

© (l'autor/a)

Reservats tots els drets. Està prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment, compresos la impressió, la reprografia, el microfilm, el tractament informàtic o qualsevol altre sistema, així com la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, sense l'autorització escrita de l'autor.

LES FAULES MITOLÒGIQUES
BURLESQUES CATALANES
DINS DE LA MODERNITAT BARROCA.

UNA PARTICULAR APROPIACIÓ
DE LA MITOLOGIA CLÀSSICA.

ÍNDIX

ÍNDIX	2
JUSTIFICACIÓ	3
1. INTRODUCCIÓ	4
2. LA FAULA MITOLÒGICA BURLESCA	6
La faula mitològica i l'aportació barroca: la incorporació del burlesc	6
L'ús de la llengua catalana en les faules mitològiques burlesques	11
La definició d'un nou gènere	13
Fonaments de la comicitat: de Vicent Garcia a Guillem Roca i Seguí	14
3. L'APROPIACIÓ DE LA MITOLOGIA CLÀSSICA: <i>LES METAMORFOSIS</i> D'OVIDI I LES SEVES DIFERENTS RECEPCIONS FINS AL BARROC	16
La relectura medieval	17
La relectura renaixentista	18
La relectura barroca	19
4. EL MITE D'APOL·LO I DAFNE EN EL BARROC	21
Mimesi	23
Ordre	25
Harmonia	26
Decòrum	26
5. CONCLUSIONS	28
BIBLIOGRAFIA	29

JUSTIFICACIÓ

Quan em vaig plantejar la tria del tema del meu Treball Final de Carrera tenia clar que havia de ser un tema que m'interessés, però també que em permetés gaudir-hi.

El meu primer contacte amb les faules mitològiques burlesques catalanes va ser sorprenent: em van fer riure. I dic sorprenent perquè mai no hauria pensat que una època tan llunyana a la nostra i una temàtica tan diferent i oblidada pogués arribar a interessar-me.

Aquest ha estat un motiu important per a fer la tria: la proximitat entre la nostra mentalitat i la barroca, el "*mirar amb ulls barrocs*"¹ que defensa Albert Rossich; un altre, més acadèmic, intentar esbrinar quin paper juguen en la literatura catalana barroca aquestes faules, quina va ser la seva raó d'existència. I finalment, el fet sempre encoratjador i fascinant d'introduir-me en un terreny poc petjat, el Barroc català, sobre el qual, crec, hi ha encara moltes coses a dir.

Si bé inicialment em vaig deixar influir per les opinions d'historiadors de la literatura com Albert Rossich i Joaquim Molas, que situaven les faules mitològiques burlesques catalanes en la pretesa categoria de llengua subordinada que troba en el burlesc una forma d'expressió, quan em vaig endinsar en l'estudi de les obres burlesques conreades per altres literatures que no eren hispàniques, vaig començar a percebre que potser no era tan clara aquesta subordinació, o si més no, que aquest terme no era prou adequat. Crec que les nostres faules s'inscriuen a la perfecció en un tot, un gènere literari, el burlesc, gènere avui dia poc conegut i poc prestigiats, i que són dignes representants d'un estil present en les millors literatures d'una època: la barroca.

¹ Albert Rossich. "Mirar amb ulls barrocs". Diari de Barcelona, Suplement "Llibres", p. II. Interessant article sobre els punts de contacte entre el món barroc i l'actual. L'autor defensa aquest mateix punt de vista a l'article "El Barroc català. Una descoberta tardana", *Revista de Catalunya*, núm. 3, p. 158-168.

1. INTRODUCCIÓ

El corpus de faules mitològiques burlesques en català és limitat: vuit faules, segons Albert Rossich, vuit textos llargs, en forma de romanç², més una faula incorporada en una obra de major envergadura, la *Faula de Vulcà, Venus i Mart* inserida en *Lo Desengany*, de Francesc Fontanella, com a exemple de conducta que no s'ha de seguir. Rossich destaca l'existència d'una faula no conservada, de la qual es té notícia a través de la documentació de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona: *Romance català jocós a Hèrcules ab la filosa*, d'Antoni de Foxà i Mora (1743).

D'acord amb l'exhaustiva catalogació de Rossich³, hem de considerar el següent corpus de faules mitològiques en català:

1. *Faula de Júpiter i Europa* (primer terç del segle XVII) atribuïda a Francesc Vicent Garcia; 148 versos. Edició consultada per a les cites: GARCIA, Francesc Vicenç (2000). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*. Albert ROSSICH (intr.). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 134-136.

2. *Faula d'Apolo i Dafne* (primer terç del segle XVII) atribuïda a Francesc Vicent Garcia; 176 versos. Edició consultada per a les cites: GARCIA, Francesc Vicenç (2000). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*. Albert ROSSICH (intr.). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 137-140.

3. *Faula de Júpiter i Dànae* (primer terç del segle XVII) falsament atribuïda a Francesc Vicent Garcia; 68 versos. Edició consultada per a les cites: GARCIA, Francesc Vicenç (2000). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*. Albert ROSSICH (intr.). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 136-137.

4. *Faula de Vulcano, Venus i Marte* (primer terç del segle XVII) falsament atribuïda a Francesc Vicent Garcia; 220 versos. Edició consultada per a les cites: GARCIA, Francesc Vicenç (2000). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*. Albert ROSSICH (intr.). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, p. 140-143.

5. *Fàbula d'Adonis. Romanç* (segle XVIII), sense nom d'autor; 364 versos. Edició consultada per a les cites⁴: ROSSICH, Albert (2004). "Les faules mitològiques

² Albert Rossich (2004). "Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII", dins Sebastián NEUMEISTER i Roger FRIEDLEIN (eds.). *Vestigia fabularum. La mitologia antiga en les literatures catalana i castellana entre l'edat mitjana i la moderna*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 119.

³ Albert Rossich. íbidem, p. 119-125. Rossich fa una minuciosa descripció de l'argument de cada faula, de la interpretació que cada autor fa i del passatge d'Ovidi d'on s'ha extret l'argument.

⁴ Tant aquesta faula com l'anònima d'Apol·lo i Dafne estan editades per Rossich en un apèndix al final del seu article "Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII".

burlesques als segles XVII-XVIII”, dins Sebastià NEUMEISTER i Roger FRIEDLEIN (eds.). *Vestigia fabularum. La mitologia antiga en les literatures catalana i castellana entre l'edat mitjana i la moderna*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 131-139.

6. *Fàbula d'Apol·lo i Dafne. Romanç* (segle XVIII). Anònima; 80 versos. ROSSICH, Albert (2004). “Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII”, dins Sebastià NEUMEISTER i Roger FRIEDLEIN (eds.). *Vestigia fabularum. La mitologia antiga en les literatures catalana i castellana entre l'edat mitjana i la moderna*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 139-141.

7. *Ternures de l'amor d'un vell* (faula d'Aurora i Endimió) (1780), d'Ignasi Ferreres; 200 versos més un sonet⁵. Edició consultada per a les cites: ROMEU I FIGUERAS, Josep (1991). *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVII*. Volum II. Barcelona: Curial, p. 198-204.

8. *Faula burlesca de Píram i Tisbe* (anterior a 1813) de Guillem Roca i Seguí; 384 versos. Edició consultada per a les cites: BOVER, Joaquim (1868). *Biblioteca de escriptors baleares*. Tomo I. Palma: Imprenta de P.J. Gelabert, p. 275-279.

9. *Faula de Vulcà, Venus i Mart* (mitjans segle XVII), de Francesc Fontanella, inserida a *Lo Desengany*; 665 versos. Edició consultada per a les cites: FONTANELLA, Francesc (1998). *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia; Lo desengany*. Maria Mercè MIRÓ (ed.) i Joaquim MOLAS (pr.). Barcelona: Institut del Teatre, p. 200-222.

En el present estudi treballaré amb el Llibre I de *Les Metamorfosis* d'Ovidi, aquestes faules catalanes, i dues més de foranes sobre el tema d'Apol·lo i Dafne:

- OVIDI NASÓ, Publi (1929-1932). *Les Metamorfosis*. Adela M^a TREPAT i Anna M^a de SAAVEDRA (trads.). Barcelona: Fundació Bernat Metge, p. 16-20.

- *Fábula de Apolo y Dafne*⁶ (primera meitat del segle XVII) de Jacinto Polo de Medina, 540 versos. Edició consultada per a les cites: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- *Les amours d'Apollon et de Daphné*⁷ (primera meitat del segle XVII) de Charles Dassoucy, 452 versos. Edició consultada per a les cites: DASSOUCY, Charles (1969). *Les amours d'Apollon et de Daphné*. Yves GIRAUD (cur.). Genève: Droz, p. 111-124.

⁵ "Des del punt de vista estructural presenta la singularitat que, després del romanç que constitueix pròpiament la faula, la peça es clou amb un sonet". Albert Rossich. íbidem, p. 124.

⁶ La faula es clou amb un romanç moralitzant, inclòs en el cos de l'obra i amb una mètrica diferenciada.

⁷ No s'ha de confondre aquesta obra amb el *ballet de cour* del mateix nom escrita per l'autor: *Les amours d'Apollon et de Daphné. Comédie en musique*, que consisteix en una obra musicada dramatitzable.

2. LA FAULA MITOLÒGICA BURLESCA

"- Un sot, - oui; - plusieurs sots, - non." ⁸

Téophile Gautier

La faula mitològica i l'aportació barroca: la incorporació del burlesc

La faula mitològica apareix en el món antic com a manera poètica d'expressar unes històries que pretenen explicar bé els orígens de la creació, bé la complexitat de les relacions humanes. De llarga tradició des de l'època clàssica, la faula ha estat el vehicle de la literatura per a donar forma als episodis mitològics:

La langue classique utilisait généralement le terme de *fable* pour désigner les récits de la mythologie antique, suivant en cela l'usage latin; depuis le *Fabularum Liber* de C. Julius Hyginus, qui date des premières années de notre ère, jusqu'aux ouvrages de l'abbé Banier, le grand traducteur classique d'Ovide en France, l'acception du terme n'a point varié: on désigne ainsi chacun des épisodes de la "légende dorée" mythologique, chacune des aventures des dieux et des héros antiques.⁹

Escrites en vers, la seva recepció ha variat al llarg de les èpoques, d'acord amb el sincretisme de cada etapa. José M^a de Cossío, en la introducció a la seva extensíssima obra de recopilació sobre les faules mitològiques, apunta un aspecte força interessant per al meu estudi: el conreu de la faula li obre al poeta la possibilitat de recrear-se exclusivament en els aspectes literaris:

No tener que preocuparse el poeta en este género de composiciones de la invención del asunto, apenas nada del plan y, sobre todo, al encontrarse ya estereotipadas las pasiones y precisados los afectos que han de jugar en el relato, hace que su atención se fije estrictamente en lo más externo y literario.¹⁰

Amb el Barroc, apareix una nova forma de veure les faules mitològiques, de reacció contra les imatges elaborades en el Renaixement -l'amor petrarquià, el mite pastoral o l'aventura heroica i cavalleresca- que es fa palesa en el burlesc.

Tradicionalment s'ha vinculat el burlesc a la literatura popular, d'una manera pejorativa, i se li ha privat del reconeixement que gaudeixen altres produccions literàries considerades cultes.

No és un fet aïllat de la literatura catalana, sinó que el trobem també en altres literatures, com la castellana o la francesa. El burlesc es considera pobre, inconsistent -sense que se

⁸ Téophile Gautier. *Les grotesques*, p. VII.

⁹ Yves Giraud. *La fable de Daphné, essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et l'art jusqu'à la fin de XVII ème siècle*, p.11.

¹⁰ José M^a de Cossío. *Fábulas mitológicas en España*. Vol. I, p. 21.

li negui la gràcia de l'ocurrència, i, en ocasions, un cert valor literari- i símptoma d'un declivi, de l'acabament del gènere del qual en fa paròdia:

Yo creo que precisamente el haber llegado a su madurez mayor el género trajo fatalmente consigo estas versiones de burlas. El principio de la sátira burlesca es siempre una actitud crítica, y esta actitud sobreviene inevitable en el momento de iniciarse el declive, o, acaso, esta es síntoma fatal de decadencia¹¹

Tout genre a son procédé familier dans lequel il prend conscience de lui-même, par lequel il se soutient longtemps et par l'exagération duquel il finit par déperir (...) car remarquez, si, comme je le crois, le burlesque n'est, en ses origines, que la parodie de la littérature en vogue, il ne peut vivre qu'autant que cette littérature, ou, tout au plus, qu'autant que le souvenir que cette littérature laisse dans les esprits. Et, d'autre part, cette littérature il la bat en brèche, la discrédite, la ruine; il en précipite la disparition.¹²

Opinions com la de José M^a de Cossío o Émile Faguet sobre el burlesc evidencien la consideració general existent d'ençà els postulats romàntics de la historiografia tradicional: la vàlua de certes obres sobre unes altres, o de certs estils i autors, ha configurat un cànon literari molt concret i difícil de rectificar en la literatura occidental.

Sobre la importància de la societat i les institucions en el món de l'art, Gérard Genette exposa en la seva obra *La obra del arte*:

La presencia de una etiqueta con el nombre del artista, un título y una fecha, el comentario halagador o furibundo de un crítico prestigioso no están de más para orientar la atención del espectador bisoño en la dirección deseada por el artista. La "teoría institucional" del arte ("Es arte lo que el mundo del arte decide que sea").¹³

En desacord amb Cossío, Albert Rossich¹⁴ apunta una línia diferent d'investigació sobre el burlesc, la de la subordinació de la literatura catalana barroca a la castellana. Segons ell, l'existència de faules mitològiques burlesques és freqüent en les literatures perifèriques; contràriament al que passa en les faules castellanes, la proporció de faules mitològiques serioses i burlesques s'inverteix en aquestes literatures:

La proporció de faules burlesques castellanes conservades respecte de les catalanes, a l'època moderna, és de 10 a 1; en canvi, la proporció de faules mitològiques serioses es dispara: de gairebé 150 a 1. En castellà, encara, hi ha moltes més faules serioses que no pas burlesques, en una proporció de 3,5 a 1; en català, és al revés: d'1 a 4.¹⁵

La qual cosa és vista com un símptoma de subordinació, com una via d'escapament de la llengua minoritzada que troba en el burlesc una forma d'expressió: l'adaptabilitat d'una llengua inapropiada, en el nostre cas, el català, per a expressar el tema mitològic, afavoriria en si mateixa el tractament burlesc. D'aquí la seva existència.

¹¹ José M^a de Cossío.op. cit., p. 83.

¹² Émile Faguet. Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme. Précieux et burlesques (1630- 1660), p. 17 i 19.

¹³ Gérard Genette. *La obra del arte*, p. 204.

¹⁴ Plantejament que podem llegir als articles del mateix autor "Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII" i "Subordinació i originalitat en el barroc literari català: alguns paral·lelismes", citats a la bibliografia, en els quals ofereix un interessant estudi sobre la subordinació en les literatures perifèriques catalana, occitana i portuguesa.

¹⁵ Albert Rossich. "Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII", p. 117.

L'opinió de Rossich ve avalada per la d'altres historiadors de la literatura com Joaquim Molas o Philippe Gardy¹⁶, que defensen el recurs al burlesc i a la llengua com a símptoma clar de subordinació i situació diglòssica d'una llengua respecte d'una altra.

Però el cert és que l'emmirallament per la literatura castellana no és només característic de la nostra literatura: és present arreu d'Europa, a França, a Itàlia, a Anglaterra, a tots aquells països que van participar del món barroc occidental. La influència castellana es va fer palesa arreu, però no va ser l'única: podem resseguir també la francesa, amb els seus temes de *bergeries* o els *ballets de cour*; la italiana, amb la recuperació de l'esperit de la comèdia clàssica de Plaute i Terenci i la gran difusió de la *Commedia dell'Arte*; l'anglesa, amb el teatre de Shakespeare...

Vicenç Garcia, autor pioner de les nostres faules mitològiques burlesques, sent una atracció especial per Quevedo i per Góngora, però també, tal i com recull Giuseppe Grilli en el seu pròleg a l'obra *Sonets*, per Ariosto i per un seguit d'autors de la poesia marinista italiana¹⁷: Bracciolini, Dotti o Gaudiosi.

D'altra banda, està documentada l'estada de Francesc Fontanella a París, on entra en contacte amb el ballet de cour francès: la seva influència es palesa en l'obra *Lo Desengany*, datada el 1651.

Així, podem veure com els autors catalans són deutors de totes, tan deutors com ho són els de les altres literatures respecte de les foranes. Perquè ésser barroc suposa compartir una manera d'entendre la vida i la societat, d'entendre les relacions humanes, els fracassos o el riure; però també, d'entendre la literatura.

Rossich defensa, com a raó principal de l'especialització de la literatura catalana de l'època barroca en el burlesc, la influència castellana sobre la nostra literatura: el fet de no disposar de models propis i l'enorme pes específic de la producció castellana van ser els elements clau que van impossibilitar l'existència d'una literatura amb entitat pròpia.

Però considerem una a una les dues objeccions principals que fa Rossich. En primer lloc, al·ludeix a una manca de models propis:

Perquè no hi ha dubte que l'especialització d'una literatura en els temes paròdics i burlescos, o una proporció anormalment alta de paròdies, són un símptoma evident de supeditació a uns models externs, a una altra literatura.¹⁸

En aquest aspecte, és important destacar la situació concreta de la literatura catalana a l'època del Renaixement. Coincidint amb una època de decadència econòmica i política de la Corona d'Aragó i una gran esplendor de la de Castella, és cert que es dona una progressiva i forta castellanització de la societat culta catalana, sobretot a València. No obstant això, no es pot veure com un procés de pèrdua de la llengua: continua viva en autors com Timoneda, Serafí o Despuig, entre d'altres. No hem d'oblidar, tampoc, la interposició del llatí en aquesta època com a llengua de cultura.

¹⁶ Autor de l'obra *Histoire et anthologie de la littérature occitane: L'âge du baroque (1520-1789)* en la qual analitza la situació de la literatura occitana en tant que llengua minoritzada.

¹⁷ Francesc Vicenç Garcia. *Sonets*. Pròleg de Giuseppe Grilli, p. 17.

¹⁸ Albert Rossich. "Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII", p. 117.

En referència a l'ús del castellà en la producció literària catalana, Molas, en la presentació de les Jornades sobre Barroc català celebrades a Girona l'any 1987, introdueix un concepte important: el d'artificiositat. De la mateixa manera que existeix el recurs a una llengua provençal en l'Edat mitjana, o a una valenciana prosa, el recurs al castellà en la nostra literatura moderna podria estudiar-se des del punt de vista de l'artificiositat. Aquest plantejament reforçaria la idea de justificar la presència sistemàtica del català en les faules mitològiques burlesques, considerades així lleugerament desviades de la literatura més ambiciosa.

Efectivament, els nostres escriptors barrocs parteixen de la inexistència d'una tradició moderna pròpia, però crec que aviat en crearan una. De la mà de dos escriptors prolífics com Francesc Vicent Garcia i Francesc Fontanella, esplèndids representants de la literatura barroca de creació, la falla mitològica burlesca difon els seus models. L'estil de Vicent Garcia troba molts seguidors: la figura de Garcia es converteix en un autèntic mite:

D'altra banda, si l'edició del 1703 neix en un ambient culte (Riquer 1964), l'ús dels pseudònims indica que ja ha ocorregut una mitificació del personatge Garcia, esdevingut -amb una relativa independència de la seva voluntat- cap d'escola d'una arcàdia, que d'ell fa davallar, en lloc dels usuals pseudònims pastorils, altres de matriu eclesiàstica (Rubió 1958).¹⁹

Voldria remarcar un fet que considero important. Quan l'any 1703²⁰ s'editen les obres de Garcia sota el títol *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*, el compilador de l'obra inclou dues faules mitològiques burlesques de caràcter espuri, com defensa Rossich²¹. El fet que s'editin juntes les quatre faules atribuïdes a Garcia demostra que sí que hi havia una factura determinada, un model, el de Garcia, i que el compilador l'aprofita com a criteri per a delimitar el gènere.

En aquesta edició, es pot resseguir també la influència d'un altre autor, Francesc Fontanella, en els exemples clars d'intertextualitat que hi ha entre les dues faules de *Vulcà, Venus i Mart*, la primera de Fontanella i la segona, tot seguint Rossich, d'un autor desconegut: hi trobem referències similars que recullen els mateixos contrastos. Fontanella posa en boca de Vulcà les paraules:

mes no tinc de fer lo quadro
de vermelló ni blanquet²²

Quan fa la descripció de Venus; el mateix recurs que trobem en la falla editada a *L'armonia del Parnàs* de la descripció de Venus quan va a la festa de casament:

Voler pintar la hermosura,

¹⁹ Francesc Vicenç Garcia. *Sonets*. Pròleg de Giuseppe Grilli, p. 6.

²⁰ A la introducció a la reedició en facsímil de l'edició prínceps de Garcia, l'any 2000, Rossich demostra la falsetat de l'edició de 1700 tot basant-se en l'estudi erudit de Josep M^a Pujol del paper que s'utilitza en aquella edició: "du la filigrana d'un fabricant (Guardiola, de Cervelló) que no va obrir els tallers fins el 1770". Justifica la data com a subterfugi de l'editor per a enganyar la censura.

²¹ Demostra la falsa adjudicació de les faules de *Vulcà, Venus i Mart* i de *Júpiter i Danae*, mitjançant la impossibilitat de les rimes, les falses rimes que alternen o obertes i tancades indiscriminadament.

²² Francesc Fontanella. *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia; Lo desengany*, p. 203, v. 431-432.

Las Galas, y abillaments,
 ab que les Deessas isqueren,
 Fora un infinit progrès.
 Basta, que no hi và faltar
 lo vermelló, y lo blanquet,²³

Un altre exemple el trobem en el contrast pigmeu/gegant: Fontanella l'utilitza per Vulcà:

No-m parlas de la estatura
 en què estic més inclinat
 a agradar com a pigmeo
 que a espantar com a gegant.²⁴

I en l'altra faula, és reaprofitat per descriure Mart:

Home de bona estatura,
 entre gigant y pigmeu,²⁵

Delimitar quina de les dues faules és anterior m'és impossible en aquest treball, per una qüestió clara de temps i d'accessibilitat als manuscrits originals. No obstant, em sembla interessant el comentari²⁶ de M^a Mercè Miró en la introducció a l'obra de Fontanella *Lo Desengany*, en la qual esmenta el fet que Fontanella coneixia els escrits de Garcia quan compon la seva obra. La pregunta és: se li assignaven a Garcia ja llavors -abans de 1651- la composició de les dues faules que li són falsament atribuïdes, tal i com demostra Rossich? Escatir aquesta qüestió permetria esbrinar el sentit de les influències o de les fonts: del suposat Garcia cap a Fontanella o a l'inrevés.

De fet, el mateix Rossich dirà, uns anys més tard, en la introducció a la reimpressió de 2000 de *L'Armonia del Parnàs*:

A la manca d'una edició crítica s'hi afegeix la constatació que el text de 1703 ha estat la font de totes les impressions posteriors, i que, amb més o menys vigor, aquests poemes han exercit una influència continuada fins avui. (...) Però és que les obres de Garcia, editades el 1703 no solament constituïen un model literari, sinó que -emparades pel prestigi de l'Acadèmia dels Desconfiats, que d'alguna manera apadrinava l'edició- es van convertir de seguida en un model de llengua literària i en un model ortogràfic.²⁷

En segon lloc, el volum de la producció castellana i la seva difusió és evident en un moment en què la impremta es viu com un negoci editorial. Editar en català no és rendible, davant del tiratge que permet el volum de lectors potencials en castellà. No obstant això, la literatura catalana es difon, ja sigui via impremta, en plecs solts, ja sigui via manuscrit. Té un públic determinat, que llegeix, pensa i viu en català, com podria demostrar el fet de l'existència de dues faules, la *Fàbula d'Adonis* i la *Fàbula d'Apol·lo i Dafne*, traduïdes del castellà al català per a la seva difusió.

²³ Francesc Vicenç Garcia (2000). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*, p. 141, v. 85-90.

²⁴ Francesc Fontanella. op. cit., p. 219, v. 1018-1020.

²⁵ Francesc Vicenç Garcia. (2000). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*, p. 141, v. 101-102.

²⁶ mbmbmb

²⁷ Francesc Vicenç Garcia. *ibidem*, p. 12.

Així, crec que no es pot parlar ni de manca de models propis ni de subordinació per a justificar l'existència de les faules mitològiques burlesques catalanes.

El raonament dels autors que he citat entra en contradicció amb el conreu d'aquest tipus de faules en llengua francesa o italiana, per exemple, llengües que, com la castellana, basen el recurs al burlesc en altres criteris diferents al de la llengua. El mateix Rossich apunta:

Però s'ha de tenir en compte que la paròdia persegueix un objectiu específic, no primordialment artístic -i sovint paraliterari. La paròdia se situa generalment en un altre pla estètic.²⁸

Caldria analitzar amb més detall quins són aquests criteris per a poder abastar el sentit del recurs a la llengua en aquestes obres catalanes.

Grilli introdueix el concepte de l'horitzontalitat barroca, concepte molt adient per a recolzar la meua hipòtesi: l'afany de cosmopolitisme, de superar les fronteres, d'esperit d'època és capaç de trastocar l'ordre establert fins llavors i de crear un estil comú a diverses literatures:

La lírica barroca instaura una mutació en la determinació de la tradició poètica: el verticalisme medieval tardà i renaixentista (...) és substituït per una poètica de l'horitzontalitat, que traspasa les concrecions de sèrie nacional i aspira a un nou unitarisme, d'acord amb una opció de cosmopolitisme (...). Al capdavall, si una centralitat localitzada històricament i geogràficament existí i s'expressà en l'hegemonia del *siglo de oro* castellà, cal reconèixer, però, la identificació supranacional que les diverses formulacions de la poesia barroca perseguien.²⁹

L'ús de la llengua catalana en les faules mitològiques burlesques

Tal i com acabo d'exposar més amunt, tant Rossich com Molas associen el recurs a la llengua amb el tractament burlesc de les faules mitològiques, tot vinculant l'ús del català a una subordinació literària al castellà.

Rossich al·ludeix al tema de la llanesa de la llengua catalana defensada per Vicent Garcia en el seu famós sonet *A la expressiva senzillesa de la llengua catalana*:

Que jo, per a que sàpia Tecla o Joana³⁰
que estic perdut per tot quant veig en ella,
prou tinc de la llanesa catalana³¹

Com a exemple de rebuig del model majoritari, el culteranisme castellà, tot incidint en el fet que en realitat és una postura falsa ja que Garcia, en molts dels seus sonets, no

²⁸ Albert Rossich. "Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII", p. 119.

²⁹ Francesc Vicent Garcia. *Sonets*. Pròleg de Giuseppe Grilli, p. 16.

³⁰ La preferència pel nom de Joana no és una casualitat: Lope escriu un sonet a Juana -dona molt vulgar, segons la biografia de l'autor, amb la qual es casa el 1578- en defensa d'una llengua planera i entenedora. Possiblement influenciats per ell, diversos autors el trien com a símbol del rebuig a l'artificiositat: Baltasar del Alcázar o Garcia, per exemple.

³¹ Francesc Vicent Garcia. *Antologia poètica. Rector de Vallfogona*, p. 18.

predica, precisament, amb l'exemple. Aquesta defensa de la llengua seria la que l'impulsaria a escriure les faules burlesques en català, tot emparant-se en una llengua pretesament diferent de la literària culta com seria la castellana.

No obstant això, el tema de la llanesa no és exclusiu dels escriptors catalans, sinó que és un tema recurrent en moltes literatures: el trobem a la castellana, defensada per Lope de Vega, però també a la italiana. Blanca Perinián forneix una informació força interessant en el seu article *Poesía burlesca (siglos XVI y XVII)*:

Los principios estéticos allí afirmados (*Il primo libro delle opere burlesche* de M.F. Berni, M.G. della Casa, Varchi... en 1548) hacen hincapié en el lenguaje coloquial (palabras usadas y naturales), en la función referencial del texto (versos sentenciosos y claros), en la naturalidad de la rima (dulces y puras): pureza de la lengua y norma usual, que son en suma las cualidades del estilo llano. Igual llaneza y sencillez se reivindica para los contenidos.

La recepción de estos principios por parte de los humanistas españoles llevó consigo la convicción de que la llaneza y naturalidad de la lengua española eran su peculiaridad.³²

Des d'aquest punt de vista, el tema de la llanesa es converteix en preocupació comuna de diferents literatures europees, i permet desvincular Garcia de la qüestió tan estricta de la subordinació tal i com la plantegen Rossich i Molas. Garcia, primer conreador d'aquest tipus de faules i qui n'estableix el model, és un home del seu temps, que comparteix la nova sensibilitat barroca, un home de personalitat inquieta i una irreprimitible propensió a la broma.

Com diu Rossich, Garcia inaugura una nova etapa en la literatura catalana:

Garcia obrí a l'anacrònica poesia que agonitzava a Catalunya al llarg del segle XVI les portes de la modernitat. Al capdavant, Boscà i Garcilaso van fer el mateix en l'àmbit literari castellà amb la imitació de la poesia italiana (...).

La introducció de l'estètica barroca, com no podia ésser altrament, es fonamentà en la imitació dels models literaris castellans.³³

El seu estil i la seva manera d'entendre la literatura, com he ressaltat anteriorment, esdevenen un model per als escriptors posteriors, cosa que podria explicar el conreu de la faula mitològica burlesca en llengua catalana.

Si analitzem l'inventari de faules mitològiques burlesques de la nostra literatura, constatem de seguida la presència d'autors molt compromesos amb la llengua: inicia el gènere Vicent Garcia, però el segueixen Francesc Fontanella, Ignasi Ferreres i Guillem Roca i Seguí, tots ells defensors del català com a llengua literària. Les altres faules, quatre en total, són d'autor anònim. Dues, falsament atribuïdes a Garcia; les altres, com ja he comentat, són curiosament traduccions del castellà al català, segons demostra Rossich³⁴. Quin sentit pot tenir la traducció d'una faula escrita en la llengua de cultura de l'època al català si no és la voluntat d'integrar-la a una llengua amb una vitalitat literària real?

³² Blanca Perinián. "Poesía burlesca (siglos XVI y XVII)", p. 72.

³³ Francesc Vicent Garcia. *Antologia poètica. Rector de Vallfogona*, p. 11.

³⁴ Albert Rossich. "Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII", p. 122-124.

La definició d'un nou gènere

Normalment la historiografia de la literatura barroca ha vist en el burlesc el seu aspecte ridícul, inconsistent i absurd, sense esbrinar a fons què aporta el tractament burlesc sobre el seriós. Realment, representa un canvi de mentalitat important: evidència el desengany, la mofa i la befa d'un ampli sector de la societat que es pronuncia contra el culteranisme, els plantejaments idealistes de l'humanisme i el petrarquisme.

Des d'aquest punt de vista, el burlesc en la faula mitològica pren una dimensió diferent, no com a acabament d'un gènere sinó com a nou plantejament de què ha de ser i de què pot aportar la faula mitològica en aquesta nova mentalitat.

La integració del burlesc en la complexitat barroca és quelcom d'important, capaç de moure tots els àmbits de la societat, des del poble fins al rei. No un poble ignorant, sinó un poble que participa de l'especte lúdic de l'època, de la teatralitat, i de tota una societat culta que coneix a la perfecció els referents que s'utilitzen, que es mou en la cort, en cercles de saló o de lletraferits. A França, per exemple, és el rei qui comanda les obres, i és el rei mateix qui hi intervé en els *ballets de cour* com a personatge principal, en aquest cas, Apol·lo: un rei, Lluís XIII, absolutament seduït per la figura d'aquest déu³⁵ i per les seves històries.

Genette ofereix una visió interessant sobre la categoria burlesca en *La obra del arte*:

Pero qué decir de los casos de hiperpolaridad, en los que la identificación de la obra subyacente forma parte de la recepción, como en las variaciones musicales o pictóricas (...) o en las parodias literarias.³⁶

Comenta les diferències entre els termes percebre i conèixer: un pot percebre un fet, una història, però l'important és conèixer-la per a ser capaç de discernir sobre la seva vàlua, la seva aportació. Aplicat al concepte de burlesc barroc, discernir seria la capacitat de captar les diferències respecte del model i entendre el joc burlesc. Així, introdueix el concepte de recepció de l'obra, de l'objectiu amb què l'obra ha estat escrita i de com el públic de l'època la pot rebre.

Per a Genette, la paròdia representa un canvi de l'objecte atencional, una modificació, i, per tant, des d'aquest mateix moment, s'hauria de començar a parlar d'una altra categoria genèrica. Per explicar la seva idea, distingeix tres propietats diferents en una obra d'art: normal, variable i contranormal. Normal és que l'obra contingui els trets evidents de la categoria genèrica assignada; quan un tret no és normal, podrà ser variable, si està vinculat a la categoria assignada, sense que la seva presència o absència sigui determinant; o bé serà contranormal respecte d'una categoria quan manqui un tret normal d'aquella categoria:

³⁵ D'aquí la possible explicació del sobrenom de Rei Sol que se li va posar al seu fill, Lluís XIV, que recull Yves Giraud en la introducció a l'edició de *Les amours d'Apollon et de Daphné*, de Charles Dassoucy, p. 75: "*Rappelons ce que dit Voltaire: "Un antiquaire nommé Douvrièr, imagine dès lors [après 1662] pour Lois XIV l'emblème d'un Soleil dardant ses rayons sur un globe, avec ces mots Nec pluribus impar" (Le Siècle de Louis XIV, ch. XXV).*

³⁶ Gérard Genette. *La obra del arte*, p. 183.

... el rasgo contranormal se debería considerar simplemente como rasgo normal de otra categoría a la que pertenecería con pleno derecho. Tratarlo como contranormal en la primera sería como descubrir y corregir un error categorial que habría sido mejor evitar.³⁷

D'acord amb això, les faules mitològiques burlesques s'haurien d'estudiar com un gènere diferent del de la faula seriosa, donat que la major part dels seus trets serien contranormals: alteració de la història, que queda reduïda a una simple anècdota; ridiculització dels personatges, que queden desproveïts de tota dignitat; crítica contra els costums de l'època i la societat; intenció jocosa, lluny de la moralitzant que caracteritza la faula mitològica. Tots aquests elements, però, caracteritzats per una utilització del llenguatge molt concreta: l'opció per un registre de llengua baix, l'acudit i el joc de paraules.

Fonaments de la comicitat: de Vicent Garcia a Guillem Roca i Seguí

Ja en el segle XVI assistim a una valoració de les poètiques del riure, basada en la reconstitució dels aspectes de la comèdia de la *Poètica* d'Aristòtil. La societat vol riure i aprecia el llenguatge ingeniosos, les situacions divertides. Es fa una catalogació d'allò que pot induir al riure: la *turpitud* i la *deformitas*:

Si las deformidades físicas eran ridículo corporal, los vicios lo eran de la mente; la fealdad además podía ser verdadera, fingida y accidental, siendo la segunda la más apreciada por contener en sí el arte. (...) Expresar lo feo a través de lo inesperado, por sorpresa o novedad, es algo que mueve el ánimo hacia la risa, y admirable podrá ser tanto la cosa como el modo de expresarla, el contenido como la modalidad admirable de su justificación lógica.³⁸

Importants tractadistes posteriors, com Boileau o Ignacio de Luzán inclouen en els seus estudis sobre la Poètica les pautes que han de regular els aspectes còmics. En el llibre II, capítol XX de la seva *Poètica* (1737 i 1789), Luzán distingeix entre la *bufoneria*, manera indigna de fer poesia, segons ell, i *el estilo jocoso* o *comedia burlesca*. Curiosament, hi inclou una referència a Polo de Medina, com un autor d'aquest estil:

La risa que de las cosas medias procede trae su origen y principio del engañar la expectación ajena con respuestas y dichos impensados, o del entender o fingir que se entienden los dichos ajenos diversamente de lo que suenan. A lo primero llama Quintiliano *simulación*, a lo segundo *disimulación*. De la primera especie es aquel dicho de Afro: *homo in agendis causis optime vestitus*, y lo que dice Jacinto Polo, pintando la boca de Dafne: *es tan linda su boca, que no pide*.³⁹

Així, el riure, la comicitat i la burla es fonamenten en les situacions, els personatges i el llenguatge. En el cas que ens ocupa, el gènere burlesc, és la combinació de tots tres elements, però el més important, sens dubte és el llenguatge.

³⁷ Gérard Genette. *ibidem*, p. 199.

³⁸ Blanca Perinián. *op. cit.* p. 72.

³⁹ Ignacio de Luzán

Com s'expressa el gènere burlesc mitjançant el llenguatge?:

Preferencia por la referencialidad, la expresión condensada, el gusto por la cita proverbial o alusiva, las formas argumentativas de tipo parológico a base de juegos de vocablo, interpretaciones equivocadas, descripción metaforizante, uso figurado de todo tipo de lenguas técnicas, jergas y estereotipos profesionales, búsqueda de un vulgarismo y aplebeyamiento artificiosos.⁴⁰

Francesc Vicent Garcia inicia el gènere de la faula mitològica burlesca en català i el clou Guillem Roca i Seguí: ambdós comparteixen aquests elements. El fet que els separin dos segles i escaig i que tot i això se'ls pugui vincular a un mateix gènere, la faula burlesca, pot sobtar al lector si no coneix les característiques concretes de la literatura catalana d'aquesta època i la seva llarga tradició barroca.

La tria de l'argument no és casual: les faules de Garcia es desenvolupen en un entorn rural, a la natura, mentre que la de Roca i Seguí -*faula de Píram i Tisbe*- tria l'entorn urbà; evidència, en aquest sentit, un canvi important: la cerca d'un públic més intel·lectual i refinat, potser també més seriós, que somriu en lloc de riure:

Fonch es cas que una lleóna
Qui en tota aquella comarca
(Com fan los metjes) vivia
De las bestias que matava;⁴¹

Un públic que correspon a una època ben diferent de la de Garcia.

Es dona una actualització del tòpic: referències al Besòs en la *Faula d'Apol·lo i Dafne*, de Garcia, i a Mallorca, en la de Roca i Seguí; però també referències als diferents costums de cada època: Garcia recull un dels temes⁴² preferits del Barroc:

Que desitjo en gran manera
Tenir en tu lloc igual,
Al que dona l'aygua a suro,
Quan sobre ella va nadant.⁴³

I Roca i Seguí comenta la utilització de les mantetes per al mateix servei:

Molt antes de ferse clar
Ne Tisbe prengué se mante,
que per semblants funcions
ses mantetas ja s'usavan.⁴⁴

⁴⁰ Blanca Perrián. op. cit., p. 75.

⁴¹ Guillem Roca i Seguí. *Faula de Píram i Tisbe*. Dins Joaquim Bover. *Biblioteca de escriptors balears*. Tomo I, p. 277.

⁴² Molas, en la mateixa línia que Grilli, parla de l'horitzontalitat de l'època a propòsit del tema barroc de la dama que es pentina, com a metàfora de la relació sexual, la mateixa que la del vaixell que creua les ones, o el suro que neda sobre l'aigua.

⁴³ Francesc Vicenç Garcia. (2000). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*, p. 139, v. 133-136.

⁴⁴ Guillem Roca i Seguí. op. cit., p. 276.

3. L'APROPIACIÓ DE LA MITOLOGIA CLÀSSICA: *LES METAMORFOSIS* D'OVIDI I LES SEVES DIFERENTS RECEPCIONS FINS AL BARROC

La mitologia clàssica ha esdevingut un referent important en la nostra cultura occidental des de la seva aparició. No debades constituïa, al llarg de l'Edat Antiga, el nucli de pensament religiós, màgic i literari dels pobles grec i romà. Però com i per què perviuen aquests déus i les seves històries fins al Barroc? Com es perpetua el text de *Les Metamorfosis* d'Ovidi? Quins són els camins i les interpretacions del text que permeten la seva conservació fins a l'època que ens ocupa?

Mary Barnard comenta amb un gran encert la trajectòria del mite d'Apol·lo i Dafne des d'Ovidi fins al Barroc:

As the myth of Apollo and Daphne leaves its religious context to enter the world of art and literature, it becomes a field for play, a special vehicle for private aesthetic visions. Ovid's version signals the entrance of the tale into literary history, becoming the principal model for subsequent renditions. To be sure, the term model holds a special meaning for Petrarch, Garcilaso and Quevedo since, in the Renaissance, imitation of models is an essential principle of creation. Through imitation, the poets typically use this myth to display their classical erudition and rhetorical virtuosity as well as to reveal their aesthetic concerns. Yet to make Apollo and Daphne their own, to make them conform to their own idiom, the poets cannot leave them in their ancient posture. The mythological figures have to acquire a new bearing. They have to be transformed.⁴⁵

I aventura una hipòtesi que em sembla molt plausible: el Barroc, de fet, repren un enfocament que ja va existir en la voluntat d'Ovidi, quan fa servir el grotesc en la persecució d'Apol·lo -*ut canis*- o en la transformació de Dafne en llorer, amb la consegüent ridiculització:

The bizarre of the grotesque does not always elicit fear, horror or discomfort, nor, conversely, does it always elicit laughter.⁴⁶

For Hellenistic Callimachus and for Ovid -in sharp contrast to Virgil who uses myth for its symbolic value- the mythological tales with their luxuriantly rich imaginings are a source of literary games.⁴⁷

Potser serà el Barroc, a les faules burlesques, el que redescobreixi el veritable esperit de *Les Metamorfosis*?

Quevedo, en el seu sonet *Apolo siguiendo a Dafne*, recull la imatge del gos en la paraula can-alla, segons Barnard, i la reforça amb l'adjectiu bermejazo:

Bermejazo platero de las cumbres,
a cuya luz se espulga la canalla,

⁴⁵ Mary E. Barnard. *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: love, agon and the grotesque*, p. 4.

⁴⁶ Mary E. Barnard. *ibidem*, p. 13.

⁴⁷ Mary E. Barnard. *ibidem*, p. 21.

la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres⁴⁸.

La mateixa expressió de desig serà recollida per Garcia en els versos inicials de la faula del mateix nom:

Aquell senyor resplendent,
De la cara flamejant,
Que desterra las tenebras
Y la nit perseguint va.⁴⁹

La relectura medieval

Jean Seznec, en un treball⁵⁰ que ha esdevingut un clàssic en la matèria, destaca la importància de les diferents interpretacions que ja els antics van fer de les llegendes i mites com a element clau que va permetre que els déus pagans sobrevisquessin al cristianisme al llarg de l'Edat Mitjana:

Pero los hombres de la antigüedad, sin saber remontarse a los orígenes lejanos de su cultura, desconocedores de cómo se formaron sus leyendas, de lo que en su origen significaban, habían construido para hacerlas inteligibles, sistemas contradictorios (...) o bien los mitos son la relación, más o menos desfigurada, de hechos históricos cuyos actores fueron simples hombres elevados al rango de inmortales; o bien, expresan la combinación o lucha de las fuerzas elementales de que se halla constituido el universo; y los dioses son entonces símbolos cósmicos; o bien no son más que el revestimiento fabuloso de ideas morales y filosóficas- y los dioses en este caso son alegorías.⁵¹

Aquest tres postulats representen les tres teories més difoses d'interpretació de la mitologia: la teoria evemerista o històrica, que intenta explicar la faula com a mitificació de fets i personatges reals; la naturalista o física, que es justifica per la preocupació de dotar l'element prodigiós d'una aparença real; i, finalment, l'al·legòrica, que dóna preferència a les explicacions morals o sagrades.

Els postulats d'Evemer desemboquen, al llarg de l'Edat Mitjana, en la consciència cristiana que els déus no havien estat més que homes, i, per tant, perden així el seu atribut de divinitat pagana. La seva adoració no té sentit, i, el més important, poden ser readmesos dins del llegat cultural que els havia pervingut de l'Antiguitat. En tant que homes i no déus, les seves vivències, heroïcitats i amors aporten valors importants al món cristià.

D'altra banda, la societat culta medieval, laica o seglar, intenta cercar el seu prestigi de nissaga heroica o de cultura en aquests personatges mitològics, amb els quals vol emparentar i demostrar la seva línia successòria. El sentiment no és només de deute envers l'Antiguitat, sinó també d'herència, conscients que el saber antic s'ha transmès fins a ells a través dels segles, ja sigui amb caràcter sagrat o profà.

⁴⁸ Francisco de Quevedo. *Obras Completas, I. Poesía original*. editat per José manuel Blecua, p. 562-3.

⁴⁹ Francesc Vicenç Garcia. (2000). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*, p. 139, v. 137, v. 1-4.

⁵⁰ Jean Seznec. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*.

⁵¹ Jean Seznec. *ibidem*, p. 12.

La teoria naturalista té una llarga tradició des de l'antiguitat, en tant que relaciona els déus i les seves històries amb possibles interpretacions de l'origen de la vida. Des d'aquest punt de vista, per exemple, el mite d'Apol·lo i Dafne representa la confluència dels dos elements bàsics generadors de la vida: la humitat -Dafne i el Peneu: l'arbre i l'aigua- i la calor -Apol·lo: el sol-, elements indestruïbles.

La lectura al·legòrica cerca en la mitologia les veritats autèntiques de la religió cristiana i considera la ficció com a figura de la veritat. Es conceben els déus pagans com a símbols del món físic i les seves faules com a portadores de lliçons morals. D'aquesta manera, el cristianisme els pot assimilar, els pot introduir en el seu imaginari col·lectiu ja que:

Le sensus allegoricus, partant du principe que l'expression littérale recouvre une vérité de doctrine, vise à intégrer le mythe dans un système religieux ou mythologique: c'est l'interprétation la plus constamment recherchée dans les oeuvres antiques. Le *sensus tropologicus* possède, lui, une fonction éthique et vise à l'instruction morale: le mythe doit retourner du péché ou de l'erreur, inciter les âmes au bien.⁵²

A partir del segle XI, Ovidi torna a formar part dels autors escolars, inclòs entre els nou escriptors antics dels *studia liberalia*. Els compiladors de textos de l'Edat Mitjana s'esforcen per apropar la mitologia als creients: apareixen força manuscrits de *Les Metamorfosis* amb anotacions marginals que glosen el text tot seguint les teories moralitzants de l'època: Arnoul d'Orleans, del segle XII redacta escrits moralitzants⁵³ sobre diversos episodis: identifica Dafne amb el símbol de la virginitat i la castedat, interpretació al·legòrica que perviu fins al Renaixement. Altres obres importants són els *Integumenta*, de Jean de Garlande, i, sobretot, l'*Ovide moralisé*, extensíssima obra escrita en vulgar, que pretén cercar en les faules mitològiques els relats evangèlics. Al llarg de l'Edat Mitjana la fortuna d'Ovidi es manté gràcies a aquestes traduccions comentades, a aquestes explicacions moralitzants que són reaprofitades un cop i un altre per diferents autors.

Boccaccio, Dante i Petrarca són els darrers punts de referència de l'època medieval. El petraquisme té una influència decisiva en la seva època, però també en la següent. L'estreta relació que l'autor va establir entre la metamorfosi, Laura -la seva estimada- i Dafne es mantindrà al llarg del Renaixement com un dels tòpics amorosos més importants.

La relectura renaixentista

Durant el Renaixement, en un intent de recreació del classicisme, els déus recuperen la seva forma original. Fins i tot es dona una síntesi entre els elements pagans i els cristians, tot aprofitant els primers com a instrument poètic per a representar la divinitat.

⁵² Yves Giraud. *La fable de Daphné, essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et l'art jusqu'à la fin de XVII ème siècle*, p. 85.

⁵³ Recollits en l'obra *Arnulphi Aurelianensis Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*, contenen, sobretot, notes didàctiques per a les seves classes.

La Edad Media no practica el culto desinteresado de las letras antiguas; busca en ellas un alimento moral, no las estudia más que a la luz y en función del cristianismo. El Renacimiento, por el contrario, libre de todo escrúpulo, busca goces estéticos y sensuales; debería por consiguiente desterrar la alegoría, que esconde o que disfraza la verdadera figura de los dioses.⁵⁴

Ben al contrari, els humanistes descobreixen en els mites una font inesgotable d'interpretació simbòlica i persisteix la lectura al·legòrica de la mitologia. La importància que els emblemes van tenir a l'època així ho testimonia.

En el Renaixement, el recurs a la mitologia és molt superior que a l'Edat Mitjana gràcies al paper dels humanistes i de la impremta. Es multipliquen els tractats sobre representacions mitològiques, ja sigui com a model literari o plàstic, elaborats pels mitògrafs. D'aquesta manera, la temàtica mitològica envaeix tots els àmbits de la cultura i s'estén fins al XVII.

La relectura barroca

Al Barroc, la faula interessa en si mateixa i esdevé un tema autònom, deslligat de la càrrega simbòlica que arrossegava des de l'època medieval. L'escriptor barroc duu a terme tot un procés de desmitificació i projecta sobre la faula mitològica l'esperit de l'època. Els arguments poden ser els mateixos, però tractats des d'un punt de vista totalment diferent, cosa que permet la innovació.

Julie Boch comenta la importància de la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes* en aquesta qüestió: la literatura ha de basar-se en la imitació o en la innovació? El posicionament dels *Modernes* justificaria l'aparició del burlesc en tant que consideren que no té sentit la imitació sense cap aportació nova:

Imiter les Anciens n'est pas dire ce qu'ils ont dit, mais dire les choses de la manière qu'ils les ont dites; c'est à dire que, de même qu'ils plaçaient dans leurs poèmes les fables connues à leur époque, les écrivains actuels doivent mettre dans les leurs ce qui est de leur siècle.⁵⁵

Segons ells, la imitació de l'estil de les faules antigues només pot produir una còpia grotesca i pobre. La faula mitològica correspon a un model exhaurit tal i com es conreava al Renaixement:

"Usées", "au fond borné", "trésor commun", les images fabuleuses ne recèlent plus la moindre nouveauté, et ne pourront survivre et continuer à enchanter que si les poètes s'astreignent à les employer d'une manière inédite.⁵⁶

La superioritat dels autors del segle XVII respecte dels *Anciens* rau precisament en aquesta facultat de regenerar el corpus pagà, de trastocar-lo, de dotar-lo de noves formes d'acord amb la nova època: en definitiva, d'innovar. Així, proposen nous gèneres de poesia respecte dels antics: l'òpera, la poesia galant i el burlesc. Aquesta manera de

⁵⁴ Jean Seznec. op. cit., p. 86.

⁵⁵ Julie Boch. *Les dieux désenchantés : la fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, p.102.

⁵⁶ Julie Boch. *ibidem*, p.104.

pensar no és casual, sinó que és el reflex d'una nova manera d'entendre l'art poètic. Tot i els anys que separen aquesta polèmica de l'eclosió de la faula mitològica burlesca, crec que és un referent pertinent en aquest context. De fet, l'únic que fan és posar sobre el taulell una situació i una manera de fer que ja existeix de fa temps, tal i com testimonia l'obra de François de Callières *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*, publicada en 1688 a França:

L'oeuvre relate le combat entre Anciens et Modernes (...) La situation militaire de chaque camp est strictement équivalente: chacun dispose de trois corps d'armée -poètes grecs, poètes latins et orateurs antiques pour les Anciens, poètes français, poètes italiens et espagnols et orateurs modernes pour les Modernes.⁵⁷

La modernitat està representada per aquesta nova manera d'entendre la faula, segons el gust de l'època. Hi ha un esforç important de renovació, ja sigui a través de l'element burlesc, ja a través de l'espectacle. El tema de fons és el qüestionament i la ridiculització de la lectura al·legòrica tal i com havia estat entesa fins aleshores, i de tota una societat que la justifica.

Primer de tot cal posar en relleu el caràcter dirigista de la cultura del període, que flueix d'un centre compacte, tot i ésser en certa mesura més ideal que no pas rígidament localitzat, com és la cort. (...) Fou una cultura urbana (...) perquè extreia els seus models, també els aparentment més alternatius, com els de la picaresca, de la vida de les ciutats. I és en les grans aglomeracions urbanes on es donen la festa i el luxe.⁵⁸

És una època en què es concep la vida i la societat com un gran teatre, com un aparador que mostra l'individu sota una aparença determinada, que no té perquè ser la seva. La fantasia, l'irreal, la màgia, l'ostentació esdevenen el nucli principal del pensament barroca:

Esta época, que ha dicho y creído más que cualquier otra, que el mundo es un teatro y la vida una comedia en la que es preciso revestir un papel, estaba destinada a hacer de la metáfora una realidad; el teatro desborda entonces el teatro, invade el mundo, lo transforma en una escena animada por la tramoya, lo sujeta a sus propias leyes de movilidad y metamorfosis.⁵⁹

Rousset⁶⁰ estableix dues línies que contribuirien a delimitar i a individualitzar el Barroc literari: la màgia, personificada en la deessa Circe, i l'ostentació, el paó. Ambdós elements representen a la perfecció els caràcters essencials de l'obra barroca: la inestabilitat, la mobilitat, la metamorfosi i el predomini del decorat.

⁵⁷ Julie Boch. *ibidem*, p.119.

⁵⁸ Giuseppe Grilli exposa aquesta idea en el seu pròleg a *Sonets*, de Francesc Vicent Garcia.

⁵⁹ Jean Rousset, p. 32.

⁶⁰ Jean Rousset desenvolupa aquesta línia d'estudi a bastament en la seva obra.

4. EL MITE D'APOL·LO I DAFNE EN EL BARROC

Un dels arguments transmesos per *Les Metamorfosis* que ha tingut més èxit al llarg dels temps és, sens dubte, el d'Apol·lo i Dafne. El podem resseguir en literatura, pintura o escultura, en els gravats dels emblemes, en estreta relació entre les arts plàstiques i la literatura, però també en el món de la música a partir del segle XVI, als ballets de cour francesos i les primeres òperes italianes, de manera que arriba al Barroc amb plena vitalitat.

Si bé en època medieval la interpretació al·legòrica de la figura de Dafne és la de la virginitat o castedat, enfront de la lascívia o l'excés de passió, al llarg del Renaixement se l'associarà amb l'amada cruel petrarquiàna; al Barroc, aquesta visió al·legòrica desapareix i és substituïda per altres tractaments de la nimfa: bé degradants, com una fresca o una prostituta, gens interessada pel festeig d'Apol·lo si no hi intervenen els diners, que seria el cas de Quevedo o Garcia; bé com una pocasolta espantadissa, que per tal de fugir del pretendent comet l'error de la seva vida, com seria el cas de Dassoucy.

El Barroc recupera també un dels sentits al·legòrics de la faula menys considerat en les dues èpoques anteriors: el de la poesia. Són nombroses les referències al mite en relació a la força inspiradora de la nimfa i del resultat de la transformació: de llorer són les branques amb què es coronen els poetes -i, en general, els herois victoriosos-.

Com ja he dit, en literatura, el conreu del mite presenta els dos vessants, el seriós i el burlesc. El tractament mitològic burlesc s'evidencia ja en el segle XVI d'una manera tímida -fet que ressalta Perinián⁶¹- tant en autors italians com castellans. Però no és fins al XVII quan aquest estil presenta una eclosió sense precedents. Rossich parla d'una nòmina inacabable d'autors de faules burlesques⁶², la majoria de temàtica mitològica, en les diferents literatures europees, sobretot en els anys centrals del segle XVII: a Espanya, Góngora, Jacinto Polo de Medina, Gabriel del Corral, García Medrano y Barrionuevo...; a França, Scarron, Dassoucy, Richer, Brébeuf, Picou, Marivaux...; a Itàlia, al Llenguadoc, Gascunya i Provença... L'èxit de la paròdia ateny tota l'Europa occidental i actua com a veritable impuls literari:

A mi em sembla que la paròdia no és el fruit del cansament davant d'unes fòrmules repetides, sinó una manifestació més de l'èxit d'aquestes fòrmules. Jo crec, a fi de comptes, que la paròdia reforça la moda, i que no la combat. En realitat, el tractament burlesc de la faula mitològica va actuar com un factor renovador, com un factor de revitalització.⁶³

Vull cloure el meu treball amb un estudi comparatiu entre tres faules burlesques sobre el mite d'Apol·lo i Dafne, tres respostes modernes en tres llengües diferents, a través del qual es pot resseguir el concepte que apuntava més amunt de l'horitzontalitat de l'època:

- en català, la *Faula d'Apolo i Dafne*, de Francesc Vicenç Garcia.

⁶¹ veure el seu article "Poesía burlesca (siglos XVI y XVII)" ressenyat a la bibliografia.

⁶² Albert Rossich. "Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII", p. 116-117.

⁶³ Albert Rossich. íbidem, p. 115.

- en castellà, la *Fábula de Apolo y Dafne*, de Jacinto Polo de Medina.
- en francès, *Les amours d'Apollon et de Daphné*, de Charles Dassoucy, inclosa a *l'Ovide en belle humeur*.

La meua tria per aquest mite no ha estat casual. La faula d'Apol·lo i Dafne incorpora molts dels elements típicament barrocs: la metamorfosi, és a dir, el canvi continu i l'engany, la transformació de l'aparença, l'ostentació, l'erotisme, la teatralitat...

Per a fer el comentari prendré com a referència la *Poètica*, d'Aristòtil, i l'*Art poètica*, d'Horaci, ja que ambdues són obres que van tenir una importància cabdal en la concepció de la tasca literària des de l'Antiguitat fins a l'època que ens ocupa, tot passant per l'Edat Mitjana i el Renaixement. Tot resseguint els principis clàssics de mimesi, ordre, harmonia i decòrum, es poden posar de relleu els aspectes de continuïtat i canvi característics del Barroc.

La *Poètica* d'Aristòtil es redescobreix durant el Renaixement. Els humanistes duen a terme un autèntic treball de recuperació filològica en la restitució textual i la interpretació d'aquesta obra, considerada el màxim exponent de la poètica clàssica. El llibre II de *La Poètica*, perdut, és reconstruït d'acord amb els paràmetres que dona Aristòtil sobre la tragèdia, i es donen les pautes per a la comèdia, la lírica, la narrativa breu i el diàleg.

Així, el principi de mimesi o imitació prové directament de la *Poètica* d'Aristòtil, i és entès com a procés generador de l'art. Segons Aristòtil, l'home mostra una clara preferència per la imitació en el seu aprenentatge:

Com que en efecte el poeta és imitador, igual que el pintor i qualsevol altre artista que duu a terme imatges, és necessari que adopti sempre una d'aquestes tres maneres d'imitar: ha de representar, efectivament, les coses tal com eren o són, ha de representar-les tal com es diuen o semblen, o bé ha de representar-les tal com han de ser.⁶⁴

L'ordre es concreta en l'estructuració de les obres d'acord amb unes regles determinades, les quals no són fruit de la imaginació. Les parts han d'ésser ordenades i d'una magnitud determinada.

Hi ha d'haver una harmonia entre totes les parts per tal que formin un tot compacte:

Cal que les parts constitueixen un engalzament dels actes acomplerts de manera que, si es transposa o se suprimeix alguna part, sigui pertorbat i transtornat el tot. allò que efectivament pot afegir-se o no afegir-se sense que es produeixi cap efecte remarcable no és pas una part constitutiva del tot.⁶⁵

El decòrum és un concepte que s'extreu de l'*Art Poètica* d'Horaci: és necessària l'adequació de l'estil al tema tractat. Als personatges els correspon una determinada manera d'actuar, de parlar o de pensar, d'acord amb l'edat, el sexe, l'estament social. Implica la versemblança:

Tot i cada un dels temes han de tenir el seu tractament propi, el que els pertoca i escau.⁶⁶

⁶⁴ Aristòtil. *Retòrica. Poètica*, p. 366-367.

⁶⁵ Aristòtil. *ibidem*, p. 330.

⁶⁶ Horaci. *Art poètica i epístoles literàries*, p. 127.

El seguiment d'aquest principis és típic de l'etapa renaixentista, però no de la barroca. Trobarem importants alteracions en la seva aplicació a les faules mitològiques burlesques d'Apol·lo i Dafne objecte de comentari. El grau de transgressió és diferent en cada autor, però arriba al punt més àlgid en totes tres en el decòrum.

Mimesi

Al Barroc, es dona una reinvençió del tema. La faula d'Apol·lo i Dafne és reescrita sota un nou tractament propi de l'època. L'argument del mite serveix de pretext per a explicar una nova història, nova en tant que cap dels tres autors que comento no segueix fidelment el model d'Ovidi: és una història de desig amorós frustrat, amb la consegüent ridiculització del déu Apol·lo, que no ha sabut convèncer la nimfa perquè li concedeixi els seus favors.

Garcia prescindeix de l'enfrontament inicial entre Apol·lo i Cupido i crea un passatge de voyeurisme doble: Apol·lo descobreix Dafne, en una situació d'allò més prosaica:

Va descobrir una Xica
que s'estava berenant
A la ombra de una perera,
De peras, y un tros de pa.⁶⁷

però Amor els espia a tots dos:

Aguaytantho estava Amor,
Tras de una mata, amagat,
Y veent tant bona ocasió,
En lo punt l'arc disparà.⁶⁸

Dassoucy converteix la discussió entre Apol·lo i Cupido en una autèntica fanfarronada del primer, i Cupido fa veure que ni tan sols es molesta; simplement el desprecia:

Voilà de Phoebus l'insolence,
A qui l'Amour, que telle offence
Faisoit rire du bout des dents,
Le front rouge, et les yeux ardents,
De son petit coeur plein de rage
A peu près tira ce langage;⁶⁹

Les fletxes que dispara Cupido són de cabdal importància en *Les Metamorfosis* d'Ovidi, ja que són la causa directa de la desgràcia d'Apol·lo. Amb això es descarrega Dafne de la responsabilitat de la seva negativa: si la sageta era de plom, la resistència no és ben bé obra seva, sinó influència de Cupido:

Eque segittifera prompsit duo tela pharetra
Diuersorum operum: fugat hoc, facit illud amorem.
Quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta,

⁶⁷ Francesc Vicent Garcia. *La armonia del Parnàs*, p. 138, v. 45-48.

⁶⁸ Francesc Vicent Garcia. *La armonia del Parnàs*, p. 138, v. 53-56.

⁶⁹ Charles Dassoucy: *Les amours d'Apollon et de Daphné*, p. 114-115, v. 89-94.

quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum.⁷⁰

Amb la tria de les dues fletxes, una d'or per a Apol·lo i una de plom per a Dafne, Ovidi reprèn una tradició molt antiga que relaciona els dos humors, la bilis (groc) i la bilis negra (negre), amb les etapes de la vida i els temperaments:

Les Anciens croyaient la création poétique étroitement liée à une vapeur très fine de la bile noire (melaina kholé) particulièrement susceptible de provoquer l'état de mélancolie. Ils croyaient aussi que le vin avait une composition chimique semblable à celle de la bile noire, qu'il stimulait son activité et que, par conséquent, il pouvait être à l'origine des émotions poétiques.⁷¹

A la faula de Dassoucy, les fletxes que reben Apol·lo i Dafne pateixen una forta degradació burlesca:

Ce dit, cette maligne beste
Amour, banda son arbaleste,
Puis en disant: "Tatifrappé?"
D'un trait en l'urine trempé,
De Daphné la chaste pucelle,
Un trou lui fit à la mamelle;⁷²

Mais elle, à qui ce Dieu Vipère
Avoir percé la boudinière
D'un trait vilainement graissé
De la graisse d'un trépassé,
Porte en son coeur une glacière,⁷³

Garcia prescindeix de l'enfrontament entre Apol·lo i Cupido i recrea l'argument: Cupido, enjogassat i astut, aprofita que Apol·lo està embadalit amb la contemplació de Dafne per a disparar les sagetes:

Coletó, gipò, y camisa
li passà de clar, à clar;
Y fins al cor de alberginia,
De part, á part li passà.
No content, de assò, Cupido,
Com à vellaco taymat,
A la descuydada Xica
Un'altra fletxa tirà.
Pero fonc ab tal astucia,
(Y en assò estiguè lo engany)
Que à ell la hi tirà dorada,
Y a ella de plom la hi tirà.⁷⁴

Amb una actitud plenament barroca de tergiversació dels fets, Polo de Medina ni tan sols en parla, de les fletxes: banalitzava la situació al màxim, emfasitzant el despreci de Dafne envers Apol·lo, un Apol·lo pesat que pren la nimfa per allò que, segons ella, no és.

⁷⁰ Ovidi nasó. *Metamorphoseon*- Lib. I, p. 17, v. 478-471.

⁷¹ Slobodan Vitanovic. "La place de la mythologie dans la Poétique de Boileau", p. 27.

⁷² Charles Dassoucy. op. cit., p. 119, v. 181-186.

⁷³ Charles Dassoucy. *ibidem*, p. 119, v. 197-201.

⁷⁴ Francesc Vicent Garcia. *La armonia del Parnàs*, p. 138, v. 57-68.

Els personatges són un altre element important d'aquest apartat: si bé Dassoucy conserva els mateixos personatges que Ovidi -Apol·lo, Dafne, Cupido i Peneu- els altres dos autors prescindeixen de la figura del pare: Garcia introdueix una metamorfosi instantània de Dafne, sense cap mediació. La voluntat de l'autor en la faula és clara: no és necessari aquest passatge puix que tothom coneix el resultat:

Puix quan casi la tenia,
Veent no podia escapar
En llorer fonc convertida
Deixant à Apolo burlat.⁷⁵

Polo de Medina és més agosarat: és Dafne qui, com a rebequeria, amenaça Apol·lo de convertir-se en llorer:

que me vuelvo laurel y no hay más cuentos.⁷⁶

Potser és Dassoucy qui millor segueix l'argument en aquesta qüestió: respecta la presència de tots els personatges ovidians. Això sí, Peneu és un pare infantil que intenta convèncer la seva filla per a què es deixi seduir per Apol·lo.

Ordre

L'únic autor que conserva el mateix ordre que el relat ovidià és Dassoucy.

Polo de Medina comença el seu relat per la descripció de la nimfa, i, a més, el comença pels peus, tot seguint el gust barroc del món a l'inrevés.

Garcia presenta directament Apol·lo en els versos inicials de la faula, amb l'enumeració de tots els atributs que li són coneguts, introduïts per la utilització de l'anàfora "*aquell*": "*cotxero famós, que en son temps donava/ Salut a qualsevol mal (= metge), músic excelent, pare de las Musas, Tità, Apolo, Febo, Delio y altres noms estranys*". Introdueix una gràcia quan, un cop presentat el déu i que tothom sap qui és, li canvia l'atribució per "*aqueix*".

En les tres faules trobem el plantejament final de la moral, cosa que en el relat ovidià no. Polo de Medina dona un consell final, en forma de romanç, a totes les Dafnes -és a dir, a totes les dones de l'època- per a què aprofitin el festeig i no es facin les estretes:

Lo esquivo se usó antañazgo
y se usaban los desdenes
cuando los cabellos rubios
eran gala en los copetes.⁷⁷

Garcia clou la seva faula amb un recordatori de les falses aparences, de la mentida pròpia de l'època:

⁷⁵ Francesc Vicent Garcia. *La armonia del Parnàs*, p. 139-140, v. 157-160.

⁷⁶ Jacinto Polo de Medina. *Fábula de Apolo y Dafne*, v. 466.

⁷⁷ Jacinto Polo de Medina. *íbidem*, v. 512-515.

Esta es de Dafne, y Apolo
 La patrya singular:
 Y ment quisvulla, que diga,
 Que hi ha mot de veritat⁷⁸

Y Dassoucy, en la mateixa línia que Polo de Medina, es dirigeix a les "pucelles" de la cort, tot incitant-les a no ser tontes com Dafne i, de fet, deixar-se festejar per l'Apol·lo de la cort, és a dir, el Rei:

Vous qui lisez ce bel exemple,
 Pucelles, en qui je contemple,
 En corps de chair, coeur de rocher,
 Voicy bien dequoy vous toucher;
 Pensez bien à cette aventure
 Du laurier, qui fut creature
 Qui trop tard meshuy se repent
 D'avoir dos, à si bel Amant.⁷⁹

Harmonia

En els tres exemples de faules que comento, es dona una alteració quant al pes de les parts que conformen l'estructura de la faula. Cada autor s'hi estén més o menys d'acord amb els seus interessos, amb el grau d'hilaritat que vol aconseguir en cada passatge. Per Garcia, per exemple, i tal i com he comentat, la descripció d'Apol·lo és molt important ja que es basa en l'enumeració acumulativa. El mateix recurs el trobem a Dassoucy, però molt més exagerat; i a Polo de Medina, també, però, ara, en l'extensíssima descripció de Dafne.

Decòrum

El decòrum és l'aspecte que més denota la transgressió i la ridiculització dels personatges i de l'argument. Tots tres autors basen aquesta transgressió en el llenguatge, en la manera d'utilitzar-lo.

Un cop consumada la metamorfosi, mentre Apol·lo plora i abraça l'arbre, Dassoucy posa en boca del déu uns versos que trenquen, per contrast, la tràgica escena i la ridiculitzen:

Et lui promet mille faveurs,
 Que jamais l'inique froidure
 Ne gêtera sa chevelure,
 Qu'elle a beau coucher au serain,
 (...)
 Et que lui pour dernieres marques
 De son amour, jusqu'au tombeau
 La portera sur son chapeau⁸⁰.

⁷⁸ Francesc Vicent Garcia. *La armonia del Parnàs*, p.140, v. 173-176.

⁷⁹ Charles Dassoucy. op. cit., p. 127, v. 425-431.

⁸⁰ Charles Dassoucy. *ibidem*, p. 127, v. 408-411 i 418-420.

Garcia segueix un procediment similar:

Y, ab amoròs pensament,
Mil besos li està donant
Ab que li apar que s'espica
De tot lo desdeny passà;

En honra de esta conquista
Dos, ò tres brancas trencà,
Y ordenantne una Corona
Se la posa sobre l'cap.⁸¹

Polo de Medina també presenta un recurs similar en les paraules d'Apol·lo en el romanç final, tot i que ell prescindeix del moment, en teoria tendre, de l'abraçada del tronc i desesperació del déu i el canvia pel retret que li fa a Dafne, tot tractant-la de pocasolta:

Ay, mozuela boquirrubia,
y ¡qué perdida que eres!
¿No sabers tú, cuitadilla,
lo que en tu hermosura pierdes?
(...)
¿Quién te mete en ser laurel?
No es mejor cuarenta veces
salirte al prado encarnada
que estarte en el prado verde.⁸²
que estarte en el prado verde.

Els jocs de paraules i els dobles sentits són continus en els tres autors.

Les paraules absurdes són molt del gust dels francesos i Dassoucy n'és un bon conreador. Les trobem en el llenguatge infantil de Peneu o en els compostos burlescos que recull:

Daphné, ma petite fanfan,
Daphné, que j'aime tant, oüanoüan,⁸³

Père, prenez compassion
De vostre Fille bien-aimée,
Qui court risque d'estre entamée,
si ne baillonez d'un baillon
Son entrefretinfrataillon.⁸⁴

⁸¹ Francesc Vicent Garcia. *La armonia del Parnàs*, p. 140, v. 165-172.

⁸² Jacinto Polo de Medina. *Fábula de Apolo y Dafne*, v. 492-495 i 504-507.

⁸³ Charles Dassoucy. op. cit., p. 120, v. 227-228.

⁸⁴ Charles Dassoucy. *ibidem*, p. 126, v. 384-388.

5. CONCLUSIONS

Resta encara una tasca d'investigació important per fer al voltant de la literatura catalana de l'Edat moderna. El fet que aquesta hagi tingut un accés a la lletra impresa tan restringit al llarg de l'època moderna dificulta enormement la datació dels textos, la constància dels quals a voltes només ens arriba al cap de molts anys quan algun editor o compilador de textos decideix incloure'ls en una obra de més envergadura, com és el cas de les dues faules falsament atribuïdes a Vicent Garcia editades a *L'Armonia del Parnàs* de 1703.

Però no és només en aquest sentit que cal treballar. Crec que ja s'ha demostrat prou a bastament la inadequació del terme Decadència per a aquest període. Ara, cal aprofundir en el coneixement dels textos de què disposem, cal una tasca crítica, obra per obra, estil per estil, gènere per gènere, que permeti retornar a la nostra literatura el lloc que li pertoca, sense complexos ni tampoc exageracions, dins les grans literatures modernes.

Rossich i Molas defensen el recurs a la llengua catalana en les faules mitològiques burlesques com a registre lingüístic baix, per reforçar l'aspecte de degradació dels déus, i per ells seria un exemple clar de subordinació. No obstant, en altres literatures, el burlesc és un gènere que representa una actitud contestatària, de disconformitat, però també de modernitat.

Crec que al llarg del present treball he posat en evidència el fet que les faules mitològiques burlesques catalanes segueixen els corrents moderns europeus, i no només els castellans, i que poden desvincular-se d'aquests últims en la mateixa mesura que ho fan les altres literatures.

Les influències que reben les lletres catalanes són variades i no úniques com sovint s'ha defensat. Potser el problema de la literatura catalana sigui més aviat de volum de producció que no pas de subordinació.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, Antoine (1968). *L'Âge classique, I: 1624,1660*. Paris: Arthaud.
- ARISTÒTIL (1998). *Retòrica. Poètica*. Joan LEITA (trad.). Barcelona: Edicions 62.
- BARNARD, Mary E. (1987). *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: love, agon and the grotesque*. Durham: Duke University Press.
- BOCH, Julie (2002). *Les dieux désenchantés: la fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*. Paris: Champion.
- BOVER, Joaquim (1868). *Biblioteca de escritores baleares*. Tomo I. Palma: Imprenta de P.J. Gelabert.
- COSSIO, José M^a (1998). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Istmo.
- CUEVA, Juan de la (1984). *Fábulas mitológicas y épica burlesca*. José CEBRIÁN (ed.). Madrid: Editora Nacional.
- DASSOUCY, Charles (1969). *Les amours d'Apollon et de Daphné*. Yves GIRAUD (cur.). Genève: Droz.
- FAGUET, Émile (1927). *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme. Précieux et burlesques (1630- 1660)*. Volum III. Paris: Ancienne Librairie Furne.
- FONTANELLA, Francesc (1998). *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia; Lo desengany*. Maria Mercè MIRÓ (ed.) i Joaquim MOLAS (pr.). Barcelona: Institut del Teatre.
- GARCIA, Francesc Vicenç (1703). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias variadas del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*. Barcelona: Rafael Figueró.
- GARCIA, Francesc Vicenç (1979). *Sonets*. Giuseppe GRILLI (ed. i pròl.). Barcelona: Ed. 62.
- GARCIA, Francesc Vicenç (1985). *Antologia poètica. Rector de Vallfogona*. Albert ROSSICH (cur.). Santes Creus: Fundació d'Història i Art Roger de Belfort.
- GARCIA, Francesc Vicenç (2000). *L'armonia del Parnàs mes numerosa en las poesias variadas del atlant del cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia*. Albert ROSSICH (intr.). Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- GAUTIER, Théophile (1969). *Les grotesques*. Genève: Slatkine Reprints.
- GENETTE, Gérard (1997). *La obra del arte*. Barcelona: Lumen

GIRAUD, Yves (1969). *La fable de Daphné, essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et l'art jusqu'à la fin de XVII ème siècle*. Genève: Droz.

HORACI (2003). *Art poètica i Epístoles literàries*. Narcís FIGUERAS (trad.). Barcelona: La Magrana.

JAMMES, Robert (1980). "La risa y su función social en el Siglo de Oro", dins *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Paris: CNRS, p. 3-12.

OVIDI NASÓ, Publi (1929-1932). *Les Metamorfosis*. Adela M^a TREPAT i Anna M^a de SAAVEDRA (trads.). Barcelona: Fundació Bernat Metge.

PERIÑÁN, Blanca (1995). "Poesía burlesca (siglos XVI y XVII)", dins "Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas". *ANTHROPOS*, 166/167. Maig- agost. p. 71-76.

POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto (1987). *Poesía; Hospital de incurables*. Francisco J. DÍEZ DE REVENGA (ed.). Madrid: Cátedra.

QUEVEDO, Francisco de (1974). *Obras completas, I. Poesía original*. José Manuel BLECUA (ed.). Barcelona: Planeta.

RAFANELL, August i ROSSICH, Albert (1987). "Estudis de literatura catalana dels segles XVI a XVIII (1985-1986)". *Butlletí del Grup d'estudiosos de la llengua i la literatura catalanes dels segles XVI a XVIII*, núm. 1.

ROMEU I FIGUERAS, Josep (1991). *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVII*. Volum II. Barcelona: Curial

ROMOJARO, Rosa (1998). *Las funciones del mito clásico en el siglo de oro: Garcilaso, Góngora, Lope de vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos (Biblioteca A, 30).

ROSSICH, Albert (1985). "Contra el terme "Decadència"". *Papers empordanesos*, núm. 18, p. 6-7.

ROSSICH, Albert (1985). "El Barroc", dins Joan Manuel PRADO i Francesc VALLVERDÚ (dirs.). *Història de la literatura catalana, I*. Barcelona: Edicions 62 - Ediciones Orbis, p. 165-176.

ROSSICH, Albert (1985). "El Barroc", dins Joan Manuel PRADO i Francesc VALLVERDÚ (dirs.). *Història de la literatura catalana, IV*. Barcelona: Edicions 62 - Ediciones Orbis, p. 35-36.

ROSSICH, Albert (1986). "El Barroc català. Una descoberta tardana", *Revista de Catalunya*, núm. 3, p. 158-168.

ROSSICH, Albert (1988, 27 de setembre). *Mirar amb ulls barrocs*. Diari de Barcelona, Suplement "Llibres", p. II.

ROSSICH, Albert (1989). "Renaixement, Manierisme i Barroc en la literatura catalana", dins AA. DD., *Actes del Vuitè Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes / II. Tolosa de Llenguadoc, 12-17 de setembre de 1988*. Antoni M. BADIA i MARGARIT i Michel CAMPRUBÍ (comps.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 149-179.

ROSSICH, Albert (1990). "Subordinació i originalitat en el barroc literari català: alguns paral·lelismes", dins *El Barroc català. Actes de les Jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*. Albert ROSSICH i August RAFANELL (comps.). Barcelona: Quaderns Crema. p. 531-557.

ROSSICH, Albert (1997). "La literatura (1516-1716)", dins Pere GABRIEL (dir.), *Història de la cultura catalana, II. Renaixement i Barroc. segles XVI-XVII*. Barcelona: Edicions 62, p. 145-166.

ROSSICH, Albert (2004). "Les faules mitològiques burlesques als segles XVII-XVIII", dins Sebastián NEUMEISTER i Roger FRIEDLEIN (eds.), *Vestigia fabularum. La mitologia antiga en les literatures catalana i castellana entre l'edat mitjana i la moderna*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 114-141.

SERROY, Jean (1989). "Scarron / Furetière: inventaire de l'inventaire", dins "La littérature et le réel". *Littératures classiques. Continuation des cahiers de Littérature du XVIIe siècle*. N° II, janvier. 1989. p. 211-219.

SEZNEC, Jean (1983). *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Juan ARAZANDI (trad.). Madrid: Taurus.

SLOBODAN, Vitanovic. (1981). "La place de la mythologie dans la Poétique de Boileau", dins *La mythologie au XVIIe siècle. Actes du 11e Colloque de C.M.R. 17*. Nice: Centre National des Lettres et Université de Nice.

VALSALOBRE, Josep i ROSSICH, Albert (1998). "Literatura catalana moderna", dins Isidor MARÍ (coord.). *Introducció a la literatura catalana*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

Consultes a Internet:

LUZÁN, Ignacio de: *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Espanya). [en línia]: *catálogo automatizado de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [Alicante]:

<<http://www.cervantesvirtual.com/index.shtml>>. [Consulta 3 jun. 2005]

POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto: *Fábula de Apolo y Dafne*.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Espanya). [en línia]: *catálogo automatizado de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [Alicante]:

<<http://www.cervantesvirtual.com/index.shtml>>. [Consulta 25 febr. 2005]