identificar aquest gènere com a unitat textual. En aquest sentit, se n'estudiaran els límits en confrontació amb altres gèneres o subgèneres amb els quals ocasionalment pot confluir quant a la forma o quant a la finalitat, com ara, el xibòlet, l'embarbussament, la parèmia, l'acudit, la rondalla o la cançó. Així mateix, es valorarà el grau d'idoneïtat del xant com a document dialectològic. Una qüestió que també s'haurà d'abordar és la percepció que en tenen els usuaris, cosa que possiblement estarà relacionada amb el nom —o amb els noms— amb què s'identifica.

1. *Les fonts per a l'estudi del xant*

Per dur a terme aquest treball ens hem basat en un corpus de 116 textos representatius del xant, dels quals 55 procedeixen de fonts escrites i 61, de fonts orals.

Pel que fa a les fonts escrites, caldria diferenciar tres maneres de presentar els materials d'aquest gènere. D'una banda hi ha les publicacions que hi dediquen un apartat particular, com ara, els treballs de Moret (1995: 102-103; 1997: 47-48) i Carrégalo (2007: 278-281), referits a la Franja. D'altra banda, cal ressaltar les aportacions de recopilacions de folklore de tema geogràfic que inclouen mostres d'aquest gènere, com ara, els treballs de Sanchis Guarner (1982-1984), dedicats a l'àmbit valencià,[1] i de Giner (2017), dedicat a la Safor i a les poblacions limítrofes. D'altra banda hi ha els llibres que inclouen de manera aïllada exemples de xant. Es tracta de treballs de caràcter lingüístic, com ara, estudis especialitzats en dialectologia,[2] atles lingüístics (com l'*Atles Lingüístic del Domini Català* [ALDC])[3] o diccionaris (com l'Alcover-Moll

1 Aquest treball té el criteri de considerar sols els materials que esmenten les poblacions a què van referides.

2 Ens referim a Bataller (2017), Beltran (2008), Beltran & Herrero (2011), Beltran & Segura (2017), Casanova (1996), Ferrando &Guirau (1983), Moll (1993), Plaza (1981), Veny (1962, 2003, 1998), Verge (2008).

3 Consultat en línia: <https://aldc.espais.iec.cat/>.

[DCVB]); recopilacions de caràcter etnopoètic;[4] o monografies de caràcter geogràfic (com ara, Plujà *et al.* 2014).

Quant a les fonts orals, hem d'agrair entre els informants que ens han comunicatdades de procedència oral,[5] les valuoses aportacions fornides per lingüistes.[6] Una part d'aquests materials, referits a la Marina, ja foren donats a conèixer en Monjo (2001: 147).[7]

2. *Concepte de xant*

Possiblement la primera documentació del terme *xant* aplicat a materials etnopoètics en àmbit català es troba en els volums dedicats als gèneres breus de les col·leccions *Lo Molinar* i *Bllat colrat*, a càrrec d'Hèctor Moret (1995, 1997). Retrobem aquesta denominació en Carrégalo (2007).Tanmateix, no hi ha hagut un reflex unànime ni del terme ni del concepte que encarna en la bibliografia que tracta els gèneres etnopoètics en català. Així, per exemple no s'esmenta el xant en la *Introducció a l'etnopoètica* (Oriol 2002), ni compta fins ara amb una entrada en la base de dades del *TermFolk*.[8] Amb tot, se'n pot trobar la definició en Moret (1995: 9): «fórmules fixes imitatives de la tonada o de les inflexions pròpies de la veu d'una persona determinada, de les deficiències articulatòries de certes persones (papissotes, farfalloses i tartamudes) o, en especial en el nostre cas, de les característiques més singulars d'una determinada parla local» i en Gargallo (2008: 62), en què es fa ressò de les aportacions a l'estudi de la paremiologia en l'àmbit lingüístic català: «Lo que propone esta obra [Moret 1995] denominar *xants* (*xant* en singular), préstamo del occitano septentrional (en que se produce la palatalización de CANTARE a *chantar*); a saber, una fórmula imitativa y paródica del habla de una localidad vecina».

Volem destacar aquesta darrera definició, per la major precisió i perquè fa referència a tres qüestions que tractarem en aquest treball: el caràcter innovador del terme *xant*, l'adscripció dels materials reconeguts amb aquest terme al gènere de la «fórmula» i la funcionalitat del xant com a text paròdic de temàtica metalingüística en sentit ampli.

4 Ens referim a Aguiló-Adrover (2001), Bertran i Bros (dins Serra 2003), Moll (1934).

5 Fonts orals: Sebastià Barceló, Jaume Bertomeu, Enric Bono Besalduch, Joan A. Cerdà Mataix, Pere Gumbau Vizcarro, Nazari Lledó Molines, Antoni Mas Forners, Pau Mateu Vives, Rosa M. Molines Ripoll, Cèsar Moreno Montoro, Blai Pavia, Daniel Pérez i Grau, Xavier Piris, Juan Ponsoda, J. Antoni Rubio Tur, Jaume Sapena Bolufer, Romà Senar Lluch, Clementina Soliveres Sifre, Juan Sifre Monjo, Vicent Vila Monjo. Agraïm la col·laboració d'Àlex Torres, J. Andrés Sánchez i Miquel A. Flores.

6 Ramon Sistac, Vicent Beltran, M. Isabel Guardiola, Joan Giner, Pere Navarro, Cosme Aguiló, Miquel À. Tortell.

7 Es reprodueixen les mostres dels xants en l'annex. En el cos del treball es representen els xants amb la fórmula: *x* + *número.* En les notes de les cites hi ha les següents abreviatures: *a/* (aplicat a), *f/o* (font oral).

8 Consulta en línia <https://termfolk.arxiudefolklore.cat/resultats?letter=x> [darrera consulta: 11/2/2024].

2.1. *El terme xant*

La forma *xant* és una proposta terminològica que ofereix Moret per a identificar d'una manera més precisa un tipus de materials per als quals no hi havia un mot diferencial, ni a nivell popular ni en àmbit acadèmic. Aquest neologisme suposa una nova accepció per a *xant*, un mot documentat dialectalment en català, amb valors més o menys afins, pel que fa al seu caràcter prosòdic o etnopoètic.[9] Per extensió pot referir-se a materials no solament centrats en el comportament fonètic i prosòdic. En altres treballs se sol optar, en canvi, per la no-distinció onomàstica d'aquests materials. Així, per exemple, Sanchis Guarner (1982,I:33), destaca que «els elements del folklore geogràfic no tenen denominació específica en la llengua popular» i fa la proposta d'un terme englobant per a anomenar totes les seues manifestacions: *dita tòpica* o *tòpic*. Tanmateix, en un nivell descriptiu, en classificar els tòpics, en distingeix una secció que temàticament és «d'assumpte geogràfic» i està motivada «per les modalitats dialectals del parlar local» (Sanchis Guarner 1982,I: 41, 43).

2.2. *El xant com a manifestació del gènere de la fórmula*

Per analitzar la vinculació del xant amb el gènere de la fórmula, ens remetrem a la seua definició en Oriol (2002: 89): «la fórmula és un mot o una expressió breu que admet poca possibilitat de variació. És un gènere no-narratiu. [...] El caràcter metafòric i extraordinàriament sintètic d'aquestes unitats lingüístiques fa que puguin situar-se en el mode simbòlic». Mostrarem a continuació que, quant a la forma, els materials que hem identificat com a xants s'ajusten plenament a aquesta descripció.

Pel que fa a l'estructura morfològica, s'observa que el xant es presenta generalment amb una forma breu. L'anàlisi del corpus mostra que l'oració n'és la forma majoritària i més representativa (76 casos: el 65,5 %). Amb tot, cal considerar la presència de mostres amb formes més breus com el sintagma o la paraula (amb 15 casos cada una: el 12,9 %) i amb formes més complexes, com el text (10 casos, el 8,6 %).

Amb les formes de paraula i de sintagma es fa especialment evident el valor simbòlic del xant com a representació d'una comunitat humana determinada, seguint un recurs d'associació semàntica per metonímia.[10] Un cas paradigmàtic

9 Per exemple, estan documentades en català nord-occidental les accepcions: «[en plural] dicteris o xafarderies que es conten amb veu fingida dos fadrins, un a certa distància de l'altre, durant la nit, per injuriar o molestar un altre fadrí o una fadrina», «tonada o inflexions especials de la veu, pròpies d'una determinada persona» (DCVB, *s. v. xant*; Moret 1996: 91), «text versificat que es canta com una salmòdia» (devem aquesta informació a Josefina Roma).

10 No sempre, però, ens ha resultat fàcil triar quines formes es poden considerar xants pel seu grau

en aquest sentit, com veurem (vegeu apartat 3), són els xants que s'identifiquen amb el motiu. Són freqüents les interjeccions que han pres un valor de xant, en representar un ús marcat o perquè contenen una pronúncia estigmatitzada (per exemple, x16, x29, x96, x112, x113). És també habitual que els noms dels pobles prenguen el valor de xant si contenen algun fenomen dialectal marcat (com ara, x15), a vegades amb una deformació jocosa de tipus fonètic (com ara, x53) o morfològic (com ara, x78, x79). Hi ha algun cas de fórmula de pregó que ha pres el valor de xant en associar-se al parlar d'un col·lectiu concret (com ara, x17; vegeu també x43, que és la versió paròdica d'un lema publicitari).

En els xants amb una estructura superior a l'oració s'observa que es tracta de variants complexes de models atestats en l'oració. Poden presentar, com ara, una forma dialogada, en què suposadament es reprodueix una conversa en el parlar d'una determinada localitat, amb una estructura de pregunta i resposta (x40, x65, x107),[11] o amb diverses intervencions (x27, x28). En altres casos els texts tenen una forma similar a les cantarelles (Oriol 2002: 115), per la irregularitat mètrica i pel fet d'estar formats per una successió —breu— d'oracions, amb un contingut no-narratiu (x60, x61, x95).

D'altra banda, cal destacar el grau de fixació textual dels xants, que s'observa de manera més evident en els casos que representen fórmules estereotipades que s'apliquen a poblacions diverses. Per exemple, s'atesten coincidències formals en xants aplicats a poblacions que comparteixen fenòmens dialectals concrets, com ara, la diftongació de la /ɛ/ (com ara, x9, x11, x12) o l'elisió de la *–r* final (com ara, x71, x72). D'altra banda, es poden documentar alguns elements tòpics de caràcter burlesc en fórmules de tema geogràfic diverses, no necessàriament amb un contingut lingüístic, com ara, hom retroba la seqüència «traure els gossos a cagar» (present en x73) en altres dites tòpiques, com ara, «Guareros de Laguar, / que treuen els gossos a cagar / derrere del campanar».[12] Això no obstant, hom pot documentar també en els xants, com en tots els materials folklòrics, la possibilitat de la variació formal (Jason 1977: 13). Seguint Genette (1982),[13] en les diverses versions es detecta tant la tendència a les transformacions per *substitució* d'elements (vegeu, per exemple, en x50 i x51: *A Valls, veuen* [*/ al carrer del vent venen*] *vi vo i varato*), com la tendència a l'augment per l'amplificació (vegeu, com ara, x54 / x55 / x60 / x61 o x91 / x92).

de fixació amb el seu valor o es tracta d'exemples aleatoris per a mostrar un fenomen. Per exemple, per explicar la tonada de Santa Margalida un mateix informant ens donà diverses formes imperatives, per exemple, *¡Oh, marro, marro!, ¡Bàmbol!, ¡Beneit!, ¡Bocarro!* (Miquel Àngel Tortell).

11 El x65 s'ha recopilat com una conversa atribuïda a parlants de pobles veïns, amb intervenció irònica per part d'un d'ells, imitant la pronunciació dels altres. En x74 ens trobem amb dues fórmules independents: una interpel·lació burlesca adreçada als de Pedreguer i la resposta jocosa que feien els d'aquest poble.

12 Recopilat a la Vall d'Ebo, f/o: Milagros Masanet Gomis.

13 En concret, quant a la transformació per substitució i per amplificació (Genette 1982: 321, 374-384)

Imatge de cartells de Tàrbena on es fa visible l'ús de l'article salat, tret dialectal objecte de nombrosos xants en context valencià

3. *Elements definidors del xant com a gènere etnopoètic*

En l'anàlisi del xant seguirem els paràmetres proposats per Moret (1999: 104-105) per a distingir els gèneres etnopoètics: (*1*) context discursiu, (*2*) motivació emissora, (*3*) codificació textual, (*4*) configuració textual.

Per exemple, prendrem com a exemple el xant x89 per mostrar la importància de poder tenir a l'abast informacions diverses per entendre fil per agulla un text etnopoètic qualsevol. En aquest cas coneixem que aquest xant estava lligat a un context discursiu concret: era una fórmula que les xiquetes de Bolulla adreçaven als homes de Tàrbena quan passaven amb les cavalleries per la carretera (cal saber que l'escola estava situada devora la carretera). En aquest cas la motivació emissora de la seqüència aparentment representa un acte de comunicació amb la funció apel·lativa, amb un missatge amable d'avís adreçat a una persona concreta. Tanmateix, la motivació d'aquesta oració no es correspon amb el seu

contingut literal, cal saber-ne interpretar la veritable finalitat comunicativa a partir de les connotacions i del context. Es tracta realment d'una fórmula estereotipada amb un contingut burlesc. Es feia servir per escarnir l'ús de l'article salat, però contenia altres possibles retrets que cal entendre en el context de les rivalitats entre pobles veïns: en aquest cas l'al·lusió de la *tafarra* està vinculada a un qualificatiu burlesc atribuït als tarbeners (*tafarrer* 'vanitós').

En general, en els xants es documenta aquesta dissociació entre la forma i el contingut, característica del mode simbòlic (Jason 1977: 42). El missatge lingüístic dels xants està al servei d'una funció que no concorda literalment amb l'expressat. Coincidint amb el subgènere de les fórmules de fonació (Oriol 2002: 100), els xants serveixen d'instrument per a un procés interactiu, que en aquest cas és ressaltar l'alteritat lingüística d'un determinat grup humà, mitjançant la imitació jocosa d'uns quants elements dialectals (vegeu annex). Tanmateix, en aparença manifesten una motivació emissora diferent, que en bona part està relacionada amb la funció apel·lativa del llenguatge, com podem observar amb la quantitat de xants que estan configurats amb la forma d'una oració interrogativa (com ara, x63), d'una oració imperativa (com ara, x7) o amb una oració enunciativa amb al·lusions al receptor a través de vocatius (per exemple, x84, x89). Una característica de l'elocució dels xants és aquesta intenció de contacte amb el receptor, a través d'un acte comunicatiu que té una actitud provocativa, no tant pel contingut del missatge que es comunica sinó per la forma del mateix enunciat, que imita de manera burlesca elements del parlar de la persona interpel·lada. Així mateix, es detecten altres elements que posen de manifest la finalitat humorística del xant relacionada amb la imatge caricaturitzada que mostren del pobles veïns, a través de la degradació estereotipada, com ara, atribuint-los determinats defectes, com l'avarícia o la vanitat (per exemple, x34, x45, x46, x58), amb la incorporació d'elements escatològics o fastigosos (per exemple, x24, x72, x73, x74, x84, x86, x87, x88) o amb un cert contingut que en permet la lectura llicenciosa (per exemple, x22, x32) o amb la mera al·lusió dels pobles en enunciats ridículs (per exemple, x19, x64). En aquest context de conflicte verbal, ocasionalment va ser possible la creació de rèpliques estereotipades a la provocació, com podem veure en x74, que conté un element escatològic.

Com hem vist, textualment els xants estan configurats majoritàriament com una oració, encara que no d'una manera exclusiva (vegeu1.2). Pel que fa a la codificació textual, ja ens hem referit al caràcter estereotipat dels xants (vegeu1.2.). Cal destacar, així mateix, la presència d'ornat com una característica formal d'una part dels exemples recopilats, cosa que els atorga un caràcter literari. S'ha de destacar la presència de figures retòriques que actuen majoritàriament sobre la forma externa dels mots, com l'al·literació, que consisteix a reiterar d'una manera intencionada una sèrie de sons vocàlics o consonàntics (com ara, x67); o la rima o la similicadència, apreciable en la voluntat estètica de repetir una mateixa terminació en els mots situats al final dels grups fònics (com ara, x71).Així mateix, en menor grau es poden fer servir figures vinculades amb el significat de les seqüències, com la sil·lepsi, en xants en què hi ha la possibilitat d'una doble lectura del missatge. En els exemples registrats (x22, x32) la polisèmia del mot *figa* permet la interpretació llicenciosa de seqüències en què suposadament es parla de l'elaboració de les figues seques.

4. *La delimitació del xant respecte a altres (sub)sugèneres etnopoètics*

Una volta definit el xant dins de la categoria de la fórmula, caldria analitzar, atenent els paràmetres que ens permeten distingir els (sub)gèneres etnopoètics, fins a quin punt el xant pot considerar-se un (sub)gènere etnopoètic amb entitat pròpia.

Ens referirem primerament als subgèneres de la fórmula (Oriol 2002: 89-102). Per la manipulació acústica del missatge (vegeu apartat 2), el xant té diversos punts de convergència amb la fórmula de fonació. Els paral·lelismes són especialment importants amb el xibòlet, pel seu caràcter metalingüístic en una situació de llengües (o dialectes) en contacte. Tanmateix, entre els dos hi ha una diferència quant al punt de vista. Mentre que en el xibòlet els membres d'una comunitat internament pretenen posar de relleu «sons desconeguts per a parlants d'una altra llengua o d'un altre dialecte» (Oriol 2002: 101), en el xant, en canvi, s'assenyalen formes lingüístiques vàries –no només fonètiques– que identifiquen una comunitat humana diferent de qui formula el xant. Amb l'entrebancallengües les diferències són majors, ja que en el xant l'interès no se centra tant en la dificultat d'emissió d'una seqüència «per la presència contigua i repetida de fonemes similars» sinó en una mera reiteració jocosa de sons, en uns quants casos. Amb tot, potser se'n podria considerar la mostra x70, per la pronúncia especialment complicada i confusa.[14]

Pel que fa als motius locals, les concomitàncies amb uns quants xants que tenen la forma de paraula o de sintagma són tan estretes que potser hom podria parlar d'hibridació de gèneres (Jason 1977: 47). Els exemples responen a les característiques del motiu, com a «alternativa que la gent utilitza, en lloc del nom real, per designar un referent conegut» (Oriol 2002: 89). Es tracta, d'una banda, de formes alterades de topònims (vegeu x78, x79), que ocasionalment presenten el derivat gentilici corresponent (vegeu x80), o es tracta de mots que reprodueixen formes dialectals específiques i que, a través del recurs retòric de la metonímia, poden tindre el valor de gentilicis jocosos (vegeu x30, x111). En el cas dels sintagmes, ens trobem amb perífrasis que tenen així mateix el valor de topònims burlescs (per exemple, x31, x82, x115) o de gentilicis (per exemple, x8, x13, x18, x62). En tot cas, en els motius, els elements del xant es presenten d'una manera molt esquemàtica.

14 En x76 es fa servir una variant d'un entrebancallengües que se centra en la dificultat de distingir els sons laterals i velars (vegeu-ne una variant, per exemple, en Bassa *et al.* (1991: 117).

Els paral·lelismes amb la parèmia són més evidents en seqüències en què s'expressen certes veritats de manera concisa o pel to sentenciós (com ara, x36, x47).[15] En algun cas hi ha constància de l'ús paròdic d'una parèmia amb el valor de xant; és el cas, per exemple, de x109, comparat amb la versió que recopilà Quintana (2012: 112): «P'a Sant Valer entre morques i pelles, lo cassol ple».[16] Des del punt de vista morfosintàctic, són freqüents les que adopten la forma elidida del verb (per exemple, x23, x24, x39), que es corresponen bastant al que s'ha definit com a «refranys geogràfics» (Coll 1987: 100-101), formats per una estructura de dos versos apariats, en què el primer conté el nom d'un poble i el segon anuncia una informació.Cal assenyalar que des del punt de vista taxonòmic, Gargallo (2008: 62) considera el xant dins de la categoria dels *paremiotipus*, que s'explicaria com un tipus paremiològic o afí.

Pel que fa al gènere de la cançó, podem considerar que hi ha un paral·lelisme formal en els casos de xants que presenten una forma versificada (com ara, x73, x95, x100), tot i que no hi ha una evidència que fossen cantats. Sí que tenim constància, en canvi, que era cantat el text x88, concretament amb la base melòdica de l'himne d'Espanya, com un cant burlesc entre pobles veïns en un context infantil.

Un cas especial presenten els gèneres narratius. Ja ens hem referit al caràcter no-narratiu del xant, si es considera com un subgènere de la fórmula (vegeu l'apartat 1.2). Si tenim en compte aquesta premissa, caldrà per tant no considerar com a xants tots aquells textos que tinguen un component narratiu, per esquemàtic que siga. En aquest sentit, ens trobaríem amb diversos casos de contarelles o acudits amb tema lingüístic, basats generalment en un humor verbal a través dels jocs de paraules o per la reproducció de seqüències en què les formes lingüístiques tenen unes connotacions vinculades amb l'expressió dels tòpics de la rusticitat o de l'endarreriment.[17] En algun cas, el caràcter esquemàtic ens pot recordar el xant, tot i que es tracta de textos on el component lingüístic té un paper secundari, al costat de l'humor verbal.[18] Sí que hem considerat, en canvi, els casos de fórmules registrades amb una introducció narrativa breu, en el cas que tinguéssem constància que aquest marc narratiu és prescindible (per exemple, x4, x25, x26).

Però no conclouen ací els exemples d'interferència del xant amb altres gèneres, amb la qual cosa ens veiem obligats a qüestionar cas per cas si ens trobem davant de xants pròpiament dits o davant de mostres d'altres gèneres que fan valdre puntualment els seus recursos. Per exemple, en un dicteri força estès en què es retreu de manera tòpica la gasiveria de determinades poblacions, a la Safor hi ha versions on s'inclou l'element lingüístic del retret de l'apitxat per reforçar-ne l'efecte còmic: «Ma mare em dia que els de Gandia el dien "Ja ha[s] almor-[s]at?" i si dies que sí: "Ai!, t'havera convidat!", i si dies que no: "Pué[s] almor[s]a, que ja é[s] hora!"» (Giner 2017: 92).[19] Així mateix, la seqüència *un café*, que en el context mallorquí serveix per a escarnir el parlar de Felanitx, en què es documenta el tancament de la vocal oberta /ɛ/ (Bibiloni 2016: 28), és sobretot un joc de paraules basat en la confusió de les seqüències *café* (per *cafè*) i *quefer*.[20]

5. *El xant com a document lingüístic*

La motivació emissora real del xant és la comunicació d'un contingut metalingüístic que pot estar relacionada sobretot a aspectes fonètics (annex, apartat b), encara que també pot contenir aspectes morfosintàctics (annex, apartat c), fraseològics, prosòdics i lèxics (annex, apartats e, a, d), o aspectes diferents (annex, apartat f).

El blanc a què s'adrecen els retrets dels xants són generalment fenòmens lingüístics percebuts com a poc prestigiosos pel seu caràcter dissonant amb el model general. En aquest sentit s'ha d'entendre el valor del xant en relació amb un context concret, per exemple, a Mallorca pot resultar sorprenent l'evolució de la vocal neutra a[ɛ] (annex, apartat b.1.3), encara en àmbit del català oriental continental és un fenomen assolit ja fa segles, o l'elisió de la *–r* final, de caràcter més localitzat en valencià (annex, apartat b.2.9), tot i que és un tret del català general. Es documenta a voltes la reciprocitat dels retrets, com ara, a Mallorca s'assenyala tant la palatalització autòctona de [k] i [g] davant vocal medial o en posició final de paraula (Bibiloni 2016:105-107) (per exemple, x52) com la no palatalització, coincident amb el català general i amb el castellà (per exemple, x114).Pot tractar-se de fenòmens lingüístics conservadors o innovadors, a voltes estigmatitzats pel seu caràcter localista o marginal, circumscrits sovint a zones laterals. En tot cas, el xant és una manifestació folkloritzada de la tendència que té la llengua al canvi per la influència anivelladora dels models de llengua més prestigiosos o més hegemònics, generalment representats pels nuclis urbans (Veny 1985: 205). El xant esdevé un instrument de l'estigmatització de les diferències més discordants amb el model de més prestigi. La resposta dels parlants al·ludits pot anar encaminada a l'ocultació dels elements assenyalats o, al contrari, pot activar sentiments d'identitat, com ha succeït, per exemple, a Solivella, on un xant ha esdevingut un lema emprat per a la promoció de la personalitat local (ens referim a x39).

15 Oriol 2002: 92-93, Conca & Guia 2014: 74-78.

16 No considerem xants els casos de cites paròdiques de parèmies amb components lingüístics pel fet que es tracta de seqüències amb una funció sobretot fraseològica, com ara, «Com diuen en Tàrbena: "El fred no se'l mingen les sa-rates"» (atestat a Callosa) o «Com diuen a Callosa: "Ca u és ca u"» (atestat a Tàrbena).

17 Caldria analitzar de manera monogràfica aquest tipus de materials, per la seua riquesa i heterogeneïtat.

18 Per exemple, el diàleg en què s'imita el parlar de Bolulla: «–¿A on vas tan de migjorn? / –A *rascà quereïlles*. / –¿Que tenen *picó*?» (Monjo 2022: 488).

19 No hi ha un component lingüístic en altres exemples d'aquest dicteri (per exemple, Sanchis Guarner 1983, IV: 192).

20 Devem la informació a Sebastià Barceló.

S'observa que l'atribució del xant és ocasionalment selectiva, si s'aplica a pobles representatius de fenòmens que no són sempre localistes. Es podria justificar aquesta tendència en algun cas perquè la mateixa pronúncia del nom del poble pot valdre per a imitar un fenomen concret (com ara, x15, x21, x23, x63, x50, x52, x64) o perquè es tracta d'un poble fronterer en una determinada isoglossa (com ara, x65, x77), encara que no s'ha de menystenir el component folklòricament marcat que sol recaure ocasionalment sobre determinades poblacions.

Cal advertir que en el xant hi ha una finalitat eminentment lúdica, no és transcripció fonètica fidel al 100% de la realitat dialectal. Per tant, el xant no es pot considerar com una font sempre fiable per a l'estudi dialectològic, encara que és un indici interessant de l'existència d'uns quants fenòmens. En aquest sentit cal advertir els usuaris de la capacitat de distorsió de la realitat que té aquest gènere. Ho explicarem tot seguit amb uns quants exemples en què s'exageren determinats fenòmens. Es presenta el tancament [ɛ]> [e] amb un exemple on hi ha [a]> [e] (x5). S'estén la palatalització de la *–a* final a síl·labes interiors (*heque* per *haca*) (x19). Es generalitza l'evolució [ə]> [e] de Sineu, que realment es dona només en el context d'anar precedida de fonemes palatals,[21] per exemple, la forma *porta* en realitat no es diu amb [e] (x42). Es generalitza el resultat *–ada*> –è a tots els finals amb [a] tònica (x45, x46). S'identifica el sufix *–ador* per hipercorrecció a altres seqüències (*radó* 'raó') (x49). S'atribueix el resultat dialectal [ϑ] dels grups llatins CE i TJ a formes que etimològicament es pronuncien amb [s], per exemple, *sal*, *som, suc...*(annex, b.2.3).[22] S'exagera la palatalització del grup *n + i*, per exemple, no es diu *nye nya* sinó *ne nya* 'hi ha' (x70).[23] S'inclou dins la palatalització de la [k] i [g] del mallorquí formes no afectades, per exemple, *com*, *Manacor* (x52, x114).Es mostra erròniament la palatalització dialectal de *l* en els grups PL-, BL-, FL-, CL-a través del grup FR- (*Fiaga<Fllaga* per *Fraga*) (Galan & Moret 1995: 32) (x102). S'estén la pronúncia del so [v] a formes que no el tenen (x50, x51). La representació folklòrica de l'article salat és un exemple de deformació amb les formes aglutinades (x85) o sense consciència de gènere o nombre (x83, x84).Tampoc no manquen els casos d'invenció de formes (com ara, *faigau, paϑaiϑ*) o de deformació (per exagerar-ne la raresa lingüística (per exemple, *somero*). Així mateix, hi ha casos de focalització dels xants en un únic fenomen, sense reflectir d'una manera coherent altres fenòmens d'un mateix parlar, com ara, centrant-se en el tractament de la [ɔ] i no en la [ɛ] (x7), en l'ensordiment de [d͡ʒ] però no [z] (x64), en la pronúncia de la [ɾ] però no del tancament de la [o]> [u] (x76). Una anàlisi més aprofundida n'assenyalaria més divergències amb la realitat; basten les exposades per mostrar el grau de deformació de les dades dialectals aportades pels xants.

21 Incloent [e], [ɛ], [i] i [j] (Bibiloni 2016: 62-63).
22 Navarro 2005: 26-27, Sistac 1993: 93, 98.
23 Verge 2008: 51-52.

Tanmateix el xant pot tenir un valor documental impagable per a l'estudi diacrònic de la llengua quan constaten elements dialectals actualment caducs (com ara, x44) o fins i tot desapareguts (com ara, x90). En aquest darrer cas es tractaria de veritables fòssils lingüístics, que ens remeten a estadis anteriors de la llengua.

6. *Conclusions*

Es pot considerar el xant com un subgènere etnopoètic relacionat amb la fórmula, pel seu caràcter breu, fixat i no-narratiu. Està caracteritzat sobretot per la seua finalitat metalingüística, relacionada amb la representació paròdica de determinades característiques dialectals, sobretot de tipus fonètic, encara que no d'una manera exclusiva. En el xant el component lúdic se superposa a la informació lingüística, de manera que no sempre es pot considerar un reflex fidel de la realitat, sinó una aproximació.

A pesar que ocasionalment hi ha dificultats taxonòmiques a l'hora de delimitar el xant d'altres gèneres o subgèneres amb què puntualment coincideix quant a la forma o quant al tema lingüístic, podem concloure que el xant és un subgènere amb entitat pròpia, caracteritzat per la seua funció centrada en la plasmació burlesca de l'alteritat lingüística.

La paraula *xant* en àmbit etnopètic ha estat una aportació terminològica per a representar amb precisió una sèrie de materials que altrament no serien contemplats en els estudis acadèmics o quedarien diluïts en altres gèneres. Tanmateix, el terme no ha estat acceptat de manera unànime en els estudis etnopoètics catalans ni tampoc aquest tipus de materials són sempre registrats en les recopilacions del folklore de tema geogràfic. Amb la nostra aportació, fonamentada provisionalment amb els escassos materials disponibles, fem una proposta per obrir el debat sobre la idoneïtat del terme *xant* i sobre la necessitat de considerar amb més atenció els materials que representa aquest concepte. Esperem que en altres possibles estudis,amb una major documentació, es podrà arribar a unes conclusions més aprofundides sobre aquesta matèria.

Referències bibliogràfiques

Aguiló, Cosme; Adrover, Sebastià A. (2001): *Aür! Versos de l'antigor. Cançons llombarderes recopilades per Mn. Clar*, Pollença, El Gall Editor.

Bassa, Ramon *et al*. (1991): *Llengua de pedaç. Onomatopeies i embarbussaments. Classificació i ús didàctic*, Palma, Moll.

Bataller, Vicent (2017): *El parlar de «tinguem». El valencià de Xàtiva i la seua àrea d'influència*, 2 vols., Xàtiva, Aj. de Xàtiva.

Beltran, Vicent (2008):*El parlar de les Valls del Vinalopó i del Carxe*, Petrer, CEL.

Beltran, Vicent; Herrero, Teresa (2011): *Estudi lingüístic dels parlars de la Marina Baixa. L'empremta mallorquina*, Pedreguer/Ondara, MACMA / IECMA.

Beltran, Vicent; Segura, Carles (2017): *Els parlars valencians*, València, PUV.
Bibiloni, Gabriel (2016): *El català de Mallorca. La fonètica*, Palma,Lleonard Muntaner.
Carrégalo, Josep A. (2007): *Mont-roig. El patrimoni immaterial (la literatura oral)*, Calaceit, AC del Matarranya / Iniciativa Cultural de la Franja /Gobierno de Aragón.
Casanova, Emili (1996): «Estigmatització i canvi lingüístic: la neutralització de la /a/ àtona final en *–o* a la Vall d'Albaida», *Actes de 1r Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*, Diputació de València / Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida, p. 159-177.
Coll, Pep (1987): «Escalarre i Santa Maria no es van fer cap en un dia!», *Collegats*, núm. 1, p. 99-108.
Conca, Maria; Guia, Josep (2014): *La fraseologia. Principis, mètode i aplicacions*, Alzira, Bromera.
Coromines, Joan (1976): *Entre dos llenguatges*, 1, Barcelona, Curial.
Ferrando, Antoni; Guirau, Alfons (1983): «Particularitats fonològiques i anivellament geolingüístic a la comarca de Morella», *L'Espill*, núm. 17/18, p. 214-130.
Galán, Josep; Moret, Hèctor (1995): *Estudi descriptiu de la llengua de Fraga*, Institut d'Estudis del Baix Cinca / I.E.A. / Aj. de Fraga.
Gargallo, José Enrique (2008): «Tendencias actuales de la investigación paremiológica catalana», dins Julia Sevilla; Carlos Crida; M. I. Zurdo (eds.), *Estudios paremiológicos. 1. La investigación paremiológica en España,* Atenes, Te Kalós Keímena, p. 55-72.
Faro, Agustín (1990): *Tradició oral a Santisteba*, Osca, I. E.Altoaragoneses.
Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.
Giner, Joan (2017): «Els pobles de la Safor (i alguns dels veïns) parlen els uns dels altres», *Actes de la X Jornada d'Onomàstica (Gandia, 2016)*, València, AVL, p. 85-103.
Jason, Heda (1977): *Ethnopoetry. Form, content, function*, Bonn, Linguistica Biblica Bonn.
Moll, Francesc de B. (1934): «Transcripció de cançons populars amb notes sobre fonètica sintàctica», *Anuari de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura*, núm. 7, p. 9-39.
— (1993): *El parlar de Mallorca*, Palma, Moll.
Monjo, Joan-Lluís (2001): «Mallorquins i garruts. Una introducció a l'estudi antropològic de la repoblació mallorquina del sud valencià a través de la tradició oral», *Revista Valenciana de Folclore*, núm. 2, Alacant, p. 133-155.
—(2022): *El patrimoni rondallístic de Tàrbena (Marina Baixa). Recopilació, classificació i estudi*, Tesi doctoral inèdita, Universitat d'Alacant.
Moret, H. (1995): *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa. 3. Gèneres menors de literatura popular*, Calaceit, Instituto de Estudios Turolenses / Associació Cultural del Matarranya/Carrutxa.
Moret, Hèctor (1996): *Sobre la llengua de Mequinensa*, Calaceit, Institut d'Estudis del Baix Cinca / I.E.A.
— (1997): *Bllat colrat! Literatura popular catalana del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça. 3. Gèneres etnopoètics breus no musicals*, Calaceit, Instituto Altoaragoneses/ Institut d'Estudis del Baix Cinca/Institut d'Estudis Ilerdencs / Diputació General d'Aragó.
— (1999): «Algunas notas a propósito de los géneros breves de la literatura popular y tradicional», *Temas de Antropología Aragonesa*, núm. 9, p. 101-111.
Navarro, Pere (2005): *Aproximació geolingüística als parlars del Matarranya*, Calaceit, Lo Trill.
Nogués, Angelina (1993): «Aproximació a l'estudi del xipella. Característiques i perspectives», *Recull*, núm. 1, p. 113-121.
Oriol, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània.
Plaza, Carme (1981): «Mari, lis sopis són calentis (o una aproximació als parlars de la Conca de Barberà)», *Aplec de Treballs núm. 3 del Centre d'Estudis de la Conca de Barberà*, p. 75-102.
Plujà, Arnald *et al.* (2014): *El cap de Creus al principi del segle XX. Cadaqués, el Port de la Selva, Sant Baldiri, la Vall de Santa Creu, la Selva de Mar i Roses. Segons les conferències del dr. Antoni Bartumeus*, Ajuntament de Cadaqués/Ajuntament del Port de la Selva/Centre Excursionista de Catalunya.
Quintana, Artur (2012): *El català de la Codonyera*, Saragossa, Gara d'Edizions/Institución Fernando el Católico [reedició del text de 1986].
Rafel, Joaquín (1981): *La llengua catalana fronteriza en el Bajo Aragón meridional. Estudio fonológico*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
Sanchis Guarner, Manuel (1982): *Els pobles valencians parlen els uns dels altres,* 3 vols [1a ed. 1963, 1965, 1968], València, Edicions 3 i 4.
— (1984): *Els pobles valencians parlen els uns dels altres. 4*, València, Edicions 3 i 4.
Serra, Jordi (2003): *Cultura popular del Montserrat a partir de textos recollits per Pau Bertran i Bros*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Sistac, Ramon (1993): *El ribagorçà a l'Alta Llitera. Els parlars de la vall de Sosa de Peralta*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
Veny, Joan (1962): «Notes phonetiques sur le parler de Campos (Majorque)», *Boletim de Filologia*, núm. 20, p. 323-340.
—(1963): «Notas léxicas sobre el habla de Campos (Mallorca)», *Orbis. Bulletin Intertational de Documentation Linguistique,* tom 12, núm. 1, p. 132-140.
—(1985): *Introducció a la dialectologia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
— (1998): *Els parlars catalans*, Palma, Moll [1a edició: 1982].
— (2003): *Escriptura i oralitat a Mallorca*, Palma, Moll.
Verge, Joan A. (2008): *El parlar d'Alcalà de Xivert*, Alcalà de X., A. M. Mainhart.

Annex. Corpus de xants

I Materials que reflecteixen aspectes dialectals no identificats:
Oracions: *Marieita, ¿anem a la figuereita a menjar figues de cameita?***[x1]**.[24]

II Materials que reflecteixen aspectes dialectals concrets:

24 A/Orxeta (Marina Baixa) [Beltran&Herrero 2011: 25].

a) Aspectes prosòdics: l'entonació del parlar:[25]

Oracions: *¡Que pur!*[**x2**]; *¡Xe, Mingo! ¿A que la teua burra no puja la costera més a pressa que la meua? ¿Tat que no?* [**x3**]. | Oració en un context narratiu: *Els de Callosa diuen que als d'Altea lis agrada molt regar, i els d'Altea, posant una entonació de callosins, els contesten*: «*¡És que la bassa està ringo-rango!*» [**x4**].[26]

b) Fenòmens de caràcter fonètic

b.1) Fenòmens de caràcter vocàlic

b.1.1) Tancament de les vocals obertes:

Frases: *¿Que ets de Sant Jo*[é]*n?*[**x5**]; *Si vas a l'h*[ó]*rta i veus un bulto negre i gr*[ó]*s com una burra, fo(t)-li un bram, que és la meua d*[ó]*na*[**x6**]; *Tanca la p*[ó]*rto, que es gela l'*[ó]*llo*[**x7**].[27]

b.1.2) Diftongació de la /ɛ/ oberta:

Sintagmes: *els del corriau*[**x8**]. | Frases: *El cotxe corriau baixe a les siat i ne porte diau*[**x9**]; *El cotxe corriau, que ve a les diau, me xafe el piau i me'l dixe com un fidiau*[**x10**]; *¿Ja ha aplegat el corriau de les siat?* [**x11**];*Lo corriau de les diau m'ha fet un repial al piau* [**x12**].[28]

b.1.3) Evolució de la vocal neutra tònica a /ɛ/ en punts del balear:

Sintagmes: *es de sa cas*[ɛ]*ta* [**x13**]. | Oracions: *Basta pl*[ɛ] [**x14**].[29]

b.1.4) Palatalització de la –a àtona final (a>[ɛ]*)*:

Paraules: *Olive* [**x15**], *¡xique!* [**x16**]. | Sintagmes: *¡la gambe!* [**x17**], *los de la cuque foradade* [**x18**]. | Oracions: *¿Els de Sueque teniu male l'heque?* [**x19**]; *¿Ets d'Albelde?* [**x20**]; *¿Ets de Lleide?* [**x21**]; *Si vas a Maelle pregunta per la figue de la meue fille, que figue com la de la meue fille no n'hi ha en tot Maelle* [**x22**]; *Sueque, el poble de la partide* [**x23**]; *Sueque, la merde seque* [**x24**]. | Oracions en un context narratiu: *Estava allí a la plaça, ja sortia el bou. Bueno, ja havia sortit el bou i estava enmig de la plaça, i estaven els calitjons vells allí fregant-se els ulls: «¡Bous fore! ¡Bous fore!»*[**x25**]; *Va el bou a la plaça*

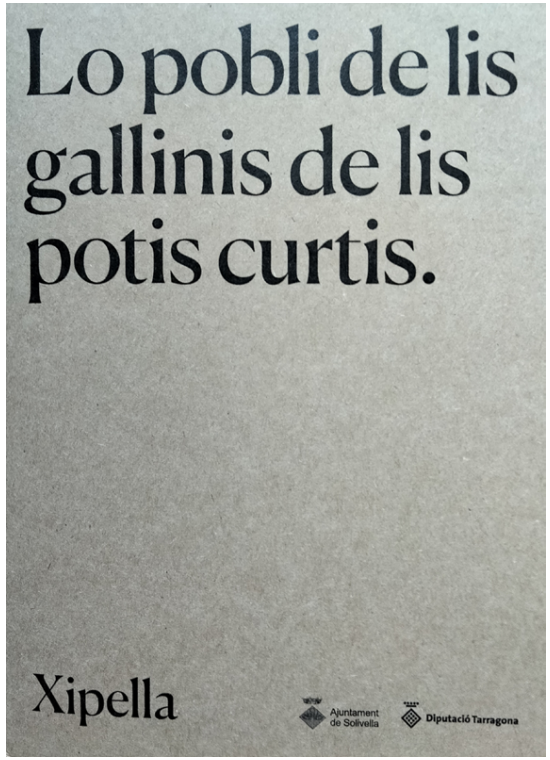
25 Aquesta modalitat no pot representar-se idòniament per escrit. Cal saber que l'entonació és un recurs humorístic auxiliar en altres textos que retreuen elements lingüístics, com ara, x49, x71 i x75.

26 A/Santa Margalida (Mallorca): x2 [f/o: Antoni Mas]. A/Callosa d'en Sarrià (Marina Baixa) x3 [f/o: Rosa M. Molines] (n'hi ha una versió semblant en Beltran&Herrero 2011: 25); x4 [f/o: J. Antoni Rubio].

27 A/Sant Joan (Mallorca): x5 [f/o: Miquel À. Tortell]. A/Aiguaviva (Matarranya): x6 [Moret 1995: 102, Carrégalo 2007: 278]. A/la Canyada (Alcoià): x7 [f/o: Joan Antoni Cerdà].

28 A/Cinctorres, la Mata i el Portell (Ports): x8 [Ferrando & Guirau 1983: 227]. A/Cinctorres: x9 [Beltran&Segura 2017: 145]. A/la Mata: x10 [Beltran/Segura 2017: 145]. A/la Codonyera (Matarranya): x11 [Moret 1995: 102] (hi ha la variant *ja has agafat*: f/o: Ramon Sistac). A/Vall-junquera, la Freixneda (Matarranya): x12 [Moret 1995: 102].

29 A/Alaró, Lloseta, Benissalem (Mallorca): x13 [Moll 1993: 82]; A/Lloseta: x14 [f/o: Pau Mateu].



Portada d'un quadern editat per l'Ajuntament de Solivella en què la reproducció d'un xant tradicional per a fer befa del parlar «xipella» representa una nova dimensió de reivindicació identitària (devem la informació a Pere Navarro)

i els auelos de Càlig estaven allí fregant-se els ulls: «¿Què és, bou o vaque? ¿Què és, bou o vaque?»[**x26**]. | Textos dialogats: *–¿Has vist la meue gallineta? / –¿Com ere, blanquete o negrete? / –Trava(d)ete, trava(d)ete*[**x27**], *–Juaquineta, agon vas? / –A buscar aigüe. / –Agon? / –A la Fuente Perere. / –Como? / –A la Fuente mi mare*[**x28**].[30]

b.1.5) Velarització de la –a àtona final o de la [ə] *final (a /* [ə]*>*[ɔ]*)*:

Paraules: *'iro*[**x29**],*mero* (per *mira*, interjecció) [**x30**]. | Sintagmes: *el poble de la Bea-*

30 A/Oliva (Safor): x15, x17 [Giner 2017: 94]; x27 [f/o: Jaume Bertomeu]. A/Cullera (Ribera Baixa): x16 [Giner 2017: 100]. A/Sant Esteve (Llitera): x18 [f/o: Ramon Sistac]; x25 [Moret 1997: 48]. A/Sueca (Ribera Baixa): x19 [Sanchis Guarner 1982, III: 166]; x23 [f/o: Blai Pavia]; x21 [f/o: Xavier Piris]. A/Albelda (Llitera): x20 [f/o: Ramon Sistac]. A/Lleida (Segrià): x21 [f/o: Ramon Sistac]. A/Maella (Matarranya): x22 [Moret 1995: 103, Carrégalo 2007: 279]. A/Càlig (Baix Maestrat): x25 i x26 [f/o: Romà Senar].

to[**x31**]. | Oracions: *¡Amago la figo, que rellampandongo!* [**x32**]; *¿Ets d'Arbeco?* [**x33**]; *És la Purissimeto de plato massisso* [**x34**]; *Mario, ¿has vist na Joano?* [**x35**]; *Mumaro, ¿que heu vist sa cusseto?* [**x35bis**];]*Per Sant Pero, ves-te'n a sota l'olivero* [**x36**]; *Xico, Viçanteto, posa'm una quarteto de botifarreto* [**x37**].[31]

b.1.6)Articulació de la vocal neutra com a [a] *en català oriental (*[ə]> [a]*)*:
Oracions: *¿Ets de Barçalona?* [**x38**].[32]

b.1.7) Tancament en [i] *de la* [e] *àtona en una síl·laba posttònica*:
Oracions: *Solivella, el pobli de lis gallinis de lis potis curtis* [**x39**]. | Text dialogat:– *Mari, lis sopis són calentis. / –Doncs bufa-lis, que seran fredis* [**x40**].[33]

b.1.8) Tancament contextual de la [ə] *en* [e] *en punts dels mallorquí*:
Oracions: *¡Marie, sa pinte!* [**x41**];*¡Marie, tanque sa porte!* [**x42**]; *Molte músique i molte marxe té Sineu* [**x43**]. | Text dialogat: *–Joane, ¿que has vist na Margalide? / –No, he vist na Cataline*[**x44**].[34]

b.1.9) Resultat de la seqüència –ada com a [ɛ]:
Oracions: *Un tros de pè i una sardina pelè: berenè* [**x45**]; *Un tros de pè i una sardina torrè: dinè, sopè i berenè* [**x46**]; *Val més anar ben plantè que mal assentè* [**x47**].[35]

b.1.10) Tancament del diftong [ɔu̯]> [au̯]:
Oracions: *En la plaça de Taus fan baus el dijaus*[**x48**].[36]

b.2) Fenòmens de caràcter consonàntic

b.2.1) Manteniment de la -d- intervocàlica(context valencià):
Oracions: *Té radó*[**x49**].[37]

b.2.2) Manteniment de la distinció entre l'oclusiva /b/ *i la fricativa* /v/:
Oracions: *A Valls, al carrer del vent venen vi vo i varato*[**x50**]; *A Valls veuen vi vo i varato*[**x51**].[38]

31 A/Castells (Marina Alta): x29 [f/o: Nazari Lledó]. A/Benigànim (Vall d'Albaida): x31 [Casanova 1996: 159]. A/Cervera (Baix Maestrat): x32 [f/o: Enric Bono]. A/Arbeca (Garrigues): x33 [f/o: Ramon Sistac]. A/Ontinyent (Vall d'Albaida): x34 i x37 [Casanova 1996: 159]. A/sa Pobla (Mallorca): x35,i a/a Maria de la Salut (Mallorca): x35[b] [f/o: A. Mas]. A/Olesa de Montserrat (Baix Llobregat): x36 [Serra 2003: 224].
32 A/Barcelona [f/o: Ramon Sistac].
33 A/Solivella (Conca de Barberà): x39 [Nogués 1993: 120]. A/diversos pobles de la Conca de Barberà: x40 [Plaza 1981: 75, Nogués 1993: 120].
34 A/ Sineu (Mallorca): x41 [f/o: Pau Mateu], x42 [f/o: Miquel À. Tortell], x43 [f/o: Antoni Mas]. A/Santa Margalida (Mallorca): x44 [f/o: Antoni Mas].
35 A/Càlig (Baix Maestrat): x45 i x47 [f/o: Enric Bono] i x46 [f/o: Pere Gumbau].
36 A/Sumacàrcer (Ribera Alta) [f/o: Daniel Pérez].
37 A/Bolulla (Marina Baixa) [f/o: Vicent Beltran].
38 A/Valls (Alt Camp) o a la seua comarca: x50 [Veny 1998: 34] i x51 [DCVB, *s. v. Valls*].

b.2.3) Palatalització dels grups */k/, /g/ + a* o de velar en posició final en mallorquí:
Paraules: *Manaquior*[**x52**].[39]

b.2.4) Presència del so fricatiu interdental sord [θ]:[40]
Sintagmes: *Peralta de la Θal* [**x53**]. | Oracions: *¡Aθí θom!* [**x54**]; *¡Aθí θom, aθí passam!* [**x55**]; *¡Porta una fogaθa de pa!* [**x56**]; *¡Que bons que són los goθets!* [**x57**]; *θucar, θucar, nens, que el θuc é de toθ*[**x58**]; *¡Vine aθí, galana!* [**x59**]. | Textos: *Peralta, aθí θom i allà paθaiθ. / [H]i evan θeθe homes com* θeθe *pila*θ [**x60**]; *Peralta, aθí θom i allà paθaiθ. / Entra la cotxeta al barθal. / Riu amunt i riu avall / [h]i eva una llebre com un θagal* [**x61**].[41]

b.2.5) Ensordiment de les consonants prepalatals i alveolars sonores (apitxament):
Sintagmes: *els de la putxa* [**x62**]. | Oracions: *¿A on vas, a la Txinebrossa?* [**x63**]; *En Alzira minxen fetxe fretxit* [**x64**]. | Textos: *–¿Ja rotxetxen les cireres? / –Si no rotxetxen, ja rotxetxaran* [**x65**].[42]

b.2.6) Pronúncia africada de la consonant fricativa sorda ([ʃ]> [t͡ʃ]):
Oracions: *Atxò és atxina* [**x66**]; *De Txàbia a Txaló n'hi ha txitxanta quilómetros si vas per la Txara* [**x67**].[43]

b.2.7) Pronúncia palatalitzada de la seqüència «ja»:
Oracions: *¿Txa has vengut?* [**x68**]; *¿Txa ho has dit?* [**x69**].[44]

b.2.8) Palatalització de la seqüència /n + i/:
Oracions: *A la senya de ma uela de nyenya no nye nya*[**x70**].[45]

b.2.9) Elisió de la –r final:
Oracions: *El senyó' retó' va pel carré' majó' tocant el tambó', ¡i fa una remó'!* [**x71**]; *En Ibi, el senyó' retó', en el carré' majó', es tira un pet i fa pudó'*[**x72**]; *En Pedreguè' / tot ho saben fe': / saben escurà, agranà' / i traure els gossos a cagà'*[**x73**]; *–Eres de Pedreguè', cla'? / –Obri la boca, que vullc cagà'*[**x74**]; *Ha vist el senyó' retó' que anava a la provessó*[46] *i tocava el tambó'* [**x75**].[47]

39 A/Manacor (Mallorca) [f/o: Antoni Mas].
40 En la transcripció d'aquest so fem servir la lletra grega theta (θ / θ).
41 A/Peralta de la Sal (Llitera): x53 [f/o: Ramon Sistac]; x54; x55; x58 [font: Moret 1997: 47]; x60 [Moret 1997: 47, Faro 1990: 21]; x61 [Moret 1997: 47, citant Adell, José A. i Melchor J. Montori (1985): *La Litera, nuestra tierra*, Balaguer: p. 122, Faro 1990: 19]. A/la Codonyera (Matarranya): x56 [Moret 1995: 102, Carrégalo 2007: 278]; i x59 [Moret 1995: 102, Carrégalo 2007: 278]. A/ Aiguaviva (Matarranya): x57 [Moret 1995: 102, Carrégalo 2007: 278].
42 A/al Forcall (Ports): x62 [Sanchis Guarner 1982, I: 79; Ferrando&Guirau 1983: 227]. A/la Ginebrosa (Matarranya): x63 [Moret 1995: 103, Carrégalo 2007: 278]. A/Alzira (Ribera Alta): x64 [Giner 2017: 99]. A/ la Freixneda (Matarranya): x65 [Moret 1995: 102].
43 A/Gata (Marina Alta) [f/o: Mercé Estrela] (Monjo 2001: 147).
44 A/la Torre de Vilella (Matarranya) [Moret 1995: 102].
45 A/Benicarló (Baix Maestrat) [f/o: Pere Gumbau].
46 En el parlar de Tàrbena es pronuncia *provessor* (per *provessó* 'processó').
47 A/Bolulla (Marina Baixa): x71 [f/o: Clementina Soliveres]; x75 [f/o: Vicent Vila] (Monjo

b.2.10) Articulació postdorso-uvular de la r per influència francesa (Bibiloni 2016: 149-150):

Oracions:*Un cago caguegat*[**x76**].[48]

c) Fenòmens de caràcter morfosintàctic

c.1) L'article determinat

c.1.1) Article masculí lo, los:
Sintagmes: *Alcalà i a lo* [**x77**].[49]

c.1.2) Article masculí (e)u <el en pollencí:
Paraules: *Upollença*[**x78**].[50]

c.1.3) Article salat:
Paraules: *Satàrbena*[**x79**]**;** *satarbener* [**x80**]. | Sintagmes: *dalt s'escrestall*[**x81**], *es poble*[**x82**], *sa pell de sa pi* [**x83**]. | Oracions: *¡Amai, es nenes, es Cucurucuc!, as capdavall des nas us penja un cuc* [**x84**]; *Baix de la sapenyeta està la sacanterelleta*[**x85**]; *Sa burra s'espixorra*[**x86**]; *Sa burra s'espixorra per sa costereta avall*[**x87**]; *Sa burra / Sa burra / Sa burra s'espixorra / enmig des camí*[**x88**]; *¡Tio, sa tafarra li cau!* [**x89**].[51]

c.2) Formes preposicionals:
Oracions: *¿Amb-a qui has vengut?* [**x90**][52]

c.3) Desinències verbals

c.3.1) Present d'indicatiu:
Oracions: *Púgec i bàixec* [**x91**], *Púgec, bàixec i tot ho màtec* [**x92**].[53]

c.3.2) Imperfet d'indicatiu:
Oracions: *Voliva volar, però no podiva*[**x93**]; *Voleva volar, però no podeva* [**x94**].[54]

d) Fenòmens de caràcter lèxic:
Textos: *De Lasquarre sigo i no me'n desdigo. /Sirvo de Llanero para bovero,/ Llevo un cantero de vino para el barbero. / Arre, somero, / si pierdo missa a tu cargo va* [**x95**].[55]

2001: 147). A/Ibi (Alcoià): x72 [Sanchis Guarner 1982, II: 148]. A/Pedreguer (Marina Alta): x73 [Sanchis Guarner 1982, II: 50-51] i x74 [Sanchis Guarner 1982, II: 51], amb la rèplica tòpica.
48 A/ Sóller (Mallorca), f/o: Miquel À. Tortell.
49 A/Alcalà de Xivert (Baix Maestrat) [ALDC, mapa VII; Verge 2008: 95].
50 A/Pollença (Mallorca) [f/o: Antoni Mas].
51 A/Cadaqués (Baix Empordà): x84 [Plujà *et al*. 2014: 41]. A/Tàrbena (Marina Baixa): x79 i x80 [f/o: Vicent Beltran], x81 i x82 [font/a: Joan Ponsoda], x83 [f/o: Jaume Sapena], x85 [f/o: Vicent Vila], x86 [f/o: Juan Sifre], x87 i x89 [f/o: Maria I. Guardiola Savall], x88 [f/o: Nazari Lledó].
52 A/Tàrbena (Marina Baixa) [f/o: Nazari Lledó] (Monjo 2001: 147).
53 A/Traiguera (Baix Maestrat): x91 [f/o: Enric Bono] i x92 [f/o: Pere Gumbau].
54 A/parlars del Pallars i de la Ribagorça [f/o: Ramon Sistac].
55 A/Lasquarri (Ribagorça) (Moret 1997: 48].

e) Aspectes fraseològics i interjeccions:
Paraules: *¡jas!* [**x96**]; *¡mira, jas!* [**x97**]; *¡toca, xi!* [**x98**]; *¡xi!* [**x99**]. | Oracions: *¡Jas, del Pinós seràs!* [**x100**], *¡Ta paix, xica, ta paix!* [**x101**].[56]

f) Fenòmens de caràcter divers

f.1) Aspectes fonètics diferents:[57]
Oracions: *¿Ets de Fiague?* [**x102**]**,** *Miqu*[é]*l, que has vist en P*[é]*p? No, he vist en Berrnat amb en Jaumo* [**x103**].[58]

f.2) Aspectes fonètics i morfosintàctics:[59]
Oracions: *¡Aθí θom! ¿Què faigau per aθí?* [**x104**], *En Alzira putxen raere* [**x105**], *Si eres d'Alsira, putxa raere* [**x106**]. | Text: *–Xaic, ¿a on tires? / –¡Ai!, cara'nta'llà dalt, a la θarroig* [**x107**].[60]

f.3) Aspectes fonètics i lèxics:[61]
Oracions: *Arrepuixa la porta, que ve el bau* [**x108**]; *Pujaràθ, pujaràθ, p'a θant Valer, que entre aluvieθ i molqueθ, lo caθol ple* [**x109**]; *Vai eixir a la carrera i me vai clavar lo piau en lo llodo* [**x110**].[62]

f.4) Aspectes morfosintàctics i lèxics:
paraules: *judietas*[**x111**].[63]

f.5) Aspectes de caràcter fonètic i fraseològic, interjeccions:[64]
Paraula i sintagmes: *¡vergo!* [**x112**]; *¡el tio vergo!* [**x113**] | Oració: *Que no sabeu es motiu / de ses al·lotes de Campos? / Ole! Què tal? Com te campes? / Avenc! Que encara ets viu?* [**x114**].[65]

56 A/el Pinós (Vinalopó Mitjà): x96 i x100 [f/o: Vicent Beltran] (Beltran 2008: 42). A/Miramar (Safor): x96, x97, x98 i x99 [Giner 2017: 94]. A/Pena-roja de Tastavins (Matarranya): x101 [Carrégalo 2007: 279].
57 Fenòmens vistos en els apartats b.1.1, b.1.4 i b.1.5 de l'annex, palatalització de la *l* en el grups *pl, bl, cl, gl, fl*(Galan/Moret 1995: 32) i pronúncia marcada de la seqüència *r + n*.
58 A/Fraga (Baix Cinca): x102 [f/o: Ramon Sistac] i a/Maria de la Salut (Mallorca): x103 [f/o: Antoni Mas].
59 Fenòmens vistos en els apartats b.2.4 i b.2.5 de l'annex i ús de partícules com *raere* 'darrere', *cara anta* 'cap a' (Quintana 2012: 75) o formes verbals inventades com *faigau*.
60 A/Peralta (Llitera): x104 [f/o: Ramon Sistac]. A/Alzira (Ribera Alta): x105 [Bataller 2017, 1: 459] i x106 [Sanchis G. 1982, IV: 101]. A/Aiguaviva (Matarranya): x107 [Moret 1995: 103, Carrégalo 2007: 279].
61 Fenòmens vistos en els apartats b.1.2, b.1.10, b.2.4 i ús de formes lèxiques com *arrepuixar* (per *anrepuixar* 'empényer', *alúbia* 'fesol', *carrera* 'carrer', *molca* (per *morca* 'botifarra'), *llodo* 'fang' (Beltran & Segura 2017: 59, Navarro 2005: 73, 130, 136).
62 A/Torís (Ribera Alta): x108 [f/o: Cèsar Moreno]. A/la Codonyera (Matarranya): x110 [Moret 1995: 102]. x109 [Moret 1995: 102]
63 Es retreu la desinència de plural femení en *–as* i la forma *judia*. A/Benavarri [Moret 1997: 48].
64 En x112 i x113 es retreuel fenomen vist en b.1.5 i una interjecció característica; en x114, la pronúncia no palatal de la *c* i *g* i una interjecció molt característica, *¡avenc!* (Veny 1963: 133-134; 2003: 154).
65 A/Pego (Marina Alta): x112 i x113 [f/o: Vicent Beltran]. A/Campos (Mallorca): x114 [Moll

f.6) Aspectes de caràcter morfosintàctic divers:
Sintagma: *es poble d'aquí dalt* **[x115]**.[66]

Addenda

Per raons d'espai no s'especifica l'origen geogràfic dels informants orals dels xants.

1934: 13), DCVB, *s. v. avenc.2*, Veny (1962: 332; Veny 2003: 146)]. En Aguiló-Adrover (2001: 198) n'hi ha una versió amb les variants *Vols que t'enseny es motiu*, *hola* (devem la informació a Cosme Aguiló).

66 A/Tàrbena (Marina Baixa) [f/o: Joan Ponsoda] (Monjo 2001: 147). Es retreu ací l'ús de l'article salat (veg. apartat c.1.3 de l'annex) i de la partícula *aquí* per a assenyalar el segon grau de locació.

Les cançons de *Filología de Calendario* (1903) d'Antoni M. Penya i Mn. Ildefons Rul·lan: un glossari sobre el calendari**

Josep Nicolau Perelló
Universitat de les Illes Balears

Després de *Rondayes de Mallorca* (1895) i de *Cansons populars mallorquines* (1896), Antoni M. Penya va publicar una darrera obra de temàtica folklòrica: *Filología de Calendario* (1903), una obra de difícil definició que conté parèmies, cançons i endevinalles. A l'obra, els autors —Antoni M. Penya i Mn. Ildefons Rul·lan— relacionen diferents termes relatius al calendari, com els diferents cicles o el temps meteorològic, amb contingut provinent de la literatura popular, la història o la lingüística comparada. En aquest treball presentaré breument l'obra i estudiaré les cançons populars, tant en català com en castellà, que s'hi inclouen.

1. *Antoni M. Penya i Ildefons Rul·lan: dos autors en procés d'estudi*

Els darrers anys l'obra d'Antoni M. Penya en relació amb el folklore ha estat font de diversos estudis de gran solvència i actualment la podem considerar com una figura clau en la història de la literatura popular catalana. El fill de l'intel·lectual Pere d'Alcàntara Penya ha estat el centre d'atenció de treballs sobre la seva recerca com *Les rondalles que l'Arxiduc no va publicar* (Valriu 2022) o *29 rondalles meravelloses de Mallorca. Recollides el 1894* (Valriu 2024), els quals se centren en l'obra rondallística. En concret, tots els materials d'estudi formen el corpus Penya-Arxiduc. Sobre el cançoner, *Cansons populars mallorquines* (1896), en prepar una edició de caràcter divulgatiu.

En canvi, la figura d'Ildefons Rul·lan no ha merescut tanta atenció. Així i tot, aquests darrers anys Eloi Bellés (2017, 2022a, 2022b) ha dedicat treballs a l'anàlisi de l'obra lingüística del mossèn, ja que el religiós va dur a terme un seguit d'obres de contingut filològic dignes d'una anàlisi conscient.[1] Malgrat això, Ildefons Rul·lan és encara avui una figura desconeguda i, en molts de casos, es confon amb el folklorista i, també, religiós, Josep Rul·lan (Sóller, 1829-1912), autor dels tres volums de *Literatura Oral Mallorquina* (1900).

Mossèn Ildefons Rul·lan i Declara (Palma, 1856-1911) era llicenciat en Filosofia i Lletres i tenia un important coneixement de grec i llatí. Entre les seves obres podem destacar l'adaptació al català de Mallorca de la gran obra de Miguel de Cervantes Saavedra: *L'enginyós Hidalgo don Quixote de la Mancha* (1905).

1 Fa uns mesos va sortir publicat *Filología de Calendario* (1903), d'Antoni M. Penya i Ildefons Rul·lan: un glossari filològic i etnopoètic sobre el calendario» (Nicolau 2024). Un treball sobre la mateixa obra d'aquest estudi, però des d'una perspectiva general.

** Aquest estudi ha estat possible gràcies a l'ajut per a donar suport a projectes d'investigació d'humanitats i de cultura vinculats amb les Illes Balears (Institut d'Estudis Baleàrics, 2003).

Aquesta sí que ha estat font de molts estudis per la gran tradició cervantina (Bordoy 1956; Bacardí & Estrany 2006; Cotoner 2005; Cotoner & Riera 2005; Pons 1969). La singularitat d'aquest text rau en la concepció de la traducció d'Ildefons Rul·lan, la qual és digna d'anàlisi, ja que el mossèn no proposa una traducció literal, sinó de sentit (Rul·lan 2005 [I]: VII) i, en conseqüència, adapta els romanços castellans per glosades, per adequar l'obra a la realitat mallorquina.

Consider essencial l'estat de la qüestió en el cas de Rul·lan i, sobretot, en referència a *Filología de Calendario* (1903), perquè hi podem veure la influència del filòleg en diferents capítols. En resum, podríem destacar el component filològic com a motor de *Filología,* perquè abans del nucli de l'obra hi consta un apartat amb «Observaciones sobre la ortografía mallorquina usada en este trabajo». En segon lloc, Rul·lan va mantenir una gran relació amb la paremiologia comparada —el gènere principal i més nombrós de l'obra—, segurament per la influència del professor de grec, Josep Balari i Jovany, qui conegué durant els anys d'estudi a Barcelona després de sortir del seminari de Mallorca. I és que —teòricament— és a la capital catalana on començà a recollir les primeres parèmies (Bordoy 1956: 4). D'aquells reculls primerencs podríem considerar que sorgí la «Col·lección políglota de refranes», obra publicada a la revista *Museo Balear* el 1885. Anys més tard de la mort de l'autor, el recull tornaria a esser publicat pel folklorista artanenc Andreu Ferrer Ginard a la revista *Tresor dels Avis: revista mensual d'etnografia, mitologia i folklore de les Balears* (Rul·lan 1922) amb el títol en llengua catalana. En aquesta obra l'autor va incloure un recull de quaranta-dues parèmies amb la forma equivalent en diferents llengües: català, espanyol, italià, francès, anglès, alemany i llatí, tot encapçalat per algunes notes sobre el gènere.

En resum, tots aquests elements —la literatura popular, la història, la traducció, el món clàssic, la filologia, la paremiologia comparada, i molts altres camps d'estudi— són, en essència, la base de *Filología de Calendario*.

2. *Filología de calendario (1903-1904): una obra complexa*

Filología de calendario es va començar a publicar en format col·leccionable en *El Felanigense,* que era el setmanari del municipi de Felanitx, on Antoni M. Penya tenia una casa d'herència familiar. En concret, per un comentari del dia 27 de juny de 1903, sabem que la publicació fou cedida per part dels autors al setmanari: «en el próximo *número* empezaremos la publicación, en forma de folletín, de unos apuntes titulados *Filología de Calendario*, que han tenido la amabilidad de ofrecernos los señores don Ildefonso Rul·lan Pro. y D. Antonio M.ª Penya».[2]

A la introducció del volum els autors no tenen cap afecció a presentar les dificultats que tengueren a l'hora de limitar el contingut i de centrar-se en un aspecte diferenciat de la publicació, amb l'objectiu de definir un títol que fos significatiu i que reflectís la finalitat i els continguts del volum. Penya & Rul·lan expliquen tot el rerefons i les reflexions sobre l'obra en l'apartat «Al lector» (1903: 5-7). En resum, podem matisar a partir de les seves notes que tenien l'objectiu primerenc de col·leccionar materials provinents de la cultura popular i, en concret, cançons, locucions i parèmies amb el nom dels sants per a relacionar-los amb el calendari. En veure l'estructura del treball hi afegiren altres materials com modismes o creences i completaren la feina amb altres termes més generals sobre el temps com «dia, mes, any». Finalment, decidiren incloure també mostres de cultura popular en altres llengües romàniques (Nicolau 2024: 92-93). Per tot això, pel component lingüístic comparatiu i per l'estructura de l'obra, apostaren pel terme *Filología de Calendario.*

Després de l'apartat introductori dirigit al lector i, per altra banda, d'un apartat sobre l'ortografia mallorquina emprada pels autors a l'obra —segurament per influència de Rul·lan—, comença la presentació dels termes, dels continguts històrics i de les mostres de literatura popular. Bellés (2022a: 73) va aportar una classificació dels continguts que es presenten a *Filología* a partir de tres conjunts que alhora fixen l'estructura, dels continguts generals als específics. La classificació és la següent:

1) Els elements cíclics bàsics del calendari: calendari, almanac, any, mes, dia, setmana i hora.
2) Els elements del cicle de l'any i els elements que el marquen: sol, lluna i estacions (primavera, estiu, tardor, hivern).
3) Les festes religioses mòbils: Septuagèsima, Dijous Llarder, Carnestoltes, Quaresma, Setmana Santa, Diumenge del Ram, Dijous Sant, Pasqua, rogacions i lletanies, l'Ascensió, diumenge després de l'Ascensió, el Corpus i Advent.

D'aquest apartat, cal tenir en compte que *Filología de Calendario* té una segona part, publicada sols parcialment, que comença amb la paraula «Dios». En relació amb el terme per definir, i sobre l'explicació teòrica dels sants que es descriu a la introducció, s'entén que «el calendari i els sants —l'objectiu original— serien el tema d'aquesta publicació, la qual mai arribà a publicar-se» (Nicolau 2024: 95).

Cada capítol de cada terme presenta una estructura interna amb un seguit de regularitats, però en molts de casos sols es manté a l'inici i, així com avança l'exposició dels continguts, es perd perquè hi inclouen subtermes derivats del primer, materials literaris dins del text, etc. Normalment, podem observar els següents elements:

1) Terme per a definir
2) Equivalències del terme en diferents llengües romàniques

2 *El Felanigense,* 27 de juny de 1903, p. 2.

3) Explicació de l'etimologia del terme
4) Continguts històrics en relació amb el terme
5) Locucions o frases
6) Mostres de literatura popular
   a. Parèmies
   b. Cançons
   c. Endevinalles
7) Derivats, mantenint la mateixa estructura.

Com a mostra de l'estructura que segueix l'obra, és la següent (Nicolau 2023: 247-252):[3]

DIA

Dia; Mall. dia, jorn; Franc., jour; Ital. giorno; Portug. dia, jornal; Lat. DIES, DIEI, otro ablativo de la palabra anterior convertido en adverbio.

La palabra día se formó de la raíz griega *dif* 'idea de brillo, resplandor, divinidad'. De ella nació Zeus, que en los dialectos eólico y dórico se escribía *Deus*, gen. *Diós* gen. *Dií*, ac. *Día*, voc. *Zeu* 'el cielo, el aire'; que los latinos tradujeron, *Divus* y *Dium,* y agregándole *piter* 'padre' compusieron el *Dius-piter* o *Dies-piter* 'Júpiter, padre de la luz', en cuyo genitivo aparece la forma primitiva *diovis* o *jovis*.

Dia, pues, no significa propiamente más que luz, claridad, etc.; es decir: todo el tiempo que dura la luz es de día.

[…]

REFRANES

135. Molts de bons dies fan un mal any.
136. Qui passa dia any empeny.
137. El día de ayuno, víspera es de disanto.
138. Todos los días olla, amarga el caldo.
Cada dia cols, amarguen.
Val. Cada dia col, lo caldo amarga.
Ital. Ogni giorno annoja il brodo.
Franc. Même ragoût, perd tout son goût.

[…]

CANTARES

22. Es dia que te n'anares,
i no em digueres «adiós»;
no em bastaren mocadors
per eixugar-me sa cara.

23. Es dia que te n'anares,
vaig tenir l'amor present;
tu te n'anares content,
i a mi trista me deixares.

3 Per a l'estudi dels materials, he partit de l'edició inèdita de l'obra: NICOLAU, Josep (2023): *Cançons populars mallorquines (1896) i Filología de Calendario (1903), dues obres sobre folklore d'Antoni M. Penya: edició i estudi introductori.* Palma: Universitat de les Illes Balears [Treball de Fi de Màster, no publicat].

2.1 *Els materials literaris de l'obra*

Com podem observar a partir de la mostra anterior, els continguts de l'obra són molt diversos i en diferents llengües romàniques. El nombre de materials literaris que varen arribar a reunir és considerablement elevat per esser un recull d'aquesta mena: aproximadament dues-centes cançons, més de cinc-centes cinquanta parèmies i una quarantena d'endevinalles (Nicolau 2024: 95).

A la introducció de l'obra ens expliquen que, amb la voluntat d'afegir mostres d'aquests gèneres en altres llengües romàniques, feren un buidatge d'obres ja publicades:

> Y como hemos querido aprovechar el rico filón que en asuntos de esta índole nos ofrece el castellano; entresacamos de las colecciones de *folklorismo* [sic] que han llegado á nuestras manos, los que servían para nuestro propósito, hemos registrado las catalanas, hoy numerosas, con igual objeto y recogido algo de las portuguesas, gallegas, y un poco mas de las francesas, con ánimo de proseguir en esta empresa á la cual no se puede señalar término.
> De aqui resulta, que presentamos un regular acopio de materiales que pueden considerarse como continuación de apuntes para un diccionario comparativo, única manera de estudiar las lenguas con algún provecho (Penya & Rul·lan 1903: 6).

Dissortadament, els autors no especifiquen de quines obres feren el buidatge corresponent i en pocs casos n'esmenten alguna que puguem considerar rellevant. Així i tot, a partir d'una breu recerca hi ha un seguit de publicacions que es repeteixen amb freqüència si feim la consulta. Una mostra de recercar els ítems literaris seria la següent (Nicolau 2024: 96):

— Altres obres dels autors:
— *Cansons populars mallorquines* (1896), d'Antoni M. Penya
— *Col·lecció políglota de refranys* (2005 [1922, 1885]), d'Ildefons Rul·lan

— Obres de folkloristes reconeguts:
— *Metereologia i agricultura populars ab gran nombre de confrontacions* (1888), de Cels Gomis
— *Botànica popular ab gran nombre de confrontacions* (1891), de Cels Gomis

— Obres de temàtica diversa amb voluntat lingüística comparativa:
— *Diccionari de la Llengua ab la correspondencia castellana y llatina* (1839), de Pere Labèrnia
— *Aforística médica popular catalana confrontada ab la de altres llengues* (1900), d'Oleguer Miró

— Miscel·lània:
— *Ethología de Blanes* (1886), de Josep Cortils

Com podem observar, la varietat de publicacions és considerable. Segurament els autors no tengueren gaires dificultats d'accedir a aquestes obres perquè mossèn Ildefons Rul·lan fou auxiliar de la Biblioteca Episcopal a partir del 1903 i possiblement entre tots dos coneixien moltes més de les obres que aquí es recullen.

2.2 *Les cançons de «Filología»*
A continuació, presentaré l'estudi sobre les cançons que consten a l'obra. Fonamentalment, partiré de les cançons que els autors varen incloure numerades en l'apartat corresponent —com podem observar en la mostra anterior. A més, Penya i Rul·lan varen incloure algunes cançons disperses dins del text o fora de l'apartat específic. En aquest cas, sols les comentaré si tenen algun tret rellevant que consideri necessari comentar.

2.2.1 *Les cançons en llengua catalana*
Les cançons en llengua catalana són lleugerament majoritàries damunt el nombre de cançons en espanyol o en altres llengües. Com a característica general, la majoria de les composicions que consten a *Filología de Calendario* són cançons curtes —d'entre quatre i sis versos— i el vers més freqüent és l'heptasil·làbic. En conseqüència, la composició predominant en llengua catalana és la quarteta consonant amb alternança dels versos amb rima masculina i femenina: «23. Es dia que te n'anares / vaig tenir l'amor present / tu te n'anares content / i a mi trista me deixares».

En segon terme, hi trobam les gloses amb cinc i sis versos, relativament freqüents en el cançoner popular, però tenen un paper quasi residual a *Filología de Calendario.* Sobre la temàtica de les composicions, podem considerar que l'obra presenta un cert biaix, perquè totes les cançons presenten la paraula que es vol definir o algun derivat. Com totes tenen relació més o menys estricta amb el calendari, la majoria de les composicions de *Filología* parlen d'algun fet en relació amb el temps (com a estructura mental de durada), de la seva divisió, sobre meteorologia o les dates significatives del calendari. Per tot això, consten cançons sobre l'enamorament en un dia concret, sobre el temps que fa cada mes

o els esdeveniments que se celebren en diferents festivitats, com pot esser el Dijous Llarder o Setmana Santa. De composicions curtes, n'hi ha un conjunt que Rul·lan i Penya no inclouen amb la resta, i conformen un grup a part. Són les cançons de Pasqua, també conegudes com «el canto de las *caramellas* o *deixar lo dol*»: «Deixem lo dol, / cantarem amb alegria / i anirem a dar / les Pascos a Maria» (Penya & Rul·lan 1903: 158). Dins el mateix grup, però, cal comentar que també hi ha un seguit de cançons de panades. En total, consten un conjunt de vint composicions de Mallorca i algunes caramelles catalanes.

Finalment, ens trobam amb les cançons llargues. No podem establir si aquest és el gènere que té una certa relació més directa el calendari, però en podem extreure un seguit de conclusions entre els diferents cicles temporals i l'estructura de les cançons. En concret, totes les cançons llargues que consten són *glosades*: «una composició versificada, de to popularesc, que tingui una extensió (posem dotze versos com a mínim), és designada amb el nom genèric de glosada. […] Una composició llarga, sigui de quartetes o de quintetes, de dècimes, etc. […] és més exacte i usual dir-ne glosada o glosat» (Moll 1975: x). En concret, no som gaire partidari de la definició de Moll anterior, ni de tenir en compte el recompte a partir de dotze versos, perquè em sembla arbitrari. Personalment, parl de *composició llarga* quan sol tenir més de sis versos i presenta caràcter narratiu, com defineix el TermFolk.[4] Així, ens podem trobar dins el mateix grup cançons de vuit, deu, dotze o setze versos. Dins el corpus de l'obra, són un gènere minoritari, amb sols quinze mostres.

La primera cançó que cal comentar és la número vint-i-u, corresponent a l'apartat dels mesos de l'any:

> Fred sol esser es gener / i es febrer per lo semblant; / es març plou de tant en quant / i pes 'bril s'aigo cau bé. / De maig m'apareiaré / i en entrar es juny segaré. / Dins es juriol batré / i passaré l'obra envant. / D'agost, figues menjaré, / per entrar gras a setembre. / D'octubre vaig a novembre, / i a desembre acabaré, / i gràcies a Déu faré / com he complit aqueix any / i, si no rep ningun dany / un altre en començaré.

Com podem observar, la cançó relaciona els diferents mesos de l'any amb diferents trets característics de cada un: el fred de l'hivern, la pluja de la primavera, el treball agrícola de l'estiu —temps per preparar-se per als mesos posteriors—, fins a acabar l'any el desembre per a tornar a començar.

Posteriorment, defineixen «setmana», una divisió temporal inferior a «mes». És segurament el terme amb més composicions d'aquest tipus, les quals se solen basar en l'enumeració dels diferents dies segons l'ordre natu-

4 TermFolk: *Cançó llarga*: «Cançó de caràcter narratiu que sol tenir més de sis versos, generalment monorims i mètricament uniformes». En línia: <https://termfolk.arxiudefolklore.cat/resultats?advanced=1&name=cançó+llarga&english_name=&french_name=&spanish_name=&definition=&variant=&crestomatia=&dictionary=> [Consulta: abril de 2024].

ral. En català en podem trobar quatre mostres i totes segueixen la mateixa estructura. Aquests són uns versos de mostra: «92. Es dilluns vaig pes carrer / i el dimarts me ve en passada. / Dimecres, la trob colgada / i el dijous hi trob guerrer. / El divendres no està bé / dissabte peg esquenada. / Jo li dic: —Ma enamorada, / per acabar sa vuitada, / demà vespre tornaré». La que podem considerar més destacable és la número noranta-quatre perquè conté diverses variants, de Mallorca i de Catalunya. Breument, la cançó és la següent:

> Lo dilluns per sos difunts,
> ma mare no fila;
> (*la vella no fila*);[5]
>
> Lo dimarts per sos pecats,
> ma mare…
> (*la vella*…)
>
> Lo dimecres perque ven nespres,
> *Lo dimecres los dits se llepa* […]
>
> Lo dijous perquè té els dits tous,
> *Lo dijous los dits són nous* […]
>
> Lo divendres los dits són tendres
> *Lo divenres perque lo té tenres* […]
>
> Lo dissabte el pa se capta,
> *El dissabte perque cuina i pasta* […]
>
> Lo diumenge el pa se menja.
> *I el diumenge que no n'és dia*
> *aleshores filaria.*

A continuació, presenten una altra variant: «Sa madona no fila: / els dilluns, perque té els dits curts; / el dimarts, perque los té llargs; / el dimecres, perque cus taleques; / el dijous, / perque té els dits nous; / el divendres, perque los té tenres; / el dissabte, perque cuina i pasta; / i el diumenge que filaria, / no n'és el dia».

El darrer grup que representa un conjunt destacable dins l'obra són les cançons de joc. Penya i Rul·lan documenten diferents variants de la cançó que es canta durant el joc *A la una, l'arc i la mula.* El *Diccionari Català-Valencià-Balear* (DCVB) aporta la següent definició: «joc d'al·lots, consistent a posar-se uns jugadors acalats i els altres saltar-los per damunt». Per a cada hora, n'aporten com a mínim una variant per a cada vers:

5 La cursiva representa la variant i la mantenc de l'original.

> A la una, *l'arc i la mula* (*bon salt i bona mula / bon joc i bona mula / salta la mula*).
>
> A les dos, *anam en es cos* (*posa es cavall en es cos*).
>
> A les dues, *el dimoni fa rues* (*faves crues / anirem a córrer ses vint-i-quatre mules*).

Just seguit, aporten una variant de Catalunya. En aquest cas, és identificable perquè els autors la marquen amb el terme «Catalán». Aquesta especificitat és freqüent en tota l'obra, però no es correspon amb cap voluntat de segregació per part dels autors, sinó per voler remarcar les diferències lingüístiques (Bellés 2022b: 355) o, en aquest cas, de procedència de les cançons.

2.2.2 *Les cançons en llengua espanyola*

La forma més usual de les composicions en llengua espanyola són les de quatre versos, com en el cas català. Aquesta forma és anomenada cobla o estrofa (Domínguez 1999: 21). Així i tot, també hi trobam moltes formes diverses en les cançons curtes: des de cançons de tres versos fins a vuit, encara que moltes d'aquestes són relativament minoritàries. La forma més freqüent és la quarteta assonant (amb rima *xaxa*) i, més reduïdament, la *redondilla* (amb rima consonant *abab*).

Com a excepció a la norma, trobam una composició que pot estar formada per quatre o set versos: la seguidilla. En totes les estructures anteriors els versos destaquen per esser octosil·làbics (segons el recompte castellà), excepte la seguidilla, que alterna versos heptasil·làbics i pentasil·làbics. En aquest cas, també s'alterna la rima com també el recompte sil·làbic (7x5a-7x5a o 7x5a7x5a7x5a7x). Una mostra d'aquesta darrera composició és la següent: «73. El tiempo que he vivido / sin conocerte, / me ha sido noche triste, / ya es dia alegre. / Y si me olvidas, / volverán a ser noches / todos mis días». En la tradició poètica castellana, alguns autors presenten divergències, però molts consideren cançons curtes les que consten d'entre quatre o cinc versos (Domínguez 1999: 179).

Per tant, en aquest cas, podem considerar com a llargues les cançons populars de sis o més. En conseqüència, també, la seguidilla anterior, es podria plantejar si cal presentar-la com a una composició llarga o curta. Si no tenim en compte aquestes seguidilles i ens limitam a la resta de cançons, les cançons llargues són realment un gènere completament minoritari. Penya i Rul·lan recolliren a la publicació un conjunt de cançons de sis, set o dotze versos molt escàs: sols en trobam cinc composicions. D'aquestes en podríem destacar que, en relació amb les composicions en llengua catalana, tres són enumeratives. En concret, segueixen més o menys l'estructura anterior de relacionar el nombre de dies amb el nombre de versos. Els dos exemples de

set són els següents: «95. Lunes y martes / los santos mártires; / miércoles y jueves, / los santos Reyes; / viernes y sábado, / San Felipe y Santiago; / el domingo, día prohibido»; «96. Lunes, galbana; / martes, mala gana; / miércoles, tormenta; / jueves, mala cuenta; / viernes, a cazar; / sábado, a pasear; / y domingo, a descansar».

Finalment, de més de set versos sols consta una composició i és la número 124. Aquesta, però, no és sobre els dies ni els mesos, com en els casos anteriors, sinó sobre les hores que dormen cada tipus de persones: «124. Una hora duerme el gallo; / dos, el caballo; / tres, el santo; / cuatro, el que no lo es tanto; / cinco, el peregrino; / seis, el teatino; / siete, el estudiante; / ocho, el caminante; / nueve, el jornalero; / diez, el caballero; / once, el muchacho; / y doce, el borracho».

3. *Conclusions*

La tercera obra en relació amb el folklore d'Antoni M. Penya presenta una certa complexitat i és més que un simple recull. *Filología de calendario* (1903) és un aplec amb un important contingut històric, filològic i folklòric que calia esser estudiat amb deteniment. Si ens centram en les cançons, no és un gènere que tengui un paper destacable dins l'obra, en relació amb el nombre de materials, ja que no és gens comparable a un cançoner o a una obra especialitzada. *Filología* ha d'esser valorada sobretot en relació amb les parèmies, perquè és on el component filològic comparatiu és més significatiu i la paremiologia comparada ocupa un espai principal.

Les cançons en llengua catalana són les més nombroses en l'obra: 129 composicions llistades i d'altres en apartats no específics. La majoria de les composicions són gloses, composicions d'entre quatre i sis versos, però, així i tot, recolliren o aplegaren composicions llargues que publicaren al volum. Les més rellevants són les glosades enumeratives, que, encara que presenten pocs versos, les podem relacionar amb la temàtica de l'obra. En concret, la relació és entre el nombre de versos i el terme que volen definir amb el llibre: set dies, dotze hores…

En llengua castellana el plantejament és relativament similar. D'entre les 121 mostres, les cançons curtes són les majoritàries i es corresponen generalment amb dues formes: el cantar i la seguidilla, sigui de quatre o set versos. En aquest cas, també trobam cançons llargues i algunes d'enumeratives, les quals segueixen un patró similar al cas català, però també són poc freqüents. Així i tot, *Filología de Calendario* (1903), de Penya i Rul·lan, és una obra que mereix esser posada en valor pel plantejament curiós i per la varietat de materials que presenta en relació amb la paremiologia comparada i, també, amb altres formes de la literatura de tradició oral.

Referències bibliogràfiques

Arxiduc Lluís Salvador (1996 [1895]): *Rondayes de Mallorca*, Wirzburgo, Leo Woerl.

Bacardí, Montserrat; Estrany, Imma (2006): *El Quixot en català*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Bellés, Eloi (2017): «Antoni M. Alcover and Ildefons Rul·lan: two views about theoretical lexicography at the beginning of the 20th century in Majorca», *Dialectologia,* núm. 7 (número extraordinari), p. 19-35.

— (2022a): «Ideologies lingüístiques en gramàtiques i diccionaris catalans del segle XIX». Tesi doctoral dirigida per Maria Pilar Perea, Barcelona, Departament de Filologia de la Universitat de Barcelona. En línea: <http://hdl.handle.net/10803/687739> [Consulta: abril de 2024].

— (2022b): «L'obra lingüística d'Ildefons Rul·lan», *Estudis Romànics,* núm. 44, p. 65-84.

Bordoy, Miguel (1956): *La traducción mallorquina del Quijote*, Palma, Panorama Balear.

Cortils, Josep (1886): *Ethología de Blánes*, Barcelona, Álvar Verdaguer.

Cotoner, Lluïsa (2005): «Una curiosa traducción del Quijote al mallorquín», dins Miguel A. VEGA (coord.), *¿Qué Quijote leen los europeos?*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 67-79.

Cotoner, Lluïsa; Riera, Carme (2005): «La traducció mallorquina d'Ildefons Rullan», dins Rullán, Ildefons, *L'enginyós hidalgo don Quixote de la Mancha, compòst per Miquèl de Cervantes Saavédra y traduit ara en mallorquí sa primera vegada per Ildefons Rullán, Prevere*, Palma, J. J. de Olañeta, p. XIII-XXXII.

Diccionari Català-Valencià-Balear, Palma, Moll. En línia: <https://dcvb.iec.cat> [Consulta: abril de 2024].

Domínguez, José A. (1999): *Diccionario de métrica española,* Madrid, Paraninfo.

Gomis, Cels (1888): *Meteorologia y agricultura populars ab gran nombre de confrontacions*, Barcelona, Llibreria de D. Álvar Verdaguer.

— (1891): *Botànica popular ab gran nombre de confrontacions*, Barcelona, Llibreria de D. Álvar Verdaguer.

Labèrnia, Pere (1839): *Diccionari de la Llengua ab la correspondencia castellana y llatina*, Barcelona, Hereus de la V. Pla.

Miró, Oleguer (1900): *Aforística médica popular catalana confrontada ab la de altres llengues*, Manresa, Anton Esparbé.

Moll, Francesc de Borja (1975): «Introducció», dins GINARD, Rafel: *Cançoner popular de Mallorca*, IV, Palma, Moll, p. VII-LXII.

Nicolau, Josep (2023): «*Cançons populars mallorquines» (1896) i «Filología de Calendario» (1903), dues obres sobre folklore d'Antoni M. Penya: edició i estudi introductori*, Palma, Universitat de les Illes Balears [Treball de Fi de Màster inèdit].

— (2024): «*Filología de Calendario*: (1903), d'Antoni M. Penya i Ildefons Rul·lan: un glossari filològic i etnopoètic sobre el calendari». *Llengua & Literatura,* núm. 34, p. 89-109.

Penya, Antoni Maria (1896): *Cansons populars mallorquines*, Palma, Tipografía Católica Balear de Sanjuan, germans.

Penya, Antoni M.; Rul·lan, Ildefons (1903): *Filología de Calendario*, Felanitx, Bartomeu Reus.
Pons, Antoni (1969): *Mossèn Ildefons Rul·lan i el «Quixot». Esbòs biogràfic*, Palma, Miramar.
Rul·lan i Declara, Ildefons (2005 [1922, 1885]): *Col·lecció políglota de refranys*, Palma, Consell de Mallorca.
— (2005 [1905]): *L'enginyós hidalgo don Quixote de la Mancha, compòst per Miquèl de Cervantes Saavédra y traduit ara en mallorquí sa primera vegada per Ildefons Rullán, Prevere*, Palma, J. J. de Olañeta.
Rul·lan i Mir, Josep (1900): *Literatura oral mallorquina*, Sóller, Impremta La Sinceridad.
TermFolk, Tarragona, Arxiu de Folklore de la URV. En línia: <https://termfolk.arxiudefolklore.cat> [Consulta: abril de 2024].
Valriu, Caterina (2022): *Les rondalles que l'Arxiduc no va publicar*, Paterna, Galés.
— (2024): *29 rondalles meravelloses de Mallorca. Recollides el 1894*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

La funció de les frases fetes i altres parèmies a *En defensa pròpia* de Jacint Verdaguer

Carme Rubio Larramona
Grup de recerca GLOSSA de la UVic-UCC
Xavier Roviró Alemany
Grup de Recerca Folklòrica d'Osona

"...en cada casa trobí un amic i en cada camp un mestre en lo ram del llenguatge i de poesia popular, que són la meitat de ma hisenda."

Jacint Verdaguer, *En defensa pròpia* (1895:32)

Introducció

De tots els llibres que Jacint Verdaguer va escriure, sens dubte el més sorprenent és *En defensa pròpia*, on l'escriptor va fer ús d'un tipus d'expressió literària molt diferent de la que havia fet servir fins al moment. Ben allunyat dels seus llibres de poesia èpica, existencial o religiosa, o de la seva prosa de contes, narracions i reportatges de viatges, en aquesta obra manifestava la seva revolta personal i de denúncia contra les circumstàncies injustes que estava vivint i contra les persones que les havien provocat. Com a forma de comunicació, va redactar uns articles periodístics que eren àgils, incisius, punyents, directes i molt rics en recursos expressius i, davant la impossibilitat de publicar en els mitjans que li eren habituals, va acceptar com a canal de transmissió capçaleres de la premsa popular, d'idees progressistes, i fins i tot de tendències oposades a les de talant conservador amb les quals havia col·laborat anteriorment. En els articles d'*En defensa pròpia* va adaptar la seva expressió al contingut que volia comunicar, com havia fet sempre, i això el va impulsar a crear un estil narratiu que va ser innovador i trencador respecte al predominant en el periodisme del seu temps. Per la seva prosa periodística a Verdaguer se'l situa dins el grup de periodistes que, en aquells moments primers de la premsa catalana, va proporcionar a la llengua la naturalitat i la qualitat d'estil que requerien els textos dels mitjans informatius (Torrents 1995).

En defensa pròpia està format per dues sèries d'articles que es van publicar en diversos mitjans periodístics. Els seus textos, de marcat caràcter vindicatiu, no s'estaven de denunciar directament els seus superiors. Amb això, el que es posava en joc era la veu d'un sacerdot humil, per bé que figura il·lustre de la poesia del seu moment, enfrontat a les màximes figures del poder econòmic, social i espiritual de la Barcelona del seu temps, com ho eren, per una banda, Claudi López, marquès de Comillas, amb qui havia estat anys convivint en el seu palau, treballant al seu servei i acompanyant-lo en els seus viatges; per l'altra banda, el bisbe de Barcelona, Jaume Català, prelat de la ciutat on vivia, i el bisbe de Vic,

Josep Morgades, prelat de la ciutat d'on procedia, és a dir, les dues màximes autoritats eclesiàstiques a qui devia obediència com a sacerdot. No és estrany que les publicacions conservadores i religioses que sempre havien celebrat les seves col·laboracions, no volguessin comprometre's en aquest afer; en canvi, el poeta va ser molt ben acollit en els mitjans liberals i republicans, on va trobar comprensió i facilitats de publicació.

Jacint Verdaguer va escriure les dues sèries d'articles que componen el llibre *En defensa pròpia,* separades per un període de dos anys. La primera, intitulada «Un sacerdot calumniat» es va publicar l'any 1895. Va publicar el primer escrit, «Comunicat», a *El Noticiero Universal*,[1] que no li va donar suport i, en canvi, sí que va ser ben rebut a *La Publicidad*.[2] Sembla que Verdaguer, en un primer moment, va enviar els seus articles a la secció de «Cartes», i des d'aquest bloc volia manifestar la seva inconformitat amb la suspensió de les seves funcions com a sacerdot. La segona tirada d'articles, sota el nom «Un sacerdot perseguit», va anar apareixent l'any 1897 a *La Publicidad* i, entre altres, també a *La Opinión.* Durant l'interval de temps que hi va haver entre l'una i l'altra sèrie Verdaguer va guanyar, en paraules de Ricard Torrents, «en professionalitat».[3] Un exemple d'això és que gairebé en la segona tirada d'articles Verdaguer utilitza el recurs de la ironia, que no es troba en la primera sèrie, i que li permet considerar el seu problema amb un cert distanciament, i fins i tot amb un toc d'humor. Els escrits d'aquesta tanda també aguditzen els atacs a persones concretes, i inclouen també reflexions generals sobre la seva desgràcia, com una nova manera de superar-la. Les dues sèries tenen en comú que van quedar interrompudes de forma sobtada, perquè Verdaguer va fer aturar la publicació dels articles les dues vegades quan va creure que el seu problema entrava en vies de solució. És per aquesta raó que la curadora de l'edició de l'obra crítica d'*En defensa pròpia*, Lluïsa Plans, incorpora al final de cada sèrie alguns articles que, si bé es trobaven ja en possessió del diari i a punt d'impressió, no es van acabar publicant (Verdaguer 2012).[4]

Dins el conjunt de l'obra de Verdaguer, com s'ha dit, aquests textos en prosa reivindicativa són insòlits, i segons Ricard Torrents: «desperten interès, alhora que desconcert i admiració». I afegeix: «no és d'estranyar que els textos provoquessin un gran impacte social, fins al punt que, com s'ha dit, l'escàndol del seu cas va privar de poder valorar durant molt de temps la gran qualitat de la prosa amb què Verdaguer descrivia la seva situació vital i espiritual» (Torrents 1995: 311).

1 El *Noticiero Universal* (1888-1985) era un diari en castellà, editat a Barcelona i dirigit per Francesc Peris Mencheta (1888-1909), conservador i monàrquic.

2 *La Publicidad* (1878-1922) era en castellà, editat a Barcelona i dirigit per Eusebio Corominas. De talant republicà, aquest periòdic es va catalanitzar el 1922. Va publicar els articles de Verdaguer del 6 d'agost a l'1 de setembre de 1895.

3 «La sèrie de 1897, l'escriví i la publicà amb igual passió però amb professionalitat» (Torrents 1995: 329).

4 Dins la col·lecció Jacint Verdaguer. Obra Completa en Edició Crítica (OCEC).

Pel que fa a la llengua, cal tenir en compte que, a finals del segle XIX, es vivia en terres catalanes una situació d'usos lingüístics que venia de lluny i encara s'havia de mantenir fins ben entrat el segle XX. Segons aquestes circumstàncies, els parlants catalans empraven la seva llengua en l'expressió oral, però utilitzaven el castellà per a l'escriptura, perquè aquesta era la llengua de prestigi a nivell cultural. Ara bé, aquesta convenció generalitzada Verdaguer se la va saltar i va dirigir els seus arguments a tothom a través de la premsa expressant-se en català amb una prosa rica, natural i efectiva. La seva llengua s'adaptava perfectament als requisits exigits pel llenguatge periodístic, era dinàmica i contundent. Ell emprava recursos similars als característics de l'expressió popular, encara que de cap manera es pot dir que la seva fos la llengua del poble, perquè, si bé per una banda, utilitzava una gran profusió de frases fetes, a més de refranys, adagis, sentències i lemes, perfectament adaptats a les qüestions que tractava, per l'altra, també se servia de molts dels elements característics del llenguatge literari, com ara, imatges, símbols i altres figures retòriques, entre els quals la comparació té un paper rellevant.

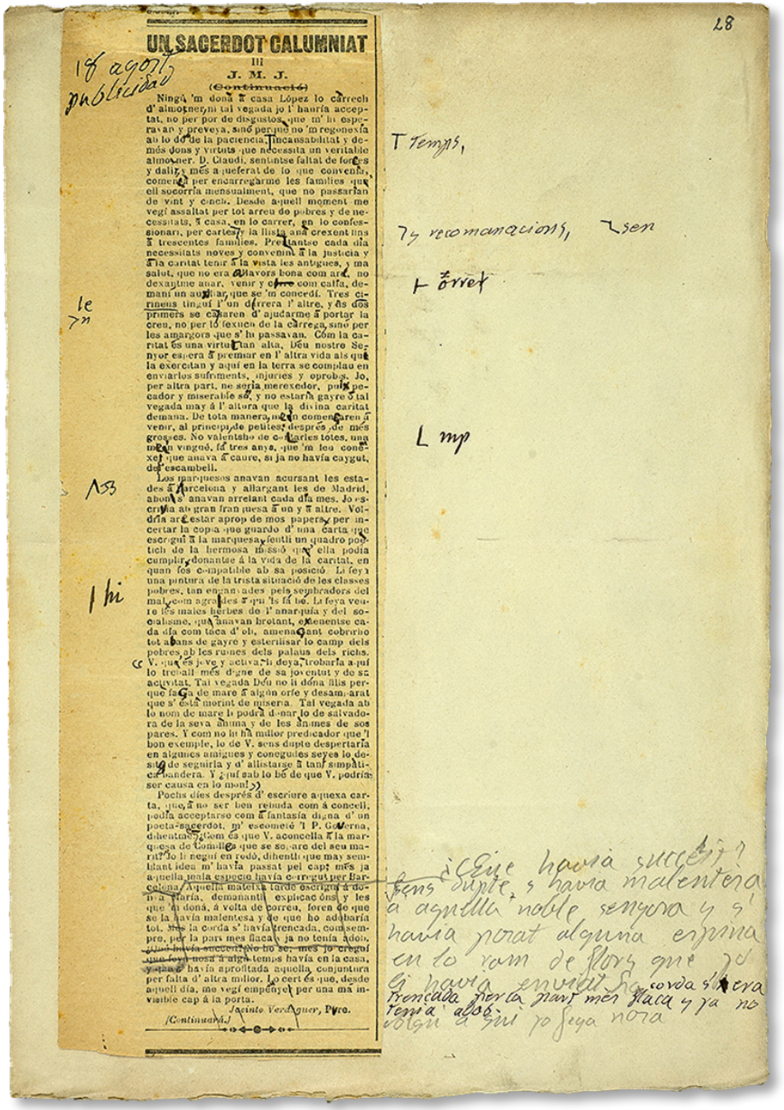
Al mateix temps, la prosa d'*En defensa pròpia* també es caracteritza per introduir moltes expressions derivades tant de la formació cristiana que Verdaguer va rebre en el si de la família, en primer lloc, i en el seminari i al llarg de l'exercici de la seva professió sacerdotal, posteriorment. D'aquí prové sens dubte la seva facilitat a l'hora d'inserir citacions bíbliques, sobretot del Nou Testament, on les correlacions que estableix entre els episodis de la vida de Crist i els detalls del seu propi cas fan que el lector descobreixi molts paral·lelismes entre la vida de Jesús i la del poeta.

Es pot concloure, doncs, que en els articles d'*En defensa pròpia* Verdaguer utilitza fonts molt diverses que es posen al servei de la seva voluntat d'argumentar públicament la defensa contra els atacs rebuts, i que, al mateix temps, tot aquest bagatge previ tant d'origen popular com culte converteix els seus textos en un model de discurs estructurat, àgil i punyent, que és fluït i molt ric. El mèrit principal de la seva prosa és la sensació d'autenticitat que transmet en un relat que sap crear tensió narrativa i que cerca convèncer el lector. I serà justament per aquests articles que Verdaguer ha estat considerat com un dels creadors del llenguatge periodístic modern en català.

Jacint Verdaguer i la premsa

Quan Jacint Verdaguer va escriure *En defensa pròpia* no partia de zero, sinó que comptava ja amb una certa experiència periodística, que havia començat l'any 1861, quan va fer les seves primeres col·laboracions per a la revista *Eco de la muntanya*, publicada a Vic i fundada i dirigida pel seu cosí, Joaquim Salarich i Verdaguer.[5] En aquesta publicació i al llarg de diversos números, va distribuir

5 Con assenyala Torrents (1995: 322), Verdaguer va utilitzar tres formats diferents en els seus escrits: el llibre, la premsa i els opuscles o «fulles voleiantes».



UN SACERDOT CALUMNIAT

III

J. M. J.

(Continuació)

Ningú 'm donà à casa López lo càrrech d' almoyner, ni tal vegada jo l' hauría acceptat, no per por de disgustos, que m' hi esperavan y preveya, sinó perque no 'm regonexía ab lo do de la paciencia, incansabilitat y demés dons y virtuts que necessita un veritable almoyner. D. Claudi, sentintse faltat de forces y dalit, y més aqueferat de lo que convenía, comensà per encarregarme les families que ell socorría mensualment, que no passarían de vint y cinch. Desde aquell moment me vegí assaltat per tot arreu de pobres y de necessitats, à casa, en lo carrer, en lo confessionari, per cartes, y la llista anà crexent fins à trescentes families. Presentantse cada día necessitats noves y convenint à la justicia y à la caritat tenir à la vista les antigues, y ma salut, que no era allavors bona com ara, no dexantme anar, venir y córrer com calía, demaní un auxiliar, que se 'm concedí. Tres ciriners tinguí l' un darrera l' altre, y als dos primers se cansaren d' ajudarme à portar la creu, no per lo fexuch de la càrrega, sinó per les amargors que s' hi passavan. Com la caritat és una virtut tan alta, Déu nostre Senyor espera à premiar en l' altra vida als qui la exercitan y aquí en la terra se complau en enviarlos sufriments, injuries y oprobis. Jo, per altra part, no sería merexedor, puix pecador y miserable só, y no estaría gayre ò tal vegada may à l' altura que la divina caritat demana. De tota manera, me'n comensaren à venir, al principi de petites; després, de més grosses. No valentsho de contarles totes, una me'n vingué, fa tres anys, que 'm feu conexer que anava à caure, si ja no havía caygut, del escambell.

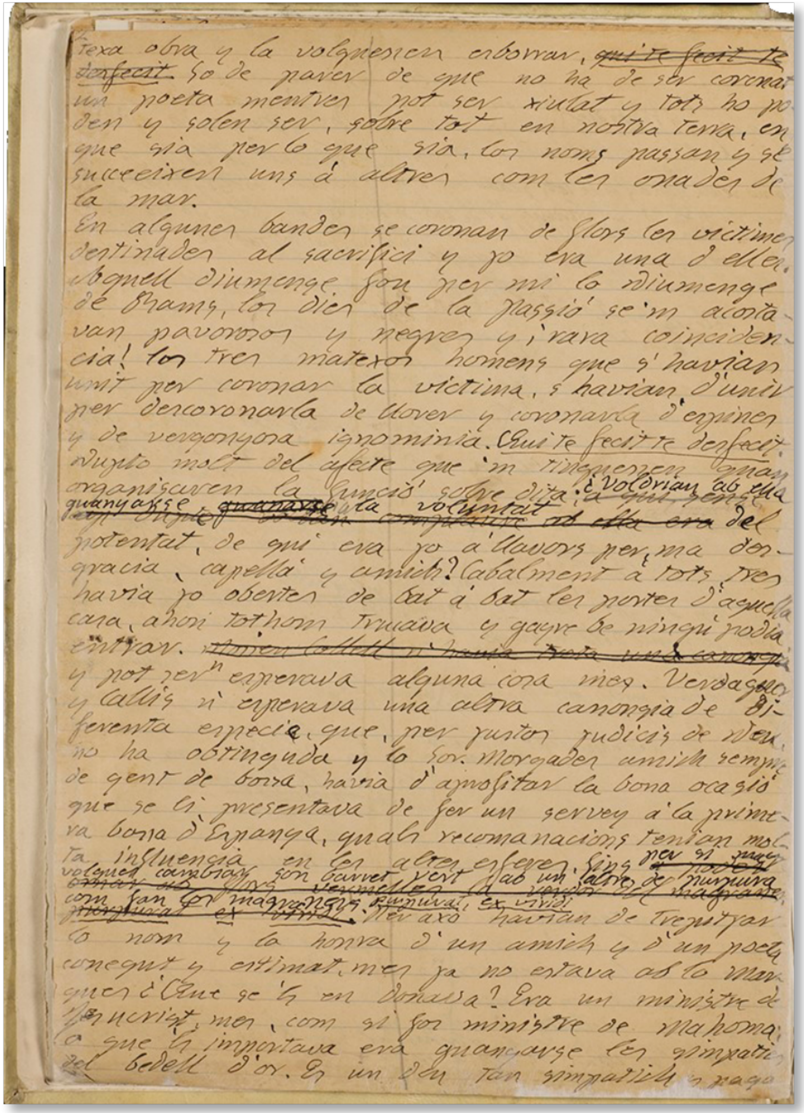
Los marquesos anavan acursant les estades à Barcelona y allargant les de Madrid, abont s' anavan arrelant cada día mes. Jo escrivía ab gran franquesa à un y à altre. Voldría ara estar aprop de mos papers per incertar la copia que guardo d' una carta que escriguí à la marquesa, fentli un quadro poètich de la hermosa missió que ella podía cumplir, donantse à la vida de la caritat, en quan fos compatible ab sa posició. Li feya una pintura de la trista situació de les classes pobres, tan enganyades pels sembradors del mal com agraïdes à qui 'ls fa bé. Li feya veure les males herbes de l' anarquía y del socialisme, que anavan brotant, extenentse cada día com taca d' oli, amenassant cobrirho tot abans de gayre y esterilisar lo camp dels pobres ab les runes dels palaus dels richs. «V. que és jove y activa, li deya, trobaría aquí lo treball més digne de sa joventut y de sa activitat. Tal vegada Déu no li dóna fills perque fassa de mare à algún orfe y desamparat que s' està morint de miseria. Tal vegada ab lo nom de mare li podrà donar lo de salvadora de la seva ànima y de les ànimes de sos pares. Y com no hi ha millor predicador que 'l bon exemple, lo de V. sens dupte despertaría en algunes amigues y conegudes seves lo desitg de seguirla y d' allistarse à tan simpàtica bandera. Y ¿qui sab lo bé de que V. podría ser causa en lo mon!»

Pochs díes després d' escriure aquexa carta, que, à no ser ben rebuda com à concell, podía acceptarse com à fantasía digna d' un poeta-sacerdot, m' escometé 'l P. Goberna, dihentme: ¿Com és que V. aconcella à la marquesa de Comillas que se separe del seu marit? Jo li neguí en rodó, dihentli que may semblant idea m' havía passat pel cap; més ja aquella mala especie havía corregut per Barcelona. Aquella mateixa tarde escriguí à donya María, demanantli explicacións y les que 'm doná, à volta de correu, foren de que se la havía malentesa y de que ho adobaría tot. Més la corda s' havía trencada, com sempre, per la part més flaca y ja no tenía adob. ¿Qui havía succeit? No ho sé; més jo creguí que feya nosa à algú temps havía en la casa, y que havía aprofitada aquella conjuntura per falta d' altra millor. Lo cert és que, desde aquell día, me vegí empenyet per una mà invisible cap à la porta.

Jacinto Verdaguer, Pbro.

(Continuarà.)

Figura 1. *Un sacerdot calumniat.* Article publicat a *La Publicidad* el 18 d'agost de 1895, amb esmenes autògrafes



texa obra y la volguessen esborrar, ~~qui te fecit te desfecit~~. So de parer de que no ha de ser coronat un poeta mentres pot ser xiulat y tots ho poden y solen ser, sobre tot en nostra terra, en que sia per lo que sia, los noms passan y se succeeixen uns à altres com les onades de la mar.

En algunes bandes se coronan de flors les víctimes destinades al sacrifici y jo era una d'elles. Aquell diumenge fou per mi lo diumenge de Rams, los dies de la passió se'm acostavan pavorosos y negres y ¡rara coincidencia! los tres mateixos homens que s' havian unit per coronar la víctima, s'havian d'unir per descoronarla de llores y coronarla d'espines y de vergonyosa ignominia. Qui te fecit te desfecit.

Dupto molt del afecte que 'm tinguessen quan organisaren la funció sobre dita; ¿volorian ab ella guanyarse la voluntat del potentat, de qui era jo allavors per ma desgracia, capellà y amich? Cabalment à tots tres havia jo obertes de bat à bat les portes d'aquella casa, ahont tothom truava y gayre be ningú podia entrar.

y not ser n' esperava alguna cosa més. Verdaguer y Callis n' esperava una altra canongia de diferenta especie, que, per justos judicis de Déu, no ha obtinguda y lo Sr. Morgades amich sempre de gent de borra, havia d'aprofitar la bona ocasió que se li presentava de fer un servey à la primera bossa d'Espanya, quals recomanacions tenian molta influencia en les altres esferes. Sino per si may volgués cambiar son barret vert ab un altre de purpura com fan los magnates: purpurat, ex viridi. Per axò havian de trepitjar lo nom y la honra d'un amich y d'un poeta conegut y estimat, mes ja no estava ab lo marques ¿Que se li en donava? Era un ministre de Jesucrist, mes, com si fos ministre de Mahoma; lo que li importava era guanyarse les simpaties del bedell d'or. Es un Déu tan simpatich y paga

Figura 2. *Un sacerdot perseguit.* Manuscrit d'un fragment de «Llorers espinosos», article de la segona sèrie publicat a *La Publicidad* el 5 d'agost de 1897

el seu poema *Dos màrtirs de ma pàtria, o sia Llucià i Marcià,* que acabava de ser distingit en els Jocs Florals de Barcelona. Més endavant, el 1878, també va participar en el setmanari *La Veu del Montserrat*, del qual va ser cofundador juntament amb el seu amic Jaume Collell, que la va dirigir. A *La Veu del Montserrat* (Verdaguer 1995), hi aparegueren escrits de diferents classes, com ara, ressenyes de llibres, reportatges de viatges i excursions i altres informacions. L'any 1891, Jaume Collell va traslladar aquesta revista a Barcelona, on va prendre el títol *La veu de Catalunya*. En aquesta etapa va passar a ser dirigida per Narcís Verdaguer i Callís, cosí de Jacint Verdaguer. Verdaguer va publicar en aquesta revista i al llarg de l'any 1893, els poemes de *Roser de tot l'any,* i ho va fer amb una fórmula original que connectava amb l'estil de la poesia del seu temps. Així, cada setmana apareixia un bloc de set poemes breus, i amb aquest procediment va aconseguir que, en acabar el calendari, hagués escrit una composició per a cada dia de l'any. El 1894, els poemes de *Roser de tot l'any* es van publicar com a llibre, i és a partir d'aquest format que es pot observar com Verdaguer va saber adaptar la seva poesia a les exigències del mitjà periodístic. A més d'aquestes revistes citades, en aquest temps Verdaguer va col·laborar amb *Revista Catalana,* de periodicitat mensual, la revista que Jaume Collell va fundar a Barcelona.

L'any 1895, en plena crisi personal, Jacint Verdaguer va publicar la primera sèrie d'articles d'*En defensa pròpia,* «Un sacerdot calumniat».[6] I l'any següent, quan continuava atribolat pels seus problemes, el poeta va emprendre un projecte periodístic propi, la creació de *L'Atlàntida,* una revista quinzenal amb la qual pensava obtenir alguns recursos que li permetessin subsistir econòmicament al setge al qual es trobava sotmès. A la capçalera de *l'Atlàntida* el seu nom constava com a director de la revista, tot i que, a banda dels primers números, no es probable que exercís aquesta funció (Pinyol 1991: 107-147). Veient que el seu cas havia tornat a quedar bloquejat, l'any 1897 Verdaguer va engegar la publicació de la segona sèrie d'articles, «Un sacerdot perseguit», molt més extensa que l'anterior i després d'haver adquirit, al llarg dels dos últims anys, un gran domini en l'exercici de la seva prosa.

Per a les referències al text, hem seguit l'edició crítica d'*En defensa pròpia* feta per Lluïsa Plans i Girabal (Verdaguer 2012).

A- «Un capellà calumniat»

A. 1. *Frases fetes*

Moltes de les frases fetes i expressions emprades a *En defensa pròpia* encara són vigents en el català actual. El poeta les tenia perfectament assimilades i sovint les integra en el seu discurs adaptant la persona verbal, les concordances, personificacions, etc. Algunes d'aquestes frases són molt gràfiques i expressives a l'hora d'explicar els atacs que ha rebut:

«de pressa i corrent»,[7] p. 164
«posar lo cap al piló»,[8] p. 164
«fer nosa»,[9] p. 165
«Déu nos en guard!»,[10] p. 178
«de bon grat o per força»,[11] p. 179, 204
«vulgues no vulgues»,[12] p. 179, 224, 287, 291
«fer-se la barba d'or»,[13] p. 180
«cregué veure en mon piadós compromís les orelles de la desobediència»,[14] p. 180
«em deixava enganyar com un beneit», p. 180
«que no em trenqués la girada»,[15] p. 180
«em deu lo pa que menja»,[16] p. 181
«veure la pedregada a sobre meu»,[17] p. 181
«me girà l'espatlla»,[18] p. 181
«amb tan bon atiador i amb la bona llenya que es posà al foc»,[19] p. 181
«passant-se'n amb armes i bagatges a mos acusadors»,[20] p. 181
«me tenien lo peu al coll»,[21] p. 182
«treure forces de flaquesa»,[22] p. 183
«sense oferir-me una set d'aigua»,[23] p. 190

6 La primera sèrie d'articles «Un sacerdot calumniat» consta d'onze articles i una extensió de 37 p.; la segona sèrie, «Un sacerdot perseguit», consta de 26 articles i una extensió de 103 p.

7 Significa fer una cosa precipitadament i de qualsevol manera.
8 Segons el *DCVB el piló:* «Tros de soca tallada amb els dos caps paral·les, i que posada en terra o damunt tres o quatre petges, serveix per picar-hi o tallar-hi alguna cosa; cast. *tajo.* Féu venir lo dit gentil hom condemnat en perdre la testa, fins a la plasse de la dita vila hon era lo piló e destral per fer-li llevar lo cap, doc. A. 1461 (Ardits, II, 383)». Aquest exemple coincideix exactament amb el sentit amb què l'utilitza Verdaguer, p. 164; el *piló,* utilitzat en les execucions públiques, és definit segons Domènech com a «pilar de pedra, ple d'argolles, cadenes i ganxos per subjectar el condemnat, amb l'escut de la ciutat a la base» (2007: 43-44).
9 En el sentit de «destorbar» (*DFF,* p. 174).
10 Verdaguer aplica una part de l'expressió «Déu nos en guard d'un "ja està fet"!», es posa en la ment dels seus enemics, que no volen rehabilitar-lo de cap manera.
11 Vol dir que una cosa s'ha de fer de totes totes, tant si agrada com si no agrada.
12 Vol dir que una cosa s'ha de fer de totes totes, tant si agrada com si no agrada.
13 En el sentit d'«enriquir-se», Verdaguer presenta els arguments dels seus contraris.
14 El poeta es fa seva la locució «Ensenyar l'orella», en el sentit de «Revelar, sense voler, una intenció oculta» (*DFF,* p. 96).
15 En el sentit que no era convenient oposar-se a la seva intenció (*DFF,* p. 373). Verdaguer està descobrint el complot que el marquès i el bisbe havien tramat en contra seva.
16 «Es refereix al seu cosí, mossèn Joan Güell», nota Lluïsa Plans (Verdaguer 2012: 181).
17 Vol dir «veure apropar-se el perill» (*DFF,* p. 393). En aquest cas es refereix a com Joan Güell va veure com tots es posaven en contra de Verdaguer.
18 Significa «posar-se en contra». Verdaguer es va considerar traït.
19 Verdaguer enfatitza el refrany «tirar llenya al foc», que significa «augmentar les discòrdies».
20 Vol dir que qui havia estat el seu amic, el va atacar amb totes les seves forces.
21 Significa «vèncer, reduir a la impotència» (*DFF,* p. 344).
22 Significa «fer un gran esforç» (*DFF,* p. 378).
23 Normalment es diu «No donar una set d'aigua», significa «ser molt insolidari, tenir el cor negre».

«ser per un cap»,[24] p. 193
«donar lo colp de mall sobre l'enclusa»,[25] p. 193
«jo quedava en capella»,[26] p. 194
«parar la primera falconada»,[27] p. 194

A.2. *Referències religioses: de l'Antic i Nou Testament*
Sovint les parèmies es fan a partir de citacions de la Bíblia, en especial dels Evangelis, però també n'hi ha referències d'altres fonts.

«Quan vos perseguesquen en aquesta ciutat, fugiu a una altra»,[28] p. 163, 217
«en eixa vall de misèries», p. 164
«que fan lo paper de Caïm»,[29] p. 165
«que es renten les mans»,[30] p. 165
«que fan lo paper de Judas», p. 165
«ajudar-me a portar la creu», p. 175
«*tol·le, tol·le,* crucificau-lo», p. 181
«Jo havia regat amb la suor de mon front», p. 182
«repetir a son de trompeta»,[31] p. 184
«és més fàcil passar un camell pel forat d'una agulla que salvar-se un ric», p. 191
«Benaventurats los pobres», p. 191
«no hi jugaven tots sols, com no eren sols els soldats romans en la presa de l'Hort de Getsemaní», p. 193
«oferir com arca de salvació», p. 194
«se'm venien traïdorament per menos de trenta diners», p. 194

24 Significa que també hi col·laborava contra ell, que ajudava els seus contraris.
25 Verdaguer utilitza l'acció de l'ofici de ferrer o picapedrer en sentit metafòric «colpejar-lo, voler destruir-lo».
26 Correspon a les expressions «entrar (o estar) en capella» que significa «l'espera tensa abans d'un esdeveniment important» i que té el seu origen de quan a la presó s'anunciava a un pres que se li havia llegit la sentència i se l'aïllava a la capella fins al dia de l'execució (Domènech 2007: 213-217).
27 Segons el *DIEC2*, «falconada» és «Acció d'escometre el falcó». Verdaguer es refereix al primer atac que va rebre dels seus enemics.
28 En diverses ocasions, a *En defensa Pròpia,* Verdaguer utilitza aquesta citació dels Evangelis (Mateu, 10) i també la repeteix en una carta al bisbe de Vic del 3 juliol del 1895: «Si Vossenyoria no troba be que jo haja seguit lo concell *Cum persequentur vos in civitate ista, fugite in aliam* (Mat, 10) li recordaré que no solament es del Evangeli, sinó del mateix Jesucrist y cabalment als primers sacerdots» (Verdaguer 1986: 89*).*
29 Caïm] al·lusió a Narcís Verdaguer i Callís: «tu t has proposat matarme i ser mon Cahim!» (Verdaguer 1984: 107, *apud* Verdaguer 2012: 165).
30 «Explicaré [...] ma passió, en què, com en la del bon Jesús, no falten acusadors, sobretot dels que tiren la pedra i amaguen la mà; falsos testimonis, sacerdots, escribes i fariseu; Pilats que es renten les mans després de condenar-me» (Verdaguer 2012:165).
31 Verdaguer denuncia aquí la difamació de la seva demència: «ho anaven dient també mon *amic* Jaume Collell i el senyor bisbe, i ho anaven repetint sos amics i i coneguts a so de trompeta» (Verdaguer 2012: 184).

A.3. *Exemple de com les parèmies s'acumulen en un text*
Al final de l'article de 20 d'agost de 1895, justament en la part on l'article concentra tota l'atenció, Verdaguer utilitza moltes frases fetes, adaptant-les al context i com a signe d'autoritat d'allò que està argumentant.

«Un dels companys que *em deu lo pa que menja*, al veure *la pedregada sobre meu*, me *girà l'espatlla*, *passant-se'n amb armes i bagatges* a mos acusadors; i, amb tan bon atiador i amb la *nova llenya que es posà al foc*, arribí a ser tingut per un capellà fanàtic i dolent, i per un heretge digne de les flames de la Inquisició», p. 181

A.4. *Refranys, adagis, sentències....*
En la utilització dels refranys i d'altres parèmies similars, Verdaguer mostra una gran capacitat de trobar els més adients per a la situació que explica.

«Si vols mal a un gos, digues que és rabiós», p. 165
«Els que tiren la pedra i amaguen la mà», p. 165
«D'arbre caigut, tothom fa llenya», p. 180
«De gran pujada, gran baixada», p. 181
«Qui més alt puja, de més alt cau», p. 181
«Val més ser aucell de bosc que de gàbia», p. 184
«Calumnia, que alguna cosa en queda», p. 186

A.5. *Expressions pròpies amb sabor popular*
Hem considerat un grup d'expressions que poden ser pròpies de l'autor o bé populars, en les quals s'accentua el to del registre col·loquial.

«Quedar aixafat lo mateix que un gra de blat sota la mola», p. 165
«Se'm posa a la porta com un gos», p. 165
«Doncs vaja a fora qui fa nosa»,[32] p. 178
«Males postres tingui!», p. 179

A.6. *Figures retòriques: comparacions, metàfores i altres*
A.6.1. *Comparacions*

«Com una llançadora d'una banda a l'altra de l'ample i grandiós teler»,[33] p. 168
«Fortuna que anava creixent com un riu en temps de pluja», p. 170
«Se m'acostava poc a poc com un àspid entre les flors», p. 174
«Estenent-se cada dia com taca d'oli», p. 176

32 Verdaguer al·ludeix al sopar celebrat al palau dels Comillas, a primers de maig de 1893, dos anys abans de la publicació dels primers articles d'*En defensa pròpia*, on, a la sobretaula, se li va comunicar que havia d'abandonar Barcelona. Hi assistiren entre altres el bisbe Morgades i el felibre Fèlix Gras, qui s'havia desplaçat a Barcelona amb motiu de la festa dels Jocs Florals, on havia de presidir el sopar en honor dels poetes premiats.
33 «Dos anys passí anant d'Espanya a Cuba i de Cuba a España, en lo vapor *Guipúzcoa,* com una llançadora...» (Verdaguer 2012:168)

«Com una ampla falç de plata llueix a ses plantes»,[34] p. 182
«Com les orenetes que estiuegen sempre a punt de sortir-ne, no poguí parar ma llibreria», p. 183
«Em rebé amb cara afectuosa però *sèria*, com a un amic que ha vingut a menos i que es desitja allunyar de manera que no torne», p. 190

A.6.2. *Metàfores*

«En tots los mars havia navegat amb vent en popa», p. 170
«cap pedra s'havia posat sota la roda de son carro triomfant», p. 170
«Per aixecar mos himnes a Déu, que per això m'ha donada [...] l'arpa de la poesia, no cal emparedar-me», p. 184
«Em teixí amb ses pròpies mans una corona d'espines», p. 185
«Aquest esclat d'ira de mossèn Jaume fou lo primer llampec de l'esgarrifosa tempestat, si no la guspira elèctrica que la desencadenava sobre el meu cap», p. 192

A.6.3. *Imatge, al·legoria*

«Quan lo llop ha encetada una ramada y ha assaborida la carn d'anyell, no triga a tornar-hi», p. 170
«La corda s'era trencada per la part més flaca i ja no tenia adob», p. 177
«No se m'hi havien d'escombrar les petjades?», p. 178
«En cada casa trobí un amic i en cada camp un mestre en lo ram de llenguatge i de poesia popular, que són la meitat de ma hisenda», p. 182
«L'hora de les tenebres era arribada per mi», p. 192

A.6.4. *Personificacions, animalitzacions*

«com a fill predilecte de la fortuna», p. 170
«cap sepulcre li havia obert la boca per parlar-li de la mort en lo camí de la vida», p. 170
«vols de poesies que feien niu, com lo meu cor, a les plantes de la sagrada imatge», p. 182
«los escolans li refilaven les cançons més boniques»,[35] p. 182

A.6.5. *Hipèrbole*

«si hagués caigut un llamp als nostres peus, no ens hauria aterrat més», p. 173
«una cadena invisible m'anava lligant i estrenyent per totes bandes», p. 184
«ell és l'atiador del foc terrible d'injúries i maledicència que ha estat a punt de devorar-me», p. 185

A.6.6. *Jocs de paraules, ironia*

«Si jo els havia trobats sords, ella no els havia trobat peresosos», p. 178
«Jo navegava, amb vent en popa, en la mateixa nau del marquès de Comillas», p. 185

34 Comparació literària on Verdaguer exalta la bellesa del riu Ter.
35 «Refilar» és propi del cant harmoniòs dels ocells. L'autor utilitza aquí el recurs de l'animalització.

«Se m›havia fet anar d'aquí i d'allà com un personatge de comèdia; mes per mi la llarga i vergonyosa comèdia s'anava tornant tragèdia vilipendiosa i abominable», p. 193
«Lo marquès de Comillas, tan caritatiu i tan bo, m'havia fet desterrar»,[36] p. 181

A.6.7. *Fragment ple de recursos retòrics, exaltat i intens, molt teatral*

«Mes, com no hi havia hagut orelles per escoltar-me [sinécdoque], ni pietat ni cor per condemnar-me [personificació], no hi havia d'haver espera ni prudència per castigar-me. ¿No estava ja resolta i determinada ma sortida de la casa? ¿No se m'havien d'escombrar les petxades? [interrogacions retòriques] doncs vaja a fora qui fa nosa; prompte, prompte; ara mateix; demà; Déu nos en guard!, [hipèrbole] se podria rehabilitar i arrelar-se de nou. [ironia] ¿No es presentarà per fer-ho sense escàndol, una bona ocasió? Bona o mala, aquella es presentà i, si jo els havia trobat sords, ella no els trobà peresosos [ironia, jocs de paraules, paral·lelismes]», p. 178

B. «*Un sacerdot perseguit*»

B.1. *Frases fetes*

Sovint aquestes frases reflecteixen els atacs que ha rebut.

«que havia de plorar llàgrimes de sang», p. 204
«qui al veure que ni de grat ni per força me deixava portar a l'Assilo», p. 204
«lo doctor Morgades, amic sempre de gent de bossa», p. 207
«plovia sobre el mullat», p. 211, 253
«los esclaus del vedell d'or», p. 211
«entrar en la boca del llop», p. 211
«a empentes i rodolons», p. 224
«com seria per ells un bany d'aigua de roses», p. 224
«estaria com lo peix a l'aigua», p. 257
«volien que es posàs palla en l'esquella»,[37] p. 257
«creient deixar-me content i enganyat», p. 259
«vénen com anell al dit», p. 274
«Hi van [...] quan han cremat l'últim cartutxo», p. 289
«Tots creien que havia rebut lo cop mortal», p. 294
«cames, ajudeu-me», p. 298
«Tant si vull com si no vull», p. 298
«Tenir lo peix en el cove», p. 302
«Seguiria parant l'esquena als colps», p. 304
«I no volíeu que el tret vos sortís per la culata?», p. 306

B.2. *Referències religioses: de l'Antic i Nou Testament, i d'altres fonts*

«Purpurat ex viridi»,[38] p. 208
«Creieu a les obres i no a les paraules»,[39] p. 212

36 Aquest és un exemple clar de l'ús de la ironia.
37 És palès que, si s'hi posa palla, l'esquella no pot sonar. El poeta denuncia que volien silenciar-lo (Verdaguer 2012: 257).
38 Verdaguer acusa Jaume Collell de fer costat als rics, i sembla que al·ludeix a una possible aspiració de ser bisbe, així el color púrpura bisbal estaria impregnat del verd dels jardins dels poderosos.
39 Es fa referència al Nou Testament, Evangeli de Joan 14.

«traure espines del camí», p. 213
«Pax vobis», p. 213
«La pau sia sempre amb vosaltres», p. 214
«Lo pa és la vida dels pobres [...] aquell que els el pren és un home sanguinari. Aquell que arranca a un home lo pa de son treball, és com aquell que mata a son pròxim», p. 227
«Oprimir al pobre és fer escarni d'aquell que l'ha criat»,[40] p. 227
«Veniu a mi tots los que estau afadigats, que jo us refaré», p. 230
«A on està la caritat allí està Jesucrist», p. 232
«Qui està en la Caritat està en Déu i Déu està en ell», p. 232
«Qui guia l'àliga entre els núvols del cel no perd de vista ni desempara a l'humil papalló que fuig entre les herbes del prat»,[41] p. 245
«Tots los que volen viure piadosament en Jesucrist seran perseguits. Diu sant Pau», p. 245
«Abominat me veig», com deia David, «perquè he avorrida la iniquitat», p. 247
«Seguiré despullat a Cristo despullat, com deia sant Jeroni: Nudum Christum nudus sequar», p. 247
«segons sant Joan, Deus est charitas», p. 249
«per allargar la cosa *ad calendas graecas*», p. 259
«Anava d'Herodes a Pilat», p. 259
«si Déu està amb nosaltres, qui contra nosaltres?», p. 267
«Mori Jesús i visca Barrabàs!», p. 269
«Això fareu en memòria de mi», p. 276
«No m'eligíreu vosaltres a mi sinó jo a vosaltres», p. 278
«qui coronat te in misericordia et miserationibus»,[42]
«Jesucrist: siau misericordiosos com vostre pare és misericordiós», p. 280
«Que ses misericòrdies estan per damunt de totes ses obres»,[43] p. 280
«lo fer misericòrdia i justícia agrada més a Déu que a les víctimes»,[44] p. 280
«Jesucrist: Vull la misericòrdia, no el sacrifici», p. 280
«de les Benaventurances: Benaventurats los que usen de misericòrdia, perquè ells conseguiran misericòrdia», p. 281
«si ton germà pecàs contra tu o caigués en alguna culpa, ves, corretgeix-lo entre tu i ell tot sol»,[45] p. 282
«Pilat: Quod scripsi, scripsi», p. 290
«Amb Déu lo dèbil és fort i sens Déu lo fort és dèbil i no pot res»,[46] p. 293
«no espremeu la canya cascada, ni apagueu lo ble que encara fuma»,[47] p. 306

40 El poeta fa seva la citació bíblica: «Qui oprimeix el feble ultratja el seu creador; l'honora qui es compadeix del Pobre» (*Proverbis* 14, 31).
41 Verdaguer es defensa dels qui no veuen bé la seva fugida de La Gleva, per això s'identifica amb Sant Joan de la Creu, que també es va rebel·lar, com ell, inspirat en la Verge Maria, que és qui el guia.
42 «De l'*Oración y meditación del venerable p. M. Fray Luis de Granada,* 1825. p. 17. El f. 93v, inutilitzat, conté aquest paràgraf sense ratllar: "Donchs V. Podentme antraure [sic] ab la part corva de son bàcul, com s'acostuma fer á súbdits culpables ha reservat per l punyirme y bastonejarme amb la part infima, sense altre motiu que la seva voluntat, *sic volo, sic jurgo, sit pro ratione voluntas*». La citació llatina (llegiu «sic jubeo») és de Juvenal, *Sat*, VI, 223» (Verdaguer 2012: 279, nota 14).
43 Del llibre dels *Salms* 145, 8-12.
44 Del llibre dels *Proverbis* 21, 3.
45 Mateu 18, 21.
46 El poeta es basa en el llibre dels *Salms* 27.
47 Diu que aquests consells els ha tret de la Bíblia, Llibre d'Isaïes 42.

B.3. *Exemple de com les parèmies s'acumulen en un text*

«hauria sigut per mi lo **vestíbul del sepulcre**. Per tapar la boca a un home lo tancar-lo per **entenebrat** és un bon medi [...] per dedicar-l'hi ben tapada, no hi ha com posar-li a la boca **un grapat de terra del cementiri**», p. 255

B.4. *Refranys, adagis, sentències., i alguns d'altres procedències*

«Qui te fecit te desfecit», p. 207
«Aquell a qui una serp ha mossegat, una soga li fa por»,[48] p. 211
«Gat escaldat, de l'aigua tèbia tem», p. 211
«Qui fa un cove fa un cistell», p. 211
«Obras son amores», p. 212
«Errare potero, haereticus non ero», p. 216
«Qui té diners fa sos afers» p. 217, 256
«Qui menja fel no pot escopir mel», p. 235
«Qui es nega no mira de quina aigua beu», p. 245
«per on ha passat lo Mestre, bé pot passar lo deixeble», p. 247
«A on vas bé? A on més ne sé», p. 249
«lo prometre és una veta que, estirant, estirant, se peta», p. 257
«lo prometre no fa pobre», p. 257
«el complir fa galan home», p. 257
«qui bé estima bé castiga», p. 263
«de lo que el ulls no veuen lo cor no en dol», p. 286
«qui ama el perill en ell hi cau», p. 290
«qui va amb un coix al cap d'un any és coix com ell», p. 290
«tant com ne plou lo vent n'eixuga», p. 291
«qui cara veu cara honra», p. 291
«nulla est redemptio»,[49] p. 292
«Lo mal i el bé, qui el fa se'l té», p. 295
«Qui la mort d'un altre espera, és la seva la primera», p. 295
«Si quieres que viva mucho, pídele a Dios que me muera», p. 295
«Déu té una maça que pega i no amenaça», p. 295
«A la sepultura, com a l'Hospital de la Santa Creu, tal hi va que no s'ho creu», p. 297
«Qui està bé que no es moga; qui mal cerca prest lo troba», p. 299
«no és tot u bufar i fer ampolles», p. 299
«Roda el món i torna al Born», p. 300
«que todo puede suceder en este pícaro mundo», p. 300
«tota píndola daurada té l'amargor amagada», p. 300

48 Verdaguer mateix diu que es tracta d'un proverbi àrab. Antoni Bofarull, un autor de qui el poeta tenia diverses obres en la seva biblioteca personal, va publicar a la revista *L'Avens* (segona època) uns articles sota el títol: «Proverbis àrabs extrets d'un manuscrit català del segle XIV». Dins aquesta sèrie es troba aquest refrany: «Cell qui serp ha mordut soga li fa pahor», *L'Avens,* 30 d'abril de 1891, p. 121.
49 «Aforisme jurídic d'aplicació molt diversa: ací Verdaguer podia tenir en compte la sentència d'origen medieval "in Inferno nulla est redemptio", més que no pas la més divulgada per l'integrisme "extra Ecclesiam, nulla est redemptio"» (comentari de Lluïsa Plans; vegeu Verdaguer 2012: 293, nota 83).

«no es pot dir blat que no sia al sac i encara ben lligat», p. 302
«Dels que fugen alguns n'escapen», p. 302
«Val més comptar les estrelles que les bigues», p. 302
«Vox populi, vox Dei», p. 302
«L'agraviat mai dorm», p. 302
«la medecina fou pitjor que el mal», p. 303
«Quan Déu no vol, los sants no poden», p. 303
«per on passaren los sants, bé poden passar los pecadors», p. 304
«Tant punyen al bou que a la darreria es mou», p. 304

B.5. *Expressions personals amb sabor popular*

«si és mort que l'enterrin», p. 208
«Hi ha un Déu!»,[50] p. 208
«em deixava com una baboia en les banyes del bou»,[51] p. 221
«me fan més mal que una pedregada en sec», p. 227
«vol fer passar lo clau per la cabota, tant si és tort com si és dret», p. 234
«parlar-li de ma llibertat i de mon bé era mallar ferro fred»,[52] p. 245
«tot fugint del fang vaig caure al barranc», p. 245
«Moltes vegades havia d'anar i tornar de Vic i de punts molt més llunyans *amb lo cotxe de sant Francesc*,[53] per no tenir dos rals per un seti en la tartana», p. 291
«fins los coloms tenen fel i la candorosa ovella se defensa com pot, amb les poques armes que li donà la Providència», p. 305

B.6. *Figures retòriques: comparacions, metàfores i altres*

B.6.1. *Comparacions*

«los noms passen i s›esborren uns als altres com les onades de la mar», p. 207
«Com si un tribunal ocult m'hagués declarat *damnatus ad bestias*», p. 221
«de veure'm tirat enllà, com lo blat en l'era», p. 222
[les maledicències] «creixien [...], com si una mà oculta les regàs i fes pendre ufana», p. 223
[a la plana de Vic] «desitjava morir-hi, com los israelites desitgen morir en la Ciutat Santa», p. 224
«Aquelles esperances se m'esfullaren com les flors de l'ametller», p. 228
[a Claudi Lòpez] «Li dediquí *L'Atlàntida,* acabada en sos vapors, com la flor més bella d'inspiració que havia trobada en el camí de la vida», p. 229
«la joventut que se n'anava, la vellesa que em venia damunt, com la neu al Montseny que tenia a la vista» p. 243
[Santa Creu de Vallcarca] «Té, part davall, una cova de penitència i, davant, un rengle de xiprers que, drets com sentinelles, semblen guardar-la i fer-li companyia en aquella soledat», p. 252

50 «Hi ha Déu!», expressió exclamativa de reafirmació del que s'està dient, similar a «Com hi ha Déu!».
51 Segons el *DCVB*, una «baboia» era «un ninot de palla que posaven a la plaça en dia dels correbous, per enganyar les vaques».
52 «Mallar en ferro fred», que significa «esforçar-se inútilment».
53 «Lo cotxe de sant Francesc» significa «anar a peu»

«mon primer deute i l'origen d'on me nasqueren tots los altres, com les branques naixen del tronc», p. 253
«triste papel que en este asunto le ha tocado ejercer, pues no aparece más que como palafranero de Comillas»,[54] p. 275
«sobretot per aquell a qui s'han presos tots los medis de subsistència, com si es tractàs de rendir per fam a una fera dintre son cau», p. 277
«s'afanyaren a prendre una celda per mi, no per un any ni per dos, sinó *in perpetuum*, com si es tractàs d'assegurar-me no l'esdevenir, sinó un passatge per l'altre món», p. 289
«Seria sens dubte lo primer correu que m'enviaven, per dir-me que estigués a punt, com les malalties nos ho diuen de part de la mort que s'atansa», p. 291
«Una diplomàcia terrena, astuta e hipòcrita vetllava sobre mi [...] esperant d'un dia a l'altre l'hora oportuna per retirar-me de la circulació dels vivents, com una moneda que no fa el pes», p. 292
«tant si vull com si no vull, com aquell de la rondalla que el volien fer ser rei i no en volia ser», p. 298
«jo hauria caigut en un manicomi, com una pedra dintre un pou, i no sé si hauria **cantat mai més gall ni gallina**» [ironia], p. 303
«A les privacions ja hi estava fet, com lo gos a anar descalç», p. 304

B.6.2. *Metàfores*

«alguns dels estudiants que em defensaven de bon principi, a peu i a cavall, foren carabassejats al cap de l'any», p. 224
«De bona gana faria holocauste de ma inútil persona en l'altar de Jesucrist, que morí per tots nosaltres, mes no en l'altar del vedell d'or», p. 237
«És perquè no em puga treure del cor l'espina de mos deutes?», p. 254
«Maleït vedell d'or!», p. 268

B.6.3. I*matge, al·legoria*

«En mon llarg i espantós naufragi posaren sentinelles al meu entorn, allunyant de mi tota barca d'auxili. Si alguna persona de bon cor m'ha tirada una corda de salvament, tot seguit, amb lo propòsit de trenca-la, s'ha vista rodejada de satèl·lits», p. 226
«com l'aigua apaga el foc ardent, la caritat i sols la caritat pot apagar les flamarades de l'anarquia i les onades del socialisme que amenacen abrigar lo món amb una altre diluvi», p. 227
«Deixant trencar la corda per la part més flaca», p. 236
«Però el prometre és un núvol i el complir la promesa és la pluja», p. 257
«Se'm volia treure d'Espanya en penitència per lo pecat de no haverme volgut enterrar de viu en viu en l'Assilo? Se'm volia enviar a la guerra de Cuba o a la de Filipines? En aquest cas, jo no crec que em volguessen donar la recomanació que per mà d'Urias David envià a Joab: «Posa a Urias al davant a on sia més fort el combat, i desemparau-lo perquè sia ferit i mòria»,[55] p. 258

54 Probablement és una citació d'un text de José Salamero (Graus 1835-Madrid 1895), de família humil, eclesiàstic i escriptor que apuntava idees semblants a les de Verdaguer sobre la caritat cristiana.
55 Si per una banda, Verdaguer diu que no creu que els seus enemics el volguéssin mort, per l'altra, deixa escrita aquesta possibilitat, extreta de la citació bíblica: Samuel 11, 15.

«no he presa la ploma per acusar, sinó per defensar-me, ni he empunyada l'espasa per ferir, sinó la rodella per escudar-me», p. 265
«Des d'aquell moment, aquella porta era per mi un xuclador que m'atreia a no sé quines fondàries, onsevulla que anés; una boca monstre que em reclamava com a son menjar promès. Aqueixa és la boca del llop de què voldria parlar algú en les ratlles que em dedicà», p. 290

B.6.4. *Personificacions*

«lo que els importava era guanyar-se les simpaties del vedell d'or», p. 208
«De tant en tant, perquè en mos somnis de poeta no m'oblidàs de ma situació mal parada perquè la cigala tot cantant no s'oblidàs que tenia l'hivern a sobre, me'n duia recordatoris la veu d'algun despertador» p. 291
«Ells, tement que altra vegada me cansaria massa, m'enviaren diferents missatgers, a fi de tornar l'ovella esquerpa al corral hospitalari», p. 298
«Per agafar lo canari fugitiu, discorregueren un colp de teles com mai l'haja donat cap aucellaire, encarregant l'execució a Daniel Freixa, mestre consumat en l'art de portar aucells fugitius a la gàbia» [ironia], p. 303
«la gent [...] començà a veure en aqueix assumpte les orelles del llop, si no una mania encervellada en los capdansers que el dirigien», p. 303

B.6.5. *Hipèrbole*

«Fent-me rajar l'aigua davant dels ulls, me fan morir de set; parlant-me de rendes i donacions, me fan morir de necessitat i m'escanyen amb un dogal d'or, com mai l'ha imaginat cap escanyapobres», p. 227
[del marquès i de la marquesa] «de l'un a l'altre se faria la bola de neu que m'havia de caure damunt», p. 241

B.6.6. *Jocs de paraules*

«Donar menjar a qui té fam, a mi per tots los medis possibles se m'arranca dels dits lo pa del cos i se me regateja lo pa de l'ànima», p. 231
«si ho digué al sord, no ho digué al peresós», p. 259
«per donar-me entenent de que aquell desterro era per a mi un paradís», p. 285
«Un altre m›indicà que podia anar a Mallorca, i, encara que no en parlar d'anar-hi a peu, a mi, d'ençà que só vell, me fa molta basarda barrejar tan poca carn amb tanta aigua» [molt irònic], p. 299
«A mos contraris, si els falta raó, no els falta talent», p. 301

B.6.7. D*iversos*

«Un cadáver más que importa al mundo»,[56] p. 208
«On que vaja el gra de forment ne on que es gir, a l'ull de la mola ha finalment a venir, com diu en Pacs»

56 «Un cadáver más qué importa al mundo» és el darrer vers del cant II, «Cant a Teresa» d'*El diablo mundo* (1841), l'obra de José de Espronceda, que va ser molt coneguda.

«Me recordí del moltó de Perpinyà, qui anà a Aragó per comprar llana i, quan fou allà, li prengueren la seva, com diu en Pacs»,[57] [ironia], p. 299
«me recorda a El alcalde de Zalamea, que ″ahorcaba con muchísimo respeto″» [ironia], p. 303

Conclusió

Sense cap voluntat de voler ser exhaustius en els exemples, la nostra intenció era fer adonar de la riquesa lèxica i d'estil d'aquestes narracions, en les quals Jacint Verdaguer utilitza a plaer les parèmies com uns dels principals recursos de la seva manera d'escriure. A més, *En defensa pròpia* ens permet descobrir l'actualitat d'uns textos que continuen commovent els lectors, no tant per l'escàndol que van suposar en el seu moment, sinó per la qualitat de la seva prosa i l'agudesa de la seva argumentació. A partir d'aquesta breu introducció en el text, observem com no es pot qualificar l'estil de l'autor ni d'ingenu ni d'espontani; ben al contrari, Verdaguer, preocupat per mostrar la seva integritat mental, que els seus enemics havien atacat, continua emprant la metodologia que utilitza per a les seves poesies i narracions. Així, de cada article se'n conserven diferents esborranys i també provatures diverses d'apartats concrets. Amb aquests materials ha treballat Lluïsa Plans, la curadora de l'edició crítica, però, com ella mateixa diu, podria haver-hi encara altres esborranys que no s'han trobat. Verdaguer corregia i repassava els seus textos fins a l'últim instant abans d'anar a la impremta, de manera que els seus escrits sempre són meditats i revisats. És interessant observar com l'escriptor, a l'hora de defensar-se d'aquells que el volien anorrear, en el darrer moment de la seva redacció s'inclina sempre per les construccions lingüístiques més efectives i contundents, és a dir, les parèmies que li proporciona la llengua.

Referències bibliogràfiques

DCVB = Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de Borja, *Diccionari català-valencià-balear: inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals.* En línia: <https://dcvb.iec.cat/> [Consulta: juliol de 2024].

DFF = Raspall, Joana; Martí, Joan (1999), *Diccionari de frases fetes*, Barcelona, Edicions 62.

DIEC2 = Institut d'Estudis Catalans, *Diccionari de la Llengua Catalana*. En línia: <https://dlc.iec.cat> [Consulta: juliol de 2024].

Domènech, Joan de Déu (2007): *L'espectacle de la pena de mort,* Barcelona, La Campana.

57 La *Doctrina moral* d'en Pacs era atribuïda en temps de Verdaguer a un tal Nicolau de Pacs, atribució descartada per la crítica actual, que, de tota manera, a banda del cognom Pacs no ha determinat quin era el nom de pila d'aquest autor. Sobre l'autoria d'aquesta obra medieval i els problemes d'atribució que planteja, vegeu Rovira Cerdà (2018). En tot cas, tal com recorda Lluïsa Plans, Verdaguer utilitza la *Doctrina moral* en algun dels seus articles (Verdaguer 2012: 244).

Pinyol, Ramon (1991): «Les revistes literàries dirigides per Verdaguer. Una aproximació», *Anuari Verdaguer*, núm. 6, p. 107-146.
Rovira Cerdà, Helena (2018): «Sobre els manuscrits i l'autor de la *Doctrina moral d'en Pacs*», *Magnificat*, vol. 5, p. 53-70.
Torrents, Ricard (1995): *Verdaguer, estudis i aproximacions*, Vic, Eumo.
Verdaguer, Jacint (1984): *Epistolari Jacint Verdaguer*, ed. Joan Torrents, Barcelona, Barcelona, Barcino, vol. viii.
— (1986): *Epistolari Jacint Verdaguer*, ed. Josep Maria Casacuberta, Barcelona, Barcino, vol. ix.
— (2012): *En defensa pròpia*, Eumo Editorial / Societat Verdaguer / Universitat de Vic, edició a cura de Lluïsa Plans.
Verdaguer, Maria Àngels (1995): «*La Veu del Montserrat*: "Pro aris et focis" i la narrativa breu», *Ausa*, núm. XVI-134, p. 241-264.

A Alguaire, los agullaires...
Imatges i estereotips dels pobles veïns a través de les formes breus de l'etnopoètica

Josefina Roma i Riu
Universitat de Barcelona

Els pobles que formen una subcomarca, o els seus límits emocionals, tenen entre si un tractament que gairebé sempre esdevé com una definició de cada un dels pobles, amb les seves característiques, sovint caricaturitzades, o fixant-se en anècdotes que es generalitzen i que sovint es troben en molts llocs, encara que en cada poble creguin que solament passa allí. Poden anar des d'una explicació als sobrenoms que els posen els veïns fins a generar llegendes que es recolzen en coneixements i fets acceptats com històries sagrades.

El que és molt important és que poden definir els límits del que és familiar i sobre el qual es pot destacar alguna característica, sovint negativa. També hi ha petites construccions laudatòries, en què el darrer poble esmentat, el propi, s'emporta la qualitat millor de totes les esmentades.

Tractarem, doncs, tot aquest seguit i gradació d'exemples, fins a arribar en algun cas a una nova interpretació perquè la inicial ja no es recorda. També vull arribar als possibles intents actuals de minimitzar-ne el sentit negatiu, perquè la relació entre els pobles veïns ha canviat una mica, com a mínim aparentment.

El títol que he donat a la meva comunicació prové d'una dita: «A Alguaire, los agullaires; a Almenar, los afumats; a Almacelles, los puntosos, i a la Saira els desgraciats» (Segrià). Després analitzarem el significat de cada denominació i com s'ha obliterat el sentit primitiu que tenia. Amb aquest títol volia expressar de què tractaria el meu escrit, de les denominacions i valoracions en parèmies, versets i llegendes entre pobles veïns.

Els límits del món conegut han anat eixamplant-se amb el coneixement, les noves infraestructures i els mitjans de comunicació, però en el món tradicional preindustrial, aquestos límits podien ser molt estrets, sobretot quan les persones feien vida en la rodalia on havien nascut i no havien hagut de viatjar.

Un home de Saravillo, dels pobles pirenaics de Sobrarbe, Joaquín Saludas, oncle d'una dona que encara viu, va baixar a l'Aïnsa camí de Barbastre per anar a fer el servei militar i en ser a l'Alto del Pino, va dir meravellat: «Nunca pensé que el mundo era tan grande!».

El sentiment de poder abastar el món conegut deriva gairebé sempre en una autodefinició positiva davant els altres pobles fora de l'univers moral.

Dins d'una comarca i, a vegades, no coincidint amb els seus límits geogràfics, i formant part d'una altra unitat moral, els pobles mantenen unes relacions prou estretes per a considerar-se part d'una unitat, però marcant diferències substan-

cials que sovint es manifesten en les relacions ordinàries i extraordinàries, en les festes, considerades com un temps d'afirmació pròpia que sovint volia dir un enfrontament amb els joves que havien vingut dels pobles dels voltants, com una autoafirmació. A Gistaín (vall de Gistau, Sobrarbe), per la Festa Major, s'establien veritables baralles amb els joves foraster, i això, que havia estat descrit al *Butlletí de l'Associació d'Excursions Catalana* (1878-1890) pels excursionistes de les societats prèvies al CEC, encara era vigent en els anys 60 del segle xx. Sobretot es feia patent en el tracte als foraster en qüestions de festeigs mixtos. Fins i tot hi havia pobles que feien pagar al pretendent d'un altre poble, el que en deien «la manta», que consistia en una quantitat o un convit als joves del poble. A Lliri (Ribagorça), tal com va estudiar el Dr. Lisón Huguet, en els balls del diumenge o de les festes, els foraster només podien ballar amb les mosses del poble que ningú volia i que en deien «las bailaderas». Si treien a ballar una altra noia, que no fos bailadera, s'exposaven a la venjança dels mossos del poble. A Buerba (vall de Vió, Sobrarbe), per la festa, el ball d'o Cascabillo servia per arraconar els foraster i empènyer-los fora. Les parèmies, poemes, recitats o cantats i fins de llegendes que justifiquen aquestes diferències són un dels llocs quotidians per a servar ben vives aquestes relacions, cristal·litzades en la literatura oral fins i tot quan les circumstàncies que les varen crear ja s'han modificat i fins obliterat.

La identitat col·lectiva d'un grup o d'un poble es basa no sols en com es veu a si mateix, amb les característiques que s'han convertit en patrimoni del grup, sinó per com els pobles, del voltant o de lluny, el consideren. La combinació entre la patrimonialització de l'autodefinició i l'estereotip ètnic mantingut pels altres ens ajudarà a apropar-nos al coneixement dinàmic de cada poble.

Hi ha, sobretot, tres aspectes que ocasionen el rebuig dels pobles foraster: el menjar, les creences i el tractament dels difunts. En el menjar, trobem una expressió que es repeteix en tots els indrets: «En tal poble, es mengen lo que nosaltres donem als porcs». I això es refereix, per exemple, a la preferència de la fulla o el tronxo de les bledes.

En l'aspecte religiós, per exemple, les opinions expressades sobre les processons de Setmana Santa dels altres pobles, en relació amb les pròpies, són una mostra evident d'aquesta confrontació. Pel que fa al tracte dels difunts, Sara Llorens va recollir a Pineda una rondalla on es descrivia un enterrament en el Nord d'Àfrica, el que en deien «la Moreria», en què el difunt no es col·locava en una caixa tapada, tal com acostumen els pobles musulmans, i l'heroi de la rondalla ho veia com un signe de pobresa de les seves gents, que no tenien prou diners per a procurar-se un taüt... Així que els va donar diners perquè l'enterressin amb taüt (Llorens 2006: 349, *El noi pilot*, variant A).

Les cançonetes i parèmies en vers poden mostrar menyspreu per l'altre poble, considerat més primitiu i pobre: «Al poble dels Alamús / tenen gran campaneria: / se l'han guanyat fent timons / al tossal d'Almeravilla». O com passa

entre Graus i Capella. Els de Capella diuen: «Prou se'n riuen los de Graus / de las fiestas de Capella, / també naltres mo'n riurem / quan se les caiga la Peña». Un tros de la Penya del Morral, sobre Graus, va estar a punt de caure fa molts anys, i finalment van dinamitar el que estava en perill. Els de Graus van contestar: «La Peña no caerá, / que está atada con cadenas; / tanto hay de Capella a Graus / como de Graus a Capella». Però la primera part és la que es coneix més i és com un desafiament a la capital de la comarca pel poble del costat, no gens important.

Una fórmula molt emprada és donar renom o malnom als pobles veïns o competidors en algun aspecte. El malnom pot ser motiu de vergonya i no es pot anomenar sense ofendre, però en altres ocasions el sobrenom és prou antic per a no suscitar rancúnia i es porta com a definició.

Un poble acostuma a valorar-se, però els veïns acaben de situar-lo en un altre nivell, i la suma de les dues nominacions pot donar-nos una idea de les relacions entre pobles, i sovint l'origen o la causa del malnom és només una excusa per a uns sentiments d'identitat.

Des d'un poble es descriu el defecte més cridaner d'un poble veí, a vegades en vers, en cançó o simplement amb el nom, però sovint forma part d'una descripció. Així a Fanlo (Sobrarbe) diuen de Buerba, que és un poblet més petit però que forma part de la mateixa vall de Vió: «Quien pasa por la plaza de Buerba y no l'han bautizau, s'ha de hacer cuenta que ha pasau por medio del infierno y no se ha quemau». Amb aquesta dita es fa palès el caràcter de xafarderia d'un poble petit.

En molts casos, el malnom només serveix com a definició, on figuren també els pobles de la rodalia, però en altres ocasions, el malnom persisteix més enllà, com un atribut perenne: «Banastón, el pueblo de los brutos».

Les cobles, cançonetes o parèmies, moltes vegades no acaben empeltant-se amb el nom del poble, sinó que formen part d'una descripció més llarga: «Soc d'un poble petit / que en diuen Torrefarrera, / buscadors de caragols, / lladres de l'horta de Lleida». Perquè hi ha tota una gradació en la fixació del nom, per arribar a ser equivalents, el nom i el malnom. A Montoliu se'ls coneix com a *puputs*, als de Samper se'ls diu *carrolls*, als d'Albatàrrec, *esgarrapatruites*, a Sudanell, *cabretes*, a Alcanó, *bledes*. Però aquestos noms no sempre són despectius, sinó que ens parlen d'un episodi de la seva història, sobretot si els fa quedar en ridícul, però també poden ser una descripció de l'entorn: «Soc filla de la Matxerri / i veïna de l'Artó, / soc casada a Vinatesa / i els cunyats a Grealó» (tots despoblats avui). A la Segarra hi havia un poble, Tudela, que es va despoblar el 1348 per la pesta, i els sobrevivents van fer un nou poble. Els veïns els deien els *esquerats*. Malauradament, a meitat del segle xx es va tornar a despoblar.

Hi ha algun verset que descriu com en són de diferents els pobles veïns simplement amb la denominació d'objectes similars. A la Granja d'Escarp diuen: «A

Fraga diuen "barral"; / a Mequinensa, "gorgoreta"; / a Masalcoreig, "silló"; / i a la Granja, "cantareta"».

Les parèmies i versets a vegades fan advertències per a evitar casaments mixtos: «De la Granadella, ni dona ni somera» (Segarra). O bé: «Abí, Seira y Barbaruens, tres lugás no guaire buens». Solen posar en boca de les xiquetes aquesta prevenció que els pares les vulguin casar amb algú del poble no desitjat, sovint perquè és considerat d'una categoria inferior, que faria perdre prestigi a la núvia i a més la vida allí li fora molt més dura. «Ya m'han dito que te n'ibas / a vivir ta Chisagüés; / para cuenta no te caigas / por las cuestas d'Angorrués». O bé: «Maria, pel bé que et vui, / no et casos a la Ribera, / que et faran menjar bajoques / i flors de carabassera». O el referent a Vilanova de la Barca (Segrià): «Mare, si me'n deu marit, / no me'l doneu de Vilanova, / que em faran anar a espigar / i molt matí, pel defora».

Quan es comparen diversos pobles de la contrada, s'acostuma a posar el propi poble al final amb el millor significat. Això passa molt quan en el conjunt de versos s'acaba lloant la bellesa de les xiquetes del propi poble, encara que a vegades sembla més un justificant per no tenir una característica prou destacada i millor que els pobles del voltant. A Artesa de Lleida diuen: «A les Borges, xiques guapes; / a Juneda no en son tant; / a Puigverd, les saboretes; / i a Artesa, la flor del ram». Els de Montblanc diuen: «A Fulleda en són les maques, / a Tarrés no tant; / a Vinaixa, les lletges; / i a Montblanc, la flor del camp». O també a la vall de Gistau : «En San Juan cantan los cuervos, / en Plan cantan las gallinas; / en la Canela, comuna, / y en Gistaín rosas finas». Encara que també es reconeix que a Gistaín els mossos són difícils: «Ta puyá ta Gistaín / se necesita mucho argüello / perque ye muy alto el lugá / y es mozos son muy cerreños».

Un altre aspecte de la relació desigual entre els pobles veïns es mostra assenyalant el poble més ben situat dins de l'escala de prestigi, com a gasiu i poc acollidor: «Gistaín está en un alto / y San Juan en una cuesta. / Dichosa villa de Plan/ cuantos suspiros me cuesta». I encara més: «Si vas a Plan, llévate pan, / que agua pal caldo ya te'n darán». També es diu de la Granadella: «Si vas a la Granadella, posa't un pa a la cistella».

O com diuen en Fanlo, que és un poble de dalt de la muntanya als Pirineus de Sobrarb, dels del poble de Sarvisé, que és a peu de carretera a la vall, que si un va a Sarvisé a l'hora de dinar li diuen: «Has comiu?». Si diu que no, llavors li diuen: «Pues anda vé, que ya es hora». Si diu que sí, diuen: «Lástima, porque te hubiera invitado». És a dir, que el sentit d'hospitalitat creix en els pobles de muntanya, mal comunicats, i minva en pobles més desenvolupats i comunicats, i aquestes dites o relats no fan més que evidenciar-ho.

En aquesta gradació de creacions literàries trobem exemples molt reeixits que ens conten tota una història, com a les Garrigues, sobre l'Albí i l'arbre de maig de Vallclara, història que ja va recollir Milà i Fontanals abans de 1850:

> A l'Albi tenen maig / que és bo per fer-ne una arcada, / que n'és tort i geperut / gran falta li han trobada. / Nantres sí que en tenim un, / una peça ben llestada, / que en té cent i quatre pams / al mig del bosc s'és trobada / un domenge al matí, / per cert era matinada, / ja los prenen lo maig / que ningú se n'adonava (Milà i Fontanals 1980: 224; *apud* Bellmunt 1988: I, 52).

Hi ha una altra classe d'històries que no és gaire favorable als pobles que anomena, per la qual cosa, en canviar la situació econòmica de la comarca, s'ha volgut obliterar el significat original i s'ha confegit una nova història a posteriori que justifica els fets. Això passa, per exemple: «A Alguaire, los agullaires; / a Almenar, los afumats; / a Almacelles, los puntosos, / i a la Saira, els desgraciats». La nova versió, del tot inversemblant, fa sortir el nom d'agullaires d'un home que diuen que va sembrar agulles i quan va trepitjar el camp, es va punxar i va dir: «Ja surten, ja surten». Però en realitat, *agullaires* ve de *agullar*, que localment es refereix a posar un ull en alguna cosa, per exemple, «ja ho tinc agullat el que vull comprar»; no es tracta d'agulles, sinó d'ulls, i en aquest cas voldria dir «els que donen mal d'ull».

Pel que fa a Almenar, tindria més relació amb l'estretor de les cases del barri antic, on el fum del fogueril ho inundava tot. En canvi, ara es fa sorgir de l'afició a fer farinetes i deixar-les refredar a la finestra, quan encara fumejaven. Els puntosos d'Almacelles es refereix al fet que fins tot al segle XIX, i començaments del XX, era un poble molt pobre però en canvi tenia un gran nombre de parells de mules i de carros com no hi havia un altre al món. A vegades, els desgraciats del final de la dita eren els d'Albelda, d'on eren molts mossos i criades que havien d'anar als altres pobles a treballar, sobretot abans del canal d'Aragó i Catalunya, i d'on es contava aquella història atribuïda a tants pobles de voler pujar un ruc al campanar perquè es mengés l'herba que hi havia crescut; en lligar-li la corda al coll i fer-lo pujar, el van escanyar, encara que com que obria la boca i treia la llengua, creien que reia. L'alternativa a la darrera part de la dita era dir desgraciats als del poble de la Saira, o Almacelletes, sempre menyspreats per tots perquè era un poble amb només un carrer, molt pobre fins fa poc.

Vet ací com els canvis econòmics i socials han volgut tapar el significat gens engrescador per als pobles esmentats. Furgar en el seu significat primer ens dona una visió de la història d'aquestos pobles i de les seves relacions.

De totes maneres, el fet d'atribuir el nom d'agullaires als d'Alguaire i la narració que ho explica avui en dia no és exclusiva d'Alguaire sinó que també la trobem a Gia o Chia, a Ribagorça, on Pep Coll (1991: 376-379) va recollir una narració molt semblant entre unes quantes d'atribuïdes al poble de Gia que els fan quedar com gent molt basta i crèdula. Coll explica que a Gia compraven les agulles d'una en una al poble de Castilló, i hi havien de tornar molt sovint, fins que un dia el botiguer va dir a un home que en sembrés un bancal, d'agulles, i així en tindria sempre. I així ho va fer, però no veia que en sortissin; de manera que el

botiguer li va aconsellar que passés descalç pel camp i ja les trobaria, i és clar, en descalçar-se les agulles se li clavaven als peus i cridava: «Ja apunten, ja apunten».

Aquesta narració és una de moltes que corren del poble de Gia o Chia, totes elles deixant els seus habitants com molt rucs, víctimes dels enganys dels forasters espavilats. I és que en totes les comarques sempre hi ha un poble que rep aquesta qualificació de tota la rodalia, i se li atribueixen tot d'històries que ressalten aquesta personalitat. És com aquella pregunta que es feia quan algú no entenia o no s'assabentava del que passava: «Què baixes d'Arbeca?». I això no es correspon a la realitat quotidiana de la gent del poble, però alguna història de temps passat ha generat aquesta opinió generalitzada i és molt difícil de superar-la.

Hi ha històries que es refereixen a la rivalitat entre dos pobles, sovint a causa dels límits controvertits entre les dues, per a explicar com és que aquestos límits afavoreixen una de les poblacions. Pep Coll ens en mostra dues, la primera de les quals és la dels límits entre Senet i Viella, que Coll (1991: 373-374) fa retrocedir fins el moment de l'antiguitat en què es van definir els límits entre les dues poblacions. Van convenir que cada poble triaria un representant que aniria corrent fins l'altre poble i on es trobarien els dos, allí seria la fita. Cada poble va triar un bon corredor, però els de Senet li van donar un gran esmorzar i vi mentre que els de Viella només li van prometre molts diners si guanyava. El de Senet es va aturar, ben tip, a fer una becaina i allí el va trobar el de Viella, fins més avall del Pla de l'Hospital, on hi ha la Roca del Santet, on hi havia una capelleta dedicada a St. Nicolau. I així va ser com els de Viella van guanyar territori. L'altra història aplegada pel mateix autor, la del Planell de l'Esmeligat, porta aquest nom per una lluita entre un home d'Aós i un altre de la Massana d'Andorra que representaven llurs pobles perquè havien decidit que qui guanyés en la lluita es quedaria el terreny de pastures de la Coma de Setúria (Coll 1991: 374-375). Aquí també el protagonisme el va tenir l'alimentació dels dos contendents. Mentre els d'Aós alimentaven molt un home gros i alt, els de la Massana feien entrenar-se corrent un home prim i àgil. Quan aquest va guanyar la baralla, el d'Aós va dir: «M'has esmeligat!». I aquest és el nom que li ha quedat a l'indret, el Planell de l'Esmeligat.

Encara hi ha històries que conten l'origen del nom d'un poble per culpa de la maledicció d'un *pelegrí diví*, com el cas d'Erill la Vall o Erill Avall, que en un principi es deia Erill Amunt, però, en una visita pastoral, el bisbe i els acompanyants van dinar en dues cases diferents; després es va saber que al bisbe en lloc de conill li havien donat un gat guisat. Llavors el bisbe va maleir el poble i li va manar que se n'anés cap avall, com així va passar amb una esllavissada (Coll 1991: 395-396).

Finalment voldria parlar d'una llegenda que vol explicar el malnom que es dona a la gent d'Osca: *fatos*. En part, en contraposició al que es dona als de Barbastre: *los del Barranqué*, fent referència al pas del riu Vero per la ciutat. La llegenda sobre la denominació de *fatos* als d'Osca fa referència a la Bíblia com a

justificació sagrada i definitiva. Conten que quan va acabar el diluvi universal, l'arca de Noè va anar a parar a Lanuza, un poble de la vall de Tena, als Pirineus, que avui ha perdut el seu terme per la construcció d'un embassament l'any 1978, i només queda el nucli urbà, que els seus habitants han rehabilitat i convertit en segones residències i lloc de vacances. Bé, continuant amb la història, Noè va baixar de l'arca i va anar caminant, caminant, cap a la plana, cap avall, avall, fins que es va trobar un home amb una aixada a l'espatlla, i li va preguntar on anava amb l'aixada; l'home li va respondre que a regar l'horta. Però això, el dia després del diluvi!, quan tot estava xop! I quan Noè li va fer veure la seva sorpresa, l'home va afegir: «sí, però i si demà no plou, què?». I per això diuen *fatos* als de Huesca, perquè *fato* vol dir 'presumit babau'. A més, *fato* / *fata* és un dels noms que es donen a les poblacions anteriors, desaparegudes i més primitives, tals com les *encantarias*, per exemple. Així que, en donar aquest malnom a la gent d'Osca vindria a atribuir-los algunes característiques d'aquelles poblacions, i ser presumits babaus seria una possible traducció per a les ciutats i pobles rivals.

Referències Bibliogràfiques

Bellmunt, Joan (1988): *Fets, Costums i Llegendes. La Segarra*, vol. i, ii i iii, Lleida, Virgili i Pagès.

—(1990): *Fets, Costums i Llegendes. Segrià* vol. i, ii, iii i iv, Lleida, Virgili i Pagès.

Botolv, Helleland (2012): «Place Names and Identities», *Oslo Studies in Language*, núm. 4/2, p. 95-116.

Coll, Pep (1991): *Muntanyes Maleïdes*, Barcelona, Empúries.

Lison, José (1986): *Algunos aspectos del estudio etnográfico de una comunidad rural del Pirineo Aragonés Oriental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Llorens, Sara (2006): *Rondallari de Pineda*, Pineda de Mar, Ajuntament.

Milà i Fontanals (1980): *Romancer Català*, ed. Joan Antoni Paloma, Barcelona, Ed. 62.

Moreu, Enric (1981): *Renoms, motius, malnoms i noms de casa*, Barcelona, Milla.

—(1999): *Els nostres noms de lloc*, Palma, Moll.

Roma, Josefina (1972): *Análisis Funcional de la Cultura Musical en el Alto y Bajo Aragón*. Tesis doctoral inèdita.

Les fórmules rimades d'inici i final a les rondalles de l'Aplec Alcover

Caterina Valriu Llinàs
Universitat de les Illes Balears (GREIB)
Institut d'Estudis Catalans

Les fórmules inicials i finals de les rondalles, tradicionalitzades i sovint rimades, emmarquen les narracions i aporten tot un seguit d'informacions que podem considerar paratextuals. El fet que en essència siguin comunes a moltes tradicions culturals, intercanviables entre narracions i que presentin nombroses variants de cada patró fa que siguin un material etnopoètic interessant, encara que poc estudiat. Com assenyala Serrà:

> Algunes tenen forma versificada, amb rima o al·literacions; i en general eren dites, escandides o declamades en un to i posat diferent i, en alguns casos, fins i tot cantades. Són fórmules rituals al servei d'un gènere tradicional del qual marquen les fronteres. Per regla general, tenen un caràcter internacional, fins al punt que n'hi ha moltes amb equivalents literals en altres llengües. Com és natural, però, també hi ha diferències nacionals, regionals i, fins i tot, personals o, si es prefereix, variacions individuals de les fórmules bàsiques (2012: 252).

El nostre treball revisa el repertori alcoverià de principis i finals rimats de rondalles, en proposa una tipologia i aporta algunes reflexions entorn del tema, tant dels aspectes estilístics com de sentit i contingut. Es tracta d'una aproximació a aquests elements formularis que hauria de ser ampliada en estudis posteriors amb la revisió d'altres corpus per tal de poder-ne fer una anàlisi comparativa.

Antoni M. Alcover, autor de l'extensa col·lecció coneguda amb el nom d'*Aplec de Rondaies Mallorquines d'en Jordi des Racó*, va publicar la seva primera rondalla el 1890 a la revista *L'Ignorància* i l'última el 1931 a *La voz de Sóller*. Són, doncs, quaranta anys al llarg dels quals va publicar entorn de 440 relats recollits directament de l'oralitat, de viva veu, de boca de la gent de Mallorca, homes i dones de diverses edats i condicions que contribuïren amb les seves narracions a fer possible aquesta obra, avui de referència en el món de la folklorística i un dels elements identitaris més preuats a Mallorca. El recull alcoverià excel·leix en molts d'aspectes, per quantitat, varietat i qualitat. Un dels seus valors més destacable és, sens dubte, el llenguatge utilitzat per l'autor, que reprodueix la parla popular de Mallorca amb gran riquesa lèxica i estilística, amb profusió de fórmules, modismes, sentències, expressions genuïnes i recursos retòrics molt diversos.[1] També cal destacar la seva fidelitat a les fonts orals, amb respecte als arguments tradici-

1 Sobre el llenguatge de les rondalles d'Alcover, vegeu els articles «Antoni M. Alcover, l'instituïdor del cànon rondallístic» (Guiscafrè 2017: 115-133) i «Les rondalles reconstruïdes de mossèn Alcover» (Grimalt 2022: 81-94)

onals que l'autor —tret de comptades excepcions— no modifica ni manipula i a les formes expressives segellades per la tradició.

Les fórmules d'inici de les rondalles sovint ens indiquen que entrem en una altra dimensió, avisen que en endinsar-se en el relat cal deixar a fora el pensament racional, la norma, i admetre un altre ordre, una realitat meravellosa. La fórmula inicial obre la porta a un altre món i la final tanca aquesta porta oberta a la fantasia durant el temps que ha durat la narració i ens retorna a la nostra realitat, al món quotidià subjecte a les lleis físiques i a les convencions socials (Valriu 1997: 30-41; 2008: 28-30). És precisament en aquestes formes expressives tradicionalitzades utilitzades per obrir i tancar les narracions —concretament en les rimades o les que clarament presenten una forma poètica— que volem centrar aquest article.

1. *Fórmules inicials*

Classifiquem les fórmules rimades inicials en dos grups, en relació al seu contingut. En el primer grup les referides al temps en el qual succeeix la rondalla, el segon les que fan referència a la realitat o no realitat dels fets narrats.

1.1 *Referides al temps*

En aquell temps
que els animals parlaven...
com ses roques ara...

En aquell temps que
hi havia un rei
que parava faves
i li queien ses baves
dins un ribell,
hi havia també...

Devers l'any
tirurany...

Únicament hem pogut documentar aquestes tres fórmules poètiques d'inici que fan referència al temps en el qual se situa la narració. En els tres casos, es tracta d'un temps irreal, que no podem datar cronològicament. En el primer cas, perquè fa referència a un fet que no ha existit mai (*que els animals parlaven*), atès que els humans són l'única espècie que ha desenvolupat un llenguatge doblement articulat. El mateix narrador accepta que aquest fet mai no ha existit, perquè afegeix, de manera irònica la comparació *ad absurdum* quan diu *com ses roques ara*. La segona fórmula, molt popular, té un caràcter grotesc i —en certa

manera— irreverent, puix ens presenta un rei fent una feina domèstica impròpia del seu rang (pelar faves) i bavejant, acció que solem associar a infants, vells o persones discapacitades. La tercera es basa en la rima i en l'atractiu d'una paraula singular i molt eufònica i d'origen incert: tirurany,[2] que el DCVB defineix com a «referit a un temps indeterminat, però molt antic» i que compara a la fórmula «en tiempos de Maricastaña», usual en les rondalles en llengua castellana.

1.2. *Referides a la realitat/irrealitat dels fets narrats*

Això era
i no era...

Això era i no era,
bon viatge faça la cadernera...

Això era i no era,
bon viatge faça la cadernera,
un aumud per voltros
i per mi una barcella...[3]

Idò heu de creure i pensar
i pensar i creure...

Idò heu de creure i pensar
i pensar i creure que,
quan ets animals parlaven
com ses pedres ara...
Això era un homo més endeutat
que sant Pere i sant Bernat...

2 A la pàgina Rodamots (<https://rodamots.cat/>) s'indica que *tirurany* podria ser «una formació imitativa del balbuceig o tartamudeig a base d'una fórmula *tiroriro*», d'origen onomatopeic (Alcover-Moll) o bé —segons Coromines— un derivat de *tirar* (deformació de «la tira d'anys»?). *Tirirany*, «una cosa de l'any *tirerany*» Llucmajor (1964); *tirurany*, *l'any tirurany*; no crec que hi tinguin gaire relació, si no és secundària, les fórmules de llenguatge hipocorístic o infantil *tiro-riro* / *-oliro*: es deu tractar d'una fórmula creada pel llenguatge de la rondallística a base de la sèrie, *antany/enguany/aquest any/l'à(l)tr'any/la tira d'any(s)/la tirirany* > *l'any tirirany*. És clar que des de llavors quedà incorporat a aquelles fórmules, d'on una variant que vaig sentir a Alaró: "això ve de l'any *tirarírí*" (1963). Joan Coromines, entrada TIRAR, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. VIII, pàg. 513».

3 Les variants: *Això era i no era, / bon viatge faça la cadernera, / per voltros un aumud / i per mi una barcella. // Això era i no era, / bon viatge faça la cadernera. / Per voltros qui escoltau, un aumud! / I per mi una barcella. // Això era i no era, / bon viatge faça la cadernera. / Dos aumuds per voltros que m'escoltau / i per mi una barcella. // Això era i no era, / bon viatge faça la cadernera: / tres aumuds per voltros / i per mi una barcella.*

En aquest grup tenim dos tipus bàsics de fórmules, d'una banda les que fan referència a la realitat o irrealitats dels fets que s'explicaran a continuació mitjançant una oració que primer afirma i després nega, de caràcter disjuntiu: *era i no era*. El narrador adverteix els oients que s'entra en una dimensió diferent, en la qual no podem aplicar els paràmetres de la vida real. L'altre grup de fórmules fan referència a l'actitud que ha de tenir l'oient que es disposa a escoltar una rondalla, i pren la forma d'una exhortació del narrador al seu auditori.

La forma en passat *això era i no era* sovint es complementa amb uns versos alhora enigmàtics i irònics: *bon viatge faça la cadernera*. Quin sentit té aquest vers en el context d'inici d'un relat? Per què la cadernera (*Carduelis carduelis*) i no un altre ocell? Només perquè *cadernera* rima amb *barcella*? Les caderneres, d'altra banda, són sedentàries i no migren, és dir, no viatgen, per tant el viatge de la cadernera és un viatge inexistent. Són interrogants pels quals no tenim resposta. Simplement volem recordar que les caderneres, a la Mallorca tradicional, eren ocells apreciats pel seu cant harmoniós i per la bellesa del seu plomatge.

Sí que són més fàcil d'interpretar els versos següents, en els quals el narrador fa referència a dues unitats de mesura —l'almud i la barcella— d'ús habitual abans de la generalització del sistema mètric a les mesures.[4] En aquest cas la ironia és clara, tot i que no queda clar a quin element o objecte a mesurar es refereix el narrador. En tots els casos, la part petita (siguin un, dos o tres almuds) correspon als oients i la part més gran —la barcella— al narrador, però en cap cas s'indica de quin element o substància, fet que aporta a la fórmula un to jocós i enigmàtic alhora.

2. *Fórmules finals*

Les fórmules finals versificades les hem dividides en tres blocs. En el primer hi trobem fórmules en les quals el narrador es presenta com a espectador del fets; el segon correspon a formes de tancament de la rondalla i fa referència a la valoració del públic; el tercer agrupa les fórmules que tracten de la realitat o irrealitat dels fets narrat i a l'actitud de credulitat o incredulitat que han provocat en l'auditori.

2.1 *Referides al narrador com a espectador dels fets narrats: el retorn*

I jo me'n vaig venir
amb un retalonet de formatge;
i es moixos pes camí,
mèu-mèu, mèu-mèu!,
no me'n deixaren bocí.[5]

I jo me'n vaig venir
amb un capellet de vidre
i ets al·lots pes camí,
maquets i maquets!,
i no me'n deixaren bocí.[6]

I jo vaig venir amb ells
fins an es pou d'en Gatells,[7]
i de llavò ençà
no los he tornats a trobar.

I jo que me'n vaig venir
amb un jaquet blau...
Besau-me es nas voltros,
qui m'escoltau.

Aquestes fórmules, especialment les dues primeres, són molt populars i atractives, però no són —ni de bon tros— les més usades a l'Aplec Alcover. De fet, la primera i la segona, que gairebé podem considerar variants una de l'altra, només apareixen en l'inici de set rondalles la primera i de deu en la segona. La tercera apareix únicament en una rondalla d'animals. La narradora —una dona de Campanet— situa la trama en diversos indrets de l'entorn del seu poble i és ella que usa aquesta fórmula final que esmenta el pou d'en Gatell, recollida i conservada per Alcover en la seva versió publicada.[8]

El més interessant és, però, l'ús de la primera persona i la inclusió de la figura del narrador en el final de la història, un narrador que *retorna* a la realitat. El narrador es presenta com un observador o testimoni, que ve d'allà (de l'espai mític que ha creat la narració), que ha vist amb els seus ulls tot allò que ha succeït,

4 Segons el DCVB, l'almud (de l'àrab *al-mudd*) és una mesura de grans, la capacitat del qual varia d'unes comarques a les altres. A Mallorca és la sisena part d'una barcella. La mateixa paraula designa també el recipient de fusta o de metall capaç de contenir una qualitat equivalent a dita mesura. La barcella (del llatí *parcella*) és també una mesura de grans i —a Mallorca— equival a sis almuds, el nom també fa referència a l'estri que pot contenir aquesta quantitat. És molt popular l'expressió «Set almuds no fan barcella» per referir-se a quelcom que ret poc.

5 Les variants: *I jo que me'n vaig venir / amb una peça de formatge; / i es moixos pes camí, / m'hi arribaren i no me'n deixaren bocí. // I jo que me'n vaig venir / amb un retalonet de formatge / i es moixos pes camí, rapa-rapa, fins que no me'n deixaren bocí.*

6 La variant: *I jo me'n vaig venir / amb un capellet de vidre / i ets al·lots pes camí, / maquets i maquets!, / tot el me romperen / i no en vaig arribar bocí.*

7 El pou d'en Gatell es troba dins el terme de Campanet, en el camí que va cap a la localitat de Moscari.

8 El pou d'en Gatell, curiosament, és on transcorre la rondalla meravellosa «Es corpet des pou d'en Gatell» (Alcover 1996-2022: III, 162-177), però en aquesta narració no es fa servir la fórmula de cloenda que comentem; vegeu Valriu (2008: 183-192).

n'ha estat testimoni. No pot, però, aportar cap prova. L'únic objecte que portava de l'univers de la rondalla s'ha perdut, per l'acció de tercers, que per males pràctiques (tirar pedres) o per instint animal (menjar un aliment apetible) l'han eliminat. Queda, únicament, el valor de la paraula que no es pot validar ni referendar amb un objecte concret. En l'aspecte estilístic, podem destacar la reiteració, la rima, l'ús de diminutius (*maquets*, *retalonet*) i onomatopeies (*mèu*, *mèu*). La imatge del *capellet de vidre* és especialment poètica per absurda, un capell o barret de vidre no té cap sentit ni ús en el món real.[9] En canvi, el formatge seria un element que com a prova no tindria gaire valor, per ser un aliment perible quotidià i habitual en les taleques dels caminants.

La quarta fórmula és prou singular. També fa referència a un element de la vestimenta del narrador *un jaquet blau* —en l'altra era un *capell de vidre*— que en principi no té res d'especial, potser simplement s'elegí aquest color per fer la rima amb *escoltau*. Sí que cal prestar atenció als dos versos finals. El narrador etziba als oients un *besau-me es nas / voltros que m'escoltau*. Sens dubte, cal relacionar-la amb les expressions populars de «besa'm el nas» o «besa'm el cul», freqüents en diverses mostres de l'expressivitat popular amb el sentit de demanar a l'altre una actitud servil o bé de discrepància.[10] *Besa'm el nas* seria una forma assuaujada de la més grossera que fa referència al cul i té un caràcter escatològic.

2.2 *Referides al tancament de la narració i a l'opinió del públic*

I sa rondaia ja està acabada.
Vos agrada?
Menjau-la-vos frita.
No vos agrada?
Tirau-la dalt sa teulada.[11]

I sa rondaia ja està acabada.
Si vos ha agradat
menjau-la-vos frita,
menjau-la-vos torrada.
Si no vos ha agradat,
anau damunt es puig Pelat
i agafau un gatovell,
i bones fregades per sa pell.

I es cuento ja està acabat
si vos ha agradat
menjau-lo-vos torrat.

I vet ací sa rondaia
de la Pomarrina.
Si vos agrada,
menjau-la vos frita.
Si no us agrada,
tirau-la dalt sa teulada.

I... sa rondaia de na Dent d'Or
ja està acabada.
Preniu-la si vos agrada;
si no, tirau-la dalt la teulada.

Aquestes fórmules presenten dues parts diferenciades. El primer vers té la funció de tancament (*I sa rondalla ja està acabada*; *I es cuento ja està acabat*) i, per tant són clarament la cloenda de la història narrada. Però la segona part de la fórmula s'adreça directament al receptor i el convida a concretar o precisar si la història li ha resultat plaent o no, a prendre partit i —ni que sigui de forma simbòlica— a actuar. Hi ha un punt d'invitació a la reflexió perquè el receptor ha de decidir si la rondalla li ha agradat o no, i en cas afirmatiu, la s'ha de *menjar*, que seria una forma planera i alhora eufemística de dir que l'ha de fer seva, que ha de passar a formar part del seu bagatge personal. En cas negatiu, si la rondalla no li ha agradat, l'ha de llençar a fora, a la teulada, a les inclemències del temps, a un lloc poc accessible i que no està a la vista dels oients, és a dir, la pot oblidar. És clar que es tracta de dues propostes disjuntives expressades en clau simbòlica i amb un punt d'humor però reiterada —com podem veure pel nombre de variants que hem pogut documentar—, persistent amb poques variacions i present en moltes tradicions, no únicament la mallorquina.

Una de les variants accentua encara més l'absurd surrealista de la proposta, en cas que la narració no hagi agradat no cal *tirar-la dalt sa teulada* sinó anar a un lloc inhòspit —el puig Pelat— i, a més, infligir-se una mena de càstig corporal fregant-se la pell amb una planta espinosa. El puig Pelat és un topònim que es repeteix a diversos indrets, concretament a Mallorca el trobem als municipis de Felanitx, Bunyola i Calvià, també és el nom d'un puig d'Eivissa (NOTIB). El gatovell (*Astragalus balearicus*) és el nom d'una planta endèmica de Mallorca, molt espessa i espinosa, que creix a llocs àrids.

9 L'escriptor Guillem d'Efak (Guinea 1930 – Manacor 1995) va posar per títol *Capellet de vidre* a un dels seus últims poemaris, publicat el 1995. Les referències a les rondalles eren habituals en les seves obres. També Joan Guasp (Consell 1943), titulà *Capellet de vidre: el pensament perifèric* (2003) una de les seves obres, de pensaments i reflexions en clau d'humor.

10 «Besar el cul a qualcú: subjectar-s'hi servilment o adular-lo amb mires interessades. Besa'm el cul!: expressió grossera amb què es manifesta a qualcú la disconformitat amb el que ha fet o dit» (DCVB).

11 Les variants: *I ja està acabada, / menja-la't frita, / menja-la't torrada.*

2.3. *Referides a la realitat/irrealitat del fets i a l'actitud de l'oient*

I qui no ho crega,
que ho vaja a cercar.[12]

I qui no ho creu,
que ho vaja a cercar!
O si no, amb un gatovell,
rac-a-rac,
bones fregades per sa pell!

I tant si em creis
com si no em creis...

I ara creu-me, sies el qui sies que llegeixs o escoltes:
Diada de vent
posa't a un arrecés
i estaràs calent.[13]

I sa rondaia ja està acabada.
I si no mos tornam
veure plegats aquí,
que mos hi vegem a la glori'.

Aquestes cinc formes de tancament, molt semblants entre elles, tenen en comú el rerefons de la veritat o mentida dels fets narrats. El narrador descarrega la responsabilitat de la veridicitat en l'oient. Si no ho creu, cal que ho vagi a cercar, a demanar o comprovar, però és una tasca que queda a les seves mans. El narrador ja ha enllestit la feina, ha explicat la història i més enllà ja no es compromet a res.

Reapareix el gatovell, amb el qual els incrèduls s'hauran de fregar la pell, i aquesta exhortació es reforça amb una onomatopeia prou expressiva (*rac-a-rac*). Probablement es tracta de fer entendre al receptor que és més fàcil creure's la història que no haver d'anar a indagar si és veritat o haver-se de fer mal al propi cos.[14] Tanmateix, no deixa de ser una fórmula retòrica i

12 Les variants: *I qui no ho creu, / que ho vaja a cercar. // Ara, qui no ho creu, / que ho vaja a cercar.*
13 I la variant: *Qui no ho creu, que ho vaja a cercar. / I un dia de vent, / que es pos a un arrecer / i estarà calent.*
14 Aquesta proposta del gatovell recorda les autolesions que suposadament s'infligeixen els animals o objectes de les rondalles del tipus ATU 2022, els quals davant una desgràcia o una dissort responen d'aquesta manera tan singular (Uther 2004: I, 140). D'altra banda, autolesionar-se és una manera de demostrar dolor, una forma molt divulgada seria estirar-se els cabells o pegar-se tocs pel cap.

humorística que ningú —ni tan sols un infant— no es prendria al peu de la lletra. Forma part, com totes les altres, del contracte implícit entre l'emissor i el receptor, de l'entrada i sortida del món mític de la rondalla mitjançant la paraula rimada i ritmada.

Alcover aporta també, en dues variants, una altra fórmula singular. Tanca la narració amb un consell que —almenys aparentment— no té res a veure amb la narració que clou ni tan sols a l'acte de contar o escoltar un relat. Fa referència a una inclemència meteorològica —el vent— i a què cal fer per no haver de patir la molèstia que suposa el corrent d'aire i així *estar calent*. Podem donar diversos sentits a aquesta fórmula, però potser la podríem resumir en la reflexió que cal saber-se adaptar a les circumstàncies i ser resolutiu.

3. *Conclusions*

A partir de la revisió d'aquestes fórmules, podem extreure algunes conclusions:

1. Les fórmules rimades no són les més habituals a l'Aplec Alcover, sovint l'autor n'elegeix d'altres que s'expressen en prosa.
2. Les rimades, però, per virtut de la rima, són molt recordades i celebrades pels lectors i/o oïdors de les narracions alcoverianes.
3. Algunes les retrobem en formulacions semblants en altres rondallaris, no són exclusives de la tradició mallorquina, amb alguna excepció.
4. El narrador es presenta com algú que ha estat testimoni de les accions, però que no pot aportar cap prova d'aquest fet, perquè aquestes proves o no han existit o s'han fet malbé en el trànsit al món real.
5. Moltes interpel·len directament el receptor i el conviden a prendre una determinada actitud vers la narració: creure-la, rebutjar-la, anar a comprovar-ne la veridicitat, etc.
6. Es juga amb les imatges absurdes, el sense sentit o *non sense*, tan present a les tradicions orals populars. Hi ha un component de fantasia sovint neutralitzat —almenys en part— per la ironia.
7. També hi són presents els recursos retòrics propis de la poesia oral. A més de la rima, hi trobem onomatopeies, interrogacions retòriques, exclamacions, al·literacions, etc.

En conjunt, podem dir que ens trobem davant uns materials que cal preservar i indexar per tal que es conservin i es divulguin. La tendència actual és a oblidar-los i només fer ús d'un petit repertori empobrit i estereotipat, estandarditzat o —en el pitjor dels casos— substituir-los per formes manllevades a altres tradicions culturals.

Referències bibliogràfiques

Alcover, Antoni M. (1996-2022): *Rondaies Mallorquines d'en Jordi des Racó*, Palma, Nova Editorial Moll.

Grimalt, Josep A. (2022): *Entre l'oralitat i l'escriptura*, Barcelona / Palma, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Edicions UIB.

Guiscafrè, Jaume (2017): *Es jaquet d'en Jordi des Racó*, Manacor, Institució Pública Antoni M. Alcover.

Rodamots <https://rodamots.cat/> [Consulta abril 2024].

Serrà, Antoni (2012): *Set estudis de literatura oral*, Palma, Lleonard Muntaner.

Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales*, Helsinki, Soumalainen Tiedeakatemia.

Valriu, Caterina (1998): *Influència de les rondalles en la literatura infantil i juvenil catalana* actual (1975-1985), Palma, Editorial Moll.

— (2008): *Paraula viva. Articles sobre literatura oral*, Barcelona / Palma, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Edicions UIB.

Abreviatures usades

ATU: Aarne-Thompson-Uther (catàleg *The Types of International Folktales*)

DCVB: *Diccionari Català-Valencià-Balear*. En línia: < https://dcvb.iec.cat/> [Consulta: abril de 2024]

NOTIB: *Nomenclàtor Toponímic de les Illes Balears*. En línia: <https://notib.iec.cat/> [Consulta: abril de 2024]

Música global i petites formes d'oralitat cantada: usos i funcions de les cançons que canten els infants

Francesc Vicens Vidal
Universitat de les Illes Balears

1. *Presentació*

Aquest treball tracta de les músiques que canten els infants. Actualment les pràctiques musicals dels més petits venen determinades per la creació d'imaginaris musicals col·lectius. Aquest fet ve propiciat per les dinàmiques de les indústries culturals que mitjançant els principals servidors de música en línia —*Spotify*, *Itunes*— i de continguts audiovisuals —*Tick-Tock* o *Youtube*— han convertit internet en un espai de consum intergeneracional, en un espai cultural compartit.

Conseqüentment, la globalització ha posat en entredit el cançoner tradicional infantil, ben estructurat i clarament diferenciat de les pràctiques musicals dels adults, a favor d'un immens escenari virtual on les fronteres líquides entre les preferències musicals dels adults i les dels infants es desdibuixen. Malgrat això, els infants continuen perpetuant aquelles pràctiques musicals tradicionals, especialment en espais lúdics d'exclusivitat no supervisats, i continuen jugant i organitzant jocs a partir d'entramats rítmics fora la mirada adulta. Per això les cançons de triar, els jocs rítmics o de picar les mans continuen exercint una funció altament socialitzadora entre iguals i consoliden aprenentatges comunicatius dins del grup.

Però des de la irrupció de la indústria musical a internet les petites formes del repertori tradicional infantil conviuen amb unes pràctiques indiscriminades dictades per les pautes del consum global —valgui d'exemple la mostra *Music Session n. 53* de Shakira i Bizarrap per ser la cançó de l'aparador global amb més descàrregues d'internet del 2023—, sovint d'un alt contingut sexista, que suposen un gran repte per a l'educació en la igualtat de gènere i en l'ús de les tecnologies de la informació.

Els primers resultats obtinguts de tal observació apunten a qüestionar la continuïtat d'algunes de les formes d'un suposat cançoner tradicional infantil, en català, i en verifiquen altres d'adaptades a les opcions estètiques del moment en un espai cultural compartit.

En aquest article explorarem diversos aspectes relacionats amb les cançons infantils incloent la problemàtica de la seva definició, el seu paper i la seva funció en múltiples situacions, els seus repertoris, els mecanismes i els procediments des de la perspectiva etnopoètica, així com els reptes que plantegen internet i la irrupció de les xarxes socials en els hàbits de consum musical dels infants i la seva relació amb el folklore.

2. *Les cançons que canten els infants*

Les cançons que canten els infants són una part fonamental de la cultura. A través d'elles els infants tenen les primeres experiències sensorials en el món i constitueixen una font de múltiples aprenentatges. És per això que les cançons no només són una font d'entreteniment o plaer sinó que també actuen com a vincle amb l'entorn i en una gran diversitat de contextos, registres i funcions.[1]

És per mitjà de les cançons que els infants aprenen a relacionar-se entre iguals, estableixen i reforcen vincles emocionals, memoritzen textos a partir d'exercicis combinats, assimilen hàbits i rutines, organitzen jocs i alhora desenvolupen habilitats motores i lingüístiques. Mentre fan tot això, els espais que defineixen les pràctiques musicals dels infants van lligats a contextos de funcionalitat social: canten al pati per assignar els rols dels jocs, a l'estadi per animar el seu equip, a classe en situacions d'aprenentatge, a casa per celebrar l'aniversari o al carrer per participar col·lectivament de la festa. Cada un d'aquests entorns constitueix un àmbit concret, amb unes normes pròpies no escrites i unes pràctiques que atenen a funcions específiques. Així doncs, els jocs rítmics, practicats fora de la supervisió de la mirada adulta, donen forma a les cançons de triar –també anomenades «de dret infantil»– o a la demostració d'habilitats motores específiques de les cançons de picar de mans, que contribueixen activament a consolidar el lideratge individual en el grup. Igualment, les cançons que canten els infants en els espais controlats pels adults, responen a pràctiques educatives o festives que poden arribar a assolir resultats estètics de gran qualitat. Sigui com sigui, les cançons que canten els infants esdevenen un mitjà per assolir objectius múltiples, a la vegada que constitueixen un element essencial en la comprensió dels espais, dels registres i de les situacions de la vida. En aquest sentit, la cançó actua com a vincle cultural, artefacte expressiu, que connecta distintes generacions i contribueix a la transmissió de valors i tradicions.

A dia d'avui la idea d'un repertori musical específic dels infants, d'unes peces musicals específicament destinades als nins i a les nines, exclusives de la seva edat i imaginades com un tot aïllat de la resta de la societat, pot resultar poc ajustada a la realitat (Ayats 1996).[2] La vigència del cançoner tradicional infantil a l'escola o en els àmbits educatius reglats, també en determinats grups i en espectacles de l'animació infantil, ha servit per associar als infants unes pràctiques sovint infantilitzades, associades a una antiga visió ingènua i idealitzada de la infantesa. Aquestes cançons normalment incorporen melodies simples i lletres

1 La música a la primera infantesa, com a mitjà per a la descoberta del món, ha estat tractada en diversos estudis referencials, vegeu Giménez 1997; Castro 2014; Reynés & Gelabert 2012; Díaz & Arriaga 2013; Pujol 2007; Akoschky 2008.

2 La infantesa pensada com una etapa de la vida al marge de la societat adulta, aïllada i imaginada de forma ideal és una herència del passat. L'historiador Philippe Ariès ja va recalcar al seu estudi *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* que l'actitud dels adults enfront de la infantesa ha anat canviant al llarg de la història (Ariès 1973).

«adaptades» al públic infantil i funcionen com a producte de mercat ben definit. En qualsevol cas, mentre que a l'escola s'adequa la dificultat rítmica i melòdica del repertori als infants, a casa i al carrer aquests mateixos infants reprodueixen i canten les cançons que comparteixen amb els adults i amb els germans més grans en l'entorn domèstic i familiar, en un espai d'oci comú, en un espai de pràctiques musicals compartides. Des del nostre punt de vista una visió actualitzada del folklore musical infantil hauria de posar el punt de mira en les cançons que canten els infants, en les distintes situacions de la vida, posant en entredit la persistència d'un suposat cançoner tradicional infantil compartimentat i separat de la vida dels adults i de la vida de la comunitat que els acull i a la qual pertanyen.[3]

La primera qüestió que emergeix de l'observació de les músiques i de les cançons que canten els infants és que en molts de casos són compartides amb els adults. Actualment, la reproducció portàtil de la música ha contribuït a fer-ne un consum versàtil, on tots els membres d'una mateixa família poden arribar a escoltar la mateixa música, a casa, al cotxe o arreu. Avui en dia és habitual que pares i fills comparteixin fàcilment els dispositius, amb llistes de reproducció personalitzades, creïn espais per a les mateixes afinitats i fins i tot no és estrany que assisteixin de forma esporàdica als mateixos concerts o esdeveniments musicals. Així i tot, això no lleva que hom pugui tenir la seva pròpia franja de preferències estètiques de forma exclusiva i conformar una identitat i una idiosincràsia individual i al marge dels interessos familiars o comunitaris. Per això, la qüestió que acabem d'exposar convida a fer una revisió del concepte de «cançó infantil» i del seu cançoner tradicional tal i com la construïren els folkloristes postromàntics, a favor d'unes pràctiques actuals més acotades a la cultura de la globalització.

Des de finals del segle XIX i fins a l'actualitat l'existència de cançoners tradicionals infantils ha deixat palesa, en bona part, la pràctica musical dels infants com quelcom aïllat del conjunt de la societat.[4] La majoria d'aquests cançoners únicament inclouen el repertori en català, paradoxalment el més minoritari del

3 La visió de la música que canten i consumeixen els infants d'acord amb la nostra proposta ja va ser exposada en el capítol 2 de la sèrie documental d'IB3 TV *Aire!* titulat *Cançons Infantils*, Palma, La Perifèrica Produccions. En línia: <https://www.youtube.com/watch?v=hchVSJkWI4M> [Consulta: octubre de 2023].

4 Des de la perspectiva històrica, des de finals del segle XIX i al llarg del segle XX a Mallorca s'han publicat diversos reculls de músiques infantils. El primer d'ells —*Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca d'Antoni Noguera* (1893)— es va incloure com apartat dins un estudi de caràcter panoràmic de la música tradicional mallorquina. Anys després, als estudis de la recerca folklòrica musical també es varen incloure les cançons infantils com a subapartats d'estudis més amplis, és el cas de les aportacions al *Cançoner Popular de Catalunya* de les missions de recerca de Baltasar Samper i de Ramon Morey a l'illa de Mallorca el 1926 (Samper & Morey 1997) o les transcripcions musicals de tonades infantils que inclou Josep Massot al *Cançoner Popular de Mallorca* (Massot 1984). Però no serà fins als anys vuitanta del segle XX que es publicaran diversos cançoners infantils amb finalitats pedagògiques, és el cas de les aportacions de Ramon Bassa, Jaume Barceló i Lluís Forteza en el context de l'educació reglada i l'esplai (Bassa 1995; Barceló & Forteza 1983 i 1993).

que canten els infants, i acotat a la pràctica del joc, i deixen a fora bona part de l'espectre de pràctiques associades a fets socials o religiosos. Aquest fet s'explica perquè el cançoner infantil tradicionalment ha estat força vinculat amb els ideals de la recerca folklòrica del segle xx, sovint lligat als valors de la Renaixença cultural i al nacionalisme català. Dins aquest context, el cançoner suposadament funcionaria com un producte cultural de reafirmació ideològica. A partir de la visió rousseauniana de la infantesa, on l'infant és percebut com un ésser clarament diferenciat de l'adult, el cançoner emergeix com una peça que contribueix a la seva idealització. Per altra banda, a partir del darrer quart del segle xx el cançoner infantil ha esdevingut principalment un recurs educatiu.

Des de l'educació reglada però també des del món de l'educació del temps lliure el cançoner tradicional ha jugat un paper fonamental en la transmissió de valors transversals. Això vol dir que en els contextos escolars i en els contextos de lleure per mitjà de la música i del cançoner tradicional infantil s'ha fet servir com a eina pedagògica de gran eficàcia. A través de la cançó i del joc tradicional, les principals metodologies de la música del segle xx i xxi han emprat aquest recurs per desenvolupar activament les habilitats lingüístiques i motores dels infants, allò que H. Gardner va sistematitzar en la seva teoria de les Intel·ligències Múltiples (Gardner 2011). L'èxit d'aquestes pràctiques educatives s'ha expandit a partir de mètodes més recents, com ara el mètode Bapne, de naturalesa interdisciplinària, que han contribuït a la millora de l'educació integral dels infants a partir de la pràctica musical de base tradicional (Romero 2012). Però al marge de les experiències educatives, no existeix com a tal un suposat cançoner infantil que reculli la globalitat de les pràctiques musicals dels més petits. En tot cas, des de l'àmbit de la musicologia i de l'antropologia tenim estudis d'algunes pràctiques musicals relacionades amb l'ús que fan els infants de les xarxes socials i la música (Gutiérrez 2017; Casanova & Serrano, 2016; Pérez-Escoda & Contreras 2018).

3. *Espais de pervivència i de continuïtat del cançoner tradicional infantil*

Malgrat que la irrupció de la cultura global hagi posat en entredit la cançó tradicional infantil tal i com la conegueren i la transmeteren els folkloristes a cavall entre el segle xix i el segle xx, avui en dia persisteixen algunes de les pràctiques d'antuvi (Parejo & De las Heras 2021). Possiblement, el pati de l'escola continua sent l'espai més representatiu de les pràctiques folklòriques infantils des que les nines i els nins van a escola. En aquest escenari els infants continuen adaptant, inventant i desconstruint textos, melodies i patrons rítmics que aprenen de l'entorn per adaptar-los a una situació concreta, normalment de joc, tal i com feren els seus pares i els pares dels seus pares. Ara bé, tot i que la cançó i el joc rítmic ha mantingut la seva funcionalitat, en el pati de les escoles urbanes s'observen alguns canvis tant de forma i d'estètica com d'ús lingüístic (Galindo 2009). El predomini del castellà en totes les situacions musicals i de joc rítmic, també entre els individus catalanoparlants, configura la nova realitat. En aquest context es canta i es pica de mans per assignar els rols de qualsevol joc, les seqüències rítmiques sortegen i les cançons de picar de mans continuen demostrant destresa en l'habilitat de recitar embarbussaments i glosats divertits amb un patró rítmic i a gran velocitat. Així i tot, molts dels infants escolaritzats a les Illes Balears coneixen una part del repertori tradicional en català gràcies al context escolar, també dels moviments educatius no reglats (com l'esplai i l'escoltisme) i d'alguns dels espectacles de l'animació infantil que connecten amb l'educació i la cultura local.

El currículum educatiu de la comunitat autònoma determina que el perfil de sortida de l'alumnat de primària, entre altres coses pressuposa l'adquisició de la competència en consciència i expressió cultural. Aquest apartat «requereix la comprensió de la pròpia identitat en l'evolució i del patrimoni cultural en un món caracteritzat per la diversitat» (Lomloe 2022: 13). D'aquest apartat es dedueixen les competències específiques descrites en el document marc del currículum educatiu de les Illes Balears que les mestres i els mestres d'infantil i primària hauran de contribuir a assolir al llarg del període d'escolarització dels infants. En aquest context, els repertoris musicals tradicionals i en llengua catalana es posen a disposició de l'alumnat com a eina educativa. Des de l'escola, la cançó tradicional sovint serveix d'eix vertebrador del calendari tradicional, i converteix l'escola del segle xxi en la institució de referència que manté vigent el tradicionari musical i conseqüentment la «cançó tradicional infantil».

Seguint l'ordre lineal del curs escolar, el calendari tradicional s'inicia amb la festivitat de les Verges i Tots Sants, els primers mesos del curs, i acaba amb la Diada de Sant Jordi, just abans d'emprendre el tram final fins a les vacances d'estiu. Entretant, les festes de Nadal, les de Sant Antoni i els Darrers Dies, i Pasqua marquen els punts fiters del calendari. Com podem veure en la infografia número 1, les festivitats anotades conformen el calendari tradicional local. Cada una d'aquestes festivitats porta associada un seguit d'activitats culturals i expressions artístiques relacionades amb la música, la gastronomia, l'*atrezzo* i també alguns rituals específics.

Val a dir que algunes d'aquestes festes, a més de ser presents a l'escola, també ho són al si de la comunitat, com és el cas de Sant Antoni als pobles de la zona de Llevant i el Raiguer de Mallorca, i és des de l'escola que es contribueix a potenciar i a integrar la festa en el poble amb l'aprenentatge de gloses, torrades a foguerons o l'organització de tallers de construcció de ximbombes.[5]

Per altra banda, cal remarcar que gràcies a l'escola s'han mantingut i s'han recuperat algunes pràctiques que antigament eren exclusives dels entorns fami-

5 Els tallers de glosa improvisada són una constant al voltant de les activitats educatives de Sant Antoni, així com els tallers de construcció de ximbombes. L'associació de Glosadors de Mallorca són una de les agrupacions més actives en la dinamització dels tallers escolars.

liars i que progressivament varen anar quedant obsoletes de l'àmbit domèstic. És el cas de la *Jaia Quaresma* i de l'emergent recuperació de la Nit de les Ànimes al voltant del cicle mallorquí de Tots Sants. Ambdues fites del calendari folklòric —Quaresma i Tots Sants— tenen un repertori musical propi que ha estat recuperat per l'entorn escolar i que avui en dia forma part de les seves pràctiques quotidianes, a la vegada que exerceixen una funció social i de comprensió cultural de la festa. Des de fa uns anys, el programa educatiu *Nit de les Ànimes* de la Fundació Mallorca Literària contribueix activament a difondre els rituals tradicionals que descriu Rafel Ginard al seu *Calendari Folklòric* (Ginard 2020). El 2023 la institució amb seu a Binissalem va organitzar 110 sessions a 34 centres educatius de Mallorca.[6]

De la mateixa manera que hem detectat una constant en les línies de treball dels centres escolars per mantenir les tradicions locals, val a dir que els departaments de llengües estrangeres també han contribuït de forma molt notable a integrar altres tradicions procedents de la cultura angloamericana, com per exemple veiem en el cas de Halloween. En qualsevol dels casos, l'escola és la institució que manté vigent, amb sentit cíclic i de presa de consciència cultural i patrimonial, més pràctiques del calendari folklòric i conseqüentment del cançoner tradicional infantil. Paral·lelament i de forma complementària, els grups i els col·lectius que treballen en l'educació no reglada i pel temps lliure —això és, l'escoltisme, els conservatoris de música i dansa, els grups de voluntariat, l'associacionisme infantil i juvenil, els grups d'esplai, els grups parroquials de joves, etc.— també observem com fan un ús funcional del cançoner tradicional. De fet, alguns d'aquests grups disposen d'un cançoner propi destinat a dinamitzar les seves trobades i constitueix un objecte de dinamització rellevant dins el context del col·lectiu.

Val a dir que aquests cançoners responen a interessos diversos i que la presència de la cançó tradicional és testimonial perquè es barreja amb repertoris d'altres procedències. L'escoltisme, per exemple, possiblement sigui el grup més representatiu de col·lectiu infantil i juvenil que fa un ús acurat i altament funcional del cançoner. A partir d'aquesta eina, tal i com també fan altres grups, els escoltes escullen repertori en relació als pilars educatius que promouen i el cançoner es converteix en un objecte de múltiples usos i significats (Vicens 2024). Així, el cançoner escolta serveix per dinamitzar les trobades al cau, però també per representar i projectar els valors del moviment —cultura, fe i país— que es promouen en les *promeses* (ritual de compromís escolta) o en les celebracions de les trobades de caràcter més massiu, com és el tradicional Sant Jordi.

No podem acabar aquest apartat sense referir-nos als grups d'animació infantil que han vetllat per mantenir i difondre el cançoner tradicional de les Illes.

6 Vegeu *Activitat. Fundació Mallorca Literària*. En línia: <https://www.mallorcaliteraria.cat/ca/fitxa-activitat/1808> [Consulta: novembre de 2023].

De tots ells, hem de destacar la tasca portada a terme pel grup Cucorba que durant dècades ha animat les festes infantils i familiars d'arreu dels pobles i de les escoles de Mallorca i també de la resta de les Illes Balears. Gràcies a ells s'ha construït un imaginari musical vigent de la infantesa en vàries generacions basat en la cançó tradicional catalana. Tot i que la promoció de la cançó infantil des de la vessant de la música tradicional no és un mèrit exclusiu de Cucorba, sí que podem assegurar que ells han estat l'agrupació amb la trajectòria més llarga i estable de tot el panorama illenc i possiblement de tot el territori de parla catalana.

Entretant, les tecnologies i les xarxes socials han determinat els hàbits musicals dels infants i de tot el conjunt de la societat. El consum de la música des dels dispositius mòbils ha modificat substancialment l'experiència de cantar i/o de jugar en grup. Sense voler entrar en l'espinosa qüestió de l'adequació dels dispositius electrònics portàtils en edats primerenques, cal dir que aquests han afavorit l'experiència individual i aïllada del gaudi musical a partir d'escoltes personalitzades (Pedrero-Esteban *et al.* 2019). A partir de servidors en línia com *Spotify*, *Youtube* o *Itunes* tenim la possibilitat d'accedir a la totalitat dels productes del mercat de la indústria musical i fer-ho des de qualsevol lloc. Aquest fet ha marcat una diferència abismal en les pràctiques musicals prèvies a la irrupció de l'internet i ha donat lloc a un canvi de paradigma tant del consum musical com de les pràctiques. I és que l'escenari de la globalització romp radicalment amb la idea de passat, on cada espai estava destinat a una sola cosa, a uns usos i a unes funcions determinades. A nivell domèstic s'escoltava la música en aquells espais destinats als aparells de reproducció analògics i es cantava col·lectivament en contextos ben definits.

Avui en dia les pràctiques musicals infantils estan associades amb el consum de continguts en xarxa, aquest fet desdibuixa considerablement la idea d'un espai únic per a la pràctica o el gaudi de la música, el consum és arreu gràcies al concepte de portabilitat i a l'ús dels auriculars que permeten combinar l'audició amb la privacitat a qualsevol lloc.

En el següent apartat tractarem aquests espais en funció dels usos dels repertoris que canten els infants.

4. *Usos i funcions de les cançons que canten els infants*

Com ja hem dit, les cançons infantils poden tenir diverses funcions, com l'educació, l'entreteniment i la transmissió de valors, i poden reflectir les prioritats educatives, els valors socials de la comunitat però també les preferències estètiques de l'entorn immediat i els gusts individuals. Per això no és estrany que un infant en un mateix dia pugui escoltar i cantar repertoris clarament contrastats, que vagin des de les cançons per a la Diada de la Pau, la de la sintonia de la sèrie

d'animació del moment o les escollides per a una llista de reproducció titulada «música motivadora» que combini peces *mainstream* en anglès, espanyol i català. En qualsevol cas, la funcionalitat dels repertoris que canten els infants va estretament lligada als contextos de les seves interpretacions i de les seves reproduccions. Així, a l'escola, la classe de música dictarà un repertori per adquirir habilitats i coneixements propis del llenguatge musical (assimilació d'intervals, tipus d'escales, ritmes o estructures melòdiques), i en canvi la de coneixement del medi o de valors n'aprofitarà un altre més subjecte als missatges, al context cultural i als textos de les cançons.

Arribats en aquest punt, ja hem demostrat que la cançó tradicional actua com un potent recurs educatiu en contextos escolars i que com a recurs didàctic facilita aprenentatges significatius (Díaz *et al.* 2014). La cançó com a mitjà educatiu, i no com a finalitat estètica, afavoreix la memòria a partir del desplegament melòdic i el fet de cantar permet als infants comprendre que juguen dins un context d'ensenyament-aprenentatge.[7] En canvi, al pati de l'escola l'infant molt probablement jugarà i cantarà sense les indicacions d'una mestra o un mestre que li digui allò que ha de fer, on les pretensions estètiques de l'expressió cantada siguin absolutament secundàries per tal d'agilitzar unes normes de joc preestablertes assumides ràpidament per tots els components del grup. Si l'infant forma part d'un col·lectiu específic és possible que en algun moment de l'any prepari una activitat artística que inclogui música. Ja bé sigui per recaptar fons per una sortida o un viatge o per mostrar i compartir la tasca realitzada durant el curs. I per descomptat, si l'infant canta amb una coral o cursa estudis en un conservatori, el registre musical serà molt més formal i funcionarà d'acord amb els codis socials i estètics de l'activitat en el seu context.

Per altra banda, hi ha repertoris quotidians que canten tots els infants. Per exemple, les cançons de diada d'una festivitat significativa per a la comunitat de procedència –tornem a l'exemple de Sant Antoni– o la cançó «Aniversari feliç». I d'altres més acotats a l'afecció pels colors d'un equip de futbol expressada en l'himne o en les cançons emblemàtiques. En aquest sentit és habitual sentir cantar als infants, i també als adults, la cançó més representativa de l'equip que segueixen per expressar l'alegria i l'emoció després d'una victòria. Així, les fronteres entre allò que canten els infants i allò que canten els adults són poc clares, ja que els límits de l'activitat venen definits pel context i la finalitat de les situacions, sovint són compartides. En tot cas, observem que els mecanismes i els procediments de l'etnopoètica desplegats pels infants en les pròpies situacions de lleure poden ser els mateixos que fan servir els adults (Ayats 1996).

Des de la perspectiva cultural i lingüística de l'etnopoètica, els mecanismes bàsics de creació improvisada de textos breus per a situacions concretes són els

7 Avantatges del fet musical en l'educació ja han estat exposades en diversos estudis, vegeu Reynés & Gelabert 2012.

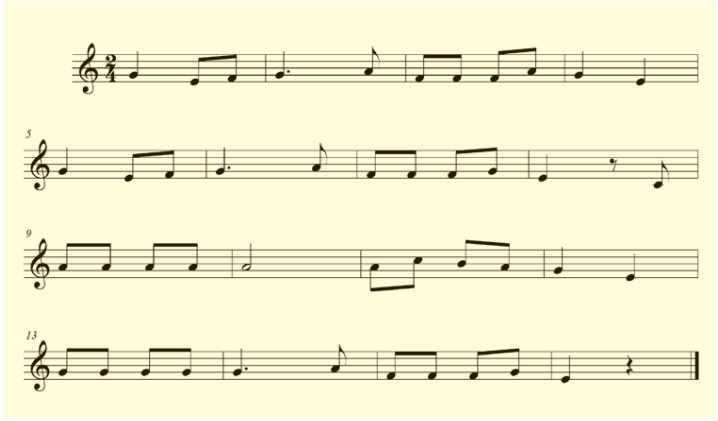


Figura 1.Melodia comodí *Peu polidó / No en volem cap*
(Elaboració de l'autor)

mateixos. Com exemple ens serveix l'estructura rítmica de *Peu polidó / No en volem cap* —vegeu la figura 1— que en funció del context i de qui la canta esdevé o bé un crit de guerra o bé una cançó dansada que sovint s'utilitza per aprendre les parts del cos en rotllana (Vicens 2016):[8]

Que determinats mecanismes etnopoètics siguin compartits entre adults i petits no lleva que avui en dia els infants continuïn preservant espais i pràctiques d'exclusivitat. El joc no supervisat continua sent l'escenari de les pràctiques funcionals dels infants per excel·lència. Malgrat que observem variacions i substitucions en els usos lingüístics favorables al castellà tal i com demostren les situacions de bilingüisme en la nostra Comunitat, les pràctiques folklòriques associades al cant i a la rítmica del joc persisteixen (Vila 2004; Galindo 2009).

5. *Consideracions finals*

En l'era digital, els infants tenen accés a una àmplia gamma de música, incloent-hi música que sovint promou models hipersexualitzats (Sánchez 2009). Això planteja interrogants sobre la protecció dels nins i de les nines i la necessitat de supervisar el consum que fan de la música i alhora revisar els models que com a societat se'ls està transmetent. El model hipersexualitzat i masclista es fa palès en les lletres de determinades cançons, especialment del rap i del *reggaeton*, i es converteix en un

8 Originàriament «Peu polidó» o «Ball de la Margalideta» era una de les cançons eròtiques de carnestoltes més conegudes, tot i que avui ocupa un lloc principal entre els jocs infantils. Ayats (2009) n'ha detallat la seva funció i Vicens (2016) ha posat en relació la seva melodia amb altres textos.

model potencial de conducta pels seus seguidors més joves i adolescents. La manca de filtratge i la menystinguda elaboració ètica dels models de consum fa que aquests repertoris obrin el debat sobre la igualtat de gènere, sobre quins haurien de ser els límits de la llibertat individual, etc. És per això que des de les principals institucions educatives, centrades en la família i l'escola, s'hauria de promoure el debat per fomentar un tipus d'escolta més crítica i alhora més selectiva, amb la finalitat d'adequar els continguts musicals i els valors associats en línia a les especificitats de cada edat i de cada individu amb la pretensió de construir una societat més igualitària, més justa i més crítica. Entretant, la preservació dels espais propis de la música tradicional infantil proporciona uns escenaris d'aprenentatge i gaudi que, malgrat les problemàtiques associades a la irrupció d'internet en la societat actual, continuen garantint la persistència dels mecanismes del joc tradicional cantat i la potenciació de la lúdica com a valor prevalent de la infantesa.

Per acabar, voldria destacar que el paper de l'escola en la transmissió del repertori tradicional infantil i en llengua catalana ha estat i serà fonamental, no només com a mitjà de transmissió d'uns coneixements necessaris i d'uns valors culturals propis, sinó també com a eina d'integració educativa que possibilitarà nous espais per fer front als grans reptes de l'educació actual, que són la integració cultural, la igualtat social, la sostenibilitat i la igualtat d'oportunitats. En aquest sentit voldria finalitzar aquest article citant l'actual llei educativa que promou la competència ciutadana quan diu que l'alumnat haurà de poder exercir la ciutadania de forma responsable i participar plenament en la vida social i cívica, basant-se en la comprensió dels conceptes i les estructures socials, econòmiques, jurídiques i polítiques, així com en el coneixement dels esdeveniments mundials i el compromís actiu amb la sostenibilitat i l'acompliment d'una ciutadania mundial. Inclou l'alfabetització cívica, l'adopció conscient dels valors propis a una cultura democràtica fundada en el respecte als drets humans, la reflexió crítica sobre els grans problemes ètics del nostre temps, i el desenvolupament d'un estil de vida sostenible d'acord amb els Objectius de Desenvolupament Sostenible plantejats en l'Agenda 2030 (Lomloe 2022).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Akoschky, Judith *et al.* (2008): *La música en la escuela infantil (0-6)*, Barcelona, Graó.

Ariès, Philippe (1973): *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil.

Ayats, Jaume (1996): «Existeix la cançó infantil? (de l'etiqueta, la classificació genèrica i l'ús)», dins *Actas del primer congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Barcelona, La Mà de Guido, p. 23-30.

— (2009): *Explica'm una cançó. 20 cançons tradicionals catalanes*, Barcelona, Dalmau.

Barceló, Jaume; Forteza, Lluís (1993): *Cançons i jocs populars de les Illes Balears*, Palma, Centre d'estudis de l'Esplai.

— (1983): *Cançons i jocs populars de Mallorca*, Palma, Centre d'estudis de l'Esplai.

Bassa, Ramon *et al.* (1995): *Serra mamerra. Cantarelles i cançonetes per a infants*, Palma, Conselleria de Cultura, Educació i Esports.

Cançons Infantils (2016): Capítol 2 de la sèrie documental *Aire!*, Palma, La Perifèrica Produccions. En línia: <https://www.youtube.com/watch?v=hchVSJkWI4M> [Consulta: octubre de 2023].

Casanova, Oscar; Serrano, Rosa María (2016): «Internet, tecnologia y aplicacions para la educación musical universitària del siglo XXI», *Revista de docencia universitaria*, núm. 14(1), p. 405-421.

Castro, Vanesa (2014): «El valor de la música en nuestras escuelas», *Revista Internacional de Investigación e Innovación en Didáctica de las Humanidades y las Ciencias*, núm. 1, p. 61-67.

Díaz, Maravillas *et al.* (2014): «Music as a Pedagogic Resource in the Pre-School Age», *Revista Infancias e Imágenes*, núm. 13(1), p. 102-108.

Díaz, Maravillas; Arriaga, Cristina (2013): «Canciones tradicionales en el aula de infantil: en busca del patrimonio heredado», *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias Humanas*, núm. 27, p. 107-122.

Galindo, Mireia (2009): «Les llengües a l'hora del pati. Usos lingüístics informals a les escoles de primària», *Escola catalana*, núm. 44 (460), p. 15-17.

Gardner, Howard (2011): *La inteligencia reformulada. Las inteligencias* múltiples en el *siglo xxi*, Madrid, Planeta.

— (2021): *Inteligencias* Múltiples. La teoria en la pràctica, Barcelona, Paidós.

Ginard, Rafel (2020): *Calendari Folklòric. Tardor*, Palma, Saïm.

Giménez, Toni (1997): «El uso pedagógico de las canciones», *Eufonía: Didáctica de la música*, núm. 6, p. 91-100.

Gutiérrez, Nieves (2017): *Las redes sociales en el campo de la educación musical*, Universidad Carlos III, tesi doctoral.

Lomloe, RD 157/2022, d'1 de març i D 31/2022, d'1 d'agost <https://intranet.caib.es/sites/lomloe/ca/educacia_primaria/>

Massot, Josep (1984): *Cançoner Musical de Mallorca*, Palma, Sa Nostra.

Noguera, Antoni (1893): *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca d'Antoni Noguera*, Palma, Tous.

Parejo, José Luís; De las Heras, María (2021): «La dinamización musical del patio escolar», *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, núm. 18, p. 167-194.

Pedrero-Esteban, Luís Miguel *et al.* (2019): «Adolescentes, smartphones y consumo de audio digital en la era de Spotify», *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, núm. 60, p. 103-112.

Pérez-Escoda, Ana; Contreras, Paloma (2018): «Smartphones y redes sociales para el desarrollo de competencias mediáticas y digitales en niños y adolescentes: Musical.ly», *Aula Abierta*, núm. 47(3), p. 281-290.

Pujol, Maria Antònia (2007): «La canción tradicional catalana en la enseñanza primaria», *Eufonía: Didáctica de la música*, núm. 42, p. 107-117.

Reynés, Arnau; Gelabert, Llorenç (2012): «La canción popular como fundamento del aprendizaje musical, el caso de Mallorca», *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, núm. 3, p. 287-302.

Romero, Javier (2012): «Percusión corporal y lateralidad. Método Bapne. Música y Educación», *Revista trimestral de pedagogia musical*, núm. 91, p. 30-51.
Samper, Baltasar; Morey, Ramon (1997): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper i Ramon Morey a Mallorca del 4 d'agost al 8 d'octubre de 1926 per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», dins *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, ed. Josep Massot i Muntaner, vol. VII [Memòries de missions de recerca per Palmira Jaquetti; Baltasar Samper – Ramon Morey; Palmira Jaquetti – Enric d'Aoust], Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 137-260.
Sánchez de Movellán, Borja (2009): «Sexo, sexismo, música y amor», *Journal of Parents and Teachers*, núm. 325, p. 25-28.
Vicens, Francesc (2016): *Cançons per ensenyar i aprendre*, Barcelona, Dalmau.
— (2024): «Música, multiculturalidad y educación no reglada. Un estudio de caso a partir de un cancionero como herramienta didáctica», dins *Educación e innovación al Servicio de la mejora del Conocimiento,* ed. Giorgio Crescenza i Massimiliano Fiorucci, pp. 887-904, Madrid, Aula Magna, p. 887-904.
Vila, Francesc (2004): «Hem guanyat l'escola però hem perdut el pati? Els usos lingüístics a les escoles catalanes», *Llengua, societat i comunicació: Revista de sociolingüística de la Universitat de Barcelona*, núm.1, p. 8-15.

Índex

7 *Presentació*

13 Cosme Aguiló
Endevinalles de Santanyí, es Llombards i Santa Eulàlia des Riu

29 Rafael Beltran-Amparo Rico
Les nou endevinalles més antigues de la tradició catalana: entre els *Aenigmata* de Symphonisius (s. IV-V) i les *Endevinallas populars* de Pelay Briz (1877)

41 Alícia Castelló de León-Francisca Cano Server
De quan els animals i les coses parlaven... Mimologismes i tradició popular

51 Alícia Castelló de León-Francisca Cano Server
Tenim un cos. Elements etnopoètics per a treballar l'esquema corporal

63 Bàrbara Duran Bordoy
El repertori d'una dona: gloses i cançons de madò Bàrbara Artigues *Gorrió* (Cas Concos 1926)

77 M. Magdalena Gelabert i Miró
Els encanteris i les fórmules màgiques de les rondalles mallorquines d'Antoni M. Alcover

97 Joan-Lluís Monjo i Mascaró
El xant. Observacions a propòsit d'un gènere etnopoètic breu a partir de mostres en català

117 Josep Nicolau Perelló
Les cançons de *Filología de Calendario* (1903) d'Antoni M. Penya i Mn. Ildefons Rul·lan: un glossari sobre el calendari

129 Carme Rubio Larramona-Xavier Roviró Alemany
La funció de les frases fetes i altre parèmies a *En defensa pròpia* de jacint Verdaguer

147 Josefina Roma i Riu
A Alguaire, los Agullaires... Imatges i estereotips dels pobles veïns a través de les formes breus de l'etnopoètica

155 Caterina Valriu Llinàs
Les fórmules rimades d'inici i final a les rondalles de l'Aplec Alcover

165 Francesc Vicent Vidal
Música global i petites formes d'oralitat cantada: usos i funcions de les cançons que canten els infants.

Institut d'Estudis Catalans

Grup d'Estudis Etnopoètics

Societat Catalana de Llengua i Literatura

IEC