

RESSENYES INDIVIDUALS

LLULL, Ramon: *Medicina de peccat*, edició crítica d'Anna Fernàndez-Clot, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2019; «Nova Edició de les Obres de Ramon Llull» XVI.

ALBA ROMANYÀ SERRASOLSAS

Universitat de Barcelona

albaromanya@gmail.com

La *Medicina de peccat* de Ramon Llull és un tractat moral en vers de gran valor que, sovint, ha quedat relegat en segon terme. No només perquè, pel seu to propèdèutic i didàctic, s'ha menystingut com a producte artístic, sinó perquè, fins i tot, s'ha posat en dubte la seva unitat genètica. Si, a més, es tenen en compte les poques edicions que se'n tenien fins al dia d'avui, només es pot arribar a la conclusió que ha estat un obra que ha rebut poca atenció i que, tant filològicament com teòricament, necessitava una empenta que la projectés al públic amb el rigor que mereix i amb la informació necessària per comprendre-la i emmarcar-la correctament.

La nova edició crítica de les NEORL, d'Anna Fernàndez-Clot, vol presentar una solució als problemes esmentats. La introducció de l'edició és un estudi aprofundit de l'obra que dona mostra d'una recerca intensa. Al seu torn, l'edició crítica, molt acurada, presenta per primera vegada una collació de tots els testimonis existents. En efecte, la necessitat filològica d'aquesta edició crítica es fa evident quan se'n revisen les edicions anteriors. La primera, de Jeroni Rosselló, data del 1859 i utilitza uns criteris d'edició poc rigorosos. La segona, de Salvador Galmés, del 1938, presenta un text curiosament estudiat, però no té en compte la tradició completa de testimonis. Finalment, la darrera, del 1993, no publica el text català, sinó la traducció llatina —del segle XVIII— del capítol «De trinitat» i de l'opuscle *D'oració*.

Havent mirat enrere, sembla clar que era essencial una nova edició de la *Medicina de peccat* que fos rigorosa i íntegra. La proposta de les NEORL aplega totes aquestes característiques: no només perquè té en compte tots els testimonis conservats —complets o parcials, catalans o llatins—, sinó perquè, a més, pren com

a base l'únic testimoni medieval que transmet el text complet i el revisa per proposar les esmenes pertinents. El resultat és una edició acurada que respecta fidelment l'ortografia del testimoni base amb poques intervencions, que, en tots els casos, es justifiquen i s'indiquen adequadament.

D'altra banda, l'estudi de l'obra ha volgut desmentir tòpics i hipòtesis que havien acompanyat l'anàlisi del tractat al llarg del temps. De fet, en el «Prefaci», Anna Fernàndez ja expressa la necessitat que l'obra hagi estat revisada, editada i estudiada en profunditat. Entre altres coses, reclama el valor del tractat, que, sovint, ha estat infravalorat pels estudiosos. Seguint una tendència que venia del segle XIX, els acadèmics buscaven «poesia» en el que Llull havia concebut com una «obra rimada» amb finalitat moral i teològica. Si es té en compte l'objectiu del conjunt de l'obra de Llull —escriure el millor llibre del món contra els errors dels infidels—, queda clar que la *Medicina de peccat* segueix una tendència general. El seu to moralista, doncs, no és l'excepció, sinó la norma i, per tant, no ha de ser un motiu per deixar-la en segon terme en favor d'altres obres lul·lianes més líriques.

En aquesta línia, en el mateix «Prefaci», Fernàndez s'afanya a assegurar que la *Medicina de peccat* va ser una obra que Llull va concebre com un tot. Alguns estudiosos havien fet la hipòtesi que, com que les diferents parts i capítols del tractat tenen una estructura interna molt diversa, l'obra podria haver estat generada a partir de la unió de fragments de diversos textos lul·lianes. Amb tot, aquesta edició assegura que l'estructura diversa té una raó de ser i forma part d'una lògica estratègica típicament lul·liana.

Després del «Prefaci», la «Introducció» repassa detalladament els factors més rellevants que envolten el tractat moral. Comença situant l'obra en l'espai i en el temps i afirmant que la *Medicina de peccat* «és una obra original de Ramon Llull, acabada d'escriure a Mallorca, el juliol de 1300» (p. 3). L'obra va ser escrita en un moment de gran activitat del beat, en el qual va escriure obres propagandístiques, doctrinals i morals. El públic potencial del tractat és molt genèric: els cristians que es volen alliberar de les faltes comeses i busquen la salvació de l'ànima. L'obra busca proporcionar exercicis espirituals que permetin demanar perdó pels pecats comesos i preveure futures temptacions. Per fer-ho, proporciona coneixements doctrinals que han d'ajudar perquè els lectors aprenguin a viure d'acord amb els manaments de Déu.

La mateixa estructura de l'obra ja està pensada per a una correcta assimilació dels continguts doctrinals: a més de presentar el recurs mnemònic del vers i les rimes, la *Medicina de peccat* està dividida en cinc parts que ajuden el lector a centrar-se en l'únic tema que ha d'assimilar. L'estratègia de Llull és facilitar la lectura del tractat transformant-lo, no en una obra de consulta, sinó en un electuari moral, és a dir, en una solució medicinal que, com un xarop, ha de curar l'ànima i encaminar-la cap a la salvació. Les intencions de Llull queden ben definides en el pròleg de l'obra, en el qual afirma que «Contricció, confessió, / encara satisfacció, / e la bona temptació, / e oració exament, son medicina e ongent / contra peccat e falliment.» (p. 119, vv. 1-6). Proposa, doncs, cinc remeis que han de ser-

vir com a medicina contra el pecat. Remeis que, al seu torn, es corresponen a les cinc parts de l'obra: la contrició, la confessió, la satisfacció, la bona temptació i l'oració. Aquesta idea queda refermada en el colofó, moment en el qual, recuperant el fil del pròleg, Lluïl insisteix en la funció del seu tractat moral: «qui's en peccat e-xir en vol, / ab est escrit, a son poder; / car ab el orá mantener / la fi a la qual es creat, / e-n sabrá ixir de peccat» (p. 367, vv. 5.862-5.866).

Anna Fernàndez demostra que una mirada atenta a l'estructura de les cinc parts en revela una concepció molt ben travada, que s'oposa clarament a la idea fragmentària que s'havia tingut en el passat. En efecte, cada remei contra el pecat, i cada part, és un pas més cap a la salvació final. D'aquesta manera, les tres primeres parts —«De contrició», «De confessió» i «De satisfacció»— es corresponen als tres primers passos que ha de seguir el bon creient. Amb tot, aquests primers passos es corresponen a un mateix estadi de curació del pecat: la penitència, que ha de servir per purgar el subjecte i per reconciliar-lo amb Déu.

Aquestes tres primeres parts tenen en comú una veu en primera persona que ha d'ajudar el lector a identificar-se amb el penitent: una veu que prega per expressar la seva culpa i la seva voluntat d'esmenar-se. N'és una bona mostra el capítol 12 de la primera part, que comença amb un apòstrof a l'engany: «A engan, que vos enganats!» (p. 131, v. 237). Després, continua amb una acusació del pecat i amb una confessió del jo líric: «Car eu estay en aquel cas, / e son aquel engana-dor / qui hay enganada valor / en tot so per que-n mi no val, / car de mon cor fayt ay ostal / a engan e a trayment» (p. 131, vv. 244-249). Anna Fernàndez subratlla que el jo poètic d'aquestes tres primeres parts també és caracteritza per la riquesa dels seus recursos expressius. Com ja s'ha vist, abunden els apòstrosfs i les confes-sions, però també són freqüents altres mètodes retòrics, com les definicions de conceptes.

La quarta part —«De temptació»— vol oferir recursos al creient perquè s'aparti de les temptacions del dimoni i es deixi guiar per les del bon àngel. Reconeix, doncs, dues vies de temptació: una que s'adequa a l'ordre diví i una que la perverteix. Aquesta etapa, doncs, ja no consisteix a purgar el pecat, sinó a prevenir-lo: «car vuyl mostrar / com se pusc'om guardar / al comensament, com vol far / alcuna re» (p. 217, vv. 1857-1860).

Finalment, la cinquena part s'ocupa de l'oració. És gràcies a aquest bon costum que les persones poden canalitzar les seves potències a la primera intenció. Aquesta darrera part, que va circular com a opuscle autònom, suposa el final del procés de curació de l'ànima malalta i proposa un mètode de pregària que pren com a base les Regles i Qüestions de l'Art lul·liana. Per fer-ho, Lluïl divideix l'oració en nou maneres i, després, assegura que Déu, que és pietós, escolta la pregària dels homes: «E Deu, per sa gran pietat, / auja nostra oració / ab pietat e ab perdó, / en tant que siam exoit; / e ajud-nos Sant Esperit» (p. 319, vv. 4.684-4.688).

Les cinc etapes per curar l'ànima del pecat i prevenir-lo ja van captar l'atenció dels grups religiosos i els laics interessats per l'espiritualitat de l'edat mitjana. Anna Fernàndez assegura que es conserva documentació que testifica que el text

va circular i es va utilitzar com a electuari moral i, també, com a manual de contemplació. A més, tot i que amb menys representació, l'obra va continuar sent llegida als segles XVI, XVII i XVIII. Amb tot, no va ser fins al segle XIX que un renovat interès en els textos de Llull no va suscitar una relectura de l'obra des d'un punt de vista més literari. És aquest punt de vista el que va determinar la direcció dels estudis que van acostar-se al tractat fins al dia d'avui. La tendència dels acadèmics havia estat buscar els capítols que es consideraven més expressius poèticament i menystenir la resta. La nova edició de les NEORL planteja una altra manera d'entendre el text. Una nova mirada més d'acord amb els estudis lul·lians actuals que té en compte l'objectiu vital de Ramon Llull i col·loca l'obra coherentment dins d'aquesta tendència general.

GELABERT, Joan: *L'alegria inaudita. Reflexions sobre el Llibre de contemplació en Déu*, sa Pobla: Publicacions Illa Sobre Mar, 2018.

PERE GARAU BORRÀS

Universitat de les Illes Balears.

p.garau@uib.cat

Gelabert inicia l'assaig sobre el *Llibre de contemplació en Déu* amb una aproximació al concepte de mística i la justificació de per què no encaixa amb la definició del llibre. Entén que l'essència per a entendre'l és l'amor correspost de Llull cap a Déu, la crida que sentí amb l'aparició de Jesucrist crucificat i el *jo* que se'n deriva al llarg de l'obra. Això i la Trinitat són els dos fonaments que Gelabert afirma com a essencials per a entendre el *Llibre de contemplació en Déu*. És des d'aquesta premissa que s'inicia la seva aproximació a l'obra.

Seguidament, comença a través de nou capítols un recorregut pel llibre lul·lià. Al primer, sota el títol de «L'alegria de l'ésser», parla de l'alegria ontològica, fruit de la trobada de Déu. Per a Gelabert, Llull procura transmetre aquesta alegria a través de comparacions, per a crear un sentiment d'empatia amb el lector. A més a més, explica com l'argument de l'ésser és un dels més usats per Llull arreu del llibre i l'interpreta com la presa de consciència del subjecte lector enfront d'ell mateix. Afegeix Gelabert que el *jo* conscient esdevé *jo* amorós i llavors *jo* cognoscent, com a alegoria trinitària. Comenta que Llull considera que l'ésser «només és digne d'alegria quan s'alegra de l'existència de Déu, perquè aleshores ja ha assolit la seva pròpia dignitat en l'amor diví» (GELABERT 2018: 25). Així, l'autor remarca que Llull mostra tres tipus d'alegria: la individual, la dual i la plural, *i. e.* la d'un mateix, la que es té cap a Déu i la que es té cap al pròdig.

En el segon capítol Gelabert disserta sobre la Trinitat, explicada a partir de l'essència de Déu: la Trinitat mostra que la creació, l'encarnació i el final són una realitat i alhora tres. No obstant això, recorda que Llull adverteix que l'home no

podrà conèixer mai l'essència de Déu, atès que l'home és finit i Déu infinit. Lligat a la trinitat, l'autor introdueix les dignitats i remarca que Llull centra el seu discurs en la figura del Fill. Ja en el tercer, Gelabert tracta el segon llibre del *Llibre de contemplació en Déu*, concretament l'ordenació de la divinitat. Assenyala l'allunyament de la visió cristiana respecte de la grega presocràtica o la xinesa dadoista. Per a Llull, doncs, l'ordenador és un Déu personal. Gelabert recalca que

[...] l'ésser humà, ja des d'antic, des de fa mil·lennis, i independentment de la cultura on ha nascut, coneix per la pròpia experiència en el seu doble vessant exterior i interior, que la realitat està subjecta a un ordre transcendent i que ell mateix forma part d'aquest ordre. Llull, bé que rep aquesta visió de la religió cristiana, segurament gràcies a la vida contemplativa que duia, l'aprofundeix i l'enriqueix considerablement. Sobretot en establir la seva teoria de les dues intencions i dels moviments pels quals l'home està ordenat com a creatura, i que es manifesta en una dialèctica espiritual de Déu, home i món (p. 50).

Així mateix, fa incís en què l'home, segons Llull, es troba lliurement entre el primer moviment (l'ésser) i el segon moviment (el no-ésser) i que quan actua bé s'acosta al primer, mentre que quan actua malament s'acosta al segon. La naturalesa de l'home és freturosa i no se sosté per si sola perquè prové del No-res. L'home, per tant, és lliure de triar, sempre que es conegui a si mateix. Gelabert, en aquesta línia, mostra que Llull considera el coneixement i l'amor com a sinònims i, d'acord amb això, matisa que Déu és l'ésser més conegut i, per tant, estimat.

En el tercer llibre de l'obra, *El món dels sentits*, es reflexiona sobre els cinc sentits corporals i els cinc sentits intel·lectuals de l'home. Gelabert afirma que el protagonista d'aquesta part és l'ànima: «l'ésser humà en la seva realitat dual feta del món sensible i el món intel·ligible» (p. 64). Els sentits corporals són un perill per a la persona, atès que corresponen al món de les aparences i esclavitzen l'home. No obstant això, ordenats i endreçats són àmbits on es pot contemplar Déu. Gelabert creu que aquesta visió demostra la maduresa de Llull com a escriptor i representa un avanç per a l'època.

Gelabert posa de manifest que Llull dedica un espai extens a tractar el conflicte entre la raó i la fe, d'una manera que iguala els dos conceptes i els deslliura de la tensió existent. En aquest punt, anota els sis pilars que, per a l'autor, marquen l'obra de Llull. Entén que el *Llibre de contemplació en Déu* és una obra orgànica que es comprèn quan es llegeix en la seva totalitat.

En referència al darrer llibre, *L'amor i l'oració*, l'autor introdueix al llenguatge lul·lià i reflexiona sobre l'ús dels signes i els motius que Llull tenia per a fer-los servir. Així, els considera un protollenguatge respecte de l'Art lul·liana.

Gelabert també subratlla la faceta dialogant de Llull, amb l'explicació de com s'ha d'establir el diàleg i quines són les condicions per a la disputa. Ja cap al final, es fixa en els versicles del capítol 160, que parlen sobre la mort. Fa notar el desig de Llull de morir màrtir i en la relació de vassallatge amb Déu que Llull fa palesa

al llarg de l'obra: «aquest vincle íntim entre dues persones determinava la forma de viure l'existència, i en aquest sentit cal remarcar el fet que el vassall estava compromès a donar la vida pel seu senyor si aquest estava en guerra» (p. 110).

Per a acabar, se centra en la diferència que Llull estableix entre la paraula i l'enteniment, i el conflicte que se'n deriva, mitjançant la metàfora de l'infantó balbuç. Per a Gelabert, entendre Llull és entendre que era un contemplatiu, i que de l'experiència de la contemplació neix la comprensió de la diferència entre el pensament i el llenguatge. Així mateix, afegeix que Llull era un savi i «aquí savi no vol dir, per parlar col·loquialment, l'home més intel·ligent del món, sinó aquell qui té l'esperit totalment transparent» (p. 124).

En definitiva Gelabert fa un repàs acurat al *Llibre de contemplació en Déu*, una lectura que s'ha d'entendre en paral·lel al procés d'edició que el mateix autor dugué a terme d'aquesta obra. És una interpretació personal i subjectiva que, més que divulgar l'obra, té com a propòsit alliberar la reflexió que l'obra suscità a l'editor.

VILANOVA, Arnau de: *Interpretatio de visionibus in somniis dominorum Iacobi Secundi, regis Aragonum, et Friderici Tertii, regis Siciliae, eius fratris*, a cura de Jaume Mensa i Valls, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Facultat de Teologia de Catalunya, 2019; «Arnaldi de Villanova Opera Theologica Omnia (AVOThO)» xiv.

CARMEL FERRAGUD

Institut Interuniversitari López Piñero - Universitat de València
carmel.ferragud@uv.es

Apareix el quart volum, el catorzè de la col·lecció completa, de les AVOThO, la publicació de l'obra teològica del metge valencià Arnau de Vilanova. Va a cura de Jaume Mensa, professor de filosofia medieval de la Universitat Autònoma de Barcelona i gran coneixedor i impulsor dels estudis arnaldians. De fet, l'estudi que es fa de l'obra editada, la *Interpretatio*, és una revisió acurada d'articles anteriors de Mensa apareguts en diverses publicacions. Cal destacar que, després que els tres primers volums anaren a càrrec de Josep Perarnau, ara s'incorpore amb l'edició d'aquest volum un nou curador. Fet i fet, el projecte editorial s'anuncia «ben encarrilat», des de la perspectiva organitzativa i l'econòmica, una magnífica notícia per a tots els interessats en l'estudi de la cultura medieval, en el sentit més ampli.

AVOThO és la col·lecció «germana petita» de les AVOMO, molt més avançada quant a volums publicats, que aplega l'obra mèdica de Vilanova. En realitat, es fa difícil separar l'obra mèdica de la teològica i espiritual d'Arnau, o el que és el mateix, la seua identitat com a ensenyant i practicant de la medicina i la seua

identitat de teòleg (ZIEGLER 1998). La singularitat amb la qual es posen en contacte ambdues facetes de la complexa personalitat del personatge exigeix un coneixement profund del contingut de la seua obra. Una obra que va experimentar una evolució constant amb el temps, i que requereix un important esforç de recerca per tenir-ne una adequada consideració. La cultura catalana té el privilegi de comptar amb aquestes dues col·leccions, modèliques quant a la seua concepció, pulcritud i cura de les edicions, i el gran interès de les introduccions que les precedeixen, amb apèndixs, índexs onomàstics, etc., que les clouen. El volum que ens ocupa està dins la mateixa línia.

En 1309, dos anys llargs abans de la seua mort, un madur Arnau va cometre la gosadia de sobrevalorar la influència que tenia com a metge i conseller, com a autèntic director i conductor de la vida dels seus patrons, en el més ampli sentit de la paraula. No debades havia adreçat el seu *Regimen sanitatis ad Regem Aragonum* al rei Jaume II (VILANOVA 1996), una obra que tindria un èxit i impacte enormes, manifest en nombroses edicions i traduccions, i que tan pagat deixaria el monarca. Aprofitant aquest influx, Arnau va utilitzar la seua faceta oniromàntica per donar una interpretació dels somnis del rei Jaume II i del seu germà Frederic II de la manera que més li interessava. El segon el cridà a la cort de Sicília i li presentà un somni perquè el valorara, i el metge el relacionà amb un somni que havia tingut el primer. Arnau va convertir aquella *Interpretatio* en un al·legat en pro de la reforma de la cristiandat que tots dos monarques, pretesament, haurien d'encapçalar. El metge mostrà en el text el poder de les grans profecies veterotestamentàries anunciades en somnis, i gairebé es presentà com un profeta. Els més insignes esdeveniments de la història de la salvació, de fet, s'havien anunciat a través d'un somni. L'atreuiment es va fer encara més gran perquè Arnau va gosar llegir aquesta interpretació davant del papa Climent V, en una versió definitiva que porta per títol *Collocutio Friderici Regis Siciliae et nostra Arnaldi de Villanova, lecta et communicata Sedi Apostolicae*, i que consta de la *Interpretatio*, un exordi, una lletra de Frederic al rei Jaume i la seva resposta.

El volum que ens ocupa és una edició de l'únic manuscrit de la *Interpretatio*, conservat a l'arxiu de la Corona d'Aragó. Ja havia suscitat l'interès d'historiadors des de fa temps, i havia estat editat parcialment, i no massa ben interpretat: el teòleg protestant Matthias Flacius Illyricus en va fer una edició en 1562; Marcelino Menéndez Pelayo el va integrar en dues obres seues, en 1879 i 1889 (en la reconeguda *Historia de los heterodoxos españoles*). Ara, Mensa, tot tenint en compte aquestes edicions en la seua pròpia, ha aclarit els punts de confusió, tot aprofitant les notícies aportades per Heinrich Vincke, no tingudes abans en compte.

Segurament, Arnau va calcular malament la seua jugada, perquè aquella acció agosarada va provocar la ira de Jaume II, amb qui trencaria relacions després d'anys de servei. Arnau sabia la forta ascendència que tenia sobre reis i papes des de feia molts anys. Havia promocionat la traducció i incorporació de nous textos al currículum de Montpeller, on era professor, revolucionant d'alguna manera l'ensenyament de la medicina i la seua pràctica. Tota aquella matèria va traspassar

l'espai universitari i es filtrà per tots els racons de la societat. Ell i altres metges convenceren les màximes autoritats de la cristiandat, però també dirigents de ciutats i viles, prohoms en definitiva, de què la millor manera per organitzar la salut de la cort, dels habitants d'una ciutat, de moure millor els engranatges de la justícia amb l'ús de perits, de mantenir els carrers en condicions higièniques adequades, de tenir cura dels més necessitats, dels pobres que vivien en un hospital o en una presó, depenia de l'aplicació dels principis que es derivaven del galenisme (MCVAUGH 1993). La societat baixmedieval prengué un rumb inèdit fins aleshores; tot va passar a interpretar-se en les claus biològiques i filosòfiques que implicava la teoria humoralista. Els patrons d'aquells metges notables els valoraven i els obeïen, amb limitacions, això sí. Però el seu proselitisme religiós també es feia notar. Una mostra d'aquest poder de convenciment del metge seria que el rei Frederic va prohibir que els cristians acudiren a ser atesos per metges jueus. Arnau era ferm defensor de vetar l'assistència mèdica provinent dels assassins de nostre Senyor; estava convençut que posar-se en mans d'un metge-conseller jueu era igual a acceptar les doctrines tòxiques d'un enemic de la fe. Heus ací una vegada més com teologia i medicina interactuen, en aquest cas per excloure els metges jueus, no ho oblidem, competidors també en el mercat mèdic. No serviria de gran cosa. La tossuda realitat mostra l'enorme prestigi dels guaridors hebreus durant tot el segle XIV i encara després quan es varen convertir arran dels esdeveniments de 1391. En qualsevol cas, Arnau devia tenir un convenciment absolut que els seus patrons continuarien acceptant els seus consells, també en matèria espiritual o, si més no, a la seua edat ja tan li faria. En tot cas, valdria la pena de provar-ho. Però el ben cert és que Jaume II va escriure al seu germà, enfurismat amb què Arnau haguera mentit interessadament posant en boca seua afirmacions que no havia dit.

Arnau va produir la *Interpretatio* en una època ben complicada de la història de l'Església. Era seguidor dels corrents espiritualistes del seu moment, com el franciscanisme, els seguidors del qual, convençuts que s'apropava la vinguda de l'Anticrist, demanaven una reforma en profunditat de l'Església que ho pogués afrontar amb garanties. De fet, Arnau va ser un dels grans inspiradors i promotors de la instal·lació dels beguins a València en 1313, i és possible sospitar que de retop també a les Illes Balears, en 1314 (RODRIGO & RUBIO 1984: 18-19). Arnau censurava, entre altres coses, la forma de vida del clergat del seu temps. No li faltaven raons. Les visites pastorals evidencien comportaments indecorosos i impropis d'homes de Déu, que descuraven les seues obligacions, rapinyaven diners dels pobres i vivien en concubinatge (CÁRCEL & BOSCA 1996). Arnau reclamava el valor de la caritat, el compromís genuí del cristianisme amb els més necessitats. També feia una aposta per l'oració i el dejuni.

Per poder capir els fets i els contextos Mensa ha confegit una edició crítica del manuscrit de l'obra. S'ha aprofitat de tot un treball previ, que s'ha vist arrodonit també per una introducció extensa. El lector trobarà un conjunt de textos referenciats, amb nombrosos passatges d'altres obres d'Arnau, i en particular del *Raonament d'Avinyó*, que connecten amb la *Interpretatio*. Un text que mostra la

personalitat d'Arnau i la seua forma de produir raonaments teològics, un text que posa en evidència la seua faceta d'home de ciència. Arnau sol aplicar conceptes mèdics i biològics a la dimensió espiritual.

El text s'acompanya d'un apèndix amb la lletra que Frederic de Sicília va enviar a Jaume II i la seua resposta, que Arnau va llegir a Avinyó. També d'una bibliografia i d'una sèrie de taules de citacions bíbliques, antropònims i obres anònimes, referents al text editat; i també una altra per a ambdues cartes, i una taula de fonts manuscrites.

De la lectura de la *Interpretatio* i els riquíssims comentaris del curador es desprèn que resulta impossible fer una aproximació a Arnau que vulga destriar l'home de ciència del teòleg. El lector que desitge comprendre'l adequadament estarà obligat a recórrer sempre a aquests dos aspectes de la seua complexa personalitat. La consecució de les AVOMO i les AVOThO ens aportaran aquesta visió panoràmica. El camí que es vaja fent mentrestant serà un gaudi intel·lectual.

BIBLIOGRAFIA

- CÁRCEL & BOSCA (1996): María Milagros Cárcel Ortí i José Vicente Bosca Codina, *Visitas pastorales de Valencia (siglos XIV- XV)*, València: Facultad de Teología San Vicente Ferrer; «Valentina» 38.
- MCVAUGH (1993): Michael R. McVaugh, *Medicine Before the Plague: Practitioners and their Patients in the Crown of Aragon, 1245-1345*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RODRIGO & RUBIO (1984): Mateu Rodrigo Lizondo i Agustín Rubio Vela, «Els beguins de València en el segle XIV. La seua casa-hospital i els seus llibres», dins *Miscel·lània Sanchis Guarnier*, I, València: Universitat de València, ps. 327-341.
- VILANOVA (1996): Arnau de Vilanova, *Regimen sanitatis ad regem Aragonum*, ed. de Luis García Ballester i Michael R. McVaugh, introducció de Pedro Gil Sotres, Barcelona: Universitat de Barcelona, Fundació Noguera; «AVOMO» x.1.
- ZIEGLER (1998): Joseph Ziegler, *Medicine and Religion c. 1300. The Case of Arnau de Villanova*, Oxford: Clarendon Press.

MARCH, Ausiàs: *Un male strano. Poesie d'amore*, Cèlia Nadal Pasqual i Pietro Cataldi (curs.), Torí: Einaudi, 2020; «Nuova Universale Einaudi. Nuova serie» 23.

LOLA BADIA PÀMIES
 Universitat de Barcelona
lola.badia@ub.edu

Que una col·lecció tan canònica com la «Nuova Universale Einaudi. Nuova serie» proposi dinou poemes d'Ausiàs March amb l'original acarat de l'edició Bohigas (MARCH 2005), acompanyats d'una traducció que dona vida pròpia al text, i compendiats per un ampli comentari «a la italiana», respon a un pla ben definit de promoció del poeta valencià. En aquest sentit Pietro Cataldi va exposar un programa molt ambiciós durant el congrés sobre March que ell mateix havia organitzat el 2017 a la Universitat per Stranieri de Siena (*Ausiàs March* 2018: 20-31): March és un poeta amb una dimensió filosòfica poderosa, que destaca sobre els seus coetanis i s'avança a determinades inflexions de la lírica contemporània. El fet que no formi part del cànon europeu com Dante o Shakespeare només s'explica per la progressiva marginalització de l'idioma en què s'expressava. Per a les lletres catalanes March és un clàssic de referència, però la seva projecció internacional rarament depassa l'àmbit hispànic (MARCH 2004, MARCH 2017). Si Costanzo Di Girolamo va fer època integrant March en una col·lecció de textos acadèmics d'alta divulgació, que es diu «Biblioteca Medievale» (MARCH 1998), amb l'antologia Einaudi d'enguany el lector italià pot accedir a March en el context dels grans valors de la lírica de tots els temps. Els curadors Cataldi i Nadal són conscients que la canonització europea d'un poeta que escriu en una llengua subordinada comporta una presa de posició que supera l'amor per les belles lletres:

Per quanto possa essere [...] forte in noi la tentazione di aggrapparci all'autonomia dell'arte e di limitarci prudentemente a fare bene il nostro lavoro, ecco che una volta di più le nostre scelte hanno anche, sempre, un tratto politico. (*Ausiàs March* 2018: 21).

Aquest compromís amb el cas català va aparellat amb la voluntat d'acostar l'univers del poeta antic al lector contemporani. A la solapa posterior de la sobrecoberta s'hi llegeix la tercera estrofa del poema 78, «No guard avant ne membre lo passat», un cant del cicle Oh foll Amor, que desenvolupa el motiu de la immediatesa de l'acte amorós, amb al·lusió velada al *fach* (ps. 50-55, 138-143). La traducció destaca la realitat sexual de la situació: «Io mi *appago* se vedo te *appagata*, / e questo *desiderio* è grande tanto / che il sentire è perduto del mio corpo / fino a che la tua *voglia* non è *sazia*». L'original, per contra, empra uns termes equívocs —«son content», «voler vostre», «es va sadollant»— que faciliten la construcció dels terribles laberints verbals sense sortida de March: el que avui dia interpretem

a «abnegación sexual en sentido estricto con respecto a la mujer» (MARCH 2004: 475) condueix al malson tràgic de l'autodestrucció del jo poètic. Vegeu al poema 102 —que és «la grande canzone dello smarrimento» (p. 151)— els vs., 37-38: «Foch crem ma carn, e lo fum per encens / vaj'als damnats per condigne per-fum!». «Bruci il fuoco la mia carne, e il fumo / come incenso ai dannati sia degno profumo» (ps. XXVI-XXVII, 76 i 161).

L'acostament a l'univers mental de March es val d'una traducció que no és ni paràfrasi, ni versió de servei. Els curadors argumenten tant l'ús de calcs aparents, d'arcaïsmes i d'actualitzacions semàntiques, com el recurs a formes de la tradició italiana, a la polimetria o al manteniment estratègic de la rima (ps. XXXIV-XLIII). També afronten el problema de la polisèmia en March de termes amb una accepció filosòfica forta, com ara «imaginació», que mereix explicacions *ad hoc* en diversos contextos (ps. XXVIII, 96 i 111), i glossen certes troballes d'allò més encertades com la traducció de «força» per «slancio» (ps. XXXIX, 23 i 117). L'adaptació del tractament de vós, dirigit a la dama, per un tu, que l'acosta a la percepció del lector modern («attualizzazione del codice», p. XL) és del tot escaïnt, atès que, com és sabut, al segle XV hom parlava de vós al gat domèstic.

Que al darrere de la traducció d'aquesta antologia hi ha fervor i entusiasme per la poesia de March ho demostren alguns experiments francament simpàtics, com ara el manteniment de l'arrel catalana de «sojornar» a «me sojorn e'm delit», traduït per «soggiorno e mi diletto» (I, 11; p. 3). Di Girolamo escriu «godo e mi diletto» (MARCH 1998: 85); Micó desfà la parella de sinònims: «con este pensamiento me deleito» (MARCH 2004: 91) i a MARCH (2017: 108) es llegeix «con este pensamiento me alegre y gozo». Un altre exemple del mateix és a «absença és lo verme que la guasta» (cf. MARCH 2008: 100), traduït per «è l'assenza il verme che lo guasta» (I, 42; p. 5), quan altres versions porten «corrode», «lo roe». Així la solució permet mantenir la rima amb «contrasta». En la mateixa línia, «fa magrir» esdevé «smagra» (III, 4; p. 11), quan altres versions proposen «spolpa» o «hace enflaquecer». En sentit contrari, hi ha una picada d'ull al poema de Petrarca «Solo e pensoso i piú deserti campi», que se cita diverses vegades als comentaris; «e la calor no'm surt a part de fora» es tradueix per «e non mostro all'esterno il mio avvampare» (III, 6, p. 11), recordant «di fuor si legge com'io dentro avvampi» (RVF XXV, 8). Di Girolamo tradueix «sicchè il calore non mi esce di fuori» (MARCH 1998: 93). Els bons resultats de la versió de Cataldi i Nadal es poden mesurar en punts clau com la primera estrofa del poema 46 «Veles e vents han mos desigs complir». Només hi ha una proposta més rodona, que és la castellana de Josep M^a Micó, capaç d'aquest segon vers: «abriendo inciertas sendas por el mar» (MARCH 2004: 185); aquí fa «mentre faccio gli incerti cammini del mare» (p. 37).

La tria dels dinou poemes es justifica pel compromís amb el que els curadors anomenen la «logica profunda dei testi», el «senso profondo», o la «lògica interna» del conjunt de l'opus marquià (ps. XXXIX-XL). És per això que a la introducció (ps. v-XXX), a la nota sobre la recepció (ps. XXXI-XXXIII), a la nota sobre el text

(ps. XLIV-XLV) i a la biografia raonada (ps. XLVI-LI) es proporcionen totes les pistes necessàries per ampliar coneixements en tots els sectors, inclosos uns breus «Cenni biografici» (ps. XXIX-XXX). March interessa en tant que poeta que pensa; l'estudi i la valoració dels condicionants filològics, prosòdics, ideològics o biogràfics —que els curadors manllevan amb rigor de la bibliografia acadèmica en ús a les universitats catalanes— té un valor instrumental. Llir entre cards i Plena de seny són Teresa d'Híxer i Isabel Martorell, posem per cas, però la tria de l'antologia Einaudi no treballa a partir del cicles respectius sinó que copsa, en el conjunt da la seqüència heretada de l'edició de Pagès —via MARCH 2005—, materials que puguin conduir el lector a la comprensió del substrat profund del pensament de March, «poeta della scissione» (p. 117). La tria resulta estimulante. No s'han seleccionat ni els Cants de mort ni el poema 105, sinó els 1, 2, 3, 9, 27, 28, 29, 33, 34, 38, 46, 49, 56, 78, 82, 86, 98, 102, 118, que a la taula de les ps. 177-178 són designats pel primer hemistiqui («Així com cell», «Pren-me enaixí», etc.). En conjunt, 6 peces de Plena de seny, 5 de Llir entre cards, 3 cobles esparses, 2 poemes d'Oh foll Amor, 2 poemes extensos (el 102, de 232 vs., i el 118, de 96 vs.), més «Veles e vents». El poema 49 (ps. 42-45 i 132-135), «A mal estrany és la pena estranya», suggereix el títol de l'antologia: *Un male strano*. És una cançó a Llir entre cards, que tracta de l'excepcionalitat de l'experiència amorosa del jo líric:

L'amore sconvolge i principî classici e comuni della logica, alterando il rapporto causa-effetto, rimescolando l'ordine delle cose e ammutolendo il soggetto». «L'irruzione di questa esperienza è sentita come una forza infinita, tale da sgomentare il soggetto e da paralizzarlo con la paura». «Fra paura e desiderio si produce dunque uno stato conflittuale che definisce l'identità del soggetto (ps. 132-133).

Cataldi i Nadal reivindiquen March com a poeta pensador en la línia de Dante, Blake, Coleridge, Browning, Hölderlin, Leopardi, Eliot o Montale (p. xv) i també remarquen la duresa de la seva expressió, una «ruvidezza» que recorda la de Dante (p. xvi). Per una interpretació més afinada del pensament de March que es desprèn de l'antologia Einaudi cal remetre, però, a les aportacions dels dos curadors al congrés marquès celebrat a Barcelona el 2018 (*Ausiàs March* 2019: 29-75). Hi ha una pista en el que comenten a propòsit del poema 98, «Per lo camí de mort he cercat vida» (ps. 60-65 i 146-150); un text que reinterpreta els primers versos de la *Commedia* i genera un discurs on «si sfalda uno dei pilastri della lògica aristotèlica», que és «il principio di non contraddizione» (p. 150).

Al «Commento» (ps. 93-174), per cada poema s'ofereix un davantal i, per cada estrofa, aclariments sobre la traducció i sobre el context cultural del segle xv. La menció de les fonts clàssiques o escolàstiques és indicativa, mentre que les connexions amb Dante i Petrarca atreuen més l'atenció. Els curadors glossen detingudament la dimensió especulativa del pensament de March i entren en diàleg amb la tradició crítica que els ha precedit, tal com imposa el model dels set segles de discussió dels versos de la *Commedia* de Dante. En el cas de March, el diàleg

s'entaula amb els editors, els traductors i els materials de la tradició crítica catalana, magres i dispersos. Només mostres indicatives. Els curadors accepten l'esmena *ope ingenii* de Jaume Torró a 2, 10 «tant que no pot *sorgir* sens lo contrari», segons la qual «sorgir» vol dir 'ancorar' i corregeix el «surtir» erroni dels manuscrits (ps. 7 i 101-102). També entenen que «pochs animals no cloen les palpebres», a 28, 3, vol dir que els 'animals petits no dormen', com va suggerir Di Girolamo (MARCH 1998: 127 i 324-325), i fins i tot sostenen que «prevale ormai questa lettura» (p. 115); tanmateix aquesta proposta tan sols s'accepta, i sense justificació, a MARCH (2017: 269). Gramaticalment el passatge no abona que «pochs» signifiqui 'petits', com és el cas de 46, 13, i el vers de Dante (*Inf.* II, 1-4) que al·lega Di Girolamo confirma que, als quatre primers versos del poema 28, la majoria dels animals reposen, tot preparant el contrast amb l'insomni dels malalts i dels criminals dels quatre següents.

Un «commento» tan copiós com el de l'antologia Einaudi incita a continuar el diàleg i això fa que s'hi trobin a faltar les remissions als llocs de les citacions de Torró o Di Girolamo que s'acaben d'esmentar. Dues aportacions més de detall entre les moltes que la crítica anirà perfilant. A 27, 41-42, «Plena de seny, no's pot ben soferir / vida y dolor sens pendr'algun *espai*», traduït per «Piena di senno sono insopportabili / vita e dolore senza *spazio* che basti» (ps. 19, vg. comentari a p. 113), el mot «espai» fa més sentit en l'accepció 'descans', documentada al DCVB; vegeu «algun sosiego» a MARCH (2017: 265). I també convé precisar la glossa als «dons de cera fets», de 46, 18, uns presents votius o exvots, que a la p. 129 són entesos restrictivament com «candle per gli altari».

BIBLIOGRAFIA

- D. A. (2018): Diversos autors, *Ausiàs March e il canone europeo*, Benedetta Aldinucci i Cèlia Nadal Pasqual (curs.), Alessandria: Edizioni dell'Orso; «Bibliotheca Iberica» 19.
- D. A. (2019): Diversos autors, *El pensament d'Ausiàs March*, Anna Alborni, Lola Badia i Raffaele Pinto (curs.), Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres; «Series Maior».
- MARCH (2004): Ausiàs March, *Páginas del cancionero*, introducció, edició i notes de Costanzo Di Girolamo, Madrid, Buenos Aires, València: Editorial Pre-Textos; «Colección La Cruz del Sur» 711.
- (2005²): *Poesies*, Pere Bohigas (cur.), edició revisada per Amadeu-J. Soberanas i Noemí Espinàs, Barcelona: Barcino; «Els Nostres Clàssics. Col·lecció B» 19.
- (2008): *Per haver d'amor vida*, antologia comentada per Francesc Gómez i Josep Pujol, Barcelona: Barcino; «Col·lecció Barcino» 3.
- (1998): *Pagine dal canzoniere*, Costanzo Di Girolamo (cur.), Milà, Trento: Luni Editrice; «Biblioteca Medievale» 7.
- (2017): *Dictats. Obra completa*, Robert Archer (ed.), Marion Coderch i José Maria Micó (trads.), Madrid: Cátedra; «Letras Hispánicas» 788.

CHERCHI, Paolo: *Ammiraglio Tirante. Studi sul Tirant lo Blanc*, Mòdena: STEM Mucchi Editore, 2008.

RAFAEL BELTRAN

Universitat de València

rafael.beltran@uv.es

Paolo Cherchi, un dels representants més conspicus de la filologia romànica actual, va publicar en 2013 una magnífica traducció de *Tirant lo Blanc* a l'italià, que va acollir la prestigiosa sèrie «I Millenni» de l'editorial Einaudi. Es tracta de la primera i única traducció italiana moderna, sortida a la llum cinc segles després de la traducció de Lelio Manfredi. La curada traducció li va servir d'estímul a Cherchi per aplicar els seus coneixements enciclopèdics a la novel·la de Martorell. El bagul de sorpreses inacabables que és *Tirant* segueix obrint molts dels seus secrets gràcies a mirades i especulacions sàvies com la del professor italià i nord-americà.

El llibre s'estructura en quatre capítols llargs, més sis breus. Els tres primers van ser publicats a la revista *Tirant*, el quart a *eHumanista* i el cinquè era inèdit. Les «Brevi chiose tirantine» havien aparegut a *Cultura Neolatina, Studj Romanzi, Tirant* (dos) i *L'Alighieri*; la darrera «chiosa» o glossa, inèdita.

Al cap. I, «Ammiraglio Tirante. L'ideale di un Mediterraneo unito», Cherchi ofereix una lectura de la novel·la de Martorell des de la disciplina general, diríem que braudeliana, dels estudis mediterranis. Enfrontat al mar, que separa i uneix pobles i cultures, Tirant mostra com a almirall igual valor que els pilots, mariners i homes d'armes que Martorell va conèixer. Com a naufrag a Àfrica coneix els seus enemics potencials dins el seu món, i això l'ajuda a canviar el seu paper de conqueridor pel paper de «civilitzador» i, per tant, a fer-lo més capaç de governar l'imperi, malgrat que defensa un programa ideològic absolutament utòpic, herència lul·liana: unir el Mediterrani sota un mateix únic imperi cristià.

El cap. II, «Gli stratagemmi del *Tirant lo Blanc*», comença amb l'acusació d'un rei musulmà a Tirant de «perfidia», perquè guanya batalles per engany. És cert que Tirant sovint recorre a estratagemes militars, però l'estratagema no és perfidia, sinó astúcia bèl·lica, legitimada per una antiga tradició militar, i pel dret canònic i el dret civil. L'assaig estudia les diverses estratagemes presents a la novel·la (fins a cinquanta-sis n'enumera Cherchi), concentrades principalment a les parts de Constantinoble i africanes, i les emmarca dins aquella tradició literària i jurídica. L'ús d'estratègia militar, en la tradició dels tractats de Vegeci i d'altres, contribueix a la idea del nou heroi «intelligent», que combina la força del lleó amb l'astúcia de la guineu, per utilitzar una metàfora de Maquiavel, i alhora s'adapta al caràcter «teatral» de la novel·la, perquè l'estratagema és en gran mesura una «ficció» que sembla ser veritable, però que enganya a qui l'observa.

El cap. III, «L'orazione parenetica i profetica d'Abdallà Salomone: *Tirant lo Blanc*, CXLIII», explica com el discurs que l'ambaixador musulmà pronuncia sig-

nifica una anomalia notable dins el cos del *Tirant*, perquè és un dels més llargs de la novel·la i, a més, perquè és l'única vegada que es lliura a un infidel un espai oratori tan gran. Desconcerta el lector que hi troba una barreja de gratuïtat tant profètica com parenètica. La parla parenètica (exhortativa i d'amonestació) induïx a seguir una conducta correcta i irreprotxable des d'un punt de vista moral, ètic o simplement religiós. Però sobretot l'anomalia més singular es revela en comprovar que aquest discurs és nogensmenys... la declaració d'una epístola de Petrarca! Cherchi parteix de les anàlisis prèvies de Martí de Riquer i Germà Colón, i estudia com les paraules del savi orador creen expectatives i posen en acció els ideals de Tirant. No hi ha dubte: Tirant respondrà a aquestes expectatives, que s'hi fan d'una manera discreta, sense solemnitat, però amb un estil sentencios i lapidari. Per tant, un discurs nascut com un tema triat, «a scelta», el tema de la Fortuna, està perfectament integrat en la trama de l'obra.

El cap. IV, «Onomastica e traduzione: il caso di *Tirant lo Blanc*», inclou una profunda autoreflexió, plena d'exemples pertinents, sobre la tasca del propi traductor de la novel·la. Recordem similars necessàries reflexions de Rosenthal, De Nijs, Barberà, Sasor, i d'altres traductors anteriors a les seues llengües respectives. Els exemples triats i els comentaris *ad hoc* demostren la saviesa, la cura filològica i la minuciositat amb la qual s'ha tractat cada pàgina, cada línia i paraula del text traduït. Aquesta tasca va ser reconeguda, quan es va publicar la traducció de Cherchi, en ressenyes (com ara la DE BENEDETTO 2015). El mateix Cherchi reconeixia:

Il linguaggio del *Tirant* ha un tono di voce sempre impostato, una tendenza all'enfasi letteraria perché è sempre presente, anche quando non sembrerebbe necessaria, la nozione di lingua letteraria come formalizzazione che si distingue dal semplice parlato [...]. Per ottenere questo tono e per conservare questa patina abbiamo mitigato le tentazioni di essere il più vicino possibile al linguaggio letterario odierno. (MARTORELL 2013: LXXXVI)

El cap. V, «Festa e gioco nel *Tirante*», és una contribució inèdita, que parla de la fascinació de Martorell per la festa, els jocs i els artificis escènics, en la línia dels treballs d'un altre crític català-italià acostumat als clàssics, Giuseppe Grilli. Però Cherchi s'interroga i parla també, amb notables aportacions, de les raons per les quals aquests jocs s'aturen al final de la novel·la, quan Tirant viu en el present de la glòria i ja no en la malenconia del passat enlluernador.

La secció segona, «Brevi chiose tirantine», inclou diverses notes, centelleigs d'observacions erudites i agudes sobre diversos aspectes del llibre, que recorden les essencials postilles riquerianes a la seua *Aproximació al Tirant lo Blanc*. La nota 1 és sobre «Acursar les faldes», i compara textos que van des del *Cantar de mio Cid* fins a l'*Orlando furioso*. La 2 versa sobre «La leggenda del collare della cerva», la divisa a la qual Cherchi troba noves fonts en llegendes bèl·liques i d'Alexandre el Gran. La glossa 3, «Se confessaren los hunns ab los altres» (*Tirant*,

cap. 296)», reconstrueix la tradició de la confessió feta a amics o coneguts laics, una tradició que té les primeres evidències en Beda el Venerable, però que va caure en desús en el període del concili de Trento. La reconstrucció explica el comportament estrany dels mariners en perill de morir al cap. 296 i demostra que la font no seria només de caràcter folklòric, sinó també de caràcter i bases teològiques. La nota 4 parla de les traces de la *Vita nuova* de Dante en Martorell, sí, però només, pel que sembla, a través de March. La glossa 5, «Un Catone arabo: *Tirant*, caps. CCCXLIV-CCCXLV», parla de la lamentació que va fer el rei de Tunis abans de morir com a discurs amb tints estoics, centrat en la idea de glòria i fama, que defensa que l'única manera de conquerir la llibertat i la sort quan són adverses és fer-ho amb la pròpia mort. Arrencar les benes i obrir les ferides per «expulsar» l'ànima del cos recorda la forma en què va morir Cató, d'una manera exemplar, que Sèneca descriu en una de les seues *Epistolae Lucilium*, perfectament accessible a Martorell en català. Tot i que la font més probable de Martorell seria per a Cherchi la versió de la mort de Cató al *De providentia*, on es combina l'acte de suïcida i l'eliminació dels embenatges amb el discurs sobre la mort com a gest alliberador suprem i d'independència absoluta.

L'últim excurs, el 6 (inèdit), «Una traccia di *Tirante* nell'Italia del '500», és igualment important, perquè aporta una citació del personatge Tirant, al costat d'altres «fabulosas historias, ut sunt illa Morganae, Margolanae [Magalones], Melusiane, Amadisi, Florandi, Tiranti, Canamori, Arcturi, Dietheri, Lancelloti, Tristanni...», que s'inclou en llatí dins l'obra *De incertitudine et vanitate scientiarum* (Colònia, 1531) d'Enric Corneli Agrippa de Nettesheim, el famós filòsof, ocultista, alquimista i metge alemany. Aquesta citació haurà d'afegir-se a les altres constatacions de lectura de *Tirant* en Itàlia que ha anat detectant Gesiot els últims anys (GESIOT 2018). La idea d'Agrippa, apunta Cherchi, la traduirà a l'italià una mica reduïda Tomaso Garzoni, dins la seua gran obra enciclopèdica, la *Piazza universale* (Venècia, 1589). Però més curiós ha sigut per a mi comprovar —tot i que això ja no ho planteja Cherchi— que aquesta cita d'Agrippa va ser presa abans pel teòleg franciscà Miguel de Medina, un dels pocs erudits que esmenten el nom de Tirant a la península durant el segle XVI (BELTRAN 2019: 108-111). Jo pensava que Medina, considerat al seu temps tan savi com Sèneca, havia modificat la famosa citació de Lluís Vives al seu *De institutione feminae christiana* (1523), on ja apareixia Tirant (com ara veiem en Agrippa), al costat de Canamor o Magalona, difícils de trobar en altres atacs a llibres de cavalleries (BELTRAN 2019: 88-92). Però no. L'erudició monumental de Cherchi ens ensenya la font heterodoxa de Medina, qui va patir entre 1572 y 1578 un procés inquisitorial qualificat com el més clamorós de Toledo en tot el segle, que el va conduir ignominiosament a presó. Medina partia sens dubte d'Agrippa quan exemplificava les ficcions més cridaneres del seu temps, i tots dos probablement tenien com a font original —proposaria— l'atac primerenc de Lluís Vives.

El llibre de Cherchi, entre aquestes i altres sorprenents troballes, i moltes més proves d'intel·ligència i saviesa, proporciona nombroses coordenades històriques,

literàries, estilístiques i bibliogràfiques per entendre el context de gestació, innovació i continuïtat de *Tirant*. És un llibre absolutament imprescindible per als estudiosos de la novel·la.

BIBLIOGRAFIA

- BELTRAN (2019): Rafael Beltran, «“Humos oscuros y espesas nieblas” en los primeros ataques a los libros de caballerías: *Tirante el Blanco* (1511) frente a las críticas de Juan de Molina, Luis Vives y Jerónimo Sempere», *Historias fingidas*, 7, ps. 61-127.
- DE BENEDETTO (2015): Nancy De Benedetto, «Re-visione dell’aspetto di Carmesina nell’ultima traduzione italiana del *Tirant lo Blanc*», *eHumanista/IVITRA*, 8, ps. 240-250.
- GESIOT (2018): Jacopo Gesiot, *Romanzi tiranni. La prosa iberica di cavalleria nel primo Cinquecento padano*, Roma: Aracne.
- MARTORELL (2013): Joanot Martorell, *Tirante il Bianco*, Paolo Cherchi (trad.), Torí: Einaudi.

GESIOT, Jacopo: *Romanzi tiranni. La prosa iberica di cavalleria nel primo Cinquecento padano*, prefaci de Gaetano Lalomia, Roma: Aracne, 2018; «Orizzonti Medievali: Collana di Filologia e Linguistica Romanza» 14.

FRANCESC J. GÓMEZ

Universitat Autònoma de Barcelona
FrancescJosep.Gomez@uab.cat

Entre els poetes vinculats a la cort mantuana de Francesco II Gonzaga, Isabella d’Este i el jove marquès Federico II Gonzaga, Cassio Brucurelli da Narni (*La morte del Danese*, 1521) remarca la figura de Lelio Manfredi, cèlebre per les seves traduccions de dues obres de matèria cavalleresca: la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro i el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. Totes dues gaudiren d’una extraordinària difusió impresa —més àmplia la del *Carcer d’amore* (Venècia, Giorgio Rusconi, 1514, amb nombroses reedicions fins al 1546), més permanent la del *Tirante il Bianco* (Venècia, Pietro Nicolini da Sabbio, 1538; Domenico Farri, 1566; Lucio Spineda, 1611). Amb l’estudi monogràfic d’aquestes dues traduccions, Jacopo Gesiot aspira a aclarir la funció cultural dels llibres de cavalleries a les corts de la Itàlia padana, dins el marc d’un estudi més ampli sobre l’aportació de les cultures ibèriques al Renaixement italià.

La circulació d’aquests llibres a la Itàlia padana —a l’entorn d’Isabella d’Este, d’Antonia del Balzo i d’Eleonora da Correggio— és gairebé immediata, anterior al tombant de segle. Gesiot revela les raons d’aquesta precocitat en un primer

capítol («Culture iberiche nell'Italia del Quattro e Cinquecento», ps. 27-51) que cartografia les principals vies de difusió de les literatures ibèriques a la Itàlia renaixentista. El 7 de desembre de 1500 Isabella d'Este escriu a Antonia del Balzo, vídua de Gianfrancesco Gonzaga di Bozzolo, per demanar-li en préstec una còpia del *Tirant*, probablement adquirida pocs mesos abans durant un viatge a la cort de Nàpols; Antonia del Balzo li tramet l'obra una mica a contracor («mando Tirante a Vostra Illustrissima Signoria la qual me ha richiesta, pregandola, come l'habia lecto, me lo voglia rimandare per non lo haver mai lecto se non un pocho del principio»). El 1505 també en posseeix una còpia Eleonora da Correggio, filla del ferrarès Niccolò Postumo Correggio, el qual confessa en una carta del 12 de març de 1501 que havia acariciat el projecte d'una traducció («aveva dato principio a tradure *Tirante*»). El 1510 Isabella d'Este demana al napolità Troiano Cavaniglia —membre d'una família d'origen valencià i vinculat a la dinastia aragonesa destronada— que li procuri «un libro spagnolo nominato el *Tirante*», i n'obté un *Amadís* amb la promesa «de farve avere ancora el *Tirante*». El 1525 Giovanni Giacomo Calandra li comunica que ha trobat el *Tirant* en català entre els llibres del difunt Mario Equicola, que en la seva *Chronica de Mantua* havia mencionat Tirant com a model de recta cavalleria. En l'inventari *post mortem* de la biblioteca d'Isabella d'Este (1474-1539) hi consten «un libro de Tirante lonblanch [sic]», un *Tristán* i una *Cárcel de amor* en castellà —una obra de la qual havia tingut notícia gràcies a Eleonora da Correggio.

Les traduccions cavalleresques de Lelio Manfredi neixen, doncs, sota el signe de la marquesa Isabella, dedicatària de la traducció de la *Cárcel de amor* i promotora de la seva primera impressió veneciana (1514). En el capítol segon («Il romanzo della vita di messer Lelio», ps. 53-67) Jacopo Gesiot reconstrueix la vida i l'activitat de Manfredi, servidor del duc de Ferrara Alfons I d'Este des del 1513. Gesiot atribueix a Manfredi la traducció del *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, publicada amb el títol d'*Historia de Isabella* sota el pseudònim de Lelio Aletiphilo (Milà, 1521). Poc després de l'èxit del seu *Carcer d'amore*, el 5 d'octubre de 1514 Manfredi anuncia a Federico Gonzaga l'inici d'un nou projecte: «E cun maggior dono che serà *Tirant lo Blanc*, il qual al presente traduco.» L'empresa obeeix probablement a un encàrrec. Però Manfredi no lliurarà la traducció completa fins al cap de sis anys, després de nombrosos incidents, i de dificultats per a trobar copistes fiables i que no li furtin la còpia a trossos («quel ribaldo frate apostata che lo scriveva me ne portò via vintiquattro quinterni»). Entretant, per calmar la impaciència dels Gonzaga, va enviant la traducció per quinterns, i en confegeix un centó titulat *Ordine di cavalleria* (1518). Gràcies a la familiaritat de la cort mantuana amb el text de *Tirant*, les cartes de Manfredi poden practicar l'al·lusió literària: «se alla venuta ch'io feci a Mantua fussi cossì andato da Andri-nopoli a Costantinopoli e fussi stato Tirante, facevo el fin suo di doglia di costa.»

L'estiu de 1521 Federico Gonzaga, en campanya al servei del papa Lleó X, demana a Màntua que li facin arribar una còpia del *Tirante*. No es tracta d'un simple entreteniment: Joanot Martorell havia perfilat un ideal de cavalleria capaç

de compaginar l'art de la guerra amb els principis de la vida cortesana, i presenta Tirant com un cavaller forjat sobre el model dels grans cabdills de l'Antiguitat, incorporant-hi el valor exemplar de la *militia* clàssica. És un ideal que sedueix els militars amb vel·leïtats humanístiques implicats en les guerres entre Francesc I de França i l'emperador Carles V.

Entusiasmats per la publicació d'*Il Cortigiano* de Castiglione (Venècia, Andrea Torresano el Vell i hereus d'Aldo Manuzio, 1528), el 10 d'agost de 1528 Manfredi aconsegueix que el marquès Federico Gonzaga promogui la publicació del *Tirante il Bianco* a la impremta aldina, però l'*editio princeps* —un in quarto en caràcters romans, d'una dignitat tipogràfica excepcional per a una novel·la cavalleresca— no arribarà fins deu anys més tard (Venècia, Pietro Nicolini da Sabbio, 1538). Del prefaci de l'editor, Federico Torresani d'Asola, es pot deduir, segons Gesiot, que Manfredi havia mort poc abans, mentre treballava en la preparació del volum.

Una aportació encara més innovadora són els tres capítols centrals que Gesiot dedica a l'estudi filològic i traductològic de les dues traduccions. En el capítol tercer («Dalla *Cárcel de amor* al *Carcer d'amore*: tra circolazione e contaminazione», ps. 69-81), collaciona la traducció del *Carcer d'amore* amb les edicions castellanques anteriors, classificables en dues famílies, i constata una contaminació que només admet dues hipòtesis: o bé Manfredi partí d'una edició perduda que recollia variants de totes dues famílies, o bé tenia accés a dos exemplars de famílies diferents. En el capítol quart («Un testo perduto tra *Tirant* e *Tirante*», ps. 83-105), Gesiot collaciona el *Tirante* de Manfredi (Ve) amb una bona tria de *loci critici* del *Tirant*, breu però significativa, gràcies als aparats de totes les edicions crítiques precedents, incloent-hi la tesi doctoral inèdita de Joan Perera (1995). La collació té en compte els diversos exemplars conservats de cadascuna de les edicions catalanes (València, 1490 [Va]; Barcelona, 1497 [Ba]), sense oblidar tampoc la traducció castellana (Valladolid, 1511), que es revela dependent de l'edició barcelonina per una sèrie significativa d'errors comuns (ps. 92-97). El resultat d'aquesta anàlisi és relativament inesperat: Ve no solament conté errors de compositor i variants de traductor, sinó també variants presumiblement correctes que contrasten amb probables errors comuns de Va i Ba (ps. 100-104). Aquesta constatació fa pensar en la possibilitat que la traducció de Manfredi davall d'una branca diferent de tota la tradició ibèrica: mentre que el manuscrit lliurat als impressors valencians el 1490 seria el cap de tota la tradició impresa ibèrica, Ve davallaria d'un altre manuscrit, d'una edició perduda o d'un exemplar de València amb variants d'estat diferents de les conservades. És una conclusió que cal tenir present en futures edicions crítiques del *Tirant*, que podrien beneficiar-se del testimoniatge indirecte de la traducció italiana.

El capítol cinquè («Come traduceva Lelio Manfredi», ps. 107-146) descriu les idees i els hàbits traductològics de Manfredi a partir de les tècniques que posa en pràctica. L'autor de la versió italiana del *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores —potser el mateix Lelio Manfredi, segons Gesiot— reivindica que la traducció

entre llengües romàniques no es resolgui simplement *ad verbum* sinó *ad sensum*, respectant les peculiaritats de cada llengua. El fet és que Manfredi, que practica la lliure reescriptura en un centó com l'*Ordine di cavalleria*, tendeix en canvi a la fidelitat literal en les traduccions. Així, mentre que la traducció italiana de l'*Amadís* és en *ottava rima*, conforme a la convenció cavalleresca italiana, Manfredi respecta la prosa d'art que caracteritza tant la *Càrcel de amor* com el *Tirant*. Gesiot descriu amb detall els recursos d'aquest estil i observa que el to, sempre elevat, es modula segons la diversitat de registres de les obres originals, heterogènies per la interferència de gèneres. Gesiot també posa en evidència com Manfredi evita les convencions típiques de l'èpica cavalleresca en vers, mentre que malda per acostar-se al plantejament retòric de les biografies de l'època. D'aquesta manera, en la lectura renaixentista del *Tirante* s'encreuen les expectatives hermenèutiques de la biografia i de la prosa sentimental, en què l'amor actua com a estímul de les empreses cavalleresques i militars (p. 146).

Romanzi tiranni es clou amb dos capítols que, d'una manera indirecta, ajuden a definir les expectatives de lectura i la funció cultural del *Tirante il Bianco* a les corts de la Itàlia padana. El capítol sisè («Martorell e il Cieco da Ferrara: letturre convergenti», ps. 147-162) pren com a paral·lel el poema *Mambriano* de Francesco il Cieco da Ferrara, mort el 1506 i vinculat als Gonzaga. Totes dues obres tracten de la recta cavalleria, renovent el gènere cavalleresc i ofereixen la mena de legitimació que ambiciona el príncep renaixentista: les gestes de l'heroi redunden en benefici de tota la comunitat. El capítol setè («Il Tirant plagiato da Fausto da Longiano», ps. 163-173) fa conèixer un aprofitament interessant del *Tirante il Bianco* com a model de lletres de batalla en el *Duello regolato* de Sebastiano Fausto da Longiano (Venècia, Valgrisi, 1551).

BRUNO DE DEN: *Darrere l'Espill. Apuntes sobre Jaume Roig y su entorno familiar*, La Imprenta CG, 2019.

ANTÒNIA CARRÉ

Universitat Oberta de Catalunya - Centre de Documentació Ramon Llull

acarrep@uoc.edu

Quan l'autor d'un llibre d'investigació històrica i literària confessa que no té cap vinculació professional ni amb la història ni amb la literatura, que no ha de defensar cap càtedra ni cap prestigi acadèmic i que, per tant, escriu amb tota llibertat (p. 421), la veritat és que el punt de partida fa una mica de por: són prou coneguts casos de persones que, arrapant-se a arguments similars, han elaborat hipòtesis ben estrafolàries.

Doncs no és el cas d'aquest volum escrit per Bruno de Den. De l'autor (signa amb pseudònim?) només en sé el que acabo d'apuntar, que és valencià i que té una

germana que es diu Amparo, a qui dedica el llibre que s'ha autoeditat. La feina feta, després d'anys d'investigació en arxius (p. 421), és exhaustiva i meticulosa: ha comprovat les dades arxivístiques conegudes fins ara, des dels temps de l'edició de *l'Espill* de Roc Chabàs (1905), i n'aporta moltes més de noves, extretes fonamentalment del conjunt documental de la Fundación Duque de Medinaceli de Sevilla. La documentació s'ordena cronològicament en dues grans parts, la primera dedicada a Jaume Roig pare i la segona a Jaume Roig fill, i és presentada sempre amb títols de capítols prou provocadors. Per exemple, n'hi ha un de titulat «El paraíso de Gepeto» perquè fa referència als ancestres materns de Jaume Roig, que eren fusters.

La primera part, la dedicada a Jaume Roig pare (ps. 33-208), inclou els anys 1395-1419. En destaquen dues aportacions molt rellevants d'entre tota la documentació exhumada. La primera és que per primera vegada aporta informació sobre la família de la mare de Jaume Roig, autor de *l'Espill*. Bruno de Den dibuixa perfectament el perfil de la família de Francisca Pérez: eren fusters que es van enriquir amb els anys i que van aconseguir prestigi professional i poder econòmic: van esdevenir ciutadans i empresaris força ben posicionats. La segona aportació rellevant d'aquesta primera part fa referència a Baltasar Bou, el nebot de la ficció de *l'Espill*. Baltasar Bou era el més petit de sis germans, el seu pare era Guerau Bou, senyor de Callosa, i la seva mare Úrsula Pérez (ps. 14, 129, 276). Fins ara sabíem que Guerau Bou i Jaume Roig fill eren amics. Bruno de Den demostra que eren molt més que amics: eren parents, ja que Úrsula Pérez era la filla de Joan Pérez, germà de Francisca i, per tant, cosina germana de Jaume Roig fill. O sigui, que el parentesc adduït a *l'Espill* pel fals Roig (com el va anomenar Joan Fuster) respecte de Baltasar Bou no és mentida: li és nebot segon. La relació entre els cosins Jaume i Úrsula va ser estreta durant molts anys.

La documentació aportada sobre els Roig en aquesta primera part no revela pràcticament cap dada nova. L'autor utilitza la documentació ja coneguda i tracta amb la prudència que cal les dades extretes del manuscrit Alcalalí. La conclusió de tot plegat és que Jaume Roig pare és un metge de prestigi professional i social, que ha exercit càrrecs diversos, com ja sabíem. Del capítol dedicat a la família Pellicer se'n dedueix que Francesc Pellicer, el pare d'Isabel, era un empresari ric, dedicat a la importació i exportació de mercaderies diverses, que després entrà en el negoci del blat. Per tant, quan Jaume Roig pare i Francesc Pellicer van acordar el matrimoni dels seus fills (1435), estaven tancant un pacte entre iguals, beneficiós per a les dues parts.

Una altra dada destacable d'aquesta primera part és l'endarreriment de la data de naixement de Jaume Roig fill. Fins ara, tothom ha considerat que devia néixer pels volts de l'any 1400, tenint en compte els anys que va invertir en els estudis de medicina i el primer any en què consta com a examinador de metges (1434). Bruno de Den afirma que va néixer entre el 1407 i el 1409 perquè va ser tonsurat el 1419, segons un document aportat per Rodrigo Pertegàs. L'autor presenta altres exemples que la tonsura es practicava als dotze anys i d'aquí n'extreu la seva conclusió (ps. 148-151).

La segona part del llibre està dedicada a Jaume Roig, autor de *l'Espill*, i inclou els anys 1419-1478 (ps. 209-376). Bruno de Den l'arrenca amb l'any de la tonsura, que implica el començament dels estudis, apunta que *potser* va estudiar arts i medicina a Lleida, sense provar-ho amb cap document, però sense assegurar-ho tampoc, i la conclou amb la mort de Jaume Roig a causa d'un ictus, ja ben coneguda. Es relaciona amb encert algun dels personatges de *l'Espill* amb un personatge real, com per exemple l'apotecari Macià Martí dels banys d'en Sanou (versos 2.680-2.684), que pertanyia a una coneguda família d'apotecaris (p. 266), fent notar que el personatge és desconegut a ROIG (2006), cosa que és ben certa, però ignorant el treball de FERRAGUD & VELA (2018), que ja l'havia identificat.

Per aquesta segona part desfilen en ordre cronològic la vinculació mèdica de Jaume Roig amb els estaments monàrquics, religiosos i civils de València, els hospitals on va treballar, el càrrec d'examinador exercit diversos anys, el matrimoni, els fills, la relació amb els Bou, les marmessories i els llegats testamentaris que va gestionar, el conflicte amb el seu oncle Francisco Roig, etc. El Jaume Roig que emergeix d'aquesta segona part del llibre és un personatge amb prestigi professional i social, en part heretat del pare, en part guanyat a pols pel protagonista d'aquestes pàgines. És a dir, el mateix perfil que es dibuixava a la introducció a ROIG (2014), obra que Bruno de Den, per cert, mai no cita.

La tercera part del llibre, més breu (ps. 377-412), està composta per dos capítols dedicats a la interpretació global i de diversos episodis de *l'Espill*, així com a la datació de l'obra. I aquí, les argumentacions de Bruno de Den ja no són tan convincents. L'episodi cavalleresc del llibre primer de *l'Espill*, en què el fals Roig s'enriqueix gràcies a la participació en guerres i saquejos en territori francès, té un referent real segons Bruno de Den, que és el cavaller castellà don Rodrigo de Villandrando, un tipus cruel i sanguinari que va actuar a França entre els anys 1420 i 1430. La identificació és factible, segons l'autor, perquè aquest personatge es va casar amb Marguerite, filla borda del duc Jean I i germanastra de Charles I, duc de Borbó, com l'autor diu ben clar en aquests versos (1.812-1.814): «Lo rei francès / me féu llarguesa: / una duxessa» (p. 386). Més encert hi ha en la localització de la font d'on procedeix l'exemple de canibalisme inconscient de l'episodi de l'hostal de París on venen pastissos de carn humana, que procedeix d'un volum de Jacques du Breul publicat el 1639 on s'explica el cas d'un barber i un pastisser que es dedicaven a semblants activitats l'any 1387 a l'antiga Rue Marmoussets, actual Rue Chanoinesse de París (p. 393).

Bruno de Den data l'escriptura de *l'Espill* entre 1463 i 1467, descartant el 1460 que s'esmenta al llibre tercer perquè considera que el Joan Fabra de la consulta no és el cavaller que sempre s'ha dit (que va morir el 1462), sinó el seu fill, que era un jove de l'edat de Baltasar Bou (ps. 399-401). No aporta cap dada concloent per corroborar la seva hipòtesi i els esforços que fa per mostrar episodis esmentats a *l'Espill* datables amb posterioritat a 1462 (seguint els passos de Josep Guia) tampoc no són definitius. Per exemple, el «metge prom / de bon renom» (vv. 5.801-5.802), que visita una monja i cau per les escales al llibre segon, és iden-

tificat amb el metge Bartomeu Martí, que va caure per les escales després de visitar unes monges malaltes el 7 de juliol de 1462, segons el document que cita Bruno de Den (ps. 405-406). Però Bartomeu Martí va morir de l'accident i el metge de l'*Espill* no, per la qual cosa l'exemple no resulta persuasiu. Caure per les escales no és un esdeveniment tan extraordinari que necessiti un testimoni documental.

La data *antequam* correspon a l'any de la mort de Baltasar Bou (1467). I això, perquè l'autor considera que l'*Espill* és un instrument formatiu, una obra escrita només «para ser leída por el joven Baltasar Bou» (p. 411). Vet aquí una visió molt reduccionista de la literatura, que descarta del tot tant la hipòtesi de TORRÓ (2009-2010), que l'autor cita, com l'existència de tertúlies literàries a la ciutat de València, que desconeix.

Al volum hi trobo a faltar un índex de noms i la bibliografia, que s'ha d'anar a buscar a les notes a peu de pàgina que hi ha al final de cada capítol. I constato un detall lingüístic: el català només apareix al títol (ja no al subtítol), a la dedicatòria i en un dels dos capítols de la tercera part, que fan tot l'efecte de ser articles escrits amb anterioritat. A la coberta i la contracoberta, el text de Roig es diu *Espill*. A dins del volum, en canvi, esdevé *Spill*. Deuen ser coses de l'autoedició.

BIBLIOGRAFIA

- FERRAGUD & VELA (2018): Carmel Ferragud i Carles Vela, «De l'apothecaire à la maison: la distribution des médicaments au Bas Moyen Âge à partir du cas de la maison nobiliaire des de Tous (Valence, 1446)», dins Philip Rieder i François Zanetti (eds.), *Materia medica. Savoirs et usages des médicaments aux époques médiévales et modernes*, Ginebra: Rayon Histoire de la Librairie Droz, ps. 87-104.
- ROIG (2006): Jaume Roig, *Espill*, edició, traducció i comentaris d'Antònia Carré, Barcelona: Quaderns Crema; «Sèrie Gran» 25.
- (2014): *Espill*, edició crítica d'Antònia Carré, Barcelona: Barcino; «Els Nostres Clàssics. Autors Medievals» 33.
- TORRÓ (2009-2010): Jaume Torró Torrent, «La consulta i el prefaci quadripartit de l'*Espill* de Jaume Roig», *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona*, 52, ps. 51-62.

PERE ANTONI BERNAT: *Comèdia de la General Conquesta de Mallorca*, Barcelona: Edicions UIB, Ajuntament de Palma, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2019; «Biblioteca Marian Aguiló» 55.

CATALINA MARTÍNEZ TABERNER

Universitat de Barcelona

catimt1@gmail.com

Comèdia de la General Conquesta de Mallorca és una peça teatral del segle XVII de temàtica civil i escrita en català. La singularitat del tema i l'escàs nombre d'obres de teatre Barroc en aquesta llengua a Mallorca avalen la necessitat de l'edició. Fou profusament representada, de la qual cosa ja va donar compte MAS I VIVES (2013). Curiosament, poques coses es coneixen de l'autor, Pere Antoni Bernat, fins i tot no sabem si aquest és el seu nom o un pseudònim, si va escriure més obres o va ser l'única. August Darder, curador de l'obra i autor de la introducció, remarca: «És estrany que no se'n sàpiga res, tenint en compte que l'obra que va escriure, detalls a part, respon a una elaboració que demostra uns coneixements teatrals i estètics evidents» (p. 5).

Comentarem els apartats més significatius de la introducció, malgrat que no seguirem l'ordre en què es presenten al llibre.

August Darder fa una feina comparativa dels 6 manuscrits que ha fet servir per tal de datar-los (és del tot recomanable la lectura de DARDER 2017). N'hi ha tres, a més del que ha servit per a la transcripció, de datats: 1778, 1789 i 1859. A partir de la comparació de diversos fragments constata les diferències i els afegits d'algunes escenes o la fidelitat d'altres.

En la introducció analitza diversos aspectes, començant pel tema de l'obra i el seu desenvolupament, com s'emmarca dins les «comèdies de moros» i com la trama segueix els postulats de Lope de Vega (1609) en *El arte nuevo de hacer comèdies en este tiempo*. Darder explica un per un com s'apliquen les directrius de Lope de Vega a la *Comèdia de la General Conquesta de Mallorca*, com són: la mescla d'elements tràgics i còmics, la unitat d'acció, la divisió de l'obra en tres actes, l'adequació del llenguatge als diferents estatus socials dels personatges i, finalment, la versemblança.

També ens informa de l'activitat teatral a la segona meitat del XVII a Mallorca, del nombre d'obres que es van representar i dels llocs on se solien portar a escena. La *Comèdia*, pel seu argument, sol relacionar-se amb la festivitat del 31 de desembre, dia de la commemoració de la conquesta de Mallorca per Jaume I, però no hi ha, per ara, dades certes que puguin assegurar que en aquelles dates es representava.

Un dels apartats més minuciosos, segons el meu parer, és el que analitza l'*Estructura de l'obra a partir de la distribució dels versos*, és a dir, segons les directrius formals del barroc. Darder distingeix 16 blocs d'acció i en cadascun correspondria un estrofisme diferent, per exemple, el primer aniria fins al vers 160 i es

compondria de quartetes creuades heptasil·làbiques que narren «un diàleg entre Jaume I, el comte d'Empúries i Ramon de Montcada. Don Nunyo que acaba d'arribar de Mallorca, explica com ha anat l'ambaixada amb el xeic. El diàleg és tens i es narren fets succeïts recentment» (p. 14). I així s'analitza tota l'obra fins arribar a la conclusió:

[...] bàsicament, les quartetes correspondrien a escenes en què es parla de fets recents, [...]. Tant les dècimes com els apariats apareixen en escenes retòriques [...]. Els apariats són més presents en escenes en què els personatges es refereixen a fets immediats [...]. En canvi, les dècimes apareixen en escenes en què el diàleg o el monòleg [...] són més abstractes i retòrics (ps. 17-18)

En un altre punt entra en l'anàlisi del contingut ideològic de la *Comèdia*, que s'enquadra en l'exaltació de la fe catòlica i la figura de la Mare de Déu enfront dels sarraïns.

En els criteris de transcripció, cal reconèixer la feina feta, perquè l'opció triada ha estat «afavorir la unitat de l'obra i facilitar-ne la lectura». Aquesta és una de les opcions que s'utilitzen a l'hora de fer la transcripció de manuscrits d'obres literàries, perquè es prioritza la lectura procurant no malbaratar l'esperit de l'obra ni la llengua representativa de l'època. Quan es llegeix la *Comèdia* crec que aquest punt ha estat ben resolt, la lectura flueix malgrat els entrebancs dels castellanismes propis de l'època.

També cal remarcar l'apartat on s'expliquen els canvis realitzats en la transcripció del document. Tots els canvis són raonables, però hi ha un problema terminològic que cal esmentar, quan diu: «A part de l'aspecte lingüístic pròpiament dit hi ha el de l'ortografia, l'estudi de la qual ens permet conèixer, de retruc, l'estat de la llengua» (p. 37). En un manuscrit de 1683 no podem parlar d'ortografia. El terme ortografia, segons el Diccionari de la Llengua Catalana, significa: «Branca de la gramàtica normativa que estableix l'escriptura correcta dels mots i d'altres signes gràfics d'una llengua». En el segle XVII no hi ha normativa, ni norma, com a màxim hi ha tradició. Podem parlar de grafia i com aquesta grafia es troba influenciada per altres llengües que allunyen l'escriptura de la tradició o no, podem veure fins a quin punt aquesta grafia mostra trets fonològics propis, en aquest cas del català de Mallorca. Podem analitzar el lèxic i la morfosintaxi. Podem veure fins a quin punt s'utilitza un codi d'un grau de formalitat alt, com es reflecteix en l'ús de l'article literari enfront de l'ús de l'article dialectal es/sa. Podríem fer una anàlisi lingüística acurada, que en aquest cas no s'ha fet, però que tampoc calia perquè ja entrariem en un altre camp.

Per finalitzar el comentari només cal dir que l'estudi portat a terme per Darder excel·leix en la coneixença dels paràmetres del teatre barroc i en l'anàlisi de l'obra.

BIBLIOGRAFIA

- DARDER (2017): August Darder, «La Comèdia de la General Conquesta de Mallorca en relació amb el context cultural del sis-cents», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 10, ps. 131-147.
- MAS I VIVES (2013): Joan Mas i Vives, *Estudis teatrals*, Barcelona: Edicions UIB, Institut d'Estudis Baleàrics, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

VIGO I SQUELLA, Joana de: *Ifigenia a Tàurida. Traducció d'Iphigénie en Tauride de Claude Guimond de la Touche*, Barcelona: Edicions UIB, Institut Menorquí d'Estudis, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2019; «Biblioteca Marian Aguiló» 54.

CATALINA MARTÍNEZ TABERNER
 Universitat de Barcelona
 catimt1@gmail.com

Quan arriba aquest llibret a les mans d'un lector, aquest lector o lectora no pot deixar de sentir admiració cap aquesta dona traductora d'una obra de la literatura francesa del XVIII, d'un autor, Claude Guimond de la Touche, seguidor de l'estètica neoclàssica, de l'òrbita de Voltaire, tal com ens expliquen Maria Paredes i Josefina Salord en la llarga i imprescindible introducció que acompanya la versió de Joana de Vigo.

El llibre es divideix en dues parts. En primer lloc tenim la introducció, com ja hem esmentat, de Maria Paredes i Josefina Salord, dues grans especialistes de l'època de la Il·lustració a Menorca, com acredita la seva trajectòria investigadora. Aquest llarg estudi ens informa de la figura de Joana de Vigo amb un esbós biogràfic i l'esment d'altres traduccions de l'autora, en total 7, que va anar escrivint fins al 1805. Aquestes traduccions són una bona mostra dels interessos de l'autora:

Allò que és evident, però, és la coherència de la seva tria, fruit de la familiaritat amb alguns dels textos més representatius de reconeguts autors francesos de la Il·lustració com Guimond de la Touche, La Harpe o Buffon i d'altres siscentistes, com Fénelon o Fleury, que assoliren la seva màxima difusió a través de nombroses edicions que s'imprimiren al llarg del segle XVIII i durant les primeres dècades del XIX. (p. 10)

La introducció segueix amb l'anàlisi de l'obra: primer, tenim la figura de Guimond de la Touche i el que representa en la renovació del discurs sobre la tragèdia al llarg del XVIII; segueix l'estudi de les diferents obres teatrals d'*Ifigenia*, és a dir, es contraposen les principals *Ifigenies*, les diferents trames que es desenvolupen en

la *Ifigenia* d'Èsquil i la *Ifigenia a Aulida* d'Eurípides, la *Iphigénie* de Racine i la *Ifigenia en Tauride* de Claude Guimond de la Touche, i finalment la traducció d'*Ifigenia a Tauride*, de Joana de Vigo.

I en segon terme, tenim l'edició crítica de l'obra amb una comparació acurada entre la versió francesa de Guimond de la Touche i la traducció de Joana de Vigo. Coherents amb els criteris d'edició, amb nota a peu de plana hi ha els aclariments necessaris de les variants lèxiques i els canvis produïts per facilitar una lectura més fluida.

Joana de Vigo i Squella va néixer a Ciutadella el 1779 i morí el 1855, membre d'una família de l'aristocràcia ciutadellenca. És l'única dona que podem encabir dins els grups d'il·lustrats menorquins, tal com els va qualificar Joaquim Molas. Ens situem a finals del segle XVIII, l'obra va ser signada el 1801, però no va ser mai publicada. Se'ns presenta un fet gairebé insòlit: una dona que viu a cavall del XVIII i XIX té coneixements i capacitat per fer una traducció al català d'una obra d'actualitat francesa. Difícilment s'hagués pogut donar a cap altre lloc del territori català que no fos Menorca.

Recordem que Menorca es mantingué sota domini britànic al llarg del segle XVIII, distribuït en diversos períodes (1712-1756, 1763-1782, 1789-1802), i set anys de dominació francesa de 1756 a 1762. El 1783, Menorca juntament amb Florida retorna a la corona espanyola fins al 1789 que passa altre cop a domini anglès. No serà fins al tractat d'Amiens, el 1802, que Menorca queda de manera definitiva en mans de la corona espanyola.

L'illa de Menorca en el segle XVIII és un lloc de contacte de cultures i llengües, i és en aquest ambient, que en podríem dir cosmopolita, que Joana de Vigo va rebre una educació rellevant, pròpia de l'aristocràcia de Ciutadella, amb un clar domini de la llengua francesa. Els fills de les famílies benestants de l'illa solien acudir a les universitats franceses d'Orange, Montpeller o Avinyó a completar els seus estudis, cosa que també degué succeir amb Joana de Vigo,

[...] amb una formació similar a la de les dames philosophes de l'aristocràcia i burgesia franceses —que, a més de participar en les converses i lectures als salons, sovint n'eren les amfitriones— i amb accés a un bon nombre de llibres en francès que arribaven a l'illa amb els vaixells mercants provinents de Marsella, entre els quals, molt probablement, l'edició de Guimond de la Touche. (p. 47)

A la formació rebuda hi hem d'afegir l'ambient cultural de l'illa i la forta activitat teatral que es desenvolupava en llengua catalana. Del grup d'intel·lectuals menorquins sobresurt la figura de Joan Ramis i Ramis (PAREDES 2016: 521), que el 1769 estrena *Lucrècia*, seguida d'*Arminda* (1771) i *Rosaura o el més constant amor* (1783). No tan sols fou un autor teatral, sinó que també fou l'ànima de la Societat Maonesa (1778), centre de divulgació científica i cultural. Cal esmentar també Antoni Febrer i Cardona, gramàtic, traductor i humanista (1761-1841) i Vicenç Albertí i Vidal, gran adaptador de peces teatrals espanyoles, franceses i italianes,

que consta com a traductor d'una seixantena d'obres, de les quals n'han pervingut una vintena, d'autors com Goldoni, Beaumarchais, Molière i Pietro Metastasio (VILLALONGA 2016: 487). L'activitat teatral implica l'ús de la llengua catalana des d'un vessant literari, sobretot quan deixem les obres teatrals de caire més burlesc per arribar a les tragèdies neoclàssiques. Joana de Vigo intenta aconseguir aquesta llengua literària:

Una primera lectura de la traducció de Joana de Vigo que editam fa palesa una qualitat que va més enllà d'un simple exercici d'autoaprenentatge del francès, ja que l'esforç per dignificar la llengua pròpia a través de les paraules que un poeta tràgic il·lustrat posa en boca d'una heroïna com Ifigènia exigeix un determinat registre, del tot allunyat d'un exercici purament escolar. (p. 43)

És evident que l'ús de la llengua ha de ser diferent i aquest ús normalitza un nou registre. El que és engrescador és veure com Joana de Vigo i Squella no es va plantejar una traducció al castellà, llengua que possiblement coneixia, sinó que va utilitzar la llengua catalana com a llengua de cultura, com feien els seus conciutadans de l'època.

Benvinguda sia aquesta edició que acosta al públic una autora fins ara desconeguda. De mica en mica, s'aclareixen els conceptes i encabim les manifestacions literàries del XVIII dins els paràmetres culturals que els corresponen. Amb aquesta edició es cobreix una baula més de la llarga cadena de la tradició literària catalana.

BIBLIOGRAFIA

- PAREDES (2016): Maria Paredes Baulida, «Joan Ramis», dins D. A., *Història de la literatura Catalana. Literatura moderna*, Barcelona: Enciclopèdia catalana, Barcino, Ajuntament de Barcelona.
- VILLALONGA (2016): Anna Maria Villalonga, «Teatre de l'època de la il·lustració», dins D. A., *Història de la literatura Catalana. Literatura moderna*, Barcelona: Enciclopèdia catalana, Barcino, Ajuntament de Barcelona.

ARÚS I ARDERIU, Rossend: *Teatre complet I. 1865-1873*, ed. Magí Sunyer (ed.), Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Edicions de la Universitat de Barcelona, Biblioteca Pública Arús, Ajuntament de Barcelona, 2019.

RAMON BACARDIT SANTAMARIA

INS Montserrat Miró i Vilà

rbacardi@xtec.cat

L'edició del teatre de Rossend Arús és una aportació de primera magnitud per entendre les complexitats del món vuitcentista. En primer lloc per la personalitat polièdrica de l'autor i, en segon lloc, perquè a través seu podem redefinir els paradigmes interpretatius corrents fins ara. Especialment els que tendeixen a distingir entre sectors xarons i floralistes. Com molt bé remarca Sunyer en la introducció: «només va existir una Renaixença: les disputes ideològiques i literàries entre grups i sectors, per allunyats que alguns dels seus membres se sentissin, l'alimentaven» (p. 12). En el cas d'Arús no hi havia cap incompatibilitat entre participar en els Jocs Florals i ser amic de Soler i la seva colla o per participar en les diverses formes de cultura popular en català, que anaven des de l'organització dels carnestoltes fins a la realització d'obres dramàtiques que seguien els paràmetres del teatre de consum importat de França o Madrid. Podia parodiar els poetes floralistes sense que això comportés un rebuig de la institució ni dels seus caps visibles. Sunyer ens recorda que el 1870 traduí el drama romàntic de Balaguer *Àusias March* en un català ben floralesc (p. 22).

Arús se'n presenta, de fet, com una de les personalitats més significatives en el context de la cultura catalana de la segona meitat del XIX. Per començar pel seu lligam amb la tradició popular vinculada a les celebracions del carnestoltes, amb el que això implicava de projecció d'unes formes de cultura en català que vivien en l'àmbit delimitat per la diglòssia de l'època. També per la seva adscripció política, no gaire allunyada de la que devia professar un Frederic Soler, més vinculat al món de la maçoneria i el republicanisme del que habitualment se sol pensar. És en aquest context i en el de l'interès per la reivindicació del català com a llengua literària que hem d'entendre la seva dedicació al teatre i, especialment, a les formes de teatre popular, un gènere pel qual d'antuvi no semblava gaire dotat, com recorda Sunyer en la introducció (p. 22), tot i que és evident que en va anar aprenent.

L'Arús vinculat a la societat del Born, entre d'altres, l'Arús maçó i catalanista i l'Arús dramaturg formen una mateixa unitat, responen a uns mateixos estímuls. Recordem que la societat esmentada responia al lema de «filantropia i diversió», i que el seu impulsor, Sebastià Junyent (avi de l'escenògraf), pretenia, segons Amades, «desterrar de les festes carnestolenques el mal gust i la grolleria, sovint escandalosa, que el caracteritzava» (AMADES 2001: 28). Es tractava d'una societat de menestrals preocupats per la necessitat d'almoines pels pobres i de la consoli-

dació d'una cultura vinculada a les seves inquietuds de classe. La societat funcionà entre 1865 i 1874 i Arús es feu càrrec durant uns anys de la redacció de tota mena de textos (crides, allocucions, discursos, etc.) en un to festiu i costumista i, dada significativa, tota aquesta paperassa era redactada en català. És evident que l'Arús que s'implicava en aquestes activitats i el que freqüentava la rebotiga de Pitarra connecten fàcilment amb l'escriptor de les obres dramàtiques que se'ns presenten en aquest volum. També amb el participant en el Primer Congrés Catalanista i defensor de la creació d'una Acadèmia de la Llengua Catalana i del català com a llengua d'ús cultural i oficial (PICH I MITJANA 2003: 213-214).

Sunyer ens recorda, a més, la vinculació al món del teatre representat per les societats i el fet que hi fes tota mena de papers, des d'empresari i autor fins a actor i apuntador (ps. 16-17) i remarca el gran nombre d'obres seves localitzades (52!), de les quals només se'n van publicar una dotzena. La seva participació en societats com la Tertúlia Catalana, promotora de la dignificació del teatre en català, és una altra mostra del compromís d'Arús amb la literatura dramàtica, que vincula a una concepció globalment progressista de la societat. La seva entrada en la maçoneria el 1866 és una prova més de l'entorn en què es movia. De fet, ROCAMORA (2007: 191) apunta que «Arús és un personatge que fa de pont entre les generacions del corrent progressista que s'encavalquen al llarg del segle XIX».

Republicanisme, maçoneria i catalanisme formen un tot que aplega tot un grup d'escriptors i artistes que aposten per una visió modernitzadora del que hem convingut en anomenar Renaixença. La necessitat d'arribar al que al públic majoritari comportava l'ús del teatre, i de la premsa satírica com a vehicle prioritari. Sunyer ha observat que els períodes de projecció social de Rossend Arús coincideixen amb les etapes de la seva producció teatral i que tenen per frontissa el 1874. És evident que l'activitat de dramaturg és indistinguible d'altres activitats.

Aquest primer volum aplega les produccions que van del 1865 al 1874, i abasten, doncs, el període de formació de l'autor (si deixem de banda una parell d'obres escolars escrites a finals de la dècada de 1850). La diversitat de gèneres practicada per Arús resulta significativa de la seva voluntat d'arribar als auditoris populars. Començant pel sàinet i el vodevil i seguint per les comèdies de màgia i les revistes d'actualitat, utilitzava formes que permetien diverses formes d'hibridació i d'innovació, com en les paròdies pitarreresques. L'originalitat d'Arús ja es fa patent en el sàinet *El senyor Pere o Tot fugint... es casen*, escrit el 1865, any emblemàtic per al teatre català. En aquest cas el component costumista no amaga una clara voluntat crítica: de la falta de solidaritat dels fugitius del còlera i la generositat del metge que va a Barcelona a col·laborar en la lluita contra l'epidèmia. El text va romandre manuscrit però incorpora la intervenció del censor en alguns punts.

Però més significatiu encara que aquest sàinet és el drama en prosa *Lladres de ciutat*, escrit el mateix any, 1865, tot i no estrenar-se fins 1869 al Romea. Sunyer en remarca la importància molt justament, ja que representa un model de teatre realista en prosa i en català de tema contemporani que és concebut en el mateix

moment en què Frederic Soler inicia la seva carrera amb les gatades. L'obra presenta ja algunes de les virtuts característiques de l'obra d'Arús: els diàlegs àgils, confegits a partir d'intervencions breus, que donen un accentuat dinamisme a la trama. Aquesta tècnica li serveix per bastir un sainet en un acte anomenat *No desitjaràs la muller de ton pròxim o, Qui busca, troba*, arran del repte proposat per un amic que li demanava una obra feta «tota amb preguntes i respostes i sense cap relació» (p. 261). Malgrat la ingenuïtat en el plantejament i el to didàctic, *Lladres de ciutat* és una mostra que el teatre en català podia reflectir la realitat del moment i presentar estaments que no es corresponien amb el món menestral o rural. De fet, tant les paròdies pitarresques com les peces d'Arús demostren la recepció de les formes teatrals que tenien èxit en el teatre francès o en el teatre castellà del moment: les diverses evolucions i derivacions de la fórmula de l'antic vodevil que encara hauria de mutar molt més al llarg del segle. També evidencien la voluntat de consolidar unes modalitats de teatre popular que arribessin a una audiència àmplia, amb una clara voluntat proselitista, que provenia de l'experiència del teatre de Robreño. Costa poc espigolar en els textos del Pitarra de l'època al·lusions polítiques que es beneficien del context paròdic. En aquest sentit, Arús és més clar, va més directe al gra a l'hora de difondre el seu ideari. Al segon acte de *Lladres de ciutat*, Eduard alligona a Francisquet sobre la importància de la caritat i arriba a dir: «Déu ha donat diners als rics perquè ens els partim amb els pobres» (p. 133).

A l'obra se'ns presenta la falta d'escrúpols d'uns personatges tèrbols que no mostren cap commiseració cap a les víctimes del seu comportament. Així, després que hagin enganyat cruelment un home que pot anar a presidir per culpa d'ells, un dels personatges es plany «Sense ell ¿de què es mantindran los seus fills?» i l'altre respon fredament: «que vagin a l'hospici» (p. 146). No hi falten tampoc referències al món borsari, que ja havia aparegut en els escenaris barcelonins amb l'estrena en francès a Barcelona de *La Bourse* de François Ponsard el 5 de març de 1857, i que va ser adaptada posteriorment al castellà per Manuel ANGELON (2000: 22-23). La diferència, però, era que en l'obra francesa el tema era el de l'addicció al joc de la borsa com si es tractés del mateix tipus d'addicció que podien provocar els jocs d'atzar. En l'obra d'Arús, en canvi, se'ns remarca el caràcter depredador d'uns especuladors que fins i tot contravenen la llei. El dramaturg no s'estalvia crítiques a la hipocresia de la caritat i a la manipulació de la premsa. El format és el característic del melodrama i segueix, en el fons, les pautes de les obres d'autors com Ponsard. Ara bé, si l'escriptor francès i, encara més, Angelon, es limiten a una crítica moral que no pretén qüestionar el capitalisme especulador, Arús denuncia el component criminal que pot comportar, en general, la possibilitat de negoci fàcil. L'obra inclou fins i tot una crítica a les «quintes» (p. 171) per part d'Eduardo, que és el representant de la filantropia enfront de la ignomínia dels «lladres» de levita, i que com destaca Sunyer actua com a contrafigura de l'autor (p. 20). El final és el preceptiu del melodrama. Tot acaba bé gràcies a «la mà de Déu», que redistribueix la justícia a la terra com en el cel. Es tracta, en definitiva,

d'un text que podia haver obert una línia en el teatre català que per desgràcia es va veure frustrada. Recordem que l'intent de Soler d'incorporar les fórmules del teatre de Sardou a Catalunya amb la seva adaptació de *La famille Benoiton* no va acabar de reeixir, i això que ell recorria encara a la forma versificada.

Arús també es mostra original en l'adaptació de formes de teatre popular a gèneres nous com les comèdies de màgia. Així, la famosa *La Llúcia dels cabells de plata* (1871), subtítolada «tragèdia catalana de guassa en tres actes i dotze quadros» (p. 401), resulta un magnífic exemple d'una dramaturgia basada en els recursos extraordinaris, però també en l'humor propi de la tradició sainetística. Però el que em sembla especialment sorprenent són els almanacs polítics-dramàtics que participen de l'al·legoria i recullen la rica tradició del carnestoltes barceloní amb la seva capacitat crítica cap al moment polític (1871). Hi ha una voluntat de reflexió ideològica més explícita encara a *¡Mai més monarquia!* (1873). En definitiva, l'aportació d'Arús al teatre és molt més rellevant del que s'ha tendit a pensar i ens obre noves vies per a la interpretació de la cultura catalana vuitcentista, més enllà dels esquematismes tòpics.

BIBLIOGRAFIA

- AMADES (1934): Joan Amades, *El carnestoltes a Barcelona. El segle XIXè*, Barcelona: Biblioteca de tradicions populars.
- ANGELON (2000): Manuel Angelon, *Teatre romàntic*, Miquel M. Gibert (ed.), Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- PICH I MITJANA (2003): Josep Pich i Mitjana, *Almirall i el Diari Català (1879-1881)*, Vic: Eumo Editorial, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives.
- ROCAMORA (2007): Joan Rocamora, «Rossend Arús i Arderiu (1845-1891): una altra Renaixença. Del teatre com a tribuna política a la premsa lliurepensadora», dins Ramon Panyella (cur.), *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Lleida: Punctum, GELCC, p. 187-198.

SEBASTIÀ PONS, Josep: *Poesia catalana completa*, introducció, edició i notes a cura d'Eusebi Ayensa, epíleg de Pep Vila, Girona: Edicions de la Ela Geminada, «Trivium» 25, 2019.

CHRISTIAN CAMPS
UNIVERSITAT PAUL-VALÉRY
camps.christian@wanadoo.fr

Trenta-cinc anys després de la segona publicació de la poesia completa de Josep Sebastià Pons (Camps, Columna, 1985), necessitàvem un volum més recent per estimar el poeta d'Illa. Eusebi Ayensa acaba d'editar la poesia catalana completa,

resultat de molts anys de feina als arxius de l'escriptor rossellonès. Aquesta edició compta amb un material d'arxiu al qual no vaig tenir accés; a la meua edició no vaig poder incloure documentació inèdita, a causa de raons alienes a la meua voluntat. Em va passar la mateixa cosa quan estava redactant la tesi doctoral sobre Amade i Pons, llegida l'any 1980. Henry Frère, el gendre de Pons, marmessor de l'obra del seu sogre, s'oposava sistemàticament a tota investigació. No vaig disposar d'informacions de primera mà per analitzar algunes facetes de la creació literària ponsiana. Aquest llibre nou vol fer conèixer aquest poeta encara massa desconegut pels lectors en general i que considero com un dels més grans poetes nord-catalans del segle XX, amb Jordi-Pere Cerdà. El curador aplega per primera vegada tots els textos del poeta, junt amb els materials d'arxiu particular qui hi fan referència, gràcies a la comprensió i a la generositat dels nets de Pons, Sebastià i Helena. Eusebi Ayensa ha tingut la sort de treballar durant anys en aquest fons privat per lliurar-nos un volum molt gruixut i exhaustiu. Aquests materials d'arxiu li van ser d'un incontestable interès per tenir una mirada crítica, ja que comprenien manuscrits de poemes, quaderns de correspondència, diaris i notes personals del poeta al seu gendre. Representen tot un conjunt d'informacions molt precioses per evitar errors d'interpretació.

Aquesta documentació complementària és una de les principals novetats respecte a les edicions anteriors. La distribució del llibre és clàssica. Comença per una àmplia introducció (ps. 27-91), en què el curador evoca la biografia i la producció literària del poeta i exposa els criteris seguits en la seva edició. Ens explica especialment el material nou, els criteris lèxics i ortogràfics del text, que conserven fidelment els dialectalismes, respecten els arcaïsmes semàntics i regularitzen l'ortografia dels poemes. Respecte a la distribució del poemari, ha volgut que la seva edició sigui la més completa de totes les que s'han publicat fins ara. Així, a les poesies publicades per mi (és a dir, totes les reconegudes pel mateix Pons i les rebutjades dels quatre primers reculls), hi ha afegit les que provenien de revistes rosselloneses i occitanes, i les rigorosament inèdites (una norantena), procedents majoritàriament de l'arxiu particular del poeta. Ha presentat els poemes d'una manera neta, sense notes al peu. Per clarificar-ne la lectura, ha concentrat totes les informacions relacionades amb els poemes en un aparat crític (ps. 685-977), on apareixen de manera sistemàtica les seccions següents: *a*) l'edició (registre de totes les edicions de cada poema, tant si són en paper com en manuscrit o mecanoscrit, l'any, i la pàgina o les pàgines en què apareix el poema); *b*) la dedicatòria (registre de les dedicatòries de poemes que figuraven en les primeres edicions dels quatre reculls); *c*) el títol (consigna dels diversos títols apareguts en els diferents manuscrits i les primeres edicions d'un bon nombre de poemes); *d*) la data (registre que no apareix en les edicions definitives); *e*) un aparat crític, la part més interessant de la crítica (perquè menciona les versions distintes d'un mateix poema, tant en primeres edicions com en manuscrits o mecanoscrits); *f*) nota breu de les biografies de personatges referits en els poemes (molts són coneguts de la literatura rossellonesa, com Jordi-Pere Cerdà, Pau Berga, Jean Amade, Enric Muchart, Al-

bert Saisset, Edmond Brazès o Pere de l'Alzina, Esteve Caseponce, Pere Talrich... i d'altres molt poc coneguts o de caràcter massa local, com la Bepa, una jornalera, l'Anton, un hortolà de Prades, l'Oliver, Manel Costa, un pastor dels voltants de Sureda, la Guida, tia de Pons, la Teresa d'en Julià, masovera de la regió dels Aspres, Carme Buxadós, «la Margarida del mas blanc»); g) una descripció dels topònims, que el lector corrent desconeix (com la Reglella, la Roca Gelera, Nimegues, el congost de Careça, Curlàndia, municipis com Catllar, Noedes, Codalet, Montalbà del Castell, Vallmanya, Estoer, La Roca d'Albera, Molló...; h) una descripció dels monuments (l'ermita de Sant Maurici, el priorat de Marcèvol, l'ermita de Sant Gil, Sant Pere del Bosc, Sant Guillem de Combret, el castell de Corbera, Sant Ponç de Candell, sense oblidar la molt famosa abadia de Sant Miquel de Cuixà); i) una descripció de les llegendes (els tres reis d'Orient, la llegendaria mort de Guillem, la llegenda de la construcció de l'ermita romànica de Sant Guillem de Combret) i tradicions (Mirmanda, ciutat imaginària de Terrats, la processó de la Sang); j) una descripció de les fonts (Eusebi Ayensa hi reproduïx, per regla general, altres textos de Pons, publicats o inèdits, que dibuixen el context d'un poema o en descobreixen la font concreta). Per a això, ha trobat informació abundant i molt útil als llibres de memòries, *L'ocell tranquil*, *Concert d'été* i el *Llibre de les set sivelles*.

Una altra idea innovadora és haver incorporat dibuixos i aquarelles a la presentació d'alguns poemes. Cal recordar que, a més de ser poeta, Pons era un artista, tenia un vessant de dibuixant i de pintor. Ayensa acompleix el desig de Charles Bauby, escriptor i director de la revista *Tramontane*, en la qual Pons publicà molts poemes. Bauby ambicionava que un dia «un volume rassemblât côte à côte des poèmes et des dessins de J.S.Pons». Ens diu el curador que quan Pons, en algun dels manuscrits o de les cartes, il·lustrava un poema o una sèrie de poemes amb un dibuix a llapis o a ploma o amb alguna aquarella que hi feia referència, aquesta il·lustració l'ha reproduït al costat o al capdavant del poema.

N'hem registrat deu: p. 125 (Sant Maurici), p. 202 (Elena a Vallmanya, aquarella), p. 339 (Nines amb un poal a la mà), p. 350 (L'hostal, el pou i don Quixot), p. 408 (El castell de Corbera), p. 577 (El mas), p. 591 (Serrabona), p. 594 (Port de la Selva), p. 627 (Canigó vist de la finestra de casa), p. 629 (Paisatge).

En l'epíleg (ps. 981-990), Pep Vila, a més de l'edició, evoca les connexions de Pons amb el Rosselló i Catalunya, demostra com el poeta d'Illa va ennobrir les lletres nord-catalanes i estudia l'univers ponsià. A la bibliografia, molt ben presentada i molt pràctica (ps. 992-1003), hi trobem mencionats els materials d'arxiu, procedents de la Mediateca de Perpinyà, amb les referències corresponents (quaderns o carnets, diaris, plec de poemes), l'índex de quaderns i diaris, i la correspondència; l'arxiu particular de la família Pons (fons Enric Frère); l'arxiu històric de la ciutat de Barcelona; la Biblioteca de Catalunya (fons Tomàs Garcés, fons Francesc Matheu i Fornells, fons Enric Morera i Viura); l'Institut d'Estudis Catalans (fons familiars de Marià Manent i de Josep Maria Casacuberta); les edicions de poemaris de J. S. Pons (en format de llibre i per ordre cronològic); les obres

poètiques completes; les antologies (fins a la mort de Pons); la narrativa, memorialística, teatre i entrevistes (per ordre cronològic); els assaigs i declaracions públiques de J. S. Pons (per ordre cronològic), i els estudis, presentats per ordre alfabètic. Segueix (ps. 1007-1016) el glossari de dialectalismes i neologismes. Clouen el volum un índex de títols escrits en lletra cursiva (ps. 1019-1034) i un índex de primers versos (ps. 1037-1052).

També no hem d'oblidar la taula (ps. 7-25) i la presència d'il·lustracions extractes de la col·lecció dels hereus de Pons; totes representen el poeta (ps. 26, 94, 169, 249, 357, 431, 537, 595, 633), excepte una que retrata la muller de Pons, Elena Soler, en els darrers dies de vida.

Vet aquí un exemple de l'aparat crític:

La llàntia

ED: 1921 (31) | 1976 (134) | 1988 (34) || *Josep Sebastià Pons* (37) || 2 m.: 1 (AHC B [Jocs Florals, 1919, Entrada 122. Lema: «Suppliciter tristes») | 2 (BC [fons Tomàs Garcés, I 1 / 31.5 (capsa 13/1)]) || 3 q[uaederns]: 1 (Res. 2764 /2/7) | 2 (Res. 2764/4/54) | 3 (Res. 2764/4/75).

TÍTOL: «Dona de presoner» (q.1-3).

DATA: Sept[embre] 1917 (q.1 i 3 | Res. 2764/37/3).

AC: La versió publicada l'any 1921, així com les incloses en l'antologia i les dues manuscrites, presenten variants textuals interessants, sobretot en els dos tercets, respecte de la revisada per Pons amb vista a la seva edició de 1976:

Sempre els parli de tu. Mes, què seràs per elles?
No saben si llur veu arriba a tes orelles,
o si t'estàs enllà, com un estel, la nit.

Ets com un sant d'iglèsia en el llur esperit.
I aixís, havent sopat, s'han adormit. Tremola
mon cor vora el llum ros. I hauré de vetllar sola.

FONTS: A *L'ocell tranquil* Pons evoca la mateixa escena familiar que dona cos a aquest poema: «Allà [a Illa] m'havia esperat Elena tant de temps, amb les dues filletes a la falda. Damunt aquella taula de cuina, la seva calligrafia menuda seguia la línia del seu sentiment: "Aquest vespre de setembre —m'havia escrit— he encès el llum per primera vegada i les petites m'han preguntat: "Això vol dir que ve Nadal i que el pare tornarà, oi?" (p. 168). En una carta de Pons a la seva muller enviada des del seu captiveri a Friedrichsfeld el 2 d'octubre de 1917, li anuncia la composició d'aquest sonet, inspirat en l'anècdota recollida en el poema i que aquesta, al seu torn, li explicà en una carta enviada des d'Illa el 12 de setembre d'aquell any i que no s'ha conservat (la qual cosa vol dir que el

poema degué ser escrit durant la segona quinzena de setembre de 1917): «Cet-te dernière lettre est celle où tu me dis que pour la première fois tu as allumé la lampe, que les veillées commencent à s'allonger. Elle est pleine de douceur et de poésie cette lettre. Elle m'a inspiré un sonnet catalan, que je voudrais aussi pouvoir transcrire, que je voudrais aussi pouvoir te rapporter» (Res. 2765/9/41).

Fem constar finalment la semblança —potser no del tot casual— del darrer vers d'aquest poema amb un famós fragment de la poetessa grega Safo, que no dubtem que Pons devia conèixer: «La lluna ja s'ha post, / i les Pleïades. És / mitjanit, debades / m'he esperat, i jec sola» (fr.168b Voigt).

Hem de donar les gràcies a l'helenista empordanès Eusebi Ayensa, apassionat de Pons, que ens ha proporcionat una tercera edició, innovadora, molt acurada i completa de la poesia catalana de Josep Sebastià Pons, fruit de set anys d'investigació. És una obra destinada al gran públic però també als estudiosos d'aquest escriptor tan injustament ignorat per la crítica. Amb aquest magnífic llibre, els joves d'avui, aficionats a la literatura catalana, haurien de descobrir i d'estimar qui considerem com un dels autors més destacables del català literari.

AYENSA I PRAT, Eusebi: *La mel del record. Estudi i edició de la Faula d'Orfeu, de Josep Sebastià Pons*, Perpinyà: Presses Universitaires de Perpignan, 2018; «Collection Joan Lluís Vives» 2.

MONTSERRAT JUFRESA MUÑOZ

Universitat de Barcelona

mjufresa@ub.edu

El llibre *La mel del record. Estudi i edició crítica de la Faula d'Orfeu, de Josep Sebastià Pons*, escrit per Eusebi Ayensa i Prat, és el vol. 2 de la «Collection Joan Lluís Vives», publicat per les Presses Universitaires de Perpignan el juny de l'any 2018. L'autor, prestigiós classicista de formació i de professió, emprèn una anàlisi aprofundida i exhaustiva del poema *La Faula d'Orfeu* amb la voluntat d'analitzar-ne les fonts clàssiques i a l'ensem assenyalar quina és la funció significativa que els elements del mite realitzen en l'economia d'aquesta obra creada per Josep Sebastià Pons. *La Faula d'Orfeu* és un poema de 323 versos, inclòs a *Cambra d'hivern*, el darrer llibre, inacabat, del poeta, que morí l'any 1962. Els seus gendres, Enric Frère i Andreu Susplugas, en publicaren una edició bilingüe el 1966 a Barcelona.

Ayensa centra la seva anàlisi entorn de la tensió entre el tema del record i el de l'oblit, evidents en l'obra de Pons, perquè creu que precisament aquestes dues vivències són les que confereixen un sentit més pregona a la *Faula d'Orfeu*, poema íntimament connectat amb la mort prematura d'Elena, la muller del poeta, que hi

és evocada sota la figura d'Eurídice. La poesia i el mite del cantor traci que baixa a l'Hades a fi de recuperar l'estimada permeten a Pons construir, en paraules d'Ayensa: «Un monument literari a la memòria d'Elena, la qual havia de ser companya seva en vida i en el record, i havia d'inspirar-li, alhora, els seus millors poemes.» (p. 36)

Un cop assentada aquesta premissa, l'autor proposa una revisió de les principals fonts gregues i llatines sobre la història del viatge d'Orfeu, que li permetin individuar quina és la versió més propera a la reutilitzada per J. S. Pons. Després d'esmentar les versions dels lírics grecs i les notícies provinents dels tràgics, Ayensa presenta amb més deteniment les de Sèneca, Virgili i Ovidi, per concloure que quant a la baixada d'Orfeu a l'Hades, el model més proper de Pons és Ovidi, i que en canvi Virgili li serveix de guia per a la descripció del món subterrani. D'altra banda, Pons introdueix dos motius nous, també extrets de la tradició grecollatina: les figures de les parques que filen, descabdellen i tallen el fil de la vida, i la d'Hècate, una divinitat complexa, amb poders universals i propera al món misteriós de la nit, la lluna, la màgia i els encanteris. Per a Ayensa, el profund lirisme de la invocació d'Orfeu a Hècate en el llibre III del poema converteix aquest passatge en un dels més reeixits de tota la producció poètica de Pons.

El capítol 4 de *La mel del record* està dedicat a «Eurídice o la reinterpretació d'un mite», perquè Eurídice és la protagonista de la darrera part del poema de Pons, sens dubte la de major i més punyent intensitat lírica. La manera com el poeta recrea la figura d'Eurídice/Elena és plena de força tràgica, per més que en aquest cas Pons no s'inspira en precedents clàssics, sinó en un poema de Rilke: la dona interpreta el retorn a la vida com un infantament d'ella mateixa que en el fons l'espanta i l'omple d'angoixa. De manera que el fracàs del retrobament entre els amants no és tan sols culpa de la impaciència amorosa d'Orfeu, sinó que té una motivació psicològica i metafísica en l'actitud d'Eurídice, que justifica la impossibilitat del retorn de la mort a la vida, tal com certifiquen els quatre versos pronunciat per Hècate amb què es clou el poema.

L'estudi d'Ayensa continua amb l'edició crítica de la *Faula d'Orfeu*, en què hi són integrats el manuscrit complet de les seccions I-IV, el manuscrit incomplet de la secció V, l'edició parcial a la revista *Oc* el 1959, l'edició de 1966 a l'editorial La Polígrafa, l'edició a cura de Tomàs Garcés el 1976 a Edicions 62, i l'edició a cura de Christian Camps de 1988 a l'editorial Columna.

Completen el volum la traducció francesa del poema, feta pel mateix Josep Sebastià Pons, i unes notes d'arxiu que recullen les seves anotacions sobre el procés de composició. És curiós constatar que la versió francesa no té la mateixa qualitat poètica que la catalana original, malgrat haver estat ambdues escrites pel mateix autor.

Un últim apartat recull una sèrie de valoracions de crítics diversos sobre la *Faula d'Orfeu*, i el llibre es clou amb una ben documentada bibliografia.

Cal destacar que aquest llibre d'Eusebi Ayensa, a més de rigorós, és de lectura agradable i aporta un doble benefici: ens permet aprofundir en les diverses

versions i interpretacions antigues del mite d'Orfeu i Eurídice, però també ens apropa a un creador contemporani de gran vàlua com és Josep Sebastià Pons, mitjançant una anàlisi detallada que permet gaudir millor de la seva personal apropiació d'aquesta faula poètica.

FARRÉ I VILALTA, Imma: *La revista Joventut: literatura, modernitat i eclecticisme*. Tarragona: Publicacions URV, 2019.

JOSEP CAMPS ARBÓS

Universitat Oberta de Catalunya
 jcampsar@uoc.edu

Malgrat que el modernisme és un dels moviments culturals de la Catalunya contemporània que compta amb una bibliografia més extensa, encara en resten aspectes per tractar o per aprofundir. Seria el cas del setmanari *Joventut*, dirigit per Lluís Via entre 1900 i 1906, i que ha estat considerat pels estudiosos com la publicació més emblemàtica de la segona etapa del modernisme català —d'una importància similar a la que havia tingut *L'Avens* en la primera— i que comptava amb un remarcable estudi de Joan Lluís Marfany, «*Joventut*, revista modernista», publicat el desembre de 1970 a la revista *Serra d'Or*. L'assaig *La revista Joventut: literatura, modernitat i eclecticisme*, d'Imma Farré, ve a omplir aquest buit i és fruit de la seva tesi doctoral, dirigida per Glòria Casals i llegida a la Universitat de Barcelona el 2016. L'autora ja havia publicat, prèviament, diversos articles sobre el tema: la recepció de Jacint Verdaguer i Miquel Costa i Llobera a les pàgines del setmanari o la Biblioteca Joventut.

El volum presenta tres capítols que s'interrelacionen. El primer, «La creació i la crítica literàries», funciona com a introducció, ja que s'hi presenta un dels eixos que vertebreren el treball: la interacció entre les dues disciplines. D'una banda, Farré fa observar l'elevat nombre de col·laboracions literàries que té, especialment de poesia i narrativa, per captar el màxim nombre de lectors, i com, per aquest motiu, els redactors de *Joventut* van decidir acollir tota mena de tendències sota el paraigua del catalanisme progressista. De l'altra, s'enumeren els principals crítics, dividits en bàndols antagònics: els defensors de l'estètica arbitrària (Jeroni Zanné, Ramon Miquel i Planes...) i els seguidors de l'espontaneisme (Lluís Via, Anton Busquets i Punset...). Val a dir que les limitacions d'espai han fet que no s'hi incorpori l'anàlisi de la crítica dramàtica (publicada, tanmateix, a la revista *Els Marges* el 2016).

El nus del treball són els dos capítols següents. El segon, «Recepció i encaix de l'herència literària del segle XIX», ens acosta a la lectura que es feia des de *Joventut* sobre la literatura vuitcentista. Els redactors es declaraven hereus de l'afany de recuperació cultural de la Renaixença i hi van incorporar, entre la nò-

mina de col·laboradors, autors que n'havien estat participants. Pel que fa a la poesia, la mort, el juny de 1902, de Verdaguer va representar una fita important en la trajectòria de la revista. La instrumentalització de què va ser objecte la seva figura s'orientava en diferents direccions, entre les quals destaquen la ideològica (es va explotar, des del vessant modernista, la imatge d'escriptor incomprès i enfrontat a les classes benestants) i l'editorial (*Aires del Montseny* esdevingué la primera obra original de la Biblioteca Joventut). Altres poetes del vuit-cents valorats per la revista van ser Àngel Guimerà (es reivindicava una obra poètica que no ha estat llegida ni valorada com la dramaturgic), Apelles Mestres (els poetes de la Natura el van prendre com a referent) i, en menor grau, Francesc Ubach i Vinyeta, Antoni Bori i Fontestà o Anton Busquets i Punset (tot i que cronològicament pertany a la generació modernista, les seves composicions seguien patrons jocfloralescos). També els Jocs Florals van ser objecte de debat en el si de la revista: la manca de qualitat de les composicions premiades el 1900 va ser el detonant per a promoure'n una veritable reforma (des de dins, amb membres del consell de redacció de *Joventut* entre els mantenidors). Quant al teatre i a la narrativa, les pàgines acolliren treballs de Narcís Oller (Miquel i Planes considerava *Pilar Prim* la seva millor novel·la, però li retreia que no s'inseria en els models contemporanis), Albert Llanas i, novament, Anton Busquets i Punset. L'autor més valorat fou, però, Josep Pin i Soler, de qui es destacà la capacitat de reorientar la pròpia carrera literària i la qualitat estilística de la seva prosa.

El tercer i darrer capítol, «L'eclecticisme literari, emblema de la modernitat literària», és el més extens. Ara bé, com apunta Marfany, i corrobora Farré, no s'ha de llegir aquest eclecticisme en un sentit pejoratiu —inclusió de treballs de tendències antagòniques—, ja que és un tret prototípic del moviment modernista. En el terreny de la poesia, després del traspàs de Verdaguer, fou Joan Maragall l'escriptor que encaixà millor amb el catalanisme i el desig de modernització dels redactors de *Joventut*. La seva recepció permet aproximar-nos als diversos vessants que el convertiren en un model: traductor de l'alemany; poeta (va editar *Les disperses* a la Biblioteca Joventut); transmissor, mitjançant els discursos i els assaigs, d'un afany de regeneració política i cultural; i, per últim, intel·lectual de ferma base catalanista. Pel que fa a la delimitació dels corrents poètics, Farré pren com a base el treball de Jordi Castellanos *Antologia de la poesia modernista* (1990): hi sobresurten el vitalista (Joan Oliva i Bridgman, Xavier de Zengotita); la recerca de l'harmonia còsmica, amb el pretext de la natura, i seguint els postulats de Ruskin (Xavier Viura, Joan M. Guasch, Josep Lleonart, Víctor Català, Ignasi Soler i Escofet, Trinitat Catasús, Lluís Via, Pere Prat i Gaballí); la presentació del dolor social com a element que destrueix l'harmonia còsmica (Rafael Nogueras i Oller, autor de *Les Tenebroses*, que denuncià, des d'uns principis neocristians, els vicis socials); o el decadentista (Claudi Omar i Barrera, Josep Brossa i Roger). També Farré analitza la lectura que es feu dels reculls coetanis: *Meteoros*, de Joan Alcover; *Boires baixes*, de Josep M. Roviralta; o *El País del Pler*, de Joaquim Ruyra, entre d'altres.

Capítol a part mereix l'anomenada «batalla del sonet», estudiada prèviament per Jordi Castellanos i Jaume Aulet. Com hem apuntat, el setmanari defensava tant els redactors que reivindicaven el treball formal com a mitjà de dignificació de la llengua catalana com els que potenciaven Maragall i l'espontaneisme. La «batalla» presenta a *Joventut* una sèrie de fites significatives: la publicació, el 1900, dels sonets de Guillem A. Tell i Lafont; la recomanació d'Apelles Mestres, el 1902, de considerar el sonet com una forma encotillada que limitava l'expressió poètica; els trenta-sis sonets que publicà aquest mateix any Pere Riera i Riquer o els d'Emili Guanyavents entre 1902 i 1906, traduïts i propis; l'edició, el 1904, de *Sonets d'uns i altres*, compilat per Josep Pin i Soler; o els articles de Zanné i Miquel i Planas defensant Josep Carner i, sobretot, Costa i Llobera, en què es valorava la publicació d'*Horacianes* pel que tenia d'introducció de noves formes poètiques, en oposició a *Enllà*, de Maragall, mostra exemplar de l'estètica de la paraula viva.

Un dels principals mèrits de *Joventut* és el d'haver impulsat la narrativa ruralista, no entesa com una exaltació de la vida rural sinó com un espai simbòlic en què s'estableix un joc de tensions entre l'individu i el món que l'envolta, i que se situarà en un primer pla el 1902 quan en els Jocs Florals és premiada la narració *Jacobé*, de Joaquim Ruyra. Ara bé l'aposta principal de *Joventut*, com bé apunta Farré, serà Víctor Català que, entre 1901 i 1906, dona a conèixer diversos «dramas rurals». La mateixa revista publicà dins la seva Biblioteca *Dramas rurals* (1902) i *Solitud* (1905), ja que era el vessant de narradora —i no el de poeta— el que atreïa la redacció i els lectors. La recepció de les seves obres al setmanari, a més, va unir crítics tan distints com Zanné i Via, en contraposició als retrets que li feia Maragall, que acusava *Dramas rurals* d'immoral, o els de Josep Carner, contra la «llengua mascla». La proposta de Víctor Català va fer forat a la revista i hi va haver col·laboradors que van seguir la seva petja: Ignasi Soler i Escofet, Joaquim Pla, Josep Roig i Raventós, Enric Bosch i Viola o Felip Palma (pseudònim de Palmira Ventós i Cullerell). De tota manera, en el darrer any de la publicació, hi havia veus com les de Miquel i Planas que reclamaven que la prosa deixés enrere el ruralisme i girés la vista cap a la ciutat.

A banda del ruralisme, *Joventut* va incloure altres corrents estètics, seguint els principis de l'eclecticisme. Així, hi fou present una narrativa decadentista que introduïa una temàtica (complaença pel dolor, per la morbositat, per les situacions sinistres i escabroses) i un llenguatge amb voluntat d'artifici fins llavors inèdits; durant els tres primers anys de la publicació se'n divulgaren mostres tant de literatura estrangera (D'Annunzio, sobretot) com de l'àmbit de creació (Emmanuel Alfonso, Alfons Sans i Rossell, Octavi Pell i Cuffí, Zanné, Alfons Maseras) o de la crítica (ressenyes d'obres primerenques d'Eugeni d'Ors i de Prudenci Bertrana). Un altre corrent és el de la prosa sentimental i romàntica, que assenyalava la continuïtat entre el modernisme i el moviment romàntic; potser l'autor més significatiu és Enric de Fuentes, de qui la Biblioteca Joventut va publicar el 1906 *Romàntics d'ara*, tot i que no podem deixar de banda Josep M. Folch i Torres,

autor de tretze narracions en què l'amor és l'eix central. També les pàgines de *Joventut* presenten proses vinculades a l'òrbita vitalista i regeneracionista, que en alguns casos serveixen als seus autors per a projectar una mirada social. Pompeu Gener i Frederic Pujulà són els autors més propers a aquest vitalisme d'arrel nietzschiana (el primer amb els diferents lliuraments de *L'Evangelí de la Vida*; el segon, amb col·laboracions assagístiques). O proses que intenten reflectir la realitat (impressions, records, episodis viscuts...); el nom més significatiu és Carme Karr —les trenta-dues narracions que va publicar a *Joventut* carreguen contra la imatge decorativa que tenia la burgesia de la dona—, però no podem oblidar autors com Lluís Via o Carles de Fortuny, amb textos que voregen el sentimentalisme. Igualment, hi va haver espai per una revifada del costumisme a partir de 1905, any que va morir Emili Vilanova: es donaren a conèixer tradicions i costums d'altres territoris del Paísos Catalans (el Rosselló amb Juli Delpont; Mallorca per Joan Rosselló) o de la societat barcelonina, des d'un punt de vista en què l'humor és important (Alexandre Font i les seves «Pàgines festives»). Per últim, *Joventut* també va incloure mostres de literatura fantàstica i especulativa: des de la recepció d'H. G. Wells a textos de creació com els de Manuel Roger de Llúria, Pompeu Gener, Víctor Oliva i Frederic Pujulà (la Biblioteca Joventut li va editar el 1912 la novel·la de ciència-ficció *Homes artificials*).

Conclusió: tot i l'absència d'un índex de noms, tant necessari en treballs d'aquesta mena, *La revista Joventut: literatura, modernitat i eclecticisme*, d'Imma Farré, s'ha de convertir en un estudi de referència, no només sobre una publicació que tenia com a objectiu convertir la cultura catalana en moderna, normal i europea, sinó també sobre la literatura d'inicis del segle passat (la nodrida bibliografia que tanca el volum esdevé, alhora, una recopilació dels millors treballs sobre el modernisme). I ho és tant per la ingent quantitat d'informació nova que conté (lectures detallades de poemes i narracions, recuperació d'autors oblidats o menysconeguts...) com pel seu singular enfocament metodològic (l'agermanament entre creació i crítica).

VILANOVA, Francesc: *Franquisme i cultura*. Destino. Política de Unidad. *La lluita per l'hegemonia intel·lectual a la postguerra catalana (1939-1949)*, Palma: Leonard Muntaner, 2018.

MANUEL LLANAS

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya
mllanas@uvic.cat

Abans de res, cal consignar que el present volum és el resultat d'una gran feina, presidida pel desig de documentar escrupolosament, fins als mínims detalls, una rigorosa anàlisi cultural i ideològica, en els seus primers deu anys barcelonins,

d'un setmanari de referència. Francesc Vilanova ha obert *Destino* en canal i hi ha practicat una dissecció minuciosa i detallada, que no deixa res per verd.

Des de la introducció mateixa —concebuda com unes conclusions—, l'autor traça les línies ideològiques de la revista: els punts de partida, el posicionament respecte al falangisme i al catalanisme anterior a 1939, les pugnes amb el franquisme més intransigent o els esforços, en fi, per oferir un model propi i distintiu, una «proposta franquista catalana», dins la qual el discurs sobre la guerra mundial i els anys subsegüents, revisat al compàs de la marxa dels esdeveniments, pren també un protagonisme destacat. Pertanyen a les pàgines introductòries les síntesis següents:

Va sobreviure [*Destino*] als atacs ferotges dels falangistes [...], a la censura constant i arbitrària de Barcelona i de Madrid, a les amenaces [...] de les màximes autoritats franquistes d'aquells anys [...]; i es va consolidar com el pol periodístic-cultural de referència de la dura i miserable postguerra catalana. Sense fer catalanisme ni liberalisme, la qualitat del producte, l'absoluta manca de competència solvent i la disponibilitat d'un mercat captiu, que no volia llegir la literatura infumable del falangisme o la demagògia descordada de *La Vanguardia Española*, van ajudar, van ser arguments suficients perquè, a partir de 1946, l'editorial i el setmanari es convertissin en l'empresa cultural més activa del país.

.....
Destino es va construir i consolidar en els sis primers anys de la seva existència a Barcelona. Va néixer falangista; es va anar depurant per a situar-se en una mena de regionalisme franquista de mal definir; va ser progermànic, antiliberal, anticomunista i antidemocràtic; i es va situar a la frontera dels anys 1945-1946 amb la lliçó ben apresada: pragmatisme, realisme, localisme historicista i una certa nostàlgia de temps passats (sempre molt ben escollits). Ni liberal, ni catalanista, però tampoc falangista.

Tal trajectòria i tal projecte —que acaba desbancant el del falangisme oficial— es justifiquen i despleguen al llarg de trenta-un capítols, que aborden cronològicament una gran varietat de temes: la desvinculació dels orígens i de la propietat falangistes; l'ardent germanofília i el discurs antisemita dels primers anys quaranta; les investides rebudes pel setmanari per part de les revistes del SEU (*Alerta* i *Estilo*) i del rotatiu oficial de Falange (*Solidaridad Nacional*), a banda de l'empresonament de Santiago Nadal per un article i de l'atemptat sofert el 18 de juliol de 1944 de la mà d'un escamot falangista; les relacions conflictives amb els governadors civils de Barcelona, sobretot amb Correa Véglison; el documentat retrat ideològic i humà dels responsables més significats, singularment de Santiago Nadal —«l'ideòleg principal de l'«espanyolitat catalana» o la «catalanitat espanyola» a *Destino* els primers anys (p. 61)—, però també de Manuel Brunet —a la comprensió del qual es dediquen pàgines magnífiques—, Ignacio Agustí, Juan Ramón Masoliver o Guillermo Díaz-Plaja; les acusacions i retrets procedents de l'exili,

que donen peu a analitzar el grau de col·laboracionisme amb la dictadura en el context dels judicis als col·laboracionistes francesos amb l'ocupant nazi; el tomb ideològic forçat per l'evolució i el desenllaç de la guerra mundial; el debat a l'entorn d'unes reflexions que, de l'exili estant, Claudi Ametlla publica sobre la funció del setmanari, seguides de la proposta de tenir en compte el grup impulsor en la desitjable concòrdia futura dels catalans; o l'acollida dispensada per la revista a les visites de Franco a Catalunya el 1947 i el 1949. A tot plegat s'hi afegeixen dues aportacions substancials: els comentaris al propòsit subjacent a la creació del premi de novel·la Eugenio Nadal («sobre les ruïnes del passat cultural català, des de Barcelona es feia el primer pas per construir un nou sistema cultural espanyol manllevant l'experiència catalana: del Premi Crexells al Premio Eugenio Nadal», p. 258); i la ressenya valorativa de les activitats i les novetats editorials del Dia del Llibre (esdevingut «Fiesta del Libro») dels anys 1940 i 1941.

No caldria ni puntualitzar que l'estudi impugna de dret la visió edulcorada del setmanari que, temps a venir, es va esforçar a donar-ne alguns dels seus protagonistes, que, com Josep Vergés, atribuïa a la revista dels anys 40 la defensa d'una política «liberal i catalana» (allò que Josep Pla, més matisadament, en deia l'«adhesió irònica»). L'anàlisi de Vilanova rebat, en suma, «la visió amable i indulgent del setmanari com un niu de liberals (i, fins i tot, de catalanistes clandestins) envoltat de voltors francofalangistes» (p. 200, n. 332). El desmentiment, categòric i incontrovertible, d'un punt de vista tan esbiaixat recolza en cinc pedres angulars d'una gran solidesa: (1) un coneixement precís, falcat en bibliografia pertinent, del context històric i polític internacional del període; (2) un rastreig meticulós en biblioteques i arxius de fons personals (Josep Vergés, Correa Véglison, Juan Ramón Masoliver, Carles Sentís) i administratius (com ara el Registro de Empresas Periodísticas); (3) la consulta de fonts bibliogràfiques, primàries (com l'edició privada de la monografia sobre la tribu dels Nadal, o les memòries de Perucho i Luján) i secundàries (alguna fins i tot inèdita); (4) la lectura sistemàtica i minuciosa de *Destino*; i (5) la lectura complementària de revistes (aparegudes a Barcelona i a l'exili) i diaris (*Solidaridad Nacional* i *La Vanguardia Española*) del període. (A propòsit d'aquesta darrera aportació, cal posar en relleu, com a mèrit no pas menor de l'autor, l'estoica paciència d'haver-se empassat muntanyes de textos abominables, redactats, a més, amb una retòrica repulsivament espessa. I cal afegir que el volum es llegiria amb molta més fluïdesa si s'hagués procedit a escurçar —o a condensar, o a suprimir— algunes de les citacions, que de tan indigestes arriben a enfarfegar.)

Proveït del bagatge precedent, Francesc Vilanova desplega un gran esforç interpretatiu, no sols d'actituds, punts de vista i evolució ideològica d'una colla de protagonistes de l'etapa examinada, sinó, en especial, de la pugna oberta entre el falangisme oficial i *Destino* per guanyar-se el crèdit i l'audiència majoritaris del públic lector. Una pugna que es manifestava a través de periòdiques i agres polèmiques. En efecte: els falangistes de Catalunya —ressentits per l'evolució d'una revista que havia estat seva i que el 1939 havia passat a mans privades d'una forma

mai no aclarida del tot— «se sentien qüestionats pel seu passat, desarrelat de la tradició catalana, perquè es dubtava (fins i tot es rebutjaven) [d]els seus referents històrics, perquè no acabaven d'imposar el seu cànon cultural, basat en l'«estilo falangista» i la vida heroica (i violenta)» (p. 210).

El volum, que —excepció feta, com he indicat, de moltes de les extenses transcripcions de fragments d'articles— es llegeix molt bé, hauria guanyat encara més amb una correcció un pel més atenta i acurada de l'original i de les proves i, de més a més, amb una relació final de la bibliografia i de les fonts documentals consultades, informacions ara disseminades en les sis-cents cinquanta-quatre notes a peu de pàgina.

RODORÉDA, Mercè: *Teatre*, a cura d'Enric Gallén i Gerard Guerra, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans, 2019.

MARIA MORENO I DOMÈNECH

Universitat de Barcelona

maria_moreno@ub.edu

Alguns versos, ratlles o personatges de la literatura sovint travessen els llindars de l'acte de lectura i passen a formar part de l'imaginari cultural col·lectiu. Sens dubte, la Colometa n'és un exemple paradigmàtic. La prosa de Mercè Rodoreda és plena de matisos i té una versatilitat que basteix construccions narratives tan diverses com *Mirall trencat* o *La mort i la primavera*. La seva veu narradora, tan procliu al monòleg dramàtic, sap traçar una mirada incisiva sobre la realitat, entenent molt encertadament aquest terme en diversos estrats i formes: la realitat social, la psíquica, la psicològica i, fins i tot, l'onírica. Potser és per això que el simbolisme rodoredià és un instrument de precisió a l'hora de dibuixar els contorns tant dels engranatges socials com dels psicològics i, sobretot, d'examinar els vincles que formen. Aquesta indagació focalitzada en la naturalesa de la relació que s'estableix entre jo i societat és subtilment penetrant en l'obra *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, l'obra que en el recull que ens ocupa és més ben arranjada.

A part de la celebrada *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, aquest volum ofereix algunes peces interessants que ajuden a comprendre el procés creatiu de l'autora. A cura d'Enric Gallén i Gerard Guerra, s'obre amb la peça *Viure al dia*, una d'aquestes obres que forgen el seu sentit en les didascàlies. Es tracta d'una peça particular que, tal com s'indica a l'estudi introductori, és a mig camí entre la peça teatral i el conte dialogat. Rodoreda ens situa en una saleta del pis del carrer Provença el 18 de juliol del 1936, en una escena que funciona per contrast. El mecanisme de la sàtira s'activa subtilment en la conversa banal de senyores que prenen el te. La seva brevetat i la manca de tensió durant el diàleg de les tres se-

nyores, malgrat alguna comparativa enginyosa entre la lleugeresa dels autors anglesos i del te amb llimona, no permetrien una posada en escena en solitari. La brevetat de l'obra permet crear l'efecte únic —que determina l'esquelet de tota narració breu— que es revela en la magrana final: la nota que explica la dissort de les tres matrones en els propers mesos ressaltava encara més la seva ceguesa i ingenuïtat, que es condensen en el comentari despreocupat que menysté els rumors sobre l'hecatombe que es prepara. La contraposició del transcurs històric amb l'escena quotidiana és el fonament d'un text híbrid més proper a una concepció dialogada de la narració que no pas a una peça breu de teatre.

Un dia és un text que palesa aquest apropament al teatre des de la narrativa. L'obra, que Rodoreda va començar a escriure el 1959 i que serveix de punt de partida de *Mirall trencat*, va ser estrenada per Calixto Bieito el 1993 i tornada a portar als escenaris el 2008, adaptada per Manuel Molins i Ricard Salvat i dirigida per aquest darrer. Més enllà del fet que, tal com ha apuntat la crítica, és una obra més cinematogràfica que teatral, el pes de les pàgines de *Mirall trencat* n'afeixuga la lectura. Es tracta d'escenes que esbossen passatges emblemàtics de la novel·la, però que manquen d'una autonomia completa. El lector rememora algunes escenes de l'obra, s'encurioseix per les que són versemblants i les que la novel·la omet. En definitiva, s'entén inevitablement com una adaptació teatral de la novel·la. Certament, grans espectacles teatrals són adaptacions de novel·les, només cal pensar en algunes posades en escena dirigides per Simon McBurney, com *The Master and Margarita* o *Beware of Pity*, però com a text literari, la peça de Rodoreda és encara embrionària i li manca la progressió argumental necessària per mantenir l'interès autèntic del lector, més enllà de la comparativa, sempre desfavorable, amb la complexitat narrativa de *Mirall trencat*.

La gran joia del recull és *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, no debades és la obra dramàtica de Rodoreda més cèlebre. Escrita en tres actes, segurament entre 1959 i la dècada dels seixanta, aquesta comèdia dramàtica va ser estrenada el 1993 al Teatre Romea sota la direcció de Mario Gas, i més recentment, el 2017, Sergi Belbel en va estrenar un muntatge al TNC. És una peça d'una exquisida teatralitat que permet moments escènics d'un fràgil equilibri entre comicitat i tristesa. D'una arquitectura dramàtica perfecta, tal com indica Gallén en l'estudi introductori, adopta l'estructura d'una *pièce bien faite* (p. 30). Rodoreda ens regala un dels moments més brillants del teatre català del segle XX; així, el cèlebre monòleg dramàtic del conte «Zerafina» és reelaborat en forma de diàleg entre la senyora Florentina i la minyona papissota. Malgrat que críticament a vegades pot semblar pedestre el fet d'assenyalar un moment de clímax tan obvi, cal recordar que en aquesta conversa es desplega un dels grans talents de l'escriptura rodorediana: la capacitat de fer una incisió cruenta en la realitat a través de la veu de la ingenuïtat. La recreació del monòleg narratiu en una escena teatral permet que Florentina actuï com un contrapunt que permet defugir la comicitat òbvia i transformar-lo en una escena d'un humor destil·lat i comovedor.

Aquesta és la tònica d'una obra que s'assimila molt al drama txekhovià, en la relació que s'estableix entre públic i escena. Tant el dramaturg rus com Rodoreda creen una relació afectiva entre personatges i públic. Les protagonistes de l'obra, Florentina i Zerafina, més enllà del joc de contrastos que estableixen, tenen un element en comú: l'encant de la bondat, amanit d'ocurrència espontània en el cas de la minyona i de compassió en el cas de la mestressa. Rodoreda construeix dos personatges memorables que permeten construir una atmosfera tragicòmica de serena resignació.

En un registre teatral completament diferent, *L'hostal de les camèlies*, estrenada el 1979 sota la direcció d'Araceli Buch al Festival del Teatre de Sitges, és una obra que pren elements del drama rural passats pel sedàs del simbolisme rodoredià. Certament, Rodoreda en aquesta obra va pretendre explotar tota la força lírica del llenguatge. Tanmateix, l'element simbòlic no és un revulsiu prou important per aconseguir renovar el melodrama. *El parc de les magnòlies*, publicat a *Els Marges* el 1976, és una peça en un acte: remembrances, simbolisme i melancolia omplen una escena estàtica que construeix el moment teatral a través de la trobada entre un estudiant i Marta, una dona que segueix el marit quan passeja pel parc amb la seva estimada. L'obra és una alenada de deserció que dibuixa una escena quimèrica amb un entorn i uns personatges quotidians.

El maniquí és una farsa estranya, en dos actes, estrenada el 2001 al TNC sota la direcció de Pere Planella. En primer lloc, crida l'atenció el tall que hi ha entre els dos actes, malgrat alguns fils conductors que uneixen dues escenes de naturalesa ben diversa. Rodoreda teixeix un simbolisme singular en què els elements càndids de fantasia s'intercalen amb la brutícia i la pudor de la realitat. *El maniquí* és una construcció teatral poètica en què els personatges es deixen endur pel llenguatge, i el poder escènic es construeix partint del lirisme que es pot extreure del moment grotesc. En el volum, també hi podem trobar *El mirall del record*, una adaptació del conegut conte «El mirall», del qual esprem tot el suc teatral; i *Les flors*, una obra que presenta un triangle amorós des de la subversió de la figura del cornut. El llibre es clou amb algunes peces inacabades, com *Maria-Blanca*, *Joc de bruixes* i *Sense títol*.

La disparitat del valor literari de les produccions és un tret que podria aplicar-se a les obres completes de molts grans dramaturgs. Si l'exercici d'escriure ja implica inevitablement un seguit d'assaigs, reescriptures i correccions, en el cas de la creació dramàtica la construcció de la teatralitat —en les seves innombrables formes— esdevé un trencacaps que molts grans narradors no aconsegueixen desentrellar. No és pas el cas de Mercè Rodoreda.

FERRATER, Gabriel: *Curs de literatura catalana contemporània*, Jordi Cornudella (ed.), Barcelona: Edicions 62, Editorial Empúries, 2019; «Biblioteca Universal», 263.

JOSEP MURGADES
Universitat de Barcelona
murgades@ub.edu

Les opinions de Ferrater són sempre personals, raonades, no sempre justes. És un moralista radical que practica sobre la literatura amb una intel·ligència enlluernadora. És, a més a més, clar en les exposicions, breu en els seus arguments. (MARCO 1983: 268)

Estalviem-nos d'entrada l'obvietat de ponderar, d'allò més positivament, l'encert d'haver aplegat en un sol volum les conferències-classes de Gabriel Ferrater sobre literatura catalana contemporània. Publicades ja la majoria amb anterioritat, per bé que esparsament. I editades ara, amb competència filològica, per Jordi Cornudella.

(A lamentar només que, ja posats a fer, no s'hi hagi recollit també la xerrada de Gabriel Ferrater sobre Pompeu Fabra el 20-02-1968 a Sant Cugat, amb motiu just del centenari del naixement d'aquest, igualment conservada en enregistrament magnetofònic, a hores d'ara audible a <http://www.aulamariustorres.org/materials/fonoteca/visor.php?acronim=fabr&acr_autor=ferg&tipus=lectures_ferg&pos=0>, la inclusió de la qual aquí hauria estat justificada perquè, al capdavall, versa sobre la matèria primera de què és sempre feta tota literatura: la llengua.)

Estiguem-nos igualment de subratllar una altra evidència: com la publicació d'aquests textos ferraterians ve a complementar els ja apareguts quaranta anys enrere, el 1979, a cura llavors de Joan Ferraté, amb el títol de *Sobre literatura*.

(Amb la diferència que si aquests havien estat escrits i, doncs, revisats per qui n'era autor, els que ara ens arriben només havien estat pronunciats per ell, sense intenció ni ànim de veure'ls publicats, almenys tal qual. D'on l'inconvenient, per al seu emissor, d'una franquesa expressiva no sempre prou controlada. Però d'on també l'avantatge, per al receptor, d'assistir al desplaçament de l'homenot Ferrater prodigant-se no sols com a lector empedreït i com a crític solvent, sinó també com a professor-conferenciant ocasional.)

I encara, tercerament, prescindim també d'aplicar a Gabriel Ferrater, a partir d'aquests seus materials ara com qui diu novament exhumats, possibles etiquetes no menys escaients: inconformista, heterodox, gamberro, «acontracorrentista», etc.

Ans més aviat referim-ho tot plegat a allò que també era sobretot Gabriel Ferrater: un intel·lectual, segons ell mateix entenia una tal condició. O sigui: «una persona que sotmet a crítica les posicions espontànies que troba al seu món» (p. 173).

Quines eren llavors algunes d'aquestes «posicions espontànies» que, en l'àmbit de la literatura, s'esforçava a debellar amb la seva crítica Ferrater?

Eren unes, certament, de condicionades, com d'habitud, pel context de l'època. Com ara la poètica del realisme històric. En el marc d'un catalanisme de filiació primigèniament burgesa —el Noucentisme—, però aleshores majoritàriament passat al resistencialisme antifranquista. Amb el subsegüent rebuig de tota obra literària tinguda per escapista o artificiosa i amb l'exigència de peremptorietat comunicativa a efectes políticament conscienciadors. Des d'un distanciament més o menys ostensible envers una religiositat reductivament identificada amb el *nacionalcatolicismo* imperant.

Enfront de molts d'aquests supòsits ideològics establerts (o «posicions espontànies», per repetir-ho a la manera de Ferrater), és aleshores que es dreça el nostre intel·lectual.

I, doncs, tot i reconèixer en el catalanisme «una mena de societat burgesa que pretenia governar el país millor que no havia estat governat fins aleshores» (p. 179), impugna aquest com «el mal crònic de la literatura catalana moderna» (p. 278), tot fent avinent la implicació de la burgesia lligaire en episodis propis de l'autoritarisme espanyol (ps. 56, 278-279), i advocant en conseqüència pel que en podríem dir una emancipació de la creació literària envers la pràctica política.

D'on el fet que afirmi que «per l'escriptor, les ideologies polítiques tenen molta menys importància [com a escriptor, s'entén] del que la gent d'ara tendeix a creure's. I la literatura no es fa amb política, encara que un escriptor, fora de la literatura, pugui ser un fanàtic de la política tant com qualsevol altra persona» (p. 180). O que recordi la famosa anècdota d'un Mallarmé objectant a Dégas que els sonets no es fan amb idees sinó amb mots (ps. 344-345), tot replant encara Ferrater pel seu compte que, pròpiament, allò amb què es fan aquests, i la literatura en general, és amb imatges (ibíd.).

És quan s'ignora aquesta dimensió dual de la literatura, en virtut de la qual el seu contingut és la seva mateixa forma, de manera que, a diferència dels usos funcionals del llenguatge, orientats només cap al significat, en els usos literaris d'aquell l'atenció hi és referida tant a aquest com al significat (ps. 285-286), que s'incorre en despropòsits valoratius.

Com ara, en el cas de la literatura catalana, «quantitativament pobra com és» (p. 367), el de donar-li «una enorme importància» a «qualsevol coseta [...] només que estigui una miqueta bé» (ibíd.) —o sigui, cabria afegir pel nostre compte, sempre que transmeti un «missatge» (!) o que suposadament contribueixi a la «normalització» (!!).

I el despropòsit també de la sacralització que sovint se'n deriva, quan en realitat la literatura només «ha de ser una cosa de més a més, en un país ben organitzat» (p. 371), i com a molt «li correspon, simplement, el paper de cridar tota la cultura en general a la modèstia» (p. 168).

O com ara quan hom es decanta a jutjar escriptors per «qüestions de fet que pertanyen generalment a l'ordre més fortuït i més casual de la vida» (p. 205) i a

fer-los «retrets per actituds polítiques» (p. 206), en comptes d'intentar comprendre per què poden ser tanmateix uns grans escriptors; amb menció del xovinista Barrès com a exemple (p. 210) o, en l'àmbit nostrat, del d'un Josep Pla, correligionari en un moment donat de Manuel Brunet i d'Ignasi Agustí, però a anys llum d'aquests en tant que escriptor (p. 208).

Perquè, d'acord amb el requeriment formalista, «la bondat d'un escriptor ha de ser localitzable; s'ha de poder dir: en aquesta línia és bo, en aquesta frase és bo» (p. 357). I és conseqüent amb una tal premissa que Ferrater s'esmerça a rescatar, fonamentadament i per extens, Carner de la fama de frívol (ps. 19-61), Riba de la d'hermètic (ps. 83-170), Foix de la de simplement surrealista (ps. 171-265).

Tot fent-se fort en el fet, a més, que cap d'aquests poetes, com tampoc Guerau de Liost (ps. 63-82), se sentien com a tals supeditats a cap deure de «solidarització» (p. 389) amb el gran públic, ja que simplement «feien de la manera més concentrada que sabien el tipus de poesia que a ells els donava la gana de fer» (ibíd.).

Així mateix, demostrant també la seva perícia a servir-se de metodologies altres que el formalisme estructuralista o *new critic*, Ferrater ofereix una impagable lectura en clau psicoanalítica de la *Solitud* de Víctor Català (ps. 303-333). O una de sociològica de *La parada* de Joaquim Ruyra (ps. 267-302) —en la qual, per cert, la insuperable gràcia està, des de l'agnosticisme sense fissures en què es movia el nostre home, a fer un apreuament del catolicisme no pas «com a doctrina», és clar, sinó «com a forma d'imaginació, és a dir com un sistema de mites i d'apòlegs [...] d'esquemes imaginatius» (ps. 293-294).

Llavors: contrapunts per part de qui signa aquesta ressenya. Al *Curs* de Ferrater.

Exabruptes *ad hominem*, fins a cert punt excusables per causa de la colloquialitat del discurs, però gairebé sempre injuriosos: López-Picó (ps. 65, 106); Puig i Ferrer (p. 273); Manuel de Montoliu (ps. 305, 324, 401); Víctor Català (p. 326); Jung (p. 327); Manuel Brunet (p. 338); Francesc Cambó (ps. 146-147, 159-161, 336 [en el cas d'aquest últim, Raül Garrigasait, al seu assaig *Els fundadors*, Ara Llibres, 2020: 92, desmenteix el que en diu Ferrater sobre la imposició que hauria fet l'empresari, polític i mecenes a Carles Riba de traduir-li Plutarc]).

Equívocs semàntics: el marit de la Mila de *Solitud* no és «impotent» (ps. 306, 309, 312-313), sinó anafrodita, cosa que és molt diferent. Omissió o ignorància del terme tècnic precís: és curiós que Ferrater no parli d'anacrusi per designar el fenomen mètric altrament tan ben descrit a les ps. 146 i 236-237. Comprensió insuficient d'una ocurrència lèxica: basta consultar el DCVB, *s.v. parell* i *desaparellant*, per constatar com aquests mots sí que tenen també el significat que els dóna Maragall i que Ferrater sembla ignorar (p. 365). Anàlisi sintàctica parcial: en el vers de Foix «el ritu vell mudeu pel taure ibèric», «pel taure ibèric» no ha de ser tan sols interpretable com «un complement de lloc» (p. 252), sinó que pot ser-ho més simplement també com el règim preposicional de «mudar».

I contrapunts igualment a l'edició feta per Jordi Cornudella. Útil, necessària, aclaridora. Però aquí va d'això, d'uns pocs contrapunts.

Posat a aclarir inevitables lapsus de Ferrater (per ex. ps. 157, n. 15; 212, n. 9; 214, n. 11; 270, n. 2; 354, n.14; etc.), Cornudella hauria pogut advertir sobre el de fer Ors «nascut a Cuba» (!, p. 18). El nom d'«un dels més mediocres entre els poetes surrealistes» citat per Ferrater no és Benjamin Perret (ps. 211-212), sinó Benjamin Péret. Qui «va fugir per la claveguera després d'haver organitzat l'idiota aixecament de la Generalitat [el 6-10-1934]» (p. 195) era l'aleshores conseller de governació d'aquesta, Josep Dencàs i Puigdollers. El títol del llibre citat de Riba no és *Per comprendre* (ps. 106, n. 4; 205, n.8), sinó *Per comprendre*. I el de la glosa d'Ors de 3-05-1913 no era en cap cas «Un Amiel a Vic» (p. 343, n. 8), ja que a l'edició original de *La Ven de Catalunya* era el d'«Un Amiel vigatà», i a la reedició de 1950 el d'«Amiel a Vic». D'altra banda, el poema de Riba datat del «15 de juny de l'any 1938 [...] escrit durant la batalla de l'Ebre» (p. 393) no s'ajusta a la cronologia real d'aquesta, ja que la tal batalla, «el darrer moment de follia de la Guerra Civil» (ibíd.), no va començar fins al 25 de juliol de l'any susdit.

Insignificants minúcies i objeccions irrellevants que gens no desdiuen de la solta i de la volta, a tota mena d'efectes, d'haver posat a l'abast del lector d'avui aquest suggestiu corpus de saviesa literària ferrateriana.

BIBLIOGRAFIA

MARCO (1983): Joaquim Marco, «Gabriel Ferrater com a crític», dins id., *El Modernisme literari i d'altres assaigs*, Barcelona: Edhasa, p. 268.

LLORET I ESQUERDO, Jaume: *Els titelles al País Valencià*, Sant Vicent del Raspeig: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2019.

VICENT VIDAL LLORET

Universitat d'Alacant

vicent.vidal@ua.es

Publicacions de la Universitat d'Alacant ha editat el volum *Els titelles al País Valencià*, de l'especialista Jaume Lloret. L'autor, de fet, ja és conegut per obres de referència en aquest mateix àmbit com *El titella a Alacant* (1997, amb Manuel J. García, Àngel Casado i César Omar García) o *Documenta titeres* (1999, amb César Omar García i Àngel Casado), a més de molts altres treballs d'investigació sobre el teatre a Alacant i, en general, al País Valencià. En *Els titelles al País Valencià* ofereix un recorregut exhaustiu i documentadíssim per la història dels titelles al País Valencià, entesos en un sentit molt ampli. Així, s'hi considera qualsevol manifestació escènica que no es basa en la interpretació sinó en l'animació d'algun objecte: per tant, no solament s'hi inclouen els titelles de dit, els de quant

(putxinel·lis), els de fil (marionetes) i els de vareta, sinó també els gegants i cabuts, el teatre d'ombres, els retaules i teatres mecànics, els automats, la ventriloquia... Tot plegat, estudiat en un arc cronològic que abraça des de les primeres manifestacions magicoreligioses de l'antiguitat fins a l'animació de titelles en el cinema i en la televisió.

Quatre grans capítols estructuraren aquest marc temporal: «Els titelles en el teatre religiós i profà (des dels orígens a finals del segle XVIII)», «Pervivència i evolució dels gèneres tradicionals (finals del segle XVIII i segle XIX)», «La modernitat de les arts del titella (1900-1975)» i «La renovació del teatre de titelles contemporani (1976-2018)». Dins de cada capítol l'estudi segueix una ordenació històrica, és clar, però també es distribueix en subapartats que analitzen els gèneres o les tècniques i formes d'expressió que van ser més populars en cada etapa. El llibre es completa amb uns utilíssims índexs (onomàstic, de grups de teatre i d'obres) que facilitaràn la consulta a qualsevol investigador, i amb més de dos centenars d'imatges (fotografies, gravats, dibuixos) que es reparteixen arreu del llibre, que són importants documents gràfics que ajuden a il·lustrar o completar les explicacions de l'autor.

El primer capítol aborda, doncs, el teatre de titelles religiós i profà des dels orígens fins al segle XVIII. S'hi aporten alguns detalls relatius als rituals magicoreligiosos de l'antiguitat que incorporaven màscares i figures humanes, símbols i escultures diverses. L'edat mitjana està marcada pel paper de l'Església, que utilitzava imatges articulades i elements dramàtics per educar i emocionar el públic il·lustrat. El teatre religiós tingué una importància cabdal fins que la Contrareforma l'apartà dels temples religiosos, cosa que n'intensificà la secularització i va permetre que s'escapés de la tutela eclesiàstica. Es va desenvolupar, per tant, el teatre a l'aire lliure, amb les processons, especialment la del Corpus, i les desfildades civils per al festeig d'esdeveniments reials. En el Corpus apareix el bestiar i carrosses amb artificis mecànics, i els nans i gegants, que, a finals del segle XIX, transcendiren les processons i es convertiren en patrimoni de les localitats en les festes majors. Pel que fa a les solemnitats civils de commemoracions reials, es representaven i se simulaven batalles de moros i cristians, que després es transformaren en esdeveniments populars. En molts d'aquests casos hi apareix la Mahoma, un ninot que representa el profeta Mahoma, burlat pel bàndol cristià. També rebien aquest nom els ninots creats amb draps i robes velles per a col·locar-los durant festivitats com la Quaresma, que més tard es cremaven. En el teatre profà medieval convé recordar els bastells, unes representacions en miniatura de jocs d'armes, combats i presa de castells.

Entre els segles XVI-XVIII va perdre pes la vinculació del teatre amb l'Església, es popularitzà i esdevingué un divertiment independent. S'hi veu una clara influència de la *commedia dell'arte* i dels titellars ambulants italians que viatjaven arreu d'Europa amb els seus espectacles. En aquest moment sorgí el primer local dedicat al teatre de la península, la Casa de les Comèdies de València. S'hi tenen documentades moltes representacions de titelles, especialment durant la Quares-

ma, en què els espectacles d'actors eren prohibits. És al llarg d'aquest període que aparegueren i es desenvoluparen els retaules o teatrets mecànics, que després es convertiren en retaules de titelles de vareta; i, a partir del segle XVII, la màquina reial: un retaule que permetia la representació amb marionetes, cada vegada amb una major complexitat tècnica.

El segon capítol estudia l'evolució de cinc gèneres tradicionals que pervisquen entre els segles XVIII i XIX: les marionetes, els betlems de titelles, els titelles de guant, el teatre d'ombres i altres espectacles òptics, i els autòmats. D'aquest període ja es conserven millors fonts documentals i material d'hemeroteca, amb què es poden resseguir les representacions de titelles i la realització d'espectacles variis. En el cas de les marionetes, la màquina reial es va transformar tècnicament i artísticament i va passar a rebre el nom de màquina de figures corpòries, amb un important guany en complexitat. També és el moment en què esclataren els betlems de titelles, amb el Betlem del Tirisiti d'Alcoi com a representant encara viu del teatre de titelles vuitcentista, que, per això, s'analitza amb profunditat. Quant als titelles de guant, introduïts per jugadors de mans italians, emergiren en un primer moment lligats amb altres espectacles paracientífics (o pseudocientífics) i d'experiments de física recreativa, i evolucionaren a poc a poc sense deixar de rebre una consideració social inferior. En relació amb els espectacles òptics, a banda de les ombres xineses, amb el desenvolupament de la ciència i la tecnologia sorgiren entreteniments com la llanterna màgica, la múnquia o la fantasmagoria, que combinaven llum i ombra amb molts punts de contacte amb els titelles. Per últim, Lloret dedica un apartat al creixement dels autòmats, que, tot i estar mancats de dramaturgia, presenten un parentesc clar amb els titelles. D'aquest capítol hi ha una conclusió que convé subratllar: la industrialització i l'alfabetització general de la societat que es va produir al llarg del segle XIX implica canvis importants en el teatre de titelles. Com ocorregué amb altres manifestacions de la tradició oral, el teatre de titelles passà de ser una manifestació oral i sovint transmesa de generació en generació a fixar-se en textos escrits. De fet, si fins llavors els espectacles de titelles s'havien centrat en la sàtira i la crítica social, ara passaven a convertir-se en un espectacle infantil, cosa que, de fet, n'ha permès la supervivència.

El tercer capítol abraça els tres primers quarts del segle XX (1900-1975). Lloret apunta que un dels canvis socials més importants per al teatre fou l'assoliment del descans dominical i la jornada laboral de vuit hores, cosa que permeté disposar de més temps per a l'oci, amb la consegüent obertura d'espais dedicats a l'espectacle. Hi destaca, a més, la renovació i l'experimentació temàtica i estètica de la mà del modernisme i, sobretot, de les avantguardes. Cal considerar en aquest moment el desplegament de la ventrilloquia, que visqué el moment d'esplendor en el primer terç del segle XX, en què esdevingué un número imprescindible del teatre de varietats. Hi va tenir un paper indispensable el ventríloc valencià Paco Sanz, que s'analitza amb més detall per la rellevància que assolí. Els titelles fins al final de la guerra civil, en tant que associats amb el món dels infants, despertaven

l'interès pedagògic, però també el d'elits intel·lectuals que intentaven dignificar el gènere, ben especialment durant la Segona República: organitzacions culturals, universitàries i polítiques crearen grups de teatre de guinyol. No cal dir que la dictadura franquista truncà tots els esforços i es crearen grups de guinyol oficials per transmetre la ideologia del règim. A poc a poc, però, els titellaires evolucionaren cap a un teatre més comercial amb noms com Chacolí, Titín o el Gran Fele. És cert, però, que hi hagué algunes iniciatives excepcionals (per testimonials, però també per ser de gran qualitat), com l'estrena a Castelló, l'any 1943, de l'òpera valenciana per a titelles *La filla del Rei Barbut*, de Matilde Salvador.

L'últim capítol abraça les darreres dècades del teatre de titelles contemporani, des de 1976 fins a 2018. El factor més important per al canvi respecte de l'època anterior fou la nova gestió cultural i teatral emanada de les institucions democràtiques. Tanmateix, la renovació ha estat possible gràcies, sobretot, a la professionalització dels titellaires mateixos. Durant aquesta etapa assistim a l'obertura de més d'un centenar d'espais escènics, en què destaca el Centre Escalante de València; la creació de festivals de titelles i, particularment, dels festivals internacionals d'Alacant i de la Vall d'Albaida; el teatre d'animació al carrer, que sovint se serveix de titelles i objectes mòbils; i l'eclosió de tot de grups de titellaires ben diversos i contacontes que incorporen els titelles. A més, el capítol dedica un apartat final a l'animació de titelles en el cinema i la televisió, des dels documentals a l'animació de ninots articulats, incloent-hi l'animació amb *stop-motion* de figures de plastilina, i fent esment de l'animació 3D, que, segons l'autor, ja correspon a una pràctica artística diferent.

Els titelles al País Valencià resulta, per tant, d'un interès notabilíssim i es converteix, necessàriament, en un manual de referència de primer ordre per a qualsevol interessat en la història de les arts escèniques valencianes —i no solament dels titelles—, però també, en general, europees: al capdavant, el seguiment d'aquesta història dels titelles valencians és també el seguiment dels titelles arreu d'Europa, i és fàcil de trobar-hi —perquè de fet, s'hi apunten— les influències, en diversos moments, de titellaires italians, alemanys, espanyols, francesos, britànics, etc. Per això, no podem estar-nos de convidar a publicar aquesta història, o una síntesi, perquè siga rebuda pels investigadors d'àmbit internacional. Qualsevol lector hi podrà gaudir d'una lectura indubtablement amena, rigorosa, fonamentada, aprofundida i reveladora.

GODAYOL, Pilar: *Feminismes i traducció (1965-1990)*, Lleida: Punctum, Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània, 2020; «Visions» 10.

ALBA ROMANYÀ SERRASOLSAS

Universitat de Barcelona
 albaromanya@gmail.com

Entre el gran nombre de publicacions feministes que han vist la llum els darrers anys —escrites des d'enfocaments, cultures i registres diversos—, es trobava a faltar un assaig que endrecés les llavors del moviment i ajudés a situar totes aquelles autores de la segona meitat del segle XX que ja s'han convertit en mares i mites dels feminismes actuals. Entre tantes veus que avui denuncien la violència masclista, l'ablació de clítoris o el masclisme de les lletres d'algunes cançons, era completament necessari un assaig que servís per entendre d'on venim: on érem, què s'ha fet i per què. Si ara podem reivindicar l'abolició de la violència masclista és perquè abans algú va assenyalar que existia i, entre altres demandes, va lluitar per a la legalització del divorci. Si avui la lluita feminista té paraules per expressar-se és perquè hi va haver teòriques —com Kate Millet, que va encunyar la paraula «sororitat»— que van donar nom als problemes, les necessitats i els desitjos de les dones.

Aquest assaig era necessari perquè presenta un panorama profusament documentat de la interrelació entre els feminismes occidentals i els nacionals entre el 1965 i el 1990. Un estudi molt complet que dona compte de les etapes més rellevants dels feminismes americans i europeus del moment i que detalla la seva recepció a una Catalunya que tot just es despertava del somni del franquisme. «Estrangeres» i «locals» és el binomi constant que va seguint l'estructura del llibre: escriptores nord-americanes com Betty Friedan que inspiren la creació d'assaigs feministes catalans, com *La dona a Catalunya* de Maria Aurèlia Capmany; escriptores belgues com Luce Irigaray que inicien un moviment que després serà cabdal a Catalunya, o feministes catalanes que es preocupen de fer arribar literatura internacional escrita per dones, com *El quadern daurat* de Doris Lessing o *Al far* de Virginia Woolf..., són alguns dels exemples que il·lustren aquesta recerca incansable per trobar referents feministes a l'estranger.

Certament, si els feminismes catalans aconsegueixen ser actius i transformadors a partir de la primera tímida liberalització de la censura franquista és perquè es preocupen de fer entrar els nous aires que arriben d'Europa. És en aquest sentit que Pilar Godayol es proposa d'estudiar la història dels feminismes catalans al costat de la història de la traducció. Mitjançant la interacció entre el que ella mateixa anomena dues històries subalternes, es contextualitzen els factors que van afavorir o que van dificultar la publicació d'obres escrites per dones. Des d'aquest plantejament, s'analitza com els assajos americans i europeus van incidir en el mercat editorial català i com aquests mateixos llibres van ajudar a nodrir teòricament els feminismes adormits durant els anys més durs de la dictadura.

Una de les grans diferències entre el feminisme de la primera onada, que s'iniciava a finals del XIX per reclamar el sufragi, i el de la segona, iniciat als anys 60, és justament la importància que es donava a la paraula escrita. En aquest segon període, els assajos, els pamflets, els articles... es van tornar imprescindibles per facilitar l'intercanvi d'idees i experiències entre dones, per ampliar el vocabulari de l'alliberament i per despertar consciències. El diàleg entre dones i, sobretot, la lectura de llibres teòrics escrits per dones, es va tornar central dins de la causa feminista fins al punt que la frase «this book changed my life» va tornar-se una constant entre les que s'empoderaven a partir de la lectura. Ara bé, mentre als Estats Units i a Europa floria aquesta segona onada feminista i s'escriuien els seus assajos fundacionals, el franquisme impedia la recepció d'aquestes obres a Catalunya. No va ser fins a finals dels 60 i principis dels 70, amb la suposada liberalització de la censura de la Llei de premsa del 1966, que van començar a aparèixer els primers assajos autòctons i traduïts.

Feminismes i traducció (1965-1990) inicia el seu anàlisi en aquest punt, quan es publiquen les primeres traduccions feministes rellevants, i l'acaba el 1990, moment en què es produeix el que s'ha considerat una fita del moviment feminista català: la Fira Internacional del Llibre Feminista a Barcelona. Godayol insisteix que el seu assaig no vol ser exhaustiu, sinó que es limita a ser una aproximació parcial a la història del feminisme català «centrada en els assaigs traduïts —i, també en els autòctons més rellevants— que van ajudar a consolidar[-lo]» (p. 17). L'estudi es divideix en dues parts que analitzen dos moments històrics: la primera, del 1965 al 1975, relata «la resurrecció de la revolta feminista» de la darrera dècada del franquisme; i la segona, del 1975 al 1990, analitza els principals moviments i iniciatives feministes dels anys de la transició i dels inicis de la democràcia.

La resurrecció feminista que es relata a la primera part del llibre arriba després de l'anihilació quasi absoluta dels drets de les dones de les primeres dècades del franquisme. En un context en què les dones eren tractades legalment com a menors d'edat, la lluita feminista va haver de dissoldre's i va deixar les generacions posteriors sense referents nacionals. A la segona meitat dels anys 60, quan els feminismes van començar a renèixer, es van voler buscar les «mares» simbòliques a l'estranger i es van traduir les obres que després es considerarien fundacionals per al feminisme modern: *The feminine mystique*, de Betty Friedan (1963 i traduït el 1965) i *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir (1949 i traduït el 1968). Encara que n'hi va haver d'altres, aquestes dues obres en especial van motivar les escriptores catalanes a començar a escriure sobre les seves pròpies experiències: Maria Aurèlia Capmany, el 1966, va publicar *La dona a Catalunya*, que va tenir un gran impacte i que es va tornar una referència per a la generació dels 50.

En aquesta primera part de l'estudi, Pilar Godayol enllaça el context internacional i el català amb delicadesa, de manera que resulta fàcil entendre els diferents moviments i assajos que es produïen al món i resseguir com s'adaptaven i païen a Catalunya. A partir dels anys 70, els feminismes americans i europeus es tornaren

transversals i interdisciplinaris: als Estats Units es parlava de feminisme radical i proliferava el nombre d'assagistes, amb noms com Shulamith Firestone i Kate Millet, mentre que a Itàlia hi havia una gran efervescència de la *Rivolta femminile*, encapçalada, en gran part, per Carla Lonzi. Aquests moviments feministes occidentals es deixaven notar a Catalunya, on també es diversificava el moviment i augmentava el nombre d'activistes i assagistes, com María Laffitte, Lidia Falcón, Lili Álvarez, Juana Azurza i Maria Aurèlia Capmany, entre d'altres.

A la segona part de l'estudi, la comparació constant entre les feministes «estrangeres» i les «locals» que s'havia descrit tan bé a la primera part perd nitidesa. Potser per la gran quantitat de llibres i posicions ideològiques que proliferaren en aquesta nova etapa resulta difícil fer-ne una correspondència exacta. Godayol, doncs, canvia d'estratègia discursiva i opta per centrar-se, majoritàriament, en l'àmbit català i les seves fites, tot especificant, quan escau, les diferents influències internacionals que nodreixen un o altre succés. Certament, a la segona meitat dels 70 es va produir, al món i a Catalunya, una gran eclosió feminista, que diversifica el moviment i en dificulta el seguiment. En l'àmbit català, destaca l'organització de les Jornades Catalanes de la Dona (1976), descrites amb molt de detall, que podrien ser un punt d'inflexió tant pel seu gran impacte mediàtic com per l'èxit de participació que van tenir. Va ser a partir de llavors que van començar a proliferar revistes, col·leccions i plataformes editorials de caire feminista, entre les quals destaca laSal, edicions de les dones, la primera editorial feminista de l'estat.

A finals dels anys 70 van arribar noves tendències estrangeres: el feminisme cultural dels Estats Units i el feminisme de la diferència europeu, que van fer adoptar nous plantejaments a les feministes catalanes nascudes als anys 50. D'aquesta generació, destaca un grup d'escriptores que es va consolidar als anys 80 i que, a banda d'escriure en català, va dur a terme una tasca ingent de traducció per incorporar noms femenins a la literatura universal en català: Montserrat Abelló va portar Sylvia Plath; Helena Valentí, Doris Lessing; i Maria-Mercè Marçal, Renée Vivien, entre moltes d'altres. També destaca l'assaig feminista dels 80, que, sobretot de la mà de Montserrat Roig i Maria-Mercè Marçal, es va tornar i és un referent fins a l'actualitat. L'estudi es tanca amb l'anàlisi d'una altra gran fita del feminisme català: la Fira Internacional del Llibre Feminista a Barcelona (1990), que va internacionalitzar el moviment i també el va acostar al rumb acadèmic que va anar prenent a partir dels 90.

Feminismes i traducció (1965-1990) és una porta oberta que convida a aprofundir en la història del llibre feminista de la segona meitat del segle xx. Si bé l'autora avisa que es tracta d'un estudi parcial, resulta molt útil per traçar un mapa mental de les etapes i ramificacions del moviment tant des del punt de vista del feminisme occidental com del català. A partir de les seves pàgines és perfectament possible crear una petita biblioteca configurada per les obres que han anat formant el cànon i l'imaginari de les feministes catalanes actuals. Una de les grans queixes del feminisme de la segona onada era que no existia una tradició literària

feminista: faltaven referents, es patia una sensació d'orfenesa. Aquest assaig és un remei infal·lible contra aquesta falta de genealogia perquè la lectora catalana podrà començar llegint Betty Friedan i Maria Aurèlia Capmany i acabar amb Doris Lessing i Maria-Mercè Marçal sense perdre en cap moment el fil que les connecta totes.