

Ramona Violant Ribera

La rondalla i la llegenda



*Contribució a l'estudi
de la literatura folklòrica catalana*

Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla

LA RONDALLA I LA LLEGENDA

Cultura Popular, 8

Ramona Violant Ribera

**LA RONDALLA
I LA LLEGENDA**

*Contribució a l'estudi
de la literatura folklòrica catalana*



Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla
1990

© Ramona Violant Ribera
i Fundació Serveis de Cultura Popular

Primera edició: març de 1990

Propietat d'aquesta edició: Editorial Alta Fulla
Bruc 71, 08009 Barcelona
i Fundació Serveis de Cultura Popular

Imprès a Hurope, S.A.
Recared 2, Poblenou (Barcelona)
Dipòsit legal: B. 3284-1990
ISBN: 84-86556-93-7

*A la memòria de l'Aleix, Josep Fontana Sauret (1900-1976),
gran amic, llibreter d'excepció.*

I. ELS GÈNERES DE LA NARRATIVA FOLKLÒRICA

1. INTRODUCCIÓ A LA PROBLEMÀTICA DELS GÈNERES LITERARIS DE LA TRADICIÓ ORAL

Qualsevol assaig d'aproximació a un gènere literari comporta sempre gran nombre de dificultats. D'entrada, és el concepte mateix de gènere literari el que pot ser posat en qüestió, ja que ha sofert molt diverses variacions des de l'antiguitat clàssica fins als nostres dies, i encara avui és un dels problemes més difícils de l'estètica i la teoria literàries (AGUIAR E SILVA, 1972 : 159-243). Les dificultats s'agreugen quan es tracta d'abordar els gèneres de la literatura folklòrica, i es pot dir que fins a l'actualitat ni un sol gènere ha rebut una definició prou completa i satisfactòria.

La recerca dels trets distintius dels diversos gèneres folklòrics ha estat duta a terme pels folkloristes seguint quatre vies metodològiques ben diferenciades: la via temàtica, la via estructural, la via arquetípica i la via funcional, i, si bé aquesta recerca no ha reeixit a establir categories genèriques plenament satisfactòries, ha estat, en canvi, molt profitosa per conèixer millor el material d'estudi i per calibrar-ne les diverses perspectives d'anàlisi possibles.

La via *temàtica* fou seguida pels estudiosos del folklore comparat; tenint com a objecte de recerca la difusió dels temes en tradicions literàries diferents, van tendir a considerar que el gènere era una categoria temàtica. I així, segons aquesta perspectiva, la definició i la classificació dels textos de la tradició oral segons gèneres responen als temes desenvolupats: les *llegendes* tracten de sants, d'herois, de miracles i de tota altra mena de fenòmens sobrenaturals; els *contes*, d'herois humils que maten llurs adversaris, hereten un reialme i es casen amb una princesa; les *faules* posen en escena plantes i animals; els *proverbis* contenen la saviesa tradicional. Aquest enfocament reposa sobre el postulat que tota semblança de tema comporta la identitat de gènere, que la naturalesa formal d'una expressió és inherent al seu contingut.

La via *estructural* considera que els *contes* i les *cançons*, els *enigmes* i els *proverbis* són entitats formals i temàtiques que tenen una unitat orgànica pròpia, i que és aquesta unitat la que constitueix la realitat ontològica intrínseca de tota forma folklòrica. Segons aquesta perspectiva,

els gèneres literaris de la tradició oral són l'objecte d'una descripció estructural, en el sentit que és teòricament possible exposar el tipus de relació que hi ha entre els diferents elements constitutius d'aquestes formes genèriques; els folkloristes que orienten les recerques en aquesta direcció s'assignen la tasca de descobrir l'estructura subjacent en un missatge verbal, de la qual l'enunciant, sigui narrador, sigui cantor, i els auditors no són necessàriament conscients. En essència, l'enfocament estructural afirma que hi ha una ontologia de les formes folklòriques, i, pel que fa al gènere, el considera una entitat en si mateixa fonamentada no en un mer nominalisme, sinó en una experiència de la realitat. Dit en altres termes, la concepció estructural del folklore realitza el vot formulat per Von SYDOW (1948 : 127-145) de veure construir un «sistema natural» de les formes tradicionals; de fet, Vladimir PROPP (1970 : 28), un dels primers a aplicar aquesta via d'anàlisi a l'estudi dels gèneres folklòrics, s'ha constituït en èmul de les ciències naturals en el que fa referència a llurs mètodes de classificació i presenta la seva descripció estructural com una morfologia dels contes; per analogia amb el terme «morfologia» emprat en botànica, considera el seu treball com «una descripció dels contes segons llurs parts constitutives i les relacions d'aquestes parts entre elles i amb el conjunt».

La via *arquetípica* considera que els gèneres folklòrics són categories universals; segons aquesta hipòtesi, els gèneres són ontològicament independents de la cultura i no estan sotmesos al caràcter variable de les diferències socials; per tant, cal explicar-ne la semblança temàtica i l'estabilitat formal mitjançant arquetipus transcendents, transculturals i universals. La tesi de les «formes simples» d'André Jolles¹ proporciona una teoria dins d'aquesta tendència; considera que els gèneres literaris tradicionals són formulacions verbals primàries de disposicions mentals fonamentals; postula que l'esperit humà s'interessa pel sagrat, per la família, per l'essència de l'univers, pel problema soluble, per l'experiència acumulada, que se sent atret per l'elecció entre els principis morals, per la reproducció verbal dels fets, per la sanció de la realitat immoral i per les imperfeccions de la realitat, i que les «formes simples», la *llegenda*, la *saga*, el *mite*, l'*enigma*, el *proverbi*, el *conte*, la *facècia*, constitueixen la formulació lingüística primària i elemental d'aquestes disposicions mentals fonamentals. De manera semblant Kurt Ranke² proposa de concèbre aquestes formes primàries com a representacions verbals d'emocions humanes, com a manifestacions d'una força espiritual creadora, d'una energia psicològica que s'eleva al nivell de la consciència; aquesta hipòtesi suposa determinades necessitats de l'ànima humana

1. André Jolles, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle, 1929; trad. francesa: *Formes simples*, París, Seuil, 1972.

2. Kurt Ranke, "Einfache Formen", a *Internationales Kongress der Volkserzählforscher in Kiel und Kopenhagen 1959 - Vorträge und Referate*, Berlín, 1961, pp. 1-11; trad. anglesa a «Journal of the Folklore Institute», IV, 1967, pp. 17-31.

que són els «arquetipus ontològics» dels diversos gèneres, i així, el *conte*, la *llegenda*, el *mite* i la *facècia* són funcions pròpies, respectivament, de la necessitat d'un món sublimat de perfecció mítica, de resignació psicològica enfront de la destrucció humana, de relacions plenes de reflexió religiosa entre el món present i el món futur, i d'aquesta facultat psicològica que permet a l'home de riure's de les accions i de les coses humanes.

La via *funcional*, en la seva categorització de la literatura oral, s'ocupa especialment de les relacions entre les formes de l'art verbal i les necessitats culturals, psicològiques i socials existents; però els antropòlegs que es lliuren a aquesta classe de recerca s'interessen no en l'ontologia, sinó en la fenomenologia dels tipus folklòrics; llur distinció de gènere no es fonamenta en una qualitat intrínseca de les formes literàries orals, sinó en la manera com el poble mateix percep i identifica els propis trets particulars. L'enfocament funcional, doncs, no es pregunta què són els gèneres en si, sinó què són a parer dels membres de la societat; d'aquesta manera, la taxonomia de l'art verbal s'ha convertit, de fet, en la categorització d'experiències culturals, que són representades en les actituds culturals manifestes en relació amb temes i formes; en una gran part dels casos, aquestes actituds són representades en el sistema de relacions de *creença* i *no-creença* que ha arribat a ser el fonament de la categorització d'expressions formals, com també de la interpretació analítica de llur funció en la cultura. Com a experiències culturals, aquestes categoritzacions de les tradicions orals tenen un caràcter únic: no hi ha pas dos sistemes exactament superposables; això porta a considerar que elaborar un model analític vàlid per a totes les cultures a partir d'un sistema particular és una contradicció entre els termes i, en última instància, és tornar a confondre un model deductiu amb les veritables taxonomies ètniques.

Dan BEN-AMOS (1974 : 266-274), fent un balanç crític d'aquestes vies de recerca, recalca que sembla haver-hi una inadequació quasi absoluta entre la taxonomia dels gèneres folklòrics concebuda per mitjà de l'anàlisi i aquella que proporciona tal o tal altre poble particular. La primera s'interessa bàsicament per l'ontologia de les formes literàries; el seu objectiu últim és definir què és un gènere folklòric, descriure'n la «forma d'existència» literària, en el sentit del terme propugnat per WELLEK i WARREN (1971 : 196-216), ja sigui en termes temàtics, estructurals, arquetípics o funcionals. La segona, en canvi, no té objectiu exterior; és un sistema que instaura un ordre qualificatiu i subjectiu; els principis lògics que sostenen aquesta categorització de la tradició oral són aquells que estan plens de sentit per als membres del grup, que els poden guiar en llurs relacions personals i en llurs actes rituals. Són el reflex de regles que determinen allò que pot ser dit, i en quina situació, sota quina forma, per qui i a qui ha de ser dit. Dan BEN-AMOS (1974 : 275-276) hi insisteix i conclou que, tal com la gramàtica de cada llengua és única en si mateixa i comporta la seva pròpia coherència lògi-

ca, la categorització popular de la literatura oral té un caràcter particular i no té necessitat de conformar-se a cap delimitació analítica dels gèneres folklòrics; es pot considerar, doncs, que el sistema popular dels gèneres literaris constitueix una gramàtica del folklore, una afirmació cultural de les regles de comunicació que regeixen l'expressió de missatges complexos en el context cultural; és un sistema que s'abasta a ell mateix i mitjançant el qual la societat defineix les seves experiències, la seva imaginació creadora i els seus comentaris de cara a la seva pròpia col·lectivitat; consisteix en una sèrie de formes diferenciades, cadascuna de les quals té les seves connotacions simbòliques particulars i el seu propi camp d'aplicació en el context social.

Segons aquesta perspectiva, es pot considerar, doncs, que cada gènere es caracteritza per un conjunt de relacions entre els seus trets formals, els seus registres temàtics i els seus possibles usos socials. La comunicació del folklore dins la societat s'efectua a partir d'aquest sistema de distincions i de correlacions; el narrador autòcton sol ser sensible a les normes gramaticals del seu propi folklore, tot i que sovint no n'és conscient; l'analista pot arribar a descobrir-les. Aquestes consideracions finals porten Dan BEN-AMOS (1974 : 276-278) a plantejar la possibilitat d'abordar el sistema popular dels gèneres com un metafolklore cultural, entenent per metafolklore la concepció que una cultura es fa del seu propi mode de comunicació del folklore; a la base d'aquesta concepció hi ha la distinció de les formes, l'atribució de determinats noms a aquestes i el sentit de l'oportunitat, des del punt de vista social, de llur aplicació a tal o tal situació cultural. D'acord amb aquesta consideració, el sistema popular dels gèneres apareix com un correlat cognoscitiu del metafolklore; és l'enunciat, explícit en la cultura, de la concepció que els mateixos narradors es fan de les formes d'expressió que utilitzen: aquest enunciat apareix formulat en paraules i, a la vegada, en comportaments.



2. ACTITUDS GENÈRIQUES I FORMES DIFERENCIADES: ELS GÈNERES DE LA NARRATIVA FOLKLÒRICA

Tot presentant la problemàtica dels gèneres literaris orals hem emprat una sèrie de termes —*llegenda, conte, mite*, entre altres— que semblen coneguts de tothom i fàcilment comprensibles, i que es tornen extraordinàriament escàpols a l'hora d'intentar establir una definició científica que precisi el gènere bàsic i els trets diferencials d'aquestes formes literàries de la tradició oral.

D'entrada, a més de les consideracions de tipus temàtic, estructural, arquetípic o funcional que hem tingut ocasió de recordar en les paraules introductòries, cal tenir en compte, i això em sembla bàsic, la tripartició ja clàssica, i admesa de forma general per la ciència de la literatura, en lírica, èpica i dramàtica, denominacions científico-literàries aplicades a possibilitats o actituds fonamentals de l'existència humana, estretament vinculades amb les tres funcions essencials del llenguatge: manifestació, exposició i incitació. La *lírica*, bàsicament expressiva i emocional, és el llenguatge del «jo», i té com a funció immediata i primordial manifestar sentiments, estats d'ànim; l'*èpica*, bàsicament demostrativa i racional, és el llenguatge de l'«ell», «ella», «allò», i té com a funció pròpia comunicar i exposar pensaments i representacions del món objectiu; la *dramàtica*, bàsicament impressiva i intencional, és el llenguatge del «tu», i té com a funció incitar i desencadenar desigs, manaments, preguntes, dubtes, tendències. Ara bé, aquestes denominacions, i precisament per llur correlació amb les funcions del llenguatge, no sols es refereixen a determinades obres literàries com a estructures tancades, sinó també a determinats elements de caire líric, èpic o dramàtic que poden coexistir, i de fet coexisteixen, en una mateixa obra literària. Ja que, per bé que tota obra literària és més o menys catalogable, en tota obra literària figuren elements lírics, èpics i dramàtics, i àdhuc elements didàctics —qualitat genèrica literària considerada secundària, per tal com tota obra didàctica té una finalitat extraliterària i no forma part de la literatura entesa com a manifestació artística del llenguatge—, com de fet s'esdevé en el llenguatge viu, fins i tot en el més quotidià.

Tenim, doncs, tres actituds humanes, tres funcions del llenguatge

quotidià, que poden considerar-se generadores de formes i d'obres literàries. L'actitud lírica dóna lloc al llenguatge de la cançó (l'oda), de l'apòstrofe líric (l'himne), de l'enunciació (l'epigrama). L'actitud èpica genera tot un món constituït per tres elements estructurals imprescindibles —personatges, espai-temps, esdeveniment— que dóna lloc a l'epopeia, la novel·la, el conte. L'actitud dramàtica porta a representar un esdeveniment mitjançant un espai, un temps i uns personatges, i dóna lloc a la tragèdia, la comèdia, el drama (KAYSER, 1962 : 435-516).

Penso que aquestes consideracions prèvies poden servir-nos per intentar fer un apropament als gèneres literaris de la tradició oral i, en especial, als gèneres de la narrativa folklòrica, objecte més immediat del present estudi. Aquesta tripartició que m'he permès recordar pot ser una via per arribar a establir uns elements genèrics bàsics en les diverses formes literàries diferenciades. Trobem l'*actitud lírica* en aquelles formes de la cançó popular que expressen sentiments de goig o d'angoixa: la cançó de bressol, la corrandà amorosa, la nadala, la cançó de treball. Hi ha una *actitud dramàtica* en les formes literàries de la cançó-dansa, la cançó-joc, la cançó-ritual, i també en tota manifestació folklòrica que existeixi en forma representada, sigui una representació dramàtica pròpiament dita, sigui una manifestació coreogràfica, ritual o lúdica. L'*actitud narrativa*, èpica en últim terme, apareix en aquelles formes en vers de la cançó que narren una acció mitjançant el desenvolupament d'una trama narrativa: el romanço, la cançó de lladre, la cançó de guerra, la cançó amorosa, la cançó religiosa, la cançó picaresca, i en aquelles formes en prosa que, a l'entorn d'uns personatges, un espai i un temps, i un esdeveniment, creen un petit món èpic i constitueixen els tipus genèrics de la literatura narrativa folklòrica pròpiament dita: la rondalla, la llegenda, la tradició, la faula, l'exemple, el mite.

Totes aquestes formes tenen en comú el fet de narrar una «història», construir un petit món èpic mitjançant, com he dit, uns personatges que viuen, realitzen una acció, un esdeveniment, en un espai i un temps quasi sempre indeterminats però alludits, si bé de manera indefinida. Tan sols la llegenda i la tradició, formes properes a la història —de fet, actuen en funció d'història menor de la localitat o del personatge o dels fets als quals es refereixen—, precisen, en certa manera, les coordenades espacials i temporals en què situen aquella acció, aquell fet, aquell esdeveniment que narren, que expliquen, que han memoritzat i que transmeten per a bé i profit, i molt sovint com a alligonament, de la collectivitat. Ara bé, les altres formes narratives —la rondalla, la faula, l'exemple, el mite— mai no precisen ni l'espai ni el temps de l'acció narrada ni delimiten amb cap dada, amb cap indicatiu mínimament cronològic ni geogràfic, allò que expliquen. Això és degut, bàsicament, a les característiques internes d'aquestes formes i a llur funcionalitat, molt diferents de les que podem veure, constatar, analitzar en les llegendes i en les tradicions.

La *rondalla* ha rebut moltes i diverses definicions al llarg dels estu-

dis folklòrics i antropològics, però sempre resulten insatisfactòries a l'hora d'analitzar el bagatge rondallístic d'un poble en particular. Van GENNEP (1982 : 20-21), per exemple, en establir diferents categories de narracions segons llur contingut, defineix la rondalla en aquests temes:

El conte seria una narració meravellosa i novellesca, sense localitzar el lloc de l'acció ni individualitzar els seus personatges, que respongués a una concepció «infantil» de l'univers i fos d'una «indiferència moral» absoluta.

Definició vàlida, i encara en part, per al tipus de *rondalla meravellosa*, però que no es pot aplicar en absolut a les *rondalles de bèsties* ni a la resta de tipus rondallístics. Stith THOMPSON (1946 : 8-9), tenint especialment en compte la temàtica de la rondalla, considera que és una narració que tracta «d'herois humils que maten llurs adversaris i es casen amb una princesa», definició a la qual es pot fer la mateixa reserva feta a l'anterior. BAYARD (1957 : 13) defineix la rondalla com «una narració meravellosa basada en una trama novellesca; els llocs hi són indeterminats i els personatges hi manquen de precisió històrica; el relat és entretingut». De fet, totes aquestes definicions són únicament i exclusivament vàlides per al tipus de rondalla meravellosa, però, si bé quasi tots els folkloristes alludeixen a la insuficiència d'aquestes definicions a l'hora d'aplicar-ho a un estudi concret d'un poble particular —el mateix Stith THOMPSON (1946 : 7) declara que considera «inútil» l'esforç per crear «termes exactes aplicables als diversos tipus de conte popular»—, tan sols PROPP (1970 : 28) precisa que el seu estudi es refereix únicament i exclusivament al *conte meravellós* i planteja com a hipòtesi de treball l'existència del conte meravellós com a categoria genèrica particular dins dels diversos tipus rondallístics. Així mateix, la *rondalla de bèsties* ha estat considerada com a categoria genèrica particular, o bé ha quedat reduïda a una *faula* redactada en prosa.

Basant-me en els documents rondallístics que he pogut estudiar, jo diria respecte a la *rondalla* que sembla que la seva característica essencial és la qualitat purament imaginària que ofereixen sempre les seves trames, sigui quin sigui el tipus rondallístic al qual correspongui la forma estudiada. Aquesta qualitat de narració purament imaginària provindria no sols de la trama en ella mateixa, sinó també de l'actitud del narrador i de l'actitud de l'auditor, ja que ambdós són conscients que una rondalla explica una història purament inventada, i que en cap moment no s'ha de prendre allò narrat i allò escoltat com a mereixedor de la més mínima fe. El caràcter imaginari s'accentua en les rondalles de bèsties i en les rondalles meravelloses, que ja per llur contingut suposen la implantació del regne de la fantasia, però és igualment present en les rondalles humanes i en les rondalles de fórmula fixa, siguin acumulatives, lúdiques, ortofòniques o paremiològiques, ja que les històries narratives presenten sempre un marcat caire d'inversemblança.

Un altre possible tret rondallístic a establir seria l'estructura que ofereixen les trames narratives de les rondalles; les trames rondallístiques, més extenses o més breus, segons el tipus de rondalla i cada mostra rondallística en particular, desenvolupen sempre una història total mitjançant una o diverses seqüències narratives, amb un inici molt concret i un desenllaç molt precís. Determinades fórmules lingüístiques fixes —«Vet aquí que una vegada...», «Hi havia un rei...», «Vet aquí que en un poble...», «Vet aquí que en aquell temps que els ocells tenien dents...»; «Tararit, tararat, vet aquí el conte acabat; aquí planto un broc per a un altre cop», «I tan bé com ells allí, estem nosaltres aquí; i si tu dius que no jo dic que sí», «Sempre més van viure contents i feliços, i si no són morts encara són vius», «...tots, tots menys el gat, i vet aquí el conte acabat»— subratllen, respectivament, el principi i la fi absoluts de les rondalles.

Finalment, un altre tret característic podria ser l'ambivalència de la rondalla com a forma de ficció que tendeix bàsicament a distreure, a entretenir, però també a allisonar, ja que es pot dir que no hi ha ni una rondalla que no ofereixi determinats trets allisonadors, siguin de caire moral o de caire purament didàctic.

Aquests són, al meu entendre, els trets diferencials que especifiquen la rondalla com a gènere dins del conjunt de la narrativa folklòrica: el caràcter imaginari, l'estructura narrativa total i tancada, la doble funció de distreure i d'allisonar. Més endavant, en presentar i analitzar els diversos subgèneres rondallístics, reprendré la difícil tasca d'intentar esbrinar què és una rondalla.

La *faula* ha estat definida en general com a «narració en vers, de personatges animals dotats de qualitats humanes o bé que actuen com si fossin homes» (Van GENNEP, 1982 : 20). Aquests trets definitoris es poden completar referint-se a l'objecte primordial de la faula, que consisteix a desenvolupar una lliçó de moral pràctica que, en gran part dels casos, apareix condensada al final en unes breus línies denominades «moralitats». *L'exemple o apòleg* és un gènere semblant a la faula, amb la qual sovint es confon; en realitat, és «una narració en prosa, protagonitzada per homes, molt rarament per animals, que desenvolupa una lliçó així mateix de moral pràctica» (BAGUÉ i BAJONA, 1960 : 8-9).

La *llegenda* és una «narració localitzada, individualitzada, objecte de fe», segons Van GENNEP (1982 : 28), que precisa que els actes dels personatges de la llegenda tenen un fonament que sembla històric i categoria heroica. Respecte al *mite*, el mateix Van GENNEP (1982 : 21) indica que és una «narració localitzada en regions i temps fora de l'abast humà, i de personatges divins»; està relacionat amb el món sobrenatural i es tradueix en acte mitjançant ritus.¹

D'entrada, aquesta definició de *llegenda* em sembla satisfactòria, si

1. Cal advertir que el mateix Van GENNEP (1982 : 21) sembla mostrar-se molt escèptic envers aquestes terminologies.

més no útil; ara bé, jo, basant-me en els documents llegendístics que he pogut estudiar, hi afegiria el caràcter marcadament explicatiu de tota llegenda, la funció d'història menor que adquireix a partir d'aquest element de fe assenyalat per Van Genep, i un cert didactisme. El caràcter explicatiu figura de forma manifesta en el tipus de llegendes relatives al món natural, però també apareix, si bé a vegades de manera velada, en els altres dos grans tipus de llegendes, les relatives al món sobrenatural i les relatives al món de la història humana. La funció d'història menor cobra un relleu especial en les llegendes relatives al món de la història humana, específicament en les llegendes hagiogràfiques i en les referents a figures, fets i personatges històrics i populars/novellescos, però es pot dir que aquest element és a l'arrel última de tota llegenda, com veurem en la presentació i anàlisi dels diversos tipus i subtipus llegendístics. El didactisme a què he alludit és fruit del mateix caràcter de la llegenda; essent una narració localitzada i que té com a funció primordial explicar un determinat fenomen, un determinat fet o bé determinades característiques d'un personatge imaginari o real, si bé mitificat, que es realitzen o s'han realitzat en un lloc concret i en un temps precisat, contribueix a la història particular d'aquella localitat i actua com a part del bagatge cultural d'aquella collectivitat.

El *mite* com a gènere literari en concret no es dona en el folklore català; ara bé, una gran part de llegendes existeixen en tant que tenen com a base determinats mites, o elements mítics, que desenvolupen o transformen. Un bon nombre de les llegendes relatives al món natural són molt properes al mite, ja que situen l'acció narrada en un temps immemorial, anterior a l'aparició de l'home, i molt sovint en el temps bíblic del Gènesi. Les llegendes relatives al món sobrenatural es nodreixen essencialment d'elements mítics; les llegendes sobre fades, sobre follets, sobre gegants, sobre bèsties fabuloses, sobre dimonis, sobre ànimes en pena, reposen en una interpretació de l'univers mítica, i en últim terme animista. I en les llegendes relatives al món de la història humana els personatges humans, reals, històrics, reben un tractament de magnificació i de mitificació mitjançant el qual accedeixen a la categoria de personatges investits de poders sobrehumans, en el cas de bruixes i de bruixots, a la categoria de sants, en les llegendes hagiogràfiques, a la categoria d'herois, en les llegendes sobre figures històriques.

La *tradicció* és potser la més ambigua d'aquestes formes literàries narratives del patrimoni oral, en part perquè els mateixos folkloristes, almenys a Catalunya, sota el nom de tradicions han aplegat llegendes, contalles de tipus molt divers, facècies i fins i tot rondalles. Joan AMADES (1950 : 81-82), en la introducció al seu corpus rondallístic, diu sobre aquesta forma narrativa:

Un aspecte interessant de la narració popular és la tradició sota la seva accepció de contalla, i no pas del conjunt de tot allò cregut, obrat i dit pels nostres avantpassats que ha arribat fins a nosaltres. La tradició

és un terme mitjà entre la rondalla i la llegenda. La rondalla viu dintre del camp de la fantasia, àdhuc entre els mateixos contaires i llur auditori; la tradició, en canvi, no és creguda ni deixa d'ésser-ho, pot dependre dels contaires i dels documents. Hi ha tradicions que creiem difícil que la nostra gent del camp, àdhuc la més rústica, cregui quan les conta. En canvi, d'altres són mig considerades com a possibles i, per tant, veritables. La tradició tendeix a explicar els fenòmens naturals que l'home sent avidesa d'explicar-se i no troba com. Tracta d'explicar-se l'origen, les particularitats, condicions i característiques del món que el rodeja i de tots els accidents físics o naturals que sobresurten de la forma corrent i que li criden l'atenció, que es troben dintre de l'àrea geogràfica al seu abast. Com que disposa d'un nombre de coneixements i d'elements molt reduït, la comprensió és així mateix restringida; i, mancat de material i elements que li abastin per a explicar-se allò que se li fa inexplicable, se sent obligat a recórrer al món sobrenatural i crea una mitologia de fades, follets, bruixes i d'altres éssers que poblen tot un món imaginari, posseïdors de facultats i de poder suficient per a crear i resoldre a la visió simplista del primitiu. Les tradicions sorgides al voltant d'un monument obra de la mà de l'home sovint parteixen d'un fet històric, vist amb ulls d'exageració o amb comprensió defectuosa, fet que, en ésser transmès per tradició oral i en passar de boca en boca, es transforma, deforma i contamina de detalls i de circumstàncies pròpies de tradicions anteriors, de les quals el monument es converteix en una mena de centre o d'element mnemotècnic.

Segons aquestes consideracions, seria tradició la llegenda de tipus explicatiu sobre el món natural, i així mateix les llegendes que tenen com a protagonistes éssers imaginaris o bé éssers humans investits de poders sobrenaturals o màgics. I tan sols serien llegendes les llegendes hagiogràfiques i les llegendes sobre figures i fets històrics o bé sobre personatges novellescós, herois populars, com Joan de Serrallonga, gent famosa pel seu enginy, com el Rector de Vallfogona. I no crec que pugui fer-se aquesta distinció dintre del corpus llegendístic. Al meu entendre, la tradició com a gènere literari no existeix, o, en tot cas, només existeix com un subgènere, una espècie, dins del gènere llegenda. Sota el nom de *Tradicions del Vallès* (1876) Francesc Maspons i Labrós aplega sis peces narratives que són essencialment llegendes, si bé acompanyades de tota una sèrie de dades contextuals que potser justificarien el terme «tradicions». Agna de Valldaura aplega en *Tradicions religioses de Catalunya* (1877) quaranta mostres del tipus llegendístic “tradició religiosa”, transcrites de forma breu i molt fidel a la font oral, que són essencialment llegendes hagiogràfiques. Rossend Serra i Pagès, en un discurs presidencial llegit l'any 1902 a la sessió inaugural del Centre Excursionista de Catalunya, sobre «Novel·lística popular», planteja, tenint molt present la sempre difícil morfologia de la literatura de la tradició oral, una possible tipologia genèrica de la narrativa folklòrica i incideix molt especialment en el llegendari cavalleresc, hagiogràfic i històric; inicia així el que després seria el seu programa de «Demofilologia» desenvolupat en els seus cursos de Folklore, on en l'apartat primer reu-

neix sota la denominació genèrica de «Novel·lística» les següents formes específiques: mite, llegenda, rondalla, faula, exemple moral, acudit, anècdota. La tradició no hi figura com a forma diferenciada; tan sols hi consta en el sentit de transmissió oral del bagatge folklòric.²

Molt possiblement la tradició no existeix com a forma narrativa específica; ara bé, basant-me en el material folklòric que he pogut estudiar, jo diria que el terme «tradició» podria aplicar-se a aquells elements mítics que s'atribueixen a determinats fenòmens, a determinats llocs, sense que aquests elements s'hagin estructurat en forma narrativa. Molt sovint, en el material recollectat s'adjunten a les mostres que podríem denominar pròpiament «llegendes» tota una sèrie de dades sobre indicis, potser records, reminiscències, de llegendes perdudes, potser tímides gènesis de noves llegendes, que ens diuen que en tal cova hi ha una serp amb un brillant al cap, que aquella petjada a la roca és del diable, que en aquell tombant de camí hi surten ànimes en pena, que en aquell lloc del riu hi van les encantades a rentar la roba, que en aquell indret es reuneixen les bruixes... Indicis que no arriben a estructurar-se en forma narrativa específica i que podrien rebre la denominació de «tradicions» per diferenciar-les de les narracions llegendístiques estructurades en forma tancada de llegenda. Convé assenyalar que aquests indicis llegendístics són tant o més interessants, sobretot per a un folklorista antropòleg, que les llegendes pròpiament dites, ja que arrodoneixen la informació donada per les narracions llegendístiques i aporten un gran nombre de dades sobre la base mental que ha donat lloc a la gènesi de les llegendes.

En cloure aquestes consideracions sobre els gèneres de la narrativa folklòrica en prosa, insisteixo novament en la dificultat —potser la inutilitat?, com més d'algun cop ha confessat Stith Thompson— d'establir models genèrics. Al llarg del meu estudi em dedico exclusivament a la rondalla i a la llegenda, i analitzo únicament el material aportat pels folkloristes catalans, sigui en reculls de rondalles, sigui en reculls de llegendes. No oblidó, però, la dificultat subjacent en aquestes qüestions. El fet que em limiti ara, com a camp de recerca, a les rondalles i llegendes és una estratègia immediata; espero, en una altra avinentesa, poder continuar barallant-me amb els escàpols i apassionants «textos mai no escrits» per un narrador de nom inconnegut, i que han arribat a nosaltres al llarg del temps, i potser també al llarg de l'espai, de generació en generació, com a prova del desig de comunicació i de difusió que ha mostrat sempre la nissaga humana, potser una de les seves virtuts millors.

2. Violant, 'El llegendari català segons Serra i Pagès', a "Les llegendes catalanes", pp. 38-49.

3. LA RECOLLECCIÓ DE RONDALLES I DE LLEGENDES, I LLUR ESTUDI

Abans d'emprendre la tasca concreta del present assaig, crec que pot ser útil passar revista, si bé molt breument, a les diverses metodologies amb què s'han abordat la rondallística i la llegendística. Estretament vinculades amb la historiografia de les ciències antropològiques i etnològiques, han fornit al llarg del temps un amplí ventall de punts de vista, oposats o complementaris, ben suggeridors a l'hora d'afrontar les diverses qüestions que es plantegen en l'estudi de rondalles i llegendes.

Els germans Jacob i Wilhelm Grimm són els indubtables iniciadors de la recollecció i de l'estudi de rondalles i de llegendes. La publicació el 1812 i el 1815 dels dos volums de *Kinder- und Hausmärchen*, així com la de *Deutsche Sagen*, editada també en dos volums el 1816 i el 1818, ho testimonia. En llur programa-premissa, aparegut ja en aquesta primera edició dels *Kinder- und Hausmärchen*, els Grimm insisteixen en llur fidelitat als textos recollits però afegeixen seguidament:

Hem donat de les rondalles la substància tal com l'hem rebuda. Ara bé, cal entendre que la manera de dir i de narrar els aspectes particulars és principalment obra nostra. Així i tot, ens hem esforçat a reflectir aquells elements que hem considerat característics, per tal de poder donar aquesta col·lecció sota un aspecte veritable i natural. D'altra banda, qui s'interessa per una obra d'aquest gènere sap que hom no es pot ocupar d'aquestes coses amb un mètode de col·leccionista indiferent o sense criteri, sinó que, ben al contrari, es requereix una gran atenció per distingir la versió més pura i més completa de la rondalla més senzilla, de la versió falsificada. Quan hem trobat que les variants d'una rondalla es complementen una a l'altra, les hem donat com una sola història. Però quan difereixen hem donat preferència a aquella que és la millor i hem donat notícia de les altres en les notes (COCCHIARA, 1954 : 253-254).

En l'anotació als *Kinder- und Hausmärchen*, els Grimm no sols consignen les diverses variants als textos rondallístics recollits, sinó que també es refereixen a les relacions entre rondalla popular i llegenda èpi-

ca, entre la rondalla i el mite. El 1822, quan llur obra ja havia arribat no sols a un públic erudit, sinó al públic mitjà i fins i tot als infants, els Grimm hi afegeixen un tercer volum dedicat bàsicament a bibliografia, notes, observacions, etc., mitjançant el qual refermen llur tesi, plantejada ja en els prefacis i notes de les edicions anteriors, segons la qual les rondalles, a més de ser considerades fruit de la fantasia, han de ser tingudes per documents d'un alt valor històric.¹

Unes consideracions semblants van portar Walter Scott, pels volts de 1820, a recollir un repertori de balades escoceses publicades sota el títol de *Minstrelsy of the Scottish Border*, labor duta a terme d'una manera tan acurada i entusiasta que Wilhelm Grimm, en les seves anotacions, el cita com l'investigador que havia sabut copsar l'herència d'Ossian i de les *Reliques of Ancient English Poetry* de Thomas Percy, aparegudes l'any 1765.

A Europa, els grans corpus llegendaris —les *Sagues* i *Eddes* escandinaues, el *Kalevala* finlandès, el *Heldenbuch* i el *Nibelungenlied* germànics— ja havien estat considerats com a primeres aproximacions a la història respectiva dels pobles esmentats, de la mateixa manera que la *Llegenda àuria* (1266) de Iacopo da Varazze fou un primer intent de fixar el ric llegendari que sobre vides de sants corria de boca en boca al llarg del segle XIII, i a la vegada una contribució al gènere literari tan medieval de l'hagiografia. Però quan no sols les llegendes, sinó també totes les manifestacions tradicionals, començaren a ser considerades part de la història dels pobles i, per aquesta raó, curosament recollides i estudiades arreu d'Europa, fou a partir de la crida de l'arqueòleg anglès William Thoms, que l'any 1846 publicava a «The Atheneum» una proposta per recopilar i estudiar en profunditat les tradicions i les llegendes antigues populars, i batejava aquesta nova ciència amb el nom de Folklore, a partir de dos termes saxons arcaics: *folk* ('poble') i *lore* ('saber'); l'any 1877, el també anglès Lawrence B. Gomme reforçava aquesta proposta i procurava la constitució d'una societat, la Folklore Society, creada l'any 1878, a fi de metoditzar el treball de recollecció i d'estudi i de fomentar la col·laboració entre els molts estudiosos que llavors s'interessaven per aquestes matèries i es dedicaven a aquesta nova ciència. L'exemple s'estengué aviat per tot Europa; la vessant historicista del romanticisme, com també els nacionalismes europeus del segle XIX, afavoriren aquesta forma d'anar a la recerca dels orígens, i es pot dir que a partir de la dècada de 1870 Europa sofrí una veritable epidèmia de folklorisme. El mètode històrico-comparatista i els postulats bàsics del positivisme donaren contingut i forma a aquestes primeres col·leccions de materials folklòrics i marcaren les diferents tendències que

1. En època relativament recent, J. Bolte i G. Polivka van reprendre la tasca d'anotació a les rondalles de la recollecció dels Grimm amb resultats excel·lents, donats a conèixer al llarg dels cinc volums d'*Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913-1932.

cap a les darreries del segle XIX constituïren les diverses escoles folklorístiques.

Un dels primers investigadors que cal recordar és Max Müller, l'editor dels *Veda*, el més antic monument conservat dels antics aris, preparat per ser publicat per Müller l'any 1848 a Oxford. L'estudi dels *Veda* havia donat a Müller el convenciment que no és possible estudiar el mite com un fenomen aïllat i que tampoc no és possible interpretar el mite separant-lo del llenguatge. Així va néixer la seva teoria filològicolingüística, aplicada a dilucidar el problema de les relacions entre el llenguatge i el mite. En el seu ja clàssic assaig sobre *Mitologia comparada* estableix que en l'estudi científic de la novellística popular cal fer remuntar cada rondalla moderna a una llegenda més antiga, i cada llegenda a un mite primitiu (MÜLLER, s. a. : 7-123). Coetani seu, Theodor Benfey, un altre orientalista, estudiós del *Panchatantra*, es preocupa, no pas de l'origen de la mitologia i de la novellística popular, com Müller, sinó dels vehicles mitjançant els quals es propaga una falla, una rondalla, una llegenda, i sorgeix així la teoria de les migracions, la teoria històrico-orientalista. L'Índia era el punt d'origen de la mitologia i de la novellística popular per a ambdós estudiosos, però així com l'Índia de Müller era l'Índia antiga, la dels primitius aris, l'Índia de Benfey era l'Índia històrica, aquella que pot situar-se no tan sols en el temps, sinó també en l'espai (COCCHIARA, 1954 : 325-332).

Cap a les darreries del segle XIX s'inicia l'escola finlandesa, el mètode històrico-geogràfic. Fundada per Julius Krohn i continuada pel seu fill Kaarle, a més de molts altres estudiosos, postula que:

1. El caràcter internacional d'una rondalla, com també d'una cançó, consisteix no tan sols en una idea general comuna, sinó també en la complexitat i el tractament de l'acció, és a dir, en el tema complet.
2. Aquest tema s'articula mitjançant determinats motius.
3. Per trobar la forma primitiva d'un episodi és necessari reunir totes les variants.
4. Aquestes variants s'ordenen segons un criteri històric, si les fonts literàries ho permeten, o geogràfic, si, al contrari, són recollides de viva veu del poble.
5. Per poder emprendre aquesta darrera labor cal tenir les variants de cada país, de cada província, de cada municipi. El coneixement d'aquestes variants, publicades o inèdites, porta a poder fixar els arquetipus.

Kaarle Krohn considera que la descoberta de la forma primitiva d'una llegenda, una rondalla, etc., no és, certament, l'aspecte més interessant que ofereix l'estudi geogràfic-històric d'aquelles produccions; ben al contrari, és més important veure els canvis que ha sofert aquella primera forma i com, mitjançant les seves variants, s'ha articulat al llarg del temps i de l'espai (COCCHIARA, 1954 : 338-343). Un deixeble dels

Krohn, Antti Aarne, va publicar l'any 1910 *Verzeichnis der Märchentypen*, on per primer cop es dona una selecció dels temes i dels motius rondallístics amb la corresponent bibliografia.² El catàleg d'Aarne ha estat perfeccionat per un dels més grans folkloristes d'Amèrica, Stith Thompson, autor, per altra banda, del més ric repertori dels temes i dels motius novel·lístics: *Motif-Index of Folk-Literature (A classification of narrative elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends)*, 6 vols., «Folklore Fellows Communications», núm. 74, Hèlsinki, 1932-1936; 2.^a ed.: Copenhagen, 1956.

Cap al 1871, quan les teories de Müller i de Benfey es disputaven el camp en l'estudi del folklore, aparegué a Anglaterra un llibre que immediatament va esdevenir fonamental per a aquest àmbit d'estudis, la *Primitive Culture* d'Edward B. Tylor, on l'autor replanteja les relacions entre etnologia i folklore i, mitjançant aquesta base, dona una nova sistematització científica a ambdues disciplines. Neix així l'escola antropològica anglesa, que proposa aplicar el mètode comparatiu a les cultures dels pobles primitius i a les cultures orals i tradicionals dels pobles civilitzats, per tal d'identificar les lleis que regulen la història de la humanitat i veure quins són els vincles que uneixen el passat al present. Tylor considera cultura primitiva tot el conjunt de manifestacions de la vida material i espiritual dels pobles salvatges i dels nuclis tradicionals dels pobles civilitzats, entenent per cultura, en sentit etnogràfic, un complex que abraça les ciències, les creences, les arts, la moral, els costums i totes les altres facultats i habituds que un home rep del seu propi status social (COCCHIARA, 1954 : 405-421). Aquesta escola, particularment fructífera, ha donat figures tan importants per a l'antropologia, la mitologia i el folklore com Wilhelm Mannhardt, Erwin Rhode, Hermann Usener, Albert Dieterich i, especialment, James George Frazer,³ Andrew Lang,⁴ E. S. Hartland,⁵ Alice B. Gomme⁶ i Lawrence B. Gomme.⁷

Lang i Hartland tenen particular interès per a la novel·lística popular. Lang, en el seu *The Method of Folklore* (1884), estableix els sis punts del seu sistema:

2. Aquest assaig es reedità més tard a «Folklore Fellows Communications», col·lecció apareguda l'any 1927 sota els auspicis de la Confederació Internacional dels Folkloristes i a cura de Kaarle Krohn, C. W. von Sydow i Axel Olrik. L'any 1961, Stith Thompson va revisar i ampliar *Verzeichnis der Märchentypen* i el va publicar sota el títol de *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*.

3. Frazer, *The Golden Bough (A study in magic and religion)*, 6 vols., Londres, 1913-1915.

4. Lang, *Myth, Ritual and Religion*, 1887.

5. Hartland, *The Science of Fairy Tales*, 1891.

6. Alice B. Gomme, *Traditional Games of British Children*, 1894-1897.

7. Lawrence B. Gomme, *Folklore as a Historical Science*, 1908.

1. Cal aplicar el mètode antropològic per estudiar el folklore.
2. El folklore no comprèn tan sols les creences i els costums, sinó també les llegendes i les cançons, ja que tant les llegendes com les cançons poden revelar supervivències.
3. El folklore, per estudiar-se a ell mateix, té necessitat de l'etnologia.
4. Aplicant a l'estudi del folklore les recerques etnològiques es poden establir confrontacions.
5. D'aquestes confrontacions en resulten grans semblances, no tan sols entre els nuclis populars dels pobles civilitzats i les civilitzacions clàssiques, sinó també amb tot el món i, en conseqüència, també amb els pobles primitius.
6. Per comprendre aquest conjunt de confrontacions i de semblances no és necessari que els pobles entre els quals es constatin aquestes semblances tinguin un mateix origen o bé hagin estat en relació, ja que condicions semblants de mentalitat produeixen creences i pràctiques similars; malgrat això, cal que el folklorista, abans d'acollir indiscriminadament aquesta explicació, comprovi, donat el cas, si no hi ha alguna influència de caràcter ètnic.

Lang, que concentrà preferentment la seva dedicació a estudiar el mite i la rondalla —fou traductor de Perrault i dels Grimm—, es preocupà bàsicament d'establir la naturalesa etnològica d'aquestes produccions (COCCHIARA, 1954 : 462). Hartland estudia, entre molts altres aspectes, les diverses formes de narrar les rondalles de fades, que varien de poble en poble, i n'examina els temes i els motius que es remunten a creences animistes, màgiques o totèmiques (COCCHIARA, 1954 : 469-470).

A primeries del segle XX, dos estudiosos francesos inicien una sèrie d'investigacions que es revelaran molt fructíferes, no tan sols en el camp del folklore de França, sinó en el d'arreu: Arnold van Gennep i Pierre Saintyves. De tota l'extensa obra de Van Gennep aquí només farà referència a *La formation des légendes* (1910),⁸ ja que és l'única de les seves obres dedicada en concret a la problemàtica de la novellística popular. D'entrada, ja fa al lector un advertiment preliminar que em sembla fascinant, perquè és una invitació a anar a la recerca, al llarg del seu llibre, dels temes que planteja: què s'entén per faula, conte, llegenda i mite, i quina és la dependència recíproca de les diferents formes de narracions denominades populars; quin lloc ocupen les llegendes en la vida en general i quines són llurs relacions amb altres activitats socials; quin és llur valor documental, etnogràfic, geogràfic, històric o psicolò-

8. Arnold van Gennep, *La formación de las leyendas*, Barcelona, Alta Fulla, 1982 (ed. facsímil de la primera edició en llengua castellana, publicada a Madrid, 1914); presentació de Ramona Violant: "Ciclos y secuencias en la formación y transmisión de las leyendas", pp. VII-XXV.

gic; quines són les lleis genètiques, de formació, de transmissió i de modificació de les llegendes; quina importància relativa tenen l'element individual i l'element col·lectiu dins de la producció literària en general (Van GENNEP, 1982 : 1). Al llarg d'aquesta obra exposa aspectes diversos del conte, la faula, la llegenda i el mite; tracta en especial de les llegendes totèmiques i els contes de bèsties; exposa la teoria de Wundt referent a l'anterioritat del conte respecte a la llegenda i assevera l'anterioritat de la llegenda respecte al conte basant-se en les llegendes rituals o mítiques. Pel que fa al contingut de les llegendes, parla de la distribució geogràfica dels temes i de llurs províncies temàtiques; explica com s'organitzen per cicles, quines són les mutacions d'aquests cicles i com, dins de cada llegenda, de cada versió, els temes s'organitzen en seqüències (apunta la possibilitat que hi hagi temes aïllats i seqüències interrompudes); planteja una classificació, a grans trets, de les llegendes en tres grups tipològics principals: llegendes relatives al món natural (llegendes explicatives, llegendes concernents als astres, al cel, a la terra i a les aigües, llegendes referents a personatges del món animal), llegendes relatives al món sobrenatural (llegendes de dimonis i de déus, llegendes rituals i dramatitzades, llegendes d'herois civilitzadors i de sants) i llegendes històriques (destaca el valor del testimoni popular i de la memòria col·lectiva i analitza, en particular, la veracitat de contes i llegendes i la tendència a la deformació, temporització i destemporització, com també els límits de la memòria col·lectiva en relació amb el record col·lectiu de fets socials o històrics i amb l'envelliment o rejuveniment dels fets històrics en l'anar i venir de les llegendes; subratlla el valor documental de les llegendes històriques a partir de l'epopeia, les cançons de gesta, les bilines i les llegendes genealògiques, i analitza alguns prototipus de llegendes històriques: Anníbal, Màrius, Cèsar, els reis de França, "l'homenet roig", els grans conqueridors, els herois de "l'etern retorn", el cicle llegendari de Napoleó, les llegendes sobre l'imperi alemany).

Especial interès tenen les seves consideracions sobre els cicles temàtics i llurs mutacions, aspecte sobre el qual accentua la dificultat de reduir a lleis precises el mecanisme de transmissió i de transformació. I, respecte a les denominades concordances formals o esquemes mitològics, adverteix:

Jo les denominaria preferentment seqüències temàtiques. No és, en efecte, la comparació dels temes aïlladament considerats el que proporcionarà la clau de tots els problemes que desperta l'estudi de les denominades literatures populars, sinó tan sols la d'algunes de llurs combinacions més definides (Van GENNEP, 1982 : 58).

En relació amb aquest aspecte nuclear en l'estudi de la formació de les llegendes, declara:

Tota informació una mica extensa es fa molt delicada perquè hi ha alhora variació de detalls, de temes i de seqüències, i perquè es produeix, puc assegurar-ho, en tres plans diferents. A vegades en dues narracions és idèntica la seqüència dels temes, però els detalls descriptius, els noms dels personatges, etc., són de tal forma diferents que, a manca de versions intermèdies, hom no gosaria pas afirmar cap llaç genètic entre elles. Altres vegades, en canvi, s'han introduït a diversos llocs temes que provenen d'un altre cicle; de manera que la seqüència s'ha trencat, però els detalls concorden en els fragments considerats aïlladament. I aleshores es corre el risc de prendre com a proves de còpies analogies condicionades per identitat de condicions locals de la vida material i mental. Cal, doncs, desconfiar de les teories massa senzilles sobre el lloc d'origen, les lleis de formació, propagació i combinació de temes folklòrics, fetes sense haver utilitzat a fons el mètode de les seqüències (Van GENNEP, 1982 : 63-64).

Pierre Saintyves, vinculat estretament amb l'escola antropològica anglesa, aborda amb resultats excel·lents el problema etnològic del folklore en els seus estudis sobre tradicions de caràcter màgic-religiós: *Les saints successeurs des dieux* (1907), *Les Vierges Mères* (1909), *Essais de folklore biblique* (1922). Ara bé, el seu llibre més fascinant és la seva interpretació dels contes de Perrault: *Les contes de Perrault et les récits parallèles* (1923). Convençut que les rondalles populars són compendi i comentari de rituals primitius, recerca aquests elements en les versions aplegades per Perrault, i, així, en *Les Fades* hi veu la projecció d'aquella creença segons la qual era necessari oferir beguda i menjar a les fades, en *La Bella adormida del bosc* la prohibició de filar que tenia lloc a l'època d'Any Nou, en *La Ventafocs*, *Pell d'Ase* i *La Caputxeta Vermella* el ressò dels rituals que precedeixen i preparen l'Any Nou, on la Ventafocs és la Reina de les Cendres, Pell d'Ase és la Reina del Carnaval, i la Caputxeta Vermella és la Petita Reina de Maig. D'altres rondalles reflecteixen cerimònies iniciàtiques: *Barbablau*, *El Gat amb botes*, *Riquet*. I un tercer grup, que Saintyves denomina *fabliaux* o *apòlegs*, són el reflex de preceptes religiosos l'ensenyament dels quals forma part de les cerimònies sagrades (COCCHIARA, 1954 : 527-540).

L'escola antropològica anglesa ha exercit una gran influència. El mateix Propp, a qui ja m'he referit en parlar de l'acostament als gèneres literaris de la tradició oral per via estructural, en la seva anàlisi dels temes i motius de les rondalles de fades, *Les racines historiques du conte merveilleux* (1946), considera que un gran nombre dels motius que apareixen en els contes meravellosos reflecteixen diverses institucions socials, entre les quals el ritu d'iniciació i les representacions del món d'ultratomba i dels viatges a l'altre món ocupen llocs particulars. Es poden rastrejar rituals d'iniciació en els motius rondallístics següents: la pèrdua dels infants al bosc o bé llur rapte per part dels esperits selvàtics, la cabana, els herois perseguits per la màgica, l'amputació del dit, l'escorxament i la resurrecció, l'englotiment i la regurgitació, el do de l'objecte màgic o de l'ajudant sobrenatural, la transformació, la gran ca-

sa amb la taula parada, la bella dama en el jardí o en el palau, el marit a les noces de la muller, la muller a les noces del marit. Totes aquestes correspondències permeten afirmar que el cicle dels rituals d'iniciació és la base més antiga de les rondalles de fades; tots aquests motius, considerats en conjunt, es poden constituir en un nombre infinit de rondalles diferents. L'altre cicle ritual que revela una correspondència amb la rondalla meravellosa és el de les representacions de la mort, que es poden veure en aquests altres motius: el rapte de la noia per la serp, les diverses formes de naixement miraculós, el retorn del difunt, el bosc com a accés a l'altre regne, l'aspersió de la porta de la cabana, la figura de l'acompanyant-guia, el llarg viatge damunt de l'àguila, a cavall, en barca, la lluita amb el personatge custodi de l'accés que vol devorar el foraster, la mesura en la balança, l'arribada a l'altre regne i tots els seus accessoris. La suma d'aquests dos cicles proporciona quasi tots els elements fonamentals de la rondalla (PROPP, 1949 : 565-566).

Paral·lelament a la trajectòria seguida per les escoles i tendències diverses en l'estudi del folklore, també arribaven a la folklorística les aportacions fetes per psicòlegs i psicoanalistes. En aquest respecte, i en relació directa amb les rondalles de fades, cal tenir present l'estudi de Bruno Bettelheim sobre *The uses of enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1975). L'autor, psicòleg infantil, emprèn l'estudi dels contes de fades i n'investiga la influència sobre l'educació dels infants; analitza els contes-típus més populars i posa de manifest la funció alliberadora i formativa que aquests contes tenen per a la psique infantil. Considera que bàsicament aquests contes plantegen conflictes existencials, la solució dels quals és sempre allisonadora; així com la psicoanàlisi procura que l'home accepti la naturalesa problemàtica de la vida sense ser vençut per ella o sense cedir a l'evasió, de forma semblant, els contes de fades inculquen als infants, de diverses maneres, que la lluita contra les greus dificultats de la vida és inevitable, és part intrínseca de l'existència humana, però que si hom, lluny de fugir, s'encara amb les privacions inesperades i sovint injustes, arriba a dominar tots els obstacles i a sortir-ne, finalment, triomfant (BETTELHEIM, 1978 : 14-20).



II. RONDALLARIS I RONDALLES

1. ELS RONDALLARIS CATALANS

Lo llibre de l'infantesa. Rondallari catalá, de Terenci Thos i Codina, apareix l'any 1866 i és el primer recull de rondalles populars, si bé no es pot considerar un recull folklòric en un sentit estricte del terme. L'autor ens diu al proemi:

Rondalles són, açò és, relacions de fets imaginats i que, tocant sa major part en l'esfera, dues voltes ideal, de lo que no és veritat en la història ni possible en la naturalesa, troben en ella les dues fonts de meravellosa poesia (THOS I CODINA, 1985 : 1).*

Més endavant, després de recordar que les rondalles i també les llegendes signifiquen el ressò de les tradicions que d'un segle a l'altre transmeten «a les generacions que viuen les generacions que foren», i d'alludir a la labor dels germans Grimm i a l'exemple donat per aquests, seguit arreu d'Europa, precisa que el seu recull és

una breu collecció de rondalles literàries imitatives de les populars, a semblança de lo que ja en lo segle disset féu Carles Perrault en lo reialme veí de la França, i després d'ell molts altres (THOS I CODINA, 1985 : 9).

En efecte, les nou rondalles aplegades (*La veu de la castellana*, *Les dues eines*, *Lo llibre de les set sivelles*, *La rateta*, *Lo romeu*, *L'anell encisat*, *L'aucell de la cua llarga*, *L'àliga*, *l'ós* i *la formiga* i *La catiua*) són bàsicament combinacions narratives de temes i de motius rondallístics, però no versions fidedignes de rondalles populars; tan sols *La rateta* i *Lo romeu* es podrien considerar formes tradicionals pel fet que responen al tipus "rondalla encadenada", i això comporta que l'estructura de les diverses seqüències sigui fixa.

* Per a la reproducció dels textos i la citació de títols de rondalla adopto el criteri de normalitzar-los ortogràficament i regularitzar-ne la puntuació.

Francesc Maspons i Labrós inicia la publicació del seu rondallari l'any 1871. Al pròleg al volum I de *Lo rondallaire* declara:

Lo gran amor que porto a les coses de ma terra m'ha mogut a publicar aqueix llibre de rondalles [...]. Perquè jo bé sé que la senzillesa és lo que millor les hi escau, com a filles del poble, en lo qual mestres ne són los germans Grimm de l'Alemanya; mes lo desig de fer lluir un poc la nostra llengua ha fet que en algunes hi posàs la forma literària. No per això perden res de la sua naturalitat, perquè hi só posat esment. Filles del poble, deuen ésser, com ell, naturals i senzilles [...]; i no com les de Perrault, que, arreglades al gust de l'època en què varen colleccionar-se, són gairebé, com casi totes les colleccions franceses, noves rondalles, i en les que, com diu Beauvois en sa collecció de qüentos noruegos, finlandesos i borgonyons, transformant les princeses creades i conegudes del poble en veritables princeses, modificant los caràcters i llenguatge al gust de l'època i societat en què vivia, canviant arbitràriament l'element místic i meravellós de les seves rondalles, tot ho tenen menos l'ésser populars, lo qual és grossa falta. Jo, potser, só pecat per l'extrem contrari, pus les he posades tal com les he sentides contar (MASPONS, 1930 : 9-10).

Seguidament, després d'aquesta mena de declaració de principis on no manca, com ja hem vist en les paraules proemials de Thos i Codina, l'obligada al·lusió als Grimm i a Perrault, i, així mateix, la constància de l'elecció feta entre els primers i el segon a l'hora d'emprendre la tasca de transcriure les rondalles aplegades, desenvolupa una sèrie de consideracions sobre les rondalles i la rondallística i inicia l'estudi comparatiu de les rondalles que constitueixen el primer volum. Aquest estudi comparatiu, seguit als volums segon i tercer de *Lo rondallayre* (1872 i 1874) i al quart, publicat sota el nom de *Cuentos populares catalans* (1885), és el que dóna a aquest recull la seva característica peculiar; als tres primers volums apareix de manera incipient com a dades comparatives sobre les rondalles aplegades (26 mostres al vol. I, 27 al vol. II, i 27 al vol. III), però al següent es revela en forma d'anotació a cada rondalla del recull (20 mostres al vol. IV).

El treball de comentari i d'anotació de les rondalles aplegades per Maspons i Labrós no es limita als pròlegs i a les notes del quart i darrer volum de *Lo rondallayre*; Maspons tenia preparada tota una anotació, sota el títol d'"Analogies", més o menys completa segons els casos, i de vegades amb caràcter d'estudi, sobre cadascuna de les cent rondalles de la seva recollecció. Aquest important material integra un manuscrit, fins ara inèdit en la seva major part, que l'any 1961 vaig tenir ocasió d'estudiar per gentilesa de Francesc Maspons i Anglasesell i per mediació de l'editor Josep M.^a de Casacuberta. En aquest quadern figuren, ordenades per rondalles, seguint quasi sempre l'ordre en què foren publicades dins *Lo rondallayre*, nombroses notes de caràcter divers. D'aquestes notes, tan sols n'han estat publicades les corresponents a les rondalles del quart volum; aquesta circumstància em permet fixar, amb més o

menys probabilitat, l'època de redacció del manuscrit que ens ocupa. Cal suposar-lo anterior a la publicació dels *Cuentos populares catalans* (1885), vist que les anotacions a aquesta sèrie de rondalles ja figuren al manuscrit tal com foren publicades, i posterior a la publicació de les tres primeres sèries (1871, 1872, 1874). Si tenim en compte, encara, que les *Tradicions del Vallès*, aparegudes l'any 1876, ja presenten, al final del llibre, un conjunt de notes referents a les llegendes allí aplegades, i que aquestes notes hi són disposades en forma semblant a les que figuren a *Cuentos populares catalans*, es pot deduir que el conjunt de notes que constitueix el manuscrit fou preparat, o almenys iniciat, força abans de la publicació de l'esmentada quarta sèrie (1885), i molt possiblement en data propera a la publicació dels tres primers volums de *Lo rondallayre*, o sigui, dins del decenni 1871-80. El mateix Maspons ens diu en la introducció a les notes del quart volum:

Les notes comparatives que poso aquí són recollides alguns anys endarrera, quan mes ocupacions me permetien ocupar-me més d'eixa classe d'estudis. Per això, qui les veja coneixerà de seguida llur gran deficiència, dat lo molt que han progressat eixos estudis. Mes, entre llançar-me a un estudi que avui me fóra impossible o publicar-les tal qual són, per més que de seguida s'hi trobe llur pobresa, he preferit lo últim; tothom se farà càrrec de que no pot exigir-se molt a qui no cifra son modo de viure en la literatura ni està desenfeinat, ben al contrari, per a entretenir-s'hi (MASPONS, 1885 : 134).

Paraules, aquestes, que corroborarien les nostres hipòtesis respecte a la probable data del manuscrit sobre "Analogies".

Tornant al material aplegat dins el manuscrit en qüestió, el conjunt documental està constituït per notes de tres tipus. Les més nombroses són purament bibliogràfiques i es limiten a esmentar les rondalles de diversos reculls d'altres països, semblants a les corresponents catalanes; algun cop l'autor es refereix a publicacions pròpies o a projectes de treballs, com en les notes a *Els dos geperuts* (3.^a sèrie, núm. 18), on fa al·lusió a un llegendari català en preparació. D'altres notes entren en detalls comparatius dels temes centrals de les rondalles o bé dels motius rondallístics que hi apareixen. Un tercer i darrer tipus —ben poc freqüent, per cert— el constitueixen aquelles notes que presenten comentaris interpretatius dels temes rondallístics o dels motius, per cercar-hi, de vegades, un valor simbòlic, com a les notes a *Els tres germans* (4.^a sèrie, núm. 8), i, d'altres cops, la influència de les diverses ideologies i cultures dins els contes populars, com l'extens comentari a *Joan de l'ós* i alguna de les notes a *La gàbia d'or* (1.^a sèrie, núms. 1 i 26).

Com ja he anticipat, aquesta labor d'anotació és el que dona al recull rondallístic de Maspons i Labrós la seva característica més peculiar; el mateix es pot dir del seu llegendari, ja que tant les llegendes seleccionades com les notes-estudi que les acompanyen confereixen a *Tradicions*

del Vallès (1876) un caràcter no sols de recull de llegendes, sinó d'introducció a la legendística catalana.

L'altre gran folklorista d'aquest moment és Pau Bertran i Bros. Malauradament, va morir molt jove i va publicar tan sols dues obres d'una certa envergadura sobre literatura folklòrica catalana: *Cansons y follies populars (inédites) recullides al peu de Montserrat* (1885) i *El rondallari català* (1909),¹ que aparegué pòstumament. L'any 1888 va guanyar un premi als Jocs Florals amb un estudi sobre "Rondallística", publicat al volum dels Jocs Florals corresponent a 1888-1890, que va acompanyat de diverses mostres rondallístiques catalanes inèdites. *El rondallari català* fou publicat l'any 1909 per Ramon Miquel i Planas, segons el manuscrit original inèdit de Bertran i Bros, acompanyat d'un pròleg sobre l'autor i l'obra. El responsable de l'edició no respecta la classificació que Bertran havia proposat en el seu estudi de "Rondallística" en: I. Rondalles baix-humanes, II. Rondalles sobre-humanes, III. Rondalles humanes, i distribueix les 134 peces rondallístiques en: I. Rondalles meravelloses (25 peces), II. Rondalles humorístiques (19 peces), III. Llegendes, exemples morals, casos (59 peces), IV. Apòlegs, tradicions, etc. (31 peces). Adjunta les anotacions de Bertran i reproduïx les notes comparatives a les rondalles *El devot de sant Josep* i *El mig pollet* que l'autor havia publicat a «La Il·lustració Catalana» (vols. VI-VII, pp. 130 i 211 respectivament). Així mateix l'editor inclou una classificació de les rondalles segons el lloc de procedència, cosa que és extraordinàriament útil per conèixer les àrees d'estudi que havia resseguit aquest folklorista, lamentablement desaparegut massa aviat. Les localitats consignades són: Abrera, Arbúcies, Banyoles, Barcelona, Benavent de Segrià, el Bruc, Bruguera (Ribes de Freser), Capellades, Collbató, Corbera de Llobregat, Esparreguera, Ivorra, Lledó d'Empordà, Monistrol de Montserrat, Olesa de Montserrat, Piera, els Prats de Rei, Pujalt, Ripoll, Rubí, Sabadell, Sant Pere de Terrassa, Santa Coloma de Queralt, Santa Maria de Vilalba, Sarrià, Torroja del Priorat, Toses, Vic i Viladecavalls. La transcripció dels textos rondallístics sembla haver respectat escrupolosament el sistema de Bertran i reflecteix el llenguatge dels narradors amb llurs vacil·lacions i correccions, com quan recull: «—Riu d'aigua, surt, que m'acabo d'ofegar (ai, no:) que m'acabo de cremar» (BERTRAN, 1989 : 230).

Ja al segle XX, el folklorista Valeri Serra i Boldú dedicà part de la seva activitat a la recollecció, publicació i divulgació, especialment de cara a un públic infantil, de rondalles catalanes. Són fruit d'aquesta tasca *Aplec de rondalles* (1922), *Rondalles meravelloses* (1924) i *Rondalles populars*, divuit volumets adreçats als infants que apleguen de quatre a

1. Josep M. Pujol, a l'estudi preliminar "Pau Bertran i Bros (1853-91), una cruïlla del folklore català" amb què encapçala la seva edició d'*El rondallari català* (Barcelona, Alta Fulla, «Arxius del Folklore Català», 2, 1989), presenta una exhaustiva i corprenedora anàlisi de la vida i l'obra d'aquest malaurat folklorista.

cinc rondalles cada volum, il·lustrades per Lola Anglada, Josep Longoria i d'altres; van aparèixer entre 1930 i 1933 sota els títols de la rondalla que encapçala cada volum, títols i temes tan suggeridors com *Pere valentet*, *La princesa que no serveix per a res*, *La sang del dragó*, *El pobre Julià*, *L'ós blanc*, *La princesa de la mel*, *El capità dels conills*, *Els estudiants de Cervera*, *Francesca Bisbal*, *La bruixa de la cova gran*, *Un xicot de sort*, *El bruixot*, *El gallet i la bossa de diners*, *Una noia amiga dels pobres*, *Jaumet, l'home de la vaca*, *La germana del gegant*, *El caçador de llebres*, *L'entremaliat que fa sort*.

En el pròleg a *Aplec de rondalles*, recull subtitulat curiosament *Nova recopilació de rondalles populars catalanes*, ens explica de forma molt saborosa com va descobrir el rondallari català:

Dedicat de ple a investigacions populars d'altra faisó, durant algun temps jo no veia pertot arreu sinó el ric tresor de jocs, cançons, adagis, i no feia sinó anotar costums i festes.

L'ambient familiar en el qual va descabdellar-se la meua infantesa, en un establiment industrial que reclamava constantment l'atenció dels meus pares, l'ésser fill únic i no estar al costat dels avis, m'havia fet pensar alguna vegada que no havia viscut com altres infants aquelles hores de recolliment en què es deliten escoltant narracions corprenedores, en la mateixa proporció. I vaig treure el convenciment que de rondalles, a Catalunya, no devia haver-n'hi gaires, i que jo devia haver-ne sentit contar molt poques.

Però l'error havia d'esvair-se aviat, i no m'ha costat gaire recordar les rondalles apreses en altres temps, i, per consegüent, les reminiscències de contalles pretèrites han anat definint-se i prenent cos, a mesura que he anat llegint les colleccions estampades a Catalunya i a fora.

He anat al poble i he pogut convèncer-me que les compilacions d'en Maspons i Labrós, Bertran i Bros, Sebastià Farnés i Aureli Capmany a Catalunya [...], i totes aquelles altres narracions populars aparegudes en publicacions i revistes, no són sinó una part d'aqueix cabal immens, de valor universal, que corre en boca del nostre poble (SERRA I BOLDÚ, 1922 : 5-6).

Seguidament ens parla del criteri adoptat en la formació del seu aplec i declara que el que més li ha interessat ha estat l'exposició

de la diversitat dels gèneres que es troben encara ben vius en la memòria popular. Al costat de la rondalla meravellosa de caràcter fantàstic, imprecís, en el lloc, en el temps i en les persones que hi intervenen, hi ha l'hagiològica, amb tots els trets de llegenda, i, millor, de tradició. Al costat d'una narració humorística, d'un acudit, d'un conte breu sense transcendència, es trobarà l'apòleg, i aquella que és una lliçó moral, exemplar, i la simbòlica, amb deixes mítiques, si és que la major part no en tenen, així com la mnemotècnica, etc. (SERRA I BOLDÚ, 1922 : 6).

Realment, analitzant l'índex d'aquest aplec de rondalles de Serra i Boldú, s'hi veu manifest aquest intent de presentar com un mostrari de

QUADRE 1. Sinopsi dels principals rondallaris i llegendaris catalans.

Data	Autor	Obra	Peces	Rondalles/llegendes/tradicions	Localitats d'enquesta	Intenció/caràcter del recull	Reedició
1866	Terenci Thos i Codina	<i>Lo llibre de l'infantesa. Rondallari català</i>	9	9r.	No es consigna	Rondalles literàries a imitació de les populars	1985
1871	Francesc Maspons i Labros	<i>Lo Rondallayre.</i>	100	100r.	No es consigna	Versions literaturitzades de rondalles tradicionals	1930 (vol. I)
1872		<i>Quantos populars catalans</i>					1952 (vol. IV)
1874							
1885							
1876	Francesc Maspons i Labros	<i>Tradicions del Vallès</i>	6	6t.	Bigues, Sant Feliu de Codines, Sant Cugat del Vallès, Ripollat, Caldes de Montbui, Cardedeu, la Garriga, Figueró, Igualfreda, Riells, Llerona, Granollers	Recull prototípic. Inicia l'estudi comparatiu del llegendar català	1952
1877	Agna de Valldaura (Joaquima Santamaria)	<i>Tradicions religioses de Catalunya</i>	40	40t.	Catalunya en general	Rigor folklòric de la transcripció. Diferenciació entre formes genuines i formes adaptades	1948
1880	Maria de Bell-lloch (Maria del Pilar Maspons i Labros)	<i>Montseny</i>	6	6ll.	Sant Segimon, Montsoliu	Anotació extensa de cada peça	
1881	Maria de Bell-lloch (Maria del Pilar Maspons i Labros)	<i>Llegendes catalanes</i>	39	21ll.	Bigues, Riells, Granollers, Molins de Rei, Sitges, Vilanova, Caldes de Montbui, Sant Celoni, Santa Coloma de Farners, Castanyet, Moià, Barcelona, Tona, Sant Feliu de Codines	Valor de costumari. Observacions de caire folklòric-etnogràfic	
1909	Pau Bertran i Bros	<i>El rondallari català</i>	134	112r. 22ll.	Abrera, Arbúcies, Banyoles, Barcelona, Benavent de Segrià, el Bruc, Bruguera (Ribes de Freser), Capellades, Colibat, Corbera de Llobregat, Esparreguera, Ivorra, Lledó, d'Empordà, Monistrol de Montserrat, Olesa de Montserrat, Pera, els Prats de Rei, Puigat, Ripoll, Rubí, Sabadell, Sant Pere de Tarroassa, Santa Coloma de Queralt, Santa Maria de Vilalba, Sarrià, Torroja del Priorat, Toses, Vic i Viladecavalls	Rigor folklòric de la transcripció. Consigna localitats de recollecció	1989
1922	Valeri Serra i Boidú	<i>Aplec de rondalles</i>	24	21r. 3ll.	Catalunya en general	Diversitat genèrica de la narrativa tradicional catalana	
1930-33	Valeri Serra i Boidú	<i>Rondalles populars</i>	—	—	Catalunya en general	Divulgador del rondallari català de cara als infants	
1933	Apel·les Mestres	<i>Llegendes i tradicions del Montseny</i>	157	64ll.	El Montseny	Classificació de les llegendes en fantàstiques, religioses, històriques i humorístiques.	
1950	Joan Amades	<i>Folklore de Catalunya. I. Rondallística</i>	1.948	662r. 1 286ll.	Catalunya en general	Classificació exhaustiva dels rondallaris i llegendaris catalans	1982 (sols rondalles)

formes rondallístiques; ara bé, algunes de les narracions ofertes com a rondalles són llegendes, com la *Llegenda de santa Virgínia*, o bé purament acudits, com *L'etcètera* o *La majordona de Miralcamp*. Tanmateix, les mostres aplegades són representatives pel que fa a les rondalles meravelloses i a les rondalles humanes; *El conillet* exemplifica les rondalles de fórmula fixa, i, de manera quasi inexplicable, no hi ha cap mostra de rondalla de bèsties. Així mateix, en la sèrie dels divuit volums de *Rondalles populars* hi predominen les meravelloses i les humanes, i s'hi troben a faltar mostres dels altres tipus rondallístics. La sèrie també va encapçalada per "Uns mots de presentació", que són una mena de declaració de principis: hi incideix sobre la riquesa de temes i de motius rondallístics i sobre el fons comú d'aquest bagatge, i clou les seves paraules proemials fent una crida a la recollecció i tramesa de rondalles populars per ser publicades a la «Biblioteca». No cal dir que en aquesta crida, de forma semblant a les aparegudes en l'«Arxiu de Tradicions Populars», fundat per Serra i Boldú l'any 1928, la tasca primordial del qual era precisament l'arregla, tramesa i publicació de material folklòric, insisteix que tota rondalla aportada ha d'indicar la persona que la tramet, el lloc on l'ha recollit i «el subjecte que l'hi ha contada, per tal de donar-hi un valor documental que altrament no tindria»; així mateix, demana variants de les publicades per completar el testimoni i l'inventari del cabal rondallístic de Catalunya, i precisa que «totes s'han de tenir en compte per a solucionar mants problemes de l'ànima popular» (SERRA I BOLDÚ, 1930: 10-12).

Dins de la copiosa bibliografia de Joan Amades, la recollecció, classificació i estudi de les rondalles populars ateny una part considerable; en el volum dedicat a *Rondallística* del seu corpus *Folklore de Catalunya* (vol. I, 1950), que aplega rondalles, tradicions i llegendes, dóna 660 rondalles, distribuïdes sota la següent tipologia: I. Rondalles meravelloses (234 mostres), II. Rondalles encadenades (23 mostres), III. Rondalles de bèsties (95 mostres), IV. Rondalles humanes (110 mostres), V. Rondalles ortofòniques (6 mostres), VI. Rondalles-jocs (6 mostres), VII. Rondalles paremiològiques (186 mostres). Al peu de cada mostra indica l'informant, i les referències bibliogràfiques quan s'escau. En el pròleg al volum desenvolupa una sèrie de temes centrals de la rondallística, com el concepte de la rondalla, la seva interpretació, les diverses escoles, la influència dels somnis en la seva formació, l'escola comparativa, les restes de cerimònies rituals agràries que s'hi poden descobrir, les restes de ritus d'iniciació, l'evolució del sentit de la rondalla a través del temps, el seu valor pedagògic, les seves edats, la moralitat, les dificultats que comporta el seu estudi, la transmissió, la creació actual de rondalles, la distribució geogràfica, la classificació de les rondalles en meravelloses, encadenades, de bèsties i humanes. Seguidament passa a parlar de temes llegendístics; i reprèn els temes rondallístics mitjançant una sèrie de consideracions sobre aspectes particulars de la rondalla: supervivència dels costums arcaics en aquest gènere, el temps, el lloc i els perso-

natges, el nombre, les frases versificades i cantades, el llenguatge, les fórmules inicials i finals, l'ambient en què viuen, els costums propis de la narració, rondallaires tradicionals, la influència personal dels contaïres, la vitalitat de la rondalla, característiques de la rondalla catalana.²



2. Per a més informació sobre aquests folkloristes vegeu Llorenç Prats, Dolors Llopart, Joan Prat, *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions 1853-1981*, Barcelona, Fundació Serveis de Cultura Popular, 1982.

2. TIPOLOGIA DE LES RONDALLES

La classificació de tot material folklòric comporta sempre grans dificultats, comparables a les que es presenten en intentar establir definicions vàlides. D'entrada, resulta extremament difícil fixar un criteri que abraci tota la matèria, i no ho és menys establir els límits divisoris, les diferències específiques entre els diversos grups, i arribar a delimitar els possibles subgrups dins de la classificació. L'escola mitològica,¹ la primera escola rondallística, va classificar els contes en tres categories: mítics, d'animals i de costums; classificació represa per altres investigadors introduint-hi tan sols un canvi de denominació: contes meravellosos en lloc de contes mítics.² Wundt amplia a set les categories sota les quals divideix els contes: 1. Contes-faules mitològics, 2. Contes meravellosos purs, 3. Contes i faules biològics, 4. Faules pures sobre bèsties, 5. Contes «sobre l'origen», 6. Contes i faules humorístics, 7. Faules morals.³ A més d'aquestes classificacions segons categories, totes elles insatisfactòries, s'ha intentat la classificació per temes, amb resultats molt menys satisfactoris encara; si ja és prou difícil classificar els contes segons categories, classificar-los segons els temes es pot dir que és una tasca impossible.

En el curs d'aquest assaig sobre el material rondallístic català he adoptat en part la classificació d'Antti Aarne en el seu *The Types of the Folktale*, segons l'edició ampliada per Stith Thompson l'any 1961, reeditada l'any 1964,⁴ com a base, en principi, de la classificació que empro, i que té com a funció quasi exclusiva procurar-me un instrument d'organització i d'exposició del material estudiat. Considero que la classificació d'Antti Aarne, malgrat totes les crítiques que se li puguin fer, és molt útil com a punt de partida i com a obra imprescindible de referèn-

1. Müller, *Mitologia comparada*, s. a.

2. Classificació de V. F. Miller, segons PROPP (1970 : 12).

3. W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Bd. II, Leipzig, 1960, Abt. I, p. 346, segons PROPP, (1970 : 13-14).

4. Antti Aarne - Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*, Hèlsinki, 1964, 2ª ed.

cia; avui dia encara és, a manca d'una classificació més completa i precisa, un instrument de primera necessitat per al folklorista.

En l'aplicació a grans trets d'aquesta classificació he tingut particularment en compte que, si bé és bàsicament un índex temàtic que recull i reflecteix les variants de temes i de motius rondallístics en el folklore d'arreu, rera dels quatre grans grups bàsics (I. Contes de bèsties, II. Contes folklòrics purs, III. Facècies i anècdotes, IV. Contes de fórmula)⁵ s'hi pot rastrejar un ressò de la divisió clàssica dels contes en tres categories, ampliada i completada per Aarne amb els contes de fórmula. Segueixo en el present estudi, amb una certa fidelitat, la classificació esmentada pel que pertoca als contes de bèsties i, en part, als contes de fórmula, però, pel que fa referència als contes folklòrics purs i a les facècies i anècdotes, adopto un altre criteri i una altra denominació; i, així, aplico la denominació de «rondalla meravellosa» no sols als contes màgics de la classificació d'Aarne, denominats «meravellosos» per Propp (1970 : 28), sinó també als contes religiosos i als contes novellescós, ja que l'element meravellos també té un paper important en aquests dos darrers tipus de conte, i considerant que el terme «meravellos» té molts matisos conceptuals i és aplicable no sols als elements màgics dels contes pròpiament meravellosos, els contes màgics segons Aarne, sinó a tot element rondallístic de caire sobrenatural o paranormal; respecte a les rondalles del tipus facècia o anècdota, les denomino globalment «rondalles humanes», ja que els protagonistes d'aquests tipus de conte són exclusivament humans i llurs vicissituds tenen lloc dins d'unes coordenades d'espai i de temps de dimensió purament humana.

Arribo, doncs, finalment, a establir la següent classificació, tot advertint, un cop més, que és bàsicament un instrument d'organització i d'exposició:

I. Rondalles de bèsties:

1. Bèsties feréstegues.
2. Bèsties feréstegues i bèsties domèstiques.
3. Bèsties feréstegues i l'home.
4. Bèsties domèstiques.

II. Rondalles meravelloses:

1. Adversaris sobrenaturals.
2. Marit (muller) sobrenatural o encantat (encantada).
3. Tasques sobrenaturals.
4. Ajudes sobrenaturals.
5. Objectes màgics.
6. Força o coneixements sobrenaturals.
7. Rondalles mítiques.
8. Rondalles novellesques.

5. Aarne estableix un darrer grup sobre contes inclassificats.

III. Rondalles humanes:

1. Sobre matrimonis.
2. Sobre dones (noies).
3. Sobre homes (nois).

IV. Rondalles de fórmula fixa:

1. Acumulatives.
2. Lúdiques.
3. Ortofòniques.
4. Paremiològiques.

En les pàgines següents procuraré donar contingut a aquesta estructura metodològica, tot intentant introduir el lector en el món apassionant de les rondalles, mitjançant la contribució a la rondallística feta pels folkloristes catalans.

2.1. Rondalles de bèsties

Són, en general, formes narratives molt breus que desenvolupen un sol tema, mitjançant un nus argumental molt simple, reduït la majoria de vegades a un únic episodi i a una sola seqüència narrativa.

Les bèsties que hi figuren com a protagonistes són: la guilla (anomenada algun cop «guineu»), el llop, l'ós, el lleó, el corb, l'esperver, la cigonya, la merla, la garsa, el paó, la gralla, la serp, la tortuga, el molà, l'esparralló, la vespa, l'abella, la formiga, la puça, el grill, el galàpet, l'esquirol, la llebre, el mico, el gaig, el gànguil, la rata, el conill, la gallina, el gall, el be, la cabra, el porc, la truja, el bou, el cavall, l'ase, la mula, el gat i el gos.

La guilla és la protagonista sense discussió; figura repetidament tant en les rondalles de bèsties feréstegues com en les rondalles de bèsties feréstegues i bèsties domèstiques, i així mateix en les rondalles de bèsties feréstegues i l'home. I, així, la trobem en la sèrie de rondalles sobre *Compare Llop i comare Guilla*, que veurem tot seguit, o bé trenant i destrenant mil facècies amb l'ós, el galàpet, el corb, la merla, el lleó, la lleona, el bou, la mula, l'ovella, la llebre, el gaig, les cabres, el gat, o bé pagant cara la seva cobdícia de truites amb un pescador, o bé entabament l'ós perquè s'enfronti amb el ferrer tot cercant «la cara de l'home». El llop és l'altre gran protagonista; figura repetidament, com la guilla, en els tres grups tipològics esmentats. La intervenció en les rondalles de bèsties de la resta de les espècies animals és esporàdica, fora de la gran rellevància que hi prenen les diverses bèsties de la nostra fauna domèstica.

L'element imaginari hi sorgeix gràcies a l'antropomorfització a què són sotmesos aquests personatges animals; en efecte, actuen i parlen com a éssers humans, i els mòbils de llurs accions responen a les neces-

sitats primàries d'aliment, d'aixopluc, d'alerta davant del perill, de supervivència en últim terme, necessitats comunes a homes i animals. El contrast entre aquest element fantàstic —el fet que les bèsties parlin i actuïn com si fossin éssers humans— i el caire realístic dels temes que donen lloc als diversos nusos argumentals i a les diverses trames narratives confereixen a les rondalles de bèsties un caràcter marcadament peculiar.

L'acció d'aquestes rondalles apareix situada en un espai implícit, sense especificació; a tot estirar, s'hi precisa com a marc circumstancial: camí, terres, bosc, prat, turó, riu, pou, masia, cases, església. El temps, gairebé mític en aquest tipus de rondalla, és indicat per les fórmules d'encapçalament: «Un dia...», «Vet aquí que una vegada...», «Una vegada hi havia...», «Heus aquí que una vegada...», «Vet aquí que un dia...», «Hi havia...», «Un any de molt fred que gairebé no hi havia res per a menjar...», referències temporals tant o més imprecises que les d'espai.

Respecte al sentit, la intenció i la funcionalitat d'aquest tipus de rondalla, cal indicar d'antuvi que un bon nombre de les mostres rondal·listiques que constitueixen aquest gran grup tipològic de rondalles de bèsties responen a l'estructura formal i significativa de la *faula*, malgrat que siguin escrites en prosa i que no presentin explicitada la lliçó moral. El conjunt restant s'acosta a models dels tipus rondalla meravellosa o rondalla humana, o bé, a causa de la seva estructura, són formes rondal·listiques que es podrien classificar fàcilment dins de les rondalles acumulatives o rondalles encadenades. Ja he indicat, en parlar dels problemes i les dificultats que comporta la definició i la classificació dels gèneres de la literatura folklòrica, que molt sovint hi ha formes completament ambigües o híbrides que són molt difícils de classificar. En aquest cas es troben també algunes rondalles de bèsties de caràcter etiològic, com poden ser: *Per què es diu «foc a la cua del llop!»*, *Per què el llop s'ha tornat dolent*, *Per què l'ase gastava tant orgull*, *De què ve que els gats es mengin les rates*, *Per què la rata i el ratolí no es poden veure*, que tenen tot el caire de tradicions o llegendes d'origen i que han estat aplegades pel seu col·lector, en aquest cas Joan Amades (1982: 823, 836, 867, 873, 874), dins de les rondalles de bèsties.

a) Rondalles de bèsties feréstegues

Dins d'aquest subgrup tipològic adquireixen gran rellevància les rondalles de la sèrie sobre *Compare Llop i comare Guilla*; la «gata maulla» de la guilla i el «babau» del llop protagonitzen, com a parella molt desigual, tot un seguit de divertides i alligadoroses facècies: *Del casament de compare Llop i comare Guilla*, *De quan compare Llop i comare Guilla van semblar a mitges*, *Compare Llop i comare Guilla en temps de sega*, *Compare Llop i comare Guilla a missa*, *Compare Llop i comare Gui-*

lla dins un pou, Comare Guilla s'apodera de la casa del Llop, Compare Llop i comare Guilla robant formatges, Compare Llop i comare Guilla a festa major, Compare Llop i comare Guilla a la vora del foc, Compare Llop i comare Guilla de camí, Compare Llop, comare Guilla i la gerra de mel, Compare Llop, comare Guilla i en Pere Mosques, Compare Llop, comare Guilla i la Mula, Compare Llop, comare Guilla i els Bous, Compare Llop, comare Guilla i l'Ós, Compare Llop, comare Guilla i l'Ovella, Compare Llop, comare Guilla i el Galàpet, Compare Llop i comare Guilla, l'Ós, la Llebre i el Carboner, Compare Llop, comare Guilla, el Bou, el Corb, el Gaig, el Gat i les Cabres (AMADES, 1982: 797-819), són rondalles representatives d'aquesta sèrie, que expliquen els mil treballs i suors de la guilla i del llop no sols per aconseguir aliment i aixopluc, sinó també per satisfer llur golafreria; en aquest sentit són molt populars les rondalles sobre el tema de la "gerra de mel compartida" i les que narren tots els tràfecs per haver formatges.

En una de les moltes versions sobre el tema de la "gerra de mel compartida" se'ns diu:

Una vegada compare llop i comare guineu van anar a fira, i es van comprar una gerra de mel per quan faria els dies llargs.

Allavores era el temps de conruar, i ells també van començar de conruar un tros de terra que tenien. La guineu treballava al costat del llop, però al primer dia ja se'n va cansar, i, cansant-se, ella que se'n pensa una: es gira endarrere com qui respon, i crida:

—¿Què mana?

El llop, que era un xic dur d'orella:

—Sembla que us criden, comare guineu.

Ella:

—Sí, compare llop; em criden a fer fillols.

Això va passar tres vegades, i a la darrera el llop va dir:

—Aneu, aneu, que perdons es guanyen.

La guineu ¿a on se'n va anar?: a encetar la mel de la gerra, fent-se'n un bon tip.

Al vespre arriba el llop a casa i pregunta:

—¿Quin nom li heu posat, comare guineu?

—Començadet, començadet.

—¡Ai, quin nom més boniquet!

A l'endemà també se'n tornen a la feina, i quan la guineu va estar cansada, fa el mateix: es gira i crida:

—¿Què mana?

El llop:

—Sembla que us criden, comare guineu.

Ella:

—Sí, compare llop; em criden a fer fillols.

Al cap de les tres vegades el llop va dir:

—Aneu, aneu, que perdons es guanyen.

Allavores també ¿a on va comparèixer, la guineu?: a fer-se altre tip de mel, fins a arribar a mitja gerra.

Al vespre el llop entra a casa i torna a preguntar:

—¿Quin nom li heu posat, comare guineu?
—Mitget, mitget.
—¡Ai, quin nom més boniquet!
A l'altre endemà se'n tornen al tros a treballar, i quan la guineu va estar cansada, la mateixa funció: es gira i crida:
—¿Què mana?
El llop:
—Sembla que us criden, comare guineu.
Ella:
—Sí, compare llop, em criden a fer fillols.
Al cap de les tres vegades el llop va dir:
—Aneu, aneu, que perdons es guanyen.
Altra vegada ¿a on va fer cap, la guineu?: a acabar-se la mel de la gerra.
Al vespre arriba a casa, el llop, i torna a preguntar:
—¿Quin nom li heu posat, comare guineu?
—Acabadet, acabadet.
—¡Ai, quin nom més boniquet!
Va escaure's que al sendemà van acabar la conrua del tros de terra, i van fer cap i a casa. Pel camí el llop deia:
—Tant se val que no esperem més, comare guineu; avui que hem fet cap i a casa, ens menjarem la gerra de mel, en arribant.
La guineu:
—Sí, sí.
Arriben a casa, i la guineu diu:
—Compare llop, vós que teniu més força traieu la gerra de la mel del pastador, si us plau.
El llop, tot decidit, se n'entra al pastador i agafa la gerra amb tota la seva força per alçar-la, pensant que era plena i pesanta; però, com que era buida, a la primera estrebada ¡paf! la gerra es tomba plegada a sobre d'ell, donant-li un cop al front que el va estabornir i el va fer caure d'esquena; diu:
—¡Ai, comare guineu, que us heu menjat la mel i m'heu enganyat!
La guineu salta:
—Vós, compare llop, vós us heu menjat la mel i m'heu enganyat a mi.
I l'un a l'altre: «¡Sí te l'has menjada tu; si no me l'he menjada jo!...»
A l'últim la guineu va dir:
—Això rai, bé ho experimentarem prou: posem-nos tots dos de panxa al sol, i aquell que se li regalarà el melic, aquell se l'haurà menjada.
Tal dit, tal fet: s'hi posen, i, com que el llop estava cansat, de seguida es va adormir ¡amb uns roncs! Adormit que va ser ¿què fa, la guineu?: s'alça i se'n va als testos de la gerra i s'omple les potes de mel, i va i n'unta el melic del llop. Després el toca:
—¡Hola, compare llop! ¡Aquí teniu la prova de qui s'ha menjat la mel: mireu el melic, que el teniu regalat!
I allavors el llop no va tenir més remei que dir:
—Doncs serà veritat que me l'hauré menjada jo; perdoneu, comare guineu.
I així compare llop va quedar sense mel i amb la culpa a sobre (BERTRAN I BROS, 1989 : 196-198).

I de manera semblant a aquesta, la «gata maula» de la guilla té mil formes d'ensarronar el «babau» del llop; l'astúcia de la guineu, recalca mitjançant els adjectius «garneua», «belitre», que ens la caracteritzen com a personatge de rondalla, contrasta amb la bona fe del pobre llop, qualificat de «tanoca», «toca-son». La rondalla de *Compare Llop i comare Guilla robant formatges* ens ofereix un altre exemple ben representatiu:

Vet aquí que una vegada compare Llop i comare Guilla anaven de camí i van veure passar un gran carro del qual sortia molta flaire de formatges. Com que, tant al llop com a la guilla, el formatge els agrada, molt aviat van tractar de veure com s'ho farien per atipar-se'n ben bé. La guilla va proposar que ella se n'aniria ben endavant del camí i que es posaria a fer el mort. El carreter, quan la trobaria, a ben segur que la tiraria dintre del carro, i aleshores ella aniria tirant els formatges a terra per darrera del carro i el llop els colliria, tot ben d'amagat del carreter.

Tal dit, tal fet. La guilla va fer el mort; el carreter en veure-la l'agafà i la va tirar dintre del carro, i, ella que sí, vinga tirat formatges daltabaix i el llop vinga collir-los. Quan la guilla va haver tirat prou formatges per fer-se'n un bon tip, ella mateixa, com que no les tenia pas totes, va saltar del carro i va dir al llop que convenia de canviar-se el paper i que fos ell el qui pugés al carro i ella ja arreplegaria els formatges que ell li tiraria, i convingueren que per poder entrar dintre del carro el llop fes el mateix que havia fet la guilla. Però heus aquí que quan el carreter veié el llop, en comptes de tirar-lo al carro, com havia fet amb la guilla, li ventà garrotada, i el llop l'aguantà; després d'aquella li'n ventà una altra i el llop també va fer el cor fort, i li'n ventà una altra que el mig escostellà, i aleshores sí que el llop no es pogué contenir més i fugí cames ajudeu-me. Quan va trobar-se amb la gata maula de la guilla, aquesta li mogué un terrabastall perquè no li havia tirat els formatges tal com havien quedat. El llop explicà el que li havia passat i la guilla el tractà de poc sofert i de babau, i li digué que ja era sabut que li havien de ventar tres garrotades abans de tirar-lo al carro, com també les havien ventades a ella.

I afegí que tant de formatge com ella havia tirat daltabaix del carro, com que era ben seu, se l'havia menjat tot. I el pobre llop es trobà apallissat i sense ni tastar el formatge (AMADES, 1982 : 802).

Aquesta rondalla és molt representativa no tan sols de la temàtica del llop i la guilla, sinó també de l'estructura més característica que presenten les rondalles de bèsties: una única seqüència narrativa que desenvolupa un únic episodi argumental (en aquest cas aparentment doble, ja que són dos protagonistes a col·laborar-hi), una breu introducció que anticipa el tema que dóna lloc a la intriga, i una mínima conclusió. Amb algunes variants, aquesta és l'estructura més pròpia de les "rondalles de bèsties", en especial d'aquelles que són bàsicament una faula i que han transmès al llarg dels segles una didàctica popular mai no impugnada. Hereves d'una tradició cultural mil·lenària, han fet arribar fins als nostres dies no tan sols els fabularis medievals, que en popularitzar-se enriqueixen la literatura oral, i les faules isòpiques, profusament difoses mit-

QUADRE 2. Aventures i desventures de la Guilla i el Llop.

Rondalla	La Guilla	El Llop
<i>Del casament de compare Llop i comare Guilla</i>	agafa el permil més gros i un bon enfiàll de llonganisses del rebost de la rectoria	els escolians, el sagristà i tota la gent de la rectoria li claven una pallassa amb uns semalers
<i>De quan compare Llop i comare Guilla varen sembrar a mitges</i>	es queda les patates i les espigues	es queda els troncs i les fulles, i el rostoll
<i>Compare Llop i comare Guilla en temps de sega</i>	es menja el brossat	els batedors el descostellen amb les batolles
<i>Compare Llop i comare Guilla robant formatges</i>	quan ha tirat prou formatges per fer-se'n un bon tip, salta del carro	el carreter li venta tres garrotades i el mig escostella
<i>Compare Llop i comare Guilla a festa major</i>	corre de casa en casa i s'atipa del bo i millor	escuat, atrapat i mort a bastonades
<i>Compare Llop i comare Guilla a la vora del foc</i>	s'escalfa vora la xemeneia de la teulada de la casa de les cabretes	cau per la xemeneia i va a parar dins d'una olla
<i>Compare Llop i comare Guilla i la gerra de mel</i>	es menja la gerra de mel	queda com si fos ell qui s'hagués menjat la gerra de mel
<i>Compare Llop i comare Guilla i la mula</i>	no es deixa enredar per la mula	es deixa enredar per la mula i rep un parell de guitzes que li obren el cap

jançant les edicions catalanes de l'*Isopet*, sinó també les pàgines millors del *Panchatantra* i de l'*Hitopadeza*.⁶

b) Rondalles de bèsties feréstegues i bèsties domèstiques

Dins d'aquest subgrup tipològic són extremament populars aquelles rondalles, amb llurs nombroses variants, que presenten la lluita entre el llop o la guilla —algun cop, tots dos plegats— i les diverses bèsties de pastura o de corral; ovelles i cabres, porcs i moltons, galls i gallines s'espavilen per poder-se escapolar de les urpes de la guilla o dels ullals del llop.

La rondalla sobre la cabreta que «volgué fer-se una caseta per a ella i los seus fillets» és molt representativa d'aquest tipus rondallístic. A la cabreta, tot apilant pedretes per anar pujant la casa, li va caure una pedra a les cames i va quedar coixa; decideix anar a Sant Jaume de Galícia a fer-se curar les cames. Fa uns quants formatges, els deixa als cabridets i emprèn el romiatge, recomanant-los, però, que no obrin la porta a ningú que no sigui ella; per tal que la reconguin quan truqui, els dirà:

—Obriu, obriu, cabretes,
porto llet a les mamelletes,
porto brots a les banyetes,
vinc de Sant Jaume de Galícia
de curar-me les cametes.
Obriu, obriu, cabretes.

La guilla, que «és molt traïdora i tot ho espia», així que veu anar-se'n la cabreta, s'adreça a la porta de la casa i estrafent-li la veu els repeteix les paraules que li ha sentit pronunciar; els cabridets, creient que és la mare que torna, obren tots contents, però en veure la guilla corren a amagar-se; la guilla arrabassa tots els formatges i s'enfila a dalt d'un pi a menjar-se'ls. I «heus-e aquí que hi havia per aquelles terres un llop gros i famolenc» que passà per sota del pi on la guilla es menjava els formatges; el llop, a força d'amenaçes, aconseguí que la guilla li digui d'on els ha trets; seguint les indicacions d'aquesta, se'n va a casa de la cabreta, però al moment de pronunciar la consigna li surt així:

—Obriu, obriu, cabrasses,
porto llet a les mamellasses...

De manera que els cabridets coneixen que no és la pròpia mare i no obren.

6. *Hitopadeza ó Provechosa enseñanza. Colección de fábulas, cuentos y apólogos*, traducció del sànscrit per José Alemany y Boluter, Granada, 1895.

En aquestes torna la cabreta, i els cabridets li fan repetir moltes vegades la cantarella fins a estar ben segurs que és llur mare. Havent-li explicat tot el que s'ha esdevingut, la cabreta els recomana que, d'aleshores endavant, no franquegin el pas a ningú que no els ensenyi la poteta. Dit això, se'n va en cerca de recapte. El llop hi torna, ja amb la cantarella ben apresada, però els cabridets reclamen veure-li la poteta; davant d'aquesta exigència inesperada, el llop es veu forçat a anar-se a sucra les potes en una bassa de calç per poder-les mostrar emblanquinades. Finalment els cabridets obren, però, veient que és el llop, corren a amagar-se; aquest s'emporta tots els formatges. En tornar la cabreta, els fills, espaordits, li expliquen l'engany del llop, i ella, tement una nova visita de l'enemic, li prepara una trampa. L'endemà hi torna el llop, i la cabra diu als fills que obrin la porta; el llop es precipita dins la casa i cau dintre d'una caldera d'aigua bullent que la cabreta havia posat vora l'entrada. Fuig l'agressor tot escaldat.

El llop se'n va a trobar la guilla per si li sap algun remei, i la guilla li aconsella que es refregui en un pla de sorra; després, a una nova petició, li suggereix que es fregui en unes bardisses; en una altra ocasió, que demani ajuda a un pagès, el qual el mig estaborneix d'un cop d'arada; més endavant, que acudeixi a un ferrer, i aquest el deixa baldat d'un cop de mall; novament, que s'encomani a un manyà, que li fa posar la llengua damunt l'enclusa i la hi parteix en dos trossos. A l'últim el llop se'n torna furiós a cercar la guilla, però aquesta ja ha fugit. Recordant que tots els seus mals vénen de la cabra, torna a anar a casa de la cabreta i dels cabridets, els quals ja han crescut molt, i veient l'estat en què el llop es troba, cabra i cabridets l'escometen a cops de banya i no paren fins a deixar-lo estès a terra, ben mort (MASPONS, 1874 : 134-140).

En altres tipus de rondalles d'aquest subgrup tipològic hi figuren també la guilla i el llop en lluita declarada amb les familiars figures del gat o del gos. Així ho podem veure a *La guilla, el gat i el gos*:

Una vegada es van trobar el gat i la guilla que tots dos anaven de camí. Parlant parlant, la guilla va preguntar al gat quantes arts sabia per a escapar-se de la mort, i el gat contestà que només en sabia una: enfilarse. La guilla es féu un gran tip de riure i li digué que ella en sabia cent i una. Mentre estaven en aquestes raons, es presentà un gànguil tot corrents. El gat, per salvar-se, s'enfilà en un arbre, i, com que els gossos no s'hi poden enfilarse, el gos l'hagué de deixar estar. La guilla les emprengué comes ajudeme, i el gànguil amb quatre gambades l'atrapà i se la menjà. I, mentre un i altre corrien, el gat, de dalt de l'arbre, deia a la guilla:

—Tu, presumida, ¿què en fas, de les cent i una arts que saps per a enganyar la mort? (AMADES, 1982 : 856).

Les rondalles d'aquest subgrup tipològic reflecteixen sempre l'enfrontament entre les bèsties feréstegues i les bèsties domèstiques i generalment acaben amb el triomf d'aquestes darreres, les quals, amb procediments semblants als emprats per l'home en la seva lluita amb les

bèsties feréstegues, aconseguen vèncer o sotmetre els seus feroços enemics.

c) Rondalles de bèsties feréstegues i l'home

Aquest subgrup tipològic ofereix molt pocs tipus de rondalles i molt poques variants. Com a més representatives es poden citar *Comare Guilla i el pescador*, *La guilla, la gallina, els gossos i la dona*, *La guilla, les ovelles, el ruc, el gat i la vella*, *Comare Guilla, l'ós i el ferrer*, *Compare Llop, comare Guilla, l'ós, la llebre i el carboner*, *El llop i el bosquerol* (AMADES, 1982 : 842, 858, 858-860, 852, 815, 826-827). Habitualment el nus de la intriga gira entorn del tema "força/enginy", tractat de forma tal que l'home resulta sempre vencedor, gràcies a l'astúcia, davant de la força bruta de la bèstia. Així es pot veure en *El llop i el bosquerol*:

Vet aquí que una vegada hi havia dos bosquerols que llenyaven ple-gats en un bosc on hi havia molts llops. I, un dia que treballaven l'un molt separat de l'altre, un llop afamat se'n va menjar un i no en va deixar més que la barretina. Podeu comptar, el seu company, si en va agafar, de por! Per defensar-se dels llops, ell que sí, quina se'n pensa? Agafa una olla ben grossa tota plena de pega; encén una bona foguera a la plaça on estava i tot el dia hi tingué l'olla a bullir. I heus ací que cap al tard es presenta el llop, i ell que el deixà ben acostar, i quan el tingué a tocar li abocà pel damunt l'olla de pega bullent, i el llop fugí tot escaldat, cames ajudeu-me, així mig ranquejant i udolant com un boig, amb uns crits que feien tremolar de por.

El bosquerol cap dia no es descuidava de dur-se'n l'olla de la pega. Però heus ací que un dia, en comptes d'un llop, li'n van sortir dos, i després tres, i després quatre, cinc i tota una gran ramada. Quan es veié voltat de llops pertot arreu, que tots obrien un pam de boca i udolaven d'una manera esfereidora, veient-se perdut, ell que sí que s'enfila dalt d'un arbre. Al moment tots els llops es van acostar i van voltar l'arbre esperant que baixés per menjar-se'l, tots amb la gola oberta. Veient que les hores passaven i que el llenyataire no baixava, els llops que sí que es van enfil·lar l'un damunt de l'altre tot fent esqueneta per arribar al cim i menjar-se'l. Podeu comptar, el bosquerol, quina por! Però heus ací que quan ja tenia el llop de dalt de tot que gairebé el tocava, ell que sí que crida:

—Noi, porta la pega.

Quan el llop de sota de tot, que era el que havia escaldat amb la pega, va sentir aquell crit, va fugir a corre-cuita i va tirar per terra tot el castell de llops, i l'un es va trencar la pota, l'altre la biga de l'esquena, l'altre es descarponà, i ell baixà i cames ajudeu-me cap a casa (AMADES, 1982 : 826-827).

De forma semblant, en les altres rondalles esmentades és el carboner qui, gràcies a l'enginy, allunya de casa seva el llop, la guilla i l'ós, els quals, havent estat acollits pel carboner durant una llarga i espessa plu-

ja de set dies i set nits, volien instal·lar-se a casa seva; o bé és el pescador qui mata la guilla fent veure que accedeix al seu desig d'aprendre a pescar; o bé és la dona qui aconsegueix d'entabanar la guilla i salvar la seva gallina; o és el ferrer qui reconeix davant de l'ós, atiat per la guilla, que ell és «la cara de l'home» i, desafiat per l'ós a barallar-se, el venç amb el seu enginy i les seves eines. Ara bé, en la rondalla *La guilla, les ovelles, el ruc, el gat i la vella* el desenllaç és diferent: la guilla i el gat triomfen sobre la vella, però és perquè es tracta d'una «pastora que era molt mandrosa», com es recalca alligadorament al principi de la rondalla i en la fórmula de cloenda:

La guilla i el gat, que ja havien fugit, de la finestra estant es miraven la gran batussa i es feien un tip de riure mentre la guilla els cridava:

—No són les meves costelletes,
que són les teves escudelles,
i si no haguessis estat tan mandrosa
encara tindries les ovelles (AMADES, 1982 : 858-860).

En les rondalles de bèsties del patrimoni català hi figuren de vegades el lleó i la leona, i alguna rondalla ens explica l'enfrontament entre el lleó i l'home. Així, en *L'home i el lleó* se'ns diu:

El lleó era el rei de la creació, posava lleis i tributs a tothom i ningú no podia fer res sense que ell hi estigués conforme. I heus ací que un dia va presentar-se l'home, que era molt inferior en força al lleó, però molt més poderós per l'enginy. El lleó molt aviat se'n va adonar i decidí no barallar-se amb l'home, i, com que el món és prou gran, se'n va anar terres enllà cap a un indret on no hi havia homes.

El lleó tenia un fill que amb el temps va fer-se gran, i, en assabentar-se que havien hagut d'abandonar el territori a causa de l'home, decideix «tornar al seu país i encarar-se amb l'home per abatre'l i tornar-se a apoderar dels seus béns i dominis». El lleó pare de cap manera no vol deixar-lo marxar, però el lleonet insisteix tant i tant que, «després de prevenir-lo molt que es guardés de les arts i els enginys de l'home, el va deixar anar». El lleonet, tot anant a la recerca de l'home, troba un ase i un bou tots baldats i nafrats de tant treballar per a l'home, i això li va fer augmentar la fúria. Per fi troba l'home; li exposa les seves queixes i li diu que d'aleshores endavant serà ell qui manarà. L'home agafa un bastó, una destal i un ganivet. «El lleonet, en veure-ho, li va dir per què agafava aquelles eines, i l'home li digué que per matar-lo. El lleonet se'n va riure i va convidar l'home a tenir consell davant del seu pare, i va [fer] prometre a l'home que no li faria res durant el camí.» Emprenen el viatge i al cap d'una estona el lleonet cau en un dels paranyes que l'home havia disposat. «El lleonet, tot sorprès, li demanà que l'en tragués, però l'home li va recordar que ell mateix li havia fet prometre que no el toca-

ria per res durant tot el viatge.» I el leonet ha de seguir el camí amb les dues potes del darrera lligades; al cap d'una estona cau en un altre parany i hi resta pres de totes quatre potes. «Aleshores el leonet va comprendre les paraules del seu pare.» L'home, tenint-lo ben lligat i sense defensa, el mata a bastonades. «El cas va arribar a coneixement del lleó, que es va fer el propòsit de mai més no plantar cara a l'home i de mai no atacar-lo si no fos per defensar-se, i va decidir també de viure en terres on no visqui l'home, i així ho ha fet d'aleshores ençà» (AMADES, 1982 : 862-863).

Una variant d'aquesta rondalla que constitueix una versió antiga i molt interessant, la dona Francesc Eiximenis en el *Terç del Crestià* sota el títol *Del leonet qui volia exercitar la seva força contra l'home*. En aquesta versió, el leonet no mor a mans de l'home, però torna a casa seva tan nafrat, i el munt de proverbis que li comença a recitar el seu pare li fan tant d'efecte, que resol no tornar mai més a desafiar l'home. Un dels motius-clau d'aquesta versió transmesa per Eiximenis:

E així com lo lleó hac mesa tota la pota e lo braç entre aquelles dues posts que lo pagès serrava, lo pagès cautelosament trasc l'estaca qui eixamplava les posts, e llavors les posts estregueren-se e lo lleó romàs pres per lo braç entre les posts aquelles, que així fortment li estregueren lo braç que per res ell no podia eixir; ans soferia tanta de pena per l'estrènyer aquell, que morir cuidava (EIXIMENIS, 1925 : 107-117)

apareix com a nucli d'una altra variant sobre aquest tema, *El lleó i l'home*, recollida per Amades l'any 1918: «El lleó posà les potes dintre de l'ascla en actitud de mantenir-la oberta. El llenyataire tragué aleshores el tascó que mantenia oberta l'ascla, i el tronc es va cloure i va agafar les dues potes del lleó, que restà pres de mans i impossibilitat de fer res» (AMADES, 1982 : 864).

Aquest exemple ens permet constatar la fixesa dels motius rondallístics: funcionen com a elements cristallitzats que apareixen essencialment idèntics a ells mateixos en cada nova rondalla, en cada una de les noves estructures narratives que poden prendre i reprendre els temes rondallístics; originats aquests, gairebé sempre, en èpoques molt reculades de la història cultural humana, han arribat fins als nostres dies havent mantingut inalterats els elements constitutius de llurs nuclis temàtics.

d) Rondalles de bèsties domèstiques

Dins d'aquest subgrup tipològic hi figuren exclusivament com a protagonistes tota la munió de bèsties i d'animalons més propers a l'home, ja siguin companys de feina i de fatigues, ja siguin estadants a la casa de l'home: el cavall i l'ase, el bou i la mula, el gall i la gallina, el gat i el gos,

hi prenen gran rellevància. L'home hi figura tan sols com a personatge implícit, i generalment les aventures a què es lliuren les bestioles són motivades pel desig de protestar dels mals tractes i dels abusos de l'home, i per l'ànnsia de fugir del seu jou. Així, en *L'ase, el gos, el gat i el gall* se'ns explica:

Hi havia un ase tan gandul que un dia el seu amo el tragué de casa. L'ase se n'anà pel món a buscar fortuna. Camina que caminaràs, trobà un gos. L'ase contà al gos el que li havia passat, i el gos li digué que ell estava malcontent del seu amo perquè li pegava i que, si volia, es podien ajuntar i anar tots dos a buscar la sort. Més enllà trobaren un gat. Feren conversa i li contaren projectes, i el gat els demanà per afegir-se a la seva colla, perquè el seu amo li pegava i a ell no li agradava gaire rebre. Camí enllà, van trobar un gall que fugia. El van deturar i li preguntaren on anava i què tenia. El gall contestà que havia sentit com el seu amo deia a la mestressa que el matés i el cogués a l'ast, i ell, per salvar-se la vida, havia fugit. Els altres li van contar cadascú la seva història i li van aconsellar que s'afegís a la colla. Camina que caminaràs, se'ls féu de nit enmig d'un bosc molt espès. Allà lluny veieren un llum. Se n'hi van anar, i era una casa.

Decideixen formar un castell fent-se esqueneta per poder mirar per la finestra abans de trucar.

L'ase es posà a terra, al seu damunt el gos, damunt d'aquest el gat, i al cim de tot el gall, que, sense voler, es bellugà una mica i trencà un vidre de la finestra. La casa estava habitada per uns lladres que, en sentir la trencadissa de vidres, cregueren que era la Justícia que els anava a agafar i fugiren cames ajudeu-me. Les quatre bèsties quedaren mestresses de la casa i dels molts diners que els lladres hi tenien.

S'installen a la casa, sopen i es posen a dormir. «L'ase [...] darrera de la porta, el gat dintre dels fogons, el gos sota de la taula i el gall es posà damunt del travesser del vidre que havia trencat sense voler.» Els lladres n'envien un de la colla, «un dels més eixerits», a veure què havia passat. En entrar, l'ase «li ventà un parell de guitzes que el deixaren mig mort»; en passar per la cuina veié els ulls del gat i, pensant-se que eren flames encara enceses, hi acostà un llucet per encendre una llumenera i el gat «li clavà un seguit d'esgarrapades que el van deixar ben malparat»; s'acostà a la taula per refer-se una mica i «el gos, en veure que s'acostava algú, li clavà una mà de mossegades que se li emportà la meitat de les cames»; i el lladre va córrer cap a la finestra per demanar auxili als seus companys, però «en aquell moment el gall es posà a cantar, i, a l'atribolat lladre, li semblà que cridaven: "Agafeu-lo!", i s'escapà corrent tant com pogué». Després de tot això, els lladres no s'atreveixen a tornar a la casa i «les bèsties en van quedar mestresses» (AMADES, 1982 : 879-880).

Aquesta rondalla, que ofereix en la introducció una sèrie de motius propis de les rondalles meravelloses («camina que caminaràs», «anar

pel món a buscar fortuna», «bosc espès», «llum d'una casa allà lluny»), és una variant amb personatges animals d'un tipus de rondalla, meravellosa o humana, en la qual diversos companys s'uneixen per recórrer el món en cerca de fortuna; per mitjans sobrenaturals o naturals i, molt sovint, amb la intervenció de l'atzar, aconseguen fer fortuna. En aquesta versió, l'atzar i les facultats pròpies de cada animal hi tenen un paper rellevant; és fortuïta la fugida dels lladres gràcies a la trencadissa de vidres involuntària. Un cop instal·lats, defensen a guitzes, a esgarrapades, a mossegades, la conquesta feta, i el gall, un cop més per atzar, reforça amb el seu cant la confusió dels lladres i en provoca la fugida definitiva.

Sobre la rebel·lió dels animals contra l'home, tema central de les rondalles d'aquest subgrup tipològic, és molt representativa la rondalla *L'assemblea dels ases*:

Queixosos els ases de la desconsideració en què se'ls tenia i, sobretot, perquè l'home els pegava tant, tractaren de cercar un mitjà per a millorar la seva condició social; i van fer una gran reunió els més entenimentats i savis de l'espècie. Després de llargues i assenyades discussions, van creure que el millor que podien fer era elevar un memorial de greuges al rei exposant-li els seus desigs. Però, pres l'acord, el que fou difícil va ésser trobar qui redactés el document, perquè cap dels reunits no sabia de lletra ni tenia coneixement que en sabés cap altre dels ases coneguts. L'afer hauria estat aviat resolt encarregant la redacció del document a algun altre animal, però van considerar que fóra un desprestigi per a l'espècie haver de recórrer a elements no interessats en l'afer. Fetes llargues investigacions, van saber d'un vell ruc que sabia de lletra, i li fou encarregat per l'assemblea el dictat del memorial.

El vell ruc redactor del document va escollir com a paper una fulla de col, substància prou tova per a poder-hi deixar marcada l'empremta de la seva pota, que féu servir de ploma. Dictat el memorial, fou conferit l'encàrrec d'elevar-lo fins al rei a un vell ase que durant la discussió havia donat proves de molt de seny i de tenir una visió molt clara de l'afer. I el vell ruc emprengué el camí del palau reial. Però, com que era jai i xacrós, aviat es va cansar i no se sentí amb prou forces per a dur a cap la seva comesa. En el poble on es trobava quan les forces li fallaren buscà un ruquet jove i eixerit, i li traspassà l'encàrrec amb la recomanació molt reiterada que posés tot el mirament possible en la seva comesa, perquè d'ell podia dependre la sort de l'espècie.

El ruquet acceptà l'encàrrec i emprengué el camí del palau del rei. Però heus aquí que de tant caminar agafà gana i, com que no trobà res per a menjar, sense pensar-s'hi gaire es menjà la fulla de col i amb ella el memorial. De seguida s'adonà que en trobar-se davant del rei no sabia pas què hauria de dir-li, perquè gairebé no sabia ni de què es tractava i, que és cas!, de parlar tan bé com la fulla de col s'explicava. I decidí presentar-se a l'assemblea i explicar el que li havia passat. La sorpresa dels reunits fou tan gran que no saberen sinó llançar un gran crit d'admiració i tots feren un llarg «Aaaaaahhhh!» que encara repeteixen els ases quan bramen, perquè tot i els molts cents d'anys que han passat des que es va

donar el cas que hem explicat, encara els dura la sorpresa (AMADES, 1982 : 867-868).

El tema últim d'aquesta rondalla és de caire etiològic, ja que la finalitat de l'anècdota desenvolupada és explicar l'origen dels brams de l'ase; ara bé, el tractament donat a l'anècdota, la força satírica i els trets paròdics dels personatges («llargues i assenyades discussions», «fetes llargues investigacions», «havia donat proves de molt de seny i de tenir una visió molt clara de l'afer») li confereixen categoria de sàtira político-social, molt semblant a les que figuren en els fabularis del segle XVIII. A part d'això, cal recalcar que aquesta versió no és, en realitat, una rondalla folklòrica ni pel to ni pel llenguatge; molt possiblement el col·lector la va transcriure d'un narrador culte que, partint d'un motiu folklòric —la rebel·lió dels ases enfront de l'home—, crea una nova rondalla; el mateix AMADES (1950 : 1547) precisa que el contaire, Josep Cases i Escrich, és llibreter.

2.2. Rondalles meravelloses

Són les rondalles més complexes. Desenvolupen un tema central i tota una sèrie de motius consecutius que donen lloc a un complex nus argumental, amb diversitat d'episodis i de seqüències narratives.

PROPP (1970 : 28) considera que la rondalla meravellosa constitueix una categoria particular dins dels diversos gèneres rondallístics, i entén per rondalles meravelloses tots els contes-tipus que Antti AARNE i Stith THOMPSON (1964 : 88-254) classifiquen del número 300 al 749, o sigui, la sèrie de contes englobats sota la qualificació de contes màgics i diversificats en: *Adversaris sobrenaturals*, *Marit (muller) sobrenatural o encantat (encantada)*, *Tasques sobrenaturals*, *Ajudes sobrenaturals*, *Objectes màgics*, *Força o coneixements sobrenaturals*, *Altres contes de tipus sobrenatural*.

A partir d'un estudi comparatiu dels personatges d'aquests contes Propp arriba a la conclusió que hi ha uns valors constants i uns valors variables; el que varia són els noms i, alhora, els atributs dels personatges; el que no varia són les accions que realitzen, o sigui, llurs funcions. Això el porta a concloure que molt sovint el conte encomana unes mateixes accions a personatges diferents, cosa que li permet estudiar els contes meravellosos a partir de les funcions dels personatges. D'entrada troba que les funcions es repeteixen de forma sorprenent; que la qüestió important és saber *allò que fan els personatges*, mentre que *qui ho fa o com ho fa* són aspectes accessoris; que les funcions dels personatges representen les parts constitutives dels contes, les parts fonamentals, la qual cosa li permet establir que la funció és l'acció d'un personatge definida des del punt de vista de la seva significació al llarg del desenvolupament de la intriga (PROPP, 1970 : 29-31).

Formula seguidament les quatre tesis fonamentals del seu estudi:

1. Els elements constants, permanents, del conte són les funcions dels personatges, siguin quins siguin aquests personatges i sigui quina sigui la manera com aquestes funcions són dutes a terme. Les funcions són les parts constitutives fonamentals del conte.

2. El nombre de funcions que comprèn el conte meravellós és limitat.

3. La successió de les funcions és sempre idèntica.

4. Tots els contes meravellosos corresponen a un mateix tipus pel que fa a llur estructura (PROPP, 1970 : 31-34).

I a continuació estableix una sèrie de trenta-una funcions, donades segons el mateix ordre en què apareixen dins dels contes:

- Un dels membres de la família s'allunya de la casa.
- A l'*heroi* se li imposa una interdicció.
- La interdicció és transgredida.
- L'*agressor* de l'*heroi* prova d'obtenir informacions.
- L'*agressor* rep informacions sobre la seva víctima.
- L'*agressor* prova d'enganyar la seva víctima per apoderar-se d'ella o dels seus béns.
- La víctima es deixa enganyar, i així ajuda el seu enemic malgrat ella mateixa.
- L'*agressor* porta perjudici, *dissort*, a un dels membres de la família; un dels membres de la família necessita o desitja posseir una determinada cosa.
- La notícia de la *dissort*, o de la necessitat o del desig, és divulgada; hom s'adreça a l'*heroi* mitjançant una sollicitud o una ordre; hom l'envia o el deixa partir.
- L'*heroi-recercador* accepta o decideix actuar.
- L'*heroi* se'n va de casa seva.
- L'*heroi* passa una prova, un qüestionari, un atac, etc., que el preparen per rebre un objecte o un *auxiliar* màgics.
- L'*heroi* respon a les accions del futur *donador*.
- L'objecte màgic és posat a disposició de l'*heroi*.
- L'*heroi* és transportat, conduït o adreçat vora el lloc on es troba l'objecte de la seva recerca.
- L'*heroi* i el seu *agressor* s'enfronten en combat.
- L'*heroi* rep un senyal.
- L'*agressor* és vençut.
- La *dissort* inicial és reparada, o la necessitat o el desig són satisfets.
- L'*heroi* retorna.
- L'*heroi* és perseguit.
- L'*heroi* és socorregut.
- L'*heroi* arriba d'incògnit a casa seva o a qualsevol altre indret.
- Un *fals heroi* fa valer unes pretensions fingides.

- Hom proposa a l'*heroi* una tasca difícil.
- La tasca és duta a terme.
- L'*heroi* és reconegut.
- El *fals heroi*, o l'*agressor*, el malvat, etc., són desemascarats.
- L'*heroi* rep una nova aparença.
- El *fals heroi*, o l'*agressor*, és castigat.
- L'*heroi* contreu matrimoni i puja al tron (PROPP, 1970 : 35-80).

Aquestes funcions s'organitzen entorn de diverses esferes d'acció, que són bàsicament set, i que corresponen als set personatges fonamentals dels contes: l'*agressor*, el *donador*, l'*auxiliar*, la *princesa i el seu pare* (l'esfera d'acció de la princesa i del seu pare no presenta una distinció precisa), el *comanador*, l'*heroi* i el *fals heroi*. Cada tipus de personatge té uns procediments particulars per intervenir en la intriga. L'*agressor* apareix dues vegades: la primera, de forma indirecta, quan provoca la *dissort*, i la segona, de forma directa, com a personatge objecte de recerca; el *donador* és trobat per atzar; l'*auxiliar* màgic és introduït com un do; el *comanador*, l'*heroi*, el *fals heroi* i la *princesa* formen part de la situació inicial. El *fals heroi*, encara que no s'indiqui a l'inici de la rondalla, sol viure a la casa o a la cort. La *princesa*, com l'*agressor*, apareix dues vegades: com a motiu de la recerca i com a personatge buscat i retrobat. La distribució establerta es pot considerar normativa dins del conte meravellós (PROPP, 1970 : 96-105).

Aquesta anàlisi permet a Propp de plantejar una definició del conte meravellós des del punt de vista morfològic: «Es pot denominar *conte meravellós* tot desenvolupament narratiu que, partint d'una *dissort*, o d'una necessitat o un desig, passa per un seguit de funcions intermèdies per arribar al matrimoni o a d'altres funcions utilitzades com a desenllaç» (PROPP, 1970 : 112-113). La funció terminal pot ser la recompensa, la consecució de l'objecte de la recerca, o, de forma general, la reparació de la *dissort*, la salvació en la persecució, etc. Aquest investigador denomina «seqüència» tot aquest desenvolupament, i estableix que cada nova *dissort* o perjudici, cada nova necessitat o desig, dóna lloc a una nova seqüència. Un conte pot oferir diverses seqüències, que poden presentar-se de forma consecutiva, entrelaçada o intercalada; diversos procediments narratius, com són les repeticions, els paral·lelismes, les triplícacions, comporten que un conte es compongui de diverses seqüències (PROPP, 1970 : 113-117).

Respecte al sentit d'aquest tipus de rondalla, diversos estudiosos —Saintyves,⁷ Eliade,⁸ Bettelheim,⁹ el mateix Propp¹⁰— tendeixen a considerar que són models de comportament humà; fent paral·lelismes an-

7. Paul Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, París, 1923.

8. Mircea Eliade, *Myth and Reality*, Nova York, 1963.

9. Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, 1978.

10. V. I. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torí, Einaudi, 1949.

tropològics, afirmen que tant els mites com els contes de fades —no sols els contes meravellosos— es remunten, o donen expressió simbòlica, a ritus d'iniciació o bé a d'altres ritus de pas, com poden ser la mort metafòrica d'un «jo», vell i inadequat, per renéixer en un pla superior d'existència. Mircea Eliade considera que, per aquesta raó, els contes esmentats tracten d'una necessitat sentida intensament, i que són portadors d'aquest profund significat. Vladimir PROPP (1949 : 556-569), en la conclusió del seu apassionant estudi sobre les arrels històriques de les rondalles de fades, precisa que molts dels motius rondallístics reflecteixen diverses institucions socials, entre les quals els ritus d'iniciació ocupen un lloc particular. Així mateix considera que és evident el paper destacat que hi tenen les representacions del món d'ultratomba, dels viatges a l'altre món, al més enllà. Es pot dir que aquests dos cicles nodreixen la major part dels motius rondallístics, si bé hi ha motius que responen a d'altres orígens (PROPP, 1949 : 565-569).

Els altres dos grups tipològics que incloc dintre de les rondalles meravelloses —*Rondalles mítiques* i *Rondalles novel·lesques*— no són considerats com a tals contes meravellosos per Propp. És cert que no presenten elements màgics en el sentit pur del terme, però la rellevància que prenen en ambdós grups la imaginació i la recurrència a elements sobrenaturals o paranormals fa que siguin, així i tot, contes de fades i que es diferenciïn essencialment de les rondalles humanes —les rondalles novel·listiques, com les anomena Propp—, molt pròximes, en llur gènesi, a l'origen de la novel·lística europea moderna. En les rondalles mítiques hi poden figurar Déu (sota la denominació de «Nostre Senyor»), el diable, la Mort, els apòstols (en un tipus de rondalla que ofereix una gran semblança amb les tradicions o llegendes del tipus “Quan Jesús i els apòstols anaven pel món...”), d'altres sants (en rondalles que voregen la llegenda hagiogràfica), ànimes en pena, bruixes, bruixots, com a personatges *auxiliars* o *agressors* dels protagonistes humans, en unes intrigues que no són essencialment diferents de les aventures a què es lliuren els *herois* i les *heroïnes* de les rondalles purament màgiques. En les rondalles novel·lesques, molt properes ja a les rondalles humanes, la imaginació, l'enginy i el coratge transfiguren els humans protagonistes, i mai no hi falta l'*auxiliar*, el personatge ja no màgic però sí misteriós, mai no explicat, que ajuda de manera totalment victoriosa l'*heroi* o l'*heroïna*. Darrera la totalitat de funcions que realitzen aquests personatges, humans o ja no humans, hi ha la mateixa alternativa de forces que bascula al llarg de la complexa intriga de les rondalles meravelloses estudiades per Propp, intriga modèlicament interpretada, analitzada de forma exhaustiva i reduïda, mitjançant el joc de les trenta-una funcions, a fórmula matemàtica.

a) Rondalles d'adversari sobrenatural

Dins d'aquest tipus de rondalla, l'heroi es veu obligat a fer front, de grat o per força, sovint de manera predeterminada, a un gegant, al dimoni, a un drac, a una sirena, a una fada dolenta, a una bruixa, etc., i el resultat d'aquesta contesa és el compliment del ritu de pas, que l'ajuda a créixer, a realitzar-se plenament, a assolir la categoria d'heroi o d'heroïna.

Dins del material rondallístic català adquireixen gran relleu aquelles rondalles que presenten els gegants, quasi sempre antropòfags, com a adversaris dels herois; la rondalla *El Pare Janàs* n'és una mostra molt representativa:

Vet ací que una vegada hi havia un pare i una mare que tenien vint-i-una filles i no tenien cap fill; de ganes es morien per tenir-ne un. Quan havien de tenir un altre fill, el marit va dir a la muller:

—Si neix una altra nena, les mato totes vint-i-dues.

Podeu comptar, la pobra mare, quina pena i quin sentiment! Va cridar les filletes i els va aconsellar que fugissin de casa, perquè el seu pare no les matés, si els naixia una altra germaneta. A totes els va arreglar un farcellet amb la robeta, els va donar una llesca de pa, ben untada de mel, i totes vint-i-unetes se'n van anar.

Marxen plegades i, «camina que caminaràs, van arribar a un bosc tan espès on no entrava un raig de sol i on no es distingien els dies de les nits». Es mengen el pa amb mel, s'enfilen dalt d'un arbre a dormir i la més valenta, la Marieta, es queda a vetllar. Tot vigilant arriba a distingir allà lluny un punt de claror i, imaginant-se que és una casa, crida les seves germanetes i totes plegades, «portades per la Marieta, van fer cap a una casa gran, gran, que tenia set portes, set pisos, set cares i set xemeneies». Truquen en una de les set portes, surt una velleta i la Marieta li diu:

—Vellea, noble vellea,
que el nas us toca la barbeta,
som vint-i-una germanetes
que no tenim casa ni posadeta,
¿si ens volguéssiu recollir
només per aquesta nit?

I la velleta els contesta:

—Ai, pobretes filletes!,
sí que heu estat desgraciadetes
de venir a casa del Pare Janàs,
que té set pams de boca
i set pams de nas
i un ull com un sedàs,

que garranyic-garranyac,
amb quatre queixalades
no en deixarà tros ni pedaç.

Sentint això, les germanetes es posen a tremolar, fora de la Marieta, que els diu: «No us espanteu i feu el que jo faci.»

A partir d'aquesta declaració ja queda manifesta la naturalesa singular de la Marieta, anticipada de bon començament pel fet que sigui l'única de les vint-i-una germanetes que apareix individualitzada i caracteritzada amb uns atributs ben precisos («la més petita de totes, que es deia Marieta, i que era la més llesta i eixerida»), elements que prefiguren la categoria d'heroïna que anirà assolint al llarg de la rondalla, així que vagi superant cadascuna de les proves.

Els precs reiterats de la Marieta fan que la velleta els doni acolliment; n'amaga set dintre del forn, set dintre de la pastera i set al canó de la xemeneia, i els recomana que quan vingui el seu fill, el Pare Janàs, no facin cap remor.

I heus ací que tot d'una va sentir-se un gran terrabastall, que semblava que tot el món s'havia d'enfonsar. Era el Pare Janàs, que venia amb unes sabates que, a cada passa, feien set llegües de camí [...]. Amb les mans apartava els arbres del bosc per poder passar, puix que, com que era un gegantàs més alt que set muntanyes, necessitava un camí molt ample, molt ample [...]. Així que va entrar, tot era ensumar pertot arreu i no parava de dir:

—Quina olor de carn cristiana que sento; ¿no teniu pas alguna persona amagada per algun raconot, que em vull esmolar les dents i fer una queixalada mentre espero el sopar?

—No, home, no he recollit ningú; sopa i vés-te'n a dormir de seguida, que deus estar molt cansat i et convé reposar.

El Pare Janàs insisteix, però finalment es posa a dormir. L'endemà al matí, abans que es desperti, la velleta crida les germanetes, els dóna una llesca de pa de set canes de llargada a cadascuna, ben untada de mel, i perquè el gegant no les pugui trobar totes plegades si es despertava i les perseguia, les fa sortir de tres en tres per cadascuna de les set portes i els indica com ho han de fer per tornar a trobar-se un cop siguin al bosc; immediatament indica a la Marieta quin camí poden seguir després:

—Mira, quan us haureu ajuntat totes, veureu un caminet que trobareu, trencareu set vegades a la dreta, altres set a l'esquerra, pujareu set costetes, en baixareu set més, passareu per set ponts, travessareu set barrancs i passareu per set pobles, després fareu cap al palau del rei, que és molt bon home, i, si li demaneu recolliment, de segur que us en donarà per a sempre. Ho sents, Marieta?; sobretot recorda't del camí que t'he dit.

Seguint les indicacions de la velleta, arriben al palau del rei i s'hi lloquen com a serventes, el rei declara: «Tu, que encara que ets la més petita, sembla que ets la més eixerida, seràs la mestressa de totes les teves germanetes.» Aquesta distinció, i la confiança creixent que el rei demostra envers la Marieta, provoquen l'enveja de les altres germanes, les quals maquinen la manera de perdre-la. Diuen al rei que la Marieta s'havia vantat de ser prou eixerida per anar a prendre la flassada del llit del Pare Janàs mentre dormís. El rei mana a la Marieta que porti a terme aquella tasca: si aconsegueix de fer-ho, es casarà amb ella, i, si no, la farà penjar. La Marieta torna amb la flassada. Dos cops més les germanes proven de menar-la a la perdició, assegurant al rei que la Marieta ha dit que podria prendre les sabates del Pare Janàs i, després, que podria fer-lo presoner. La Marieta se surt de tots dos perills amb coratge i enginy, i el rei es casa amb ella.

I aquell mateix dia es van casar, i el rei va voler que el Pare Janàs fos el padrí de bodes; li va fer rentar la cara, el va fer pentinar, li va fer prendre una aigua perquè se li curés el rogall de tant cridar i, tot mudat, va anar a les bodes i va fer de padrí. I les vint germanetes de la Marieta van tenir una enrabiada tan forta que, ara una, ara l'altra, totes es van morir i ells van viure contents i feliços (AMADES, 1982 : 112-119).

En aquesta rondalla, la *dissort* inicial recau sobre tota la família i en particular sobre les vint-i-una germanetes; ara bé, seguidament apareixen tres noves *dissorts*, les tres tasques difícils que les germanes encomanen a la Marieta, el compliment de les quals, al llarg de tres noves seqüències narratives, consolida la categoria d'*heroïna*, prefigurada en la Marieta des de bon començament de la rondalla. La velleta realitza les funcions de *donadora* i d'*auxiliar*; com a prolongació de la figura de mare proporciona a les germanetes aixopluc i aliment (el mateix pa amb mel donat per la mare); un cop han passat la prova de no fer-se notar del gegant, els indica el camí de la salvació. El pare actua com a *agressor* i la mare com a *donadora* i *auxiliar*; les germanes, intrigant en contra de la Marieta, actuen com a *agressores* i com a *falses heroïnes*, ja que volen fer desaparèixer la Marieta per ocupar el seu lloc, i reben el càstig corresponent. El rei actua com a *comanador*, puix que ordena a la Marieta de dur a terme les tres tasques difícils. La Marieta, que surt triomfant de les tres proves gradualment definitives, assumeix la categoria d'*heroïna* i rep la recompensa.

En aquesta versió, l'adversari sobrenatural és vençut però no mort; integrat a la vida de la cort, pot indicar el pas d'un estadi cultural a un altre de més evolucionat. El caràcter sobrenatural del personatge, màgic en últim terme, és posat de manifest mitjançant la reiterada menció del número *set* aplicat al nombre de portes, pisos, cares i xemeneies de la casa del gegant, i emprat així mateix en la caracterització («set pams de boca i set pams de nas», «més alt que set muntanyes», «sabates que feien set llegües de camí»), i en la descripció i qualificació d'altres ele-

ments relatius a la seqüència del gegant (el pa donat per la velleta, el camí per anar al palau del rei). Així mateix figura en la seqüència de la prova final, aplicat a la caixa de morts mitjançant la qual la Marieta aconseguix entabanar el Pare Janàs i endur-se'l al palau del rei («caixa [...] tenia set canes», «set panys»). Però no tan sols el *set* té una funció específica dins la rondalla, sinó també el *tres* (si bé aquest número és una constant en la literatura tradicional) i el *vint-i-un*, múltiple de tres i de set respectivament, correlació que es posa de manifest en sortir les vint-i-una germanetes de tres en tres per cadascuna de les set portes de la casa del gegant.

Les sèries numèriques són una constant en les rondalles; hi predomina el número *tres* (tres fills, tres proves, tres dons, tres taronges, etc.), però quan el sentit de ponderació és molt intens s'hi fa intervenir el número *set*, com hem vist en la rondalla que ens ocupa. El *tres* és el primer dels números considerats sagrats; símbol de l'harmonia perfecta, ha tingut i té un paper central en totes les religions i cultures. El *set*, a més del seu caràcter sagrat, és considerat el número màgic i simbòlic per excel·lència; tots els pobles antics l'han tingut en gran consideració, fins al punt de ser anomenat «el nus del món» per Ciceró en el *Somni d'Escipió*.¹¹ El paper que els números exerceixen en les rondalles és sovint caracteritzador, si bé aquesta no n'és la funció principal; quasi sempre tenen com a missió pròpia assenyalar —per no dir determinar, i algun cop predeterminar— les successives etapes de la intriga, amb tots llurs episodis i seqüències, etapes al llarg de les quals els números van marcant unes pautes que hauran de ser seguides pels futurs herois i heroïnes en llur afany d'assolir llur plena categoria.

En *La sirena de la mar* l'enfrontament entre l'heroi i l'adversari sobrenatural té un altre caire:

Vet ací que una vegada hi havia un pescador molt pobre que no tenia sinó un fill a qui estimava molt. Ja feia molts dies que no pescava ni un miserable peixó, ni per poder menjar ell, i gairebé ja es morien de gana. Un dia, quan va treure la xarxa de la mar, va trobar que pesava tant que gairebé no la podia treure, i tenia molta por que no se li trenqués [...]. Estira que estira, va poder treure la xarxa sencera i quan ja la tenia dalt de la barca veié que no hi havia cap peix, sinó una sirena, mig peix i mig dona, amb una gran cabellera estesa. El pescador restà tot espantat i la sirena li va dir que se l'havia de menjar, a ell. El pescador es posà a plorar i li demanà pietat. La sirena li digué que no el mataria, però que li havia de donar la primera ànima de casa seva que veiés després d'haver-la vist a ella.

El pescador s'hi avingué, ja que tenia un gosset que sempre sortia a rebre'l, però aquell dia, com que el pescador havia trigat més a tornar,

11. AMADES (1982 : 110-114) dedica un extens apartat del pròleg a "El nombre en la rondalla".

va ser el seu fill qui li sortí a l'encontre. El pescador, tot trist, va explicar al seu fill el que li havia passat, i el fill, per tal de salvar la vida del seu pare, s'hi conformà i ell mateix se n'anà cap al mar per donar-se a la sirena. Pel camí coincidí amb una formiga, un llop i una àguila que tenien una gran disputa, ja que havien trobat un bou mort i no sabien com fer-s'ho per repartir-se'l; el fill del pescador s'oferí a fer-ho i donà la carn a l'àguila, els ossos al llop i la pell a la formiga; les tres bèsties quedaren molt contentes i li feren un do: la formiga li donà una ungla, el llop un pèl, i l'àguila una ploma, i li digueren que mentre portés els tres dons damunt es podria tornar formiga, llop o àguila sempre que volgués. Arribat al mar, surt la sirena per agafar-lo, però ell li fugí transformat en àguila; volant arriba al palau del rei, que la fa caçar i portar a la princesa, a qui agradaven molt els ocells; es transforma novament en home i els explica la seva història; es queda a viure al palau, mengen plegats, surten a passejar en carrossa i pel mar en barca. Un dia la sirena el veu i se l'emporta, però mentre el condueix cap al seu castell de sota de l'aigua, el minyó es torna llop i la sirena, enfadada, el fa llançar a terra, i en forma d'àguila retorna al palau del rei. Durant temps no surten a passejar pel mar, però un dia en tenen tantes ganes que preparen una barca tapada i surten a esplaiar-se; la sirena sent l'olor del fill del pescador, es presenta i se l'emporta; el minyó es converteix en formiga, i quan la sirena torna a aparèixer a flor d'aigua, salta a una barca i es presenta en forma d'àguila al palau. Al cap de temps, surten novament a esbargir-se pel mar en una barca de dos envelats, però la sirena s'apodera altre cop del fill del pescador, el seu estimat; el rei i la princesa ofereixen coses i més coses a la sirena, però aquesta ni se'ls escolta.

El rei i la princesa tot era cercar com podrien alliberar-lo; un pescador molt vell «que entenia molt en això de les sirenes» els va dir que provessin de convèncer-la oferint-li un present d'or o d'argent. El rei fa fer un rem d'argent, i la princesa, un d'or, i se'n van mar endins; la sirena, atreta pel rem d'argent, surt i accepta de deixar veure el fill del pescador a canvi del rem, però els en mostra tot just el cap. El rei i la princesa continuen remant; enlluernada pel rem d'or, torna a sortir la sirena i accepta de deixar veure el fill del pescador de mig cos en amunt, a canvi del rem; els el mostra, i el minyó es transforma en àguila i fugí volant cap al palau del rei. En tot això, el fill del pescador i la princesa s'havien enamorat, i el rei els féu casar i celebraren unes grans festes «que duraren molts dies i van convidar tots els pescadors i amics del pare del nuvi i juraren que mai més no anirien per res a passejar per vora de la mar, perquè la sirena no el pogués tornar a prendre» (AMADES, 1982 : 63-67).

En aquesta rondalla, la *dissort* inicial és haver pescat la sirena; a partir d'aquest incident, la sirena actua com a *agressora* del pescador i del seu fill, per tal com reclama successivament el compliment del pacte acordat; el pare actua com a *comanador* sollicitant, ja que no ordena al fill que marxi i es doni a la sirena, sinó que tan sols li explica la situació, i és el fill qui, impulsat per l'amor inicial, decideix posar-se en acció i fer

front a la sirena; l'episodi de la formiga, el llop i l'àguila davant del repartiment del bou és la prova que li cal passar a l'heroi abans que les tres bèsties actuïn com a *donadors*; el do que li fan predetermina el seu triomf enfront de la sirena; el pescador que indica l'ús de l'or i l'argent per convèncer la sirena actua com a *auxiliar*, i el rei i la princesa, en l'episodi dels remes, en són els instruments.

Cal remarcar la importància del pacte en aquest tipus de rondalla: un pacte que essencialment és una promesa, la de lliurar un altre ésser a canvi de salvar la pròpia vida, en aquesta versió; la d'aconseguir fortuna, en altres versions. Aquest tipus de rondalla apareix repetidament en els reculls folklòrics dels pobles europeus, i es troba àdhuc en diverses zones d'Amèrica, per influència hispànica o francesa (AARNE-THOMPSON, 1964 : 111); una de les versions prototípiques és la que donaren a conèixer els GRIMM (s. a. : 149-162) amb el títol *L'ondina de l'estany*. En aquest cas és un moliner arruïnat el qui promet a l'ondina el primer ésser que neixi a casa seva a canvi de recuperar la fortuna perduda; no és un gat ni un gos, com es pensa el moliner quan acorda el pacte, sinó un fill. Arribat el moment, però, no el lliura, sinó que passa temps i finalment el fill es casa. Un dia, anant de cacera, oblida la recomanació del pare de no apropar-se mai a l'estany i s'hi acosta per rentar-se les mans; immediatament l'ondina l'arrossega als seus dominis; la seva dona aconsegueix recuperar-lo seguint les indicacions d'una vella fada, mitjançant una pinta d'or, un flabiol d'or i una filosa d'or. Molt possiblement, aquest tipus de rondalla reflecteix alguns elements d'antics rituals animistes relacionats amb el culte de les aigües i dels esperits que les habitaven i les dominaven; el pacte-promesa inicial i les ofrenes per propiciar-se el favor de la sirena, l'ondina o altres esperits de les aigües, en altres versions, sembla confirmar-ho. Així mateix, aquestes llargues i recurrents sortides en barca en la versió catalana, presentades gairebé com una necessitat, com una obligació, tenen un cert caràcter de passeig ritual i podrien ser el record, la reminiscència, d'antigues litúrgies.

El motiu del "pacte-promesa" apareix també en altres tipus d'aquest grup rondallístic; en determinades versions en què l'adversari sobrenatural és el dimoni —*El Castell d'iràs i no en tornaràs* (SERRA I BOLDÚ, 1924 : 145-176), *La Blancaflor* (AMADES, 1982 : 26-31)—, un jugador empedreït fa un pacte amb el diable per assegurar-se la sort en el joc; a conseqüència del pacte, si el jugador mor abans del terme estipulat per lliurar la seva ànima al diable, el compromís recau en el seu fill, que, a la mort del pare, està obligat a anar a la recerca del dimoni per abandonar-s'hi; o bé és el mateix jugador el qui, arribat el moment establert en el tracte, surt a l'encontre del diable per donar compliment al pacte. Cal indicar que, en les rondalles, el pacte demoníac sempre es resol a favor de l'heroi, amb l'ajuda, naturalment, dels *donadors* i dels *auxiliars*; no així en el llegendari, on pot resoldre's a favor de l'home o la dona que subscriu el pacte, mitjançant la fe religiosa o l'astúcia, o bé a favor del triomf absolut del diable.

Normalment les rondalles corresponents al tipus “enfrontament entre heroi i adversari sobrenatural” ofereixen, al llarg de llur desenvolupament, més d’una *dissort*, circumstància que dona lloc a més d’una seqüència. Ja hem vist en *El Pare Janàs* la repetició de la *dissort* en forma de triplicació, que origina tres noves seqüències consecutives que se superposen a la seqüència total i que constitueixen el nus de la intriga. El sentit últim d’aquesta triplicació és la consolidació gradual de la Marieta com a *heroïna*, categoria que assumeix a partir de la individualització inicial i que arriba a la plenitud mitjançant les noces amb el rei. Així mateix, a *La sirena de la mar*, el fill del pescador és arrossegat tres vegades al fons de les aigües, fet que provoca una triplicació i, per tant, les tres seqüències dels tres alliberaments; aquestes tres seqüències, que apareixen intercalades en el centre de la seqüència general i total, tenen com a funció reiterar la *dissort* inicial, defugida el primer cop mitjançant la transformació del fill del pescador en àguila, i portar, per una banda, a l’enamorament i les noces del fill del pescador i de la princesa, i, per l’altra, al determini i jurament de mai més no arriscar-se a tornar a fer front a la sirena; en últim terme, aquest final suposa el triomf de l’adversari sobrenatural: l’*heroi* és elevat a la categoria de príncep, però continua planant damunt d’ell, i per sempre, el temor a l’amenaça de la sirena, el pes del pacte-promesa fet pel seu pare i assumit pel fill, el futur *heroi*, des de bon començament de forma immediata.

b) Rondalles de marit (muller) sobrenatural o encantat (encantada)

Dins d’aquest tipus de conte, el protagonista es veu obligat a afrontar una *dissort* que ha recaigut damunt d’ell de forma directa o indirecta; en el curs d’aquest repte, l’*heroi* o l’*heroïna* troben o desencanten, respectivament, la futura muller o el futur espòs.

Les rondalles *Lo Trist* i *Les tres taronges de l’amor*, amb llurs diverses variants, són dues mostres molt representatives d’aquest tema. En *Lo Trist* se’ns narra:

Un pare, a l’anar-se’n a fira, preguntà a cada una de ses tres filles què era lo que volien que els dugués d’ella; i la més gran va demanar-li una manilla d’or, la mitjana una anell de diamants, i la més petita un collaret de coral.

L’home se n’anà i, quan hi fou, va comprar-ne l’encàrrec de les dues primeres, mes amb lo brogit de la fira i lo tard que es feia no es recordà del collaret de la petita sinó quan ja se’n tornava, que a temps no hi era. Per això se posà tot trist, quan se li aparegué un home lleig com cap altre que tenia set pams de nas i altres set de boca, i lo qui en sa cara mostrava bé la tristor que sempre tenia, raó por la qual l’anomenaven lo Trist. Lo quin home volgué consolar el pare i li oferí un collar de coral, com demanava, si en canvi prometia entregar una de les sues filles, a lo que consentí aquell.

Arribat a casa, dóna a cadascuna de les filles l'obsequi demanat i es va posant trist; la filla gran li pregunta la causa d'aquella tristesa i, un cop assabentada, no vol posar-hi remei; la mitjana tampoc; la petita accepta de complir la promesa feta pel seu pare. Se'n van tots dos cap a un bosc i s'aturen en un determinat indret, on el pare dóna tres cops a una pedra; la roca s'obre i apareix el Trist. La filla petita penetra en els dominis d'aquest; veu un palau i boscos i jardins plens de flors i d'ocells de tota mena. El Trist li diu que disposi de tot com si fos seu, li agraeix que hi hagi anat i li anticipa que només el veurà quan el cridi, i tot seguit desapareix. Passa el temps. Un dia, tot passejant pel jardí, la noia veu enterbolida l'aigua d'un rierol i en demana la causa al Trist; ell li diu que el seu pare està malalt, i, mogut pels precés de la noia, li permet d'anar-lo a visitar a condició que torni així que senti la campaneta de la seva cambra. El pare millora i la noia torna tan bon punt sona la campaneta. En una altra ocasió són els ocells emmudits els que anuncien a la noia la malaltia del pare; torna a visitar-lo sota la mateixa condició, que compleix puntualment. I, encara un altre cop, són els arbres, esgrogueïts de fulla tot i ser primavera, els que li anuncien una nova i greu malaltia del pare; torna a visitar-lo sota la mateixa condició. Aquesta vegada la malaltia és molt llarga i, quan finalment el pare es posa bo, la noia vol marxar, però es queda a precés dels seus. La campaneta toca tres cops en tres dies successius i la noia, sentint aquest tercer toc com «mort i trist», arrenca a córrer. Arriba al palau i crida el Trist pertot arreu; cerca per totes les cambres, pel bosc, pel jardí, i al capdavant, adonant-se que les roses que ella més estimava estan pansides, n'arrenca una i tot seguit

va veure a lo Trist, que li aparegué en forma de bell home i que li explicà com ja quasi era mort per la seva tardança, que per males arts era encantat en lo palau, i que a l'arrencar la rosa per ella tan volguda l'havia desencantat. Per lo qual, i en agraïment de lo que per ell havia fet de deixar germans i pares, d'aquella hora en avant ne seria princesa, pus ell era el fill del rei i la prenia per esposa (MASPONS, 1930 : 141-145).

En *Les tres taronges de l'amor* se'ns ofereix aquesta versió:

Veus aquí que era un rei que tenia un fill, lo qui va demanar-li si el deixaria anar a cercar les tres taronges de l'amor; i, encara que al pare li recava, li'n donà llicència. I el noi emprengué camí, camina que caminarà, fins a ésser a una casa a on preguntà a l'amo si li'n donaria raó d'a on eren les tres taronges de l'amor que cercava.

D'aquesta casa l'envien a una altra on li diuen on és l'hort en què hi ha les tres taronges de l'amor guardades per un gegant; li adverteixen que si el veu amb els ulls tancats no s'hi acosti, perquè és senyal que vetlla, però que si el veu amb els ulls oberts s'hi pot atansar i prendre-li les tres taronges de l'amor, perquè és senyal que dorm. El noi ho fa així i

s'empara de les tres taronges. Camí de casa seva n'obre una i en surt una dama molt bella que li demana un got d'aigua per refer-se; el noi no en té i la dama es mor. Segueix el camí ple de tristesa. N'obre una altra i en surt una dama encara més bella que li diu que es casarà amb ell, però que li doni un xic d'aigua per refer-se; el noi no en té i la dama es mor. Segueix el camí ple de tristesa. Quan arriba a una font obre la darrera taronja, de la qual surt una gentil senyora que li demana aigua, i el príncep li'n dóna. Corprès per la seva bellesa, li prega d'esperar allí mentre ell va a cercar la carrossa de casa seva per dur-la com li pertoca. Un cop el príncep fora, passa per allí una gitana lletja i negra a cercar aigua; veu emmirallada en l'aigua la cara de la senyora i, pensant que és el seu rostre, diu: «Tan bonica i anar a la font?», i trenca els càntirs. Veu la dama que es pentina vora la font i, adonant-se del seu error i plena d'enveja, s'ofereix a pentinar-la; la dama s'hi avé; la gitana la pentina i li clava al cap un gros clau; la dama queda transformada en ocell. Torna el príncep, i la gitana, vestida amb la roba de la dama, es fa passar per ella; el príncep li pregunta com és que està tan canviada, i ella respon: «Sol i serena fan tornar a la gent morena.» El príncep se l'emporta al palau, on havien disposat un gran àpat, i s'asseuen a taula. Un ocellet que havia anat seguint la carrossa s'acosta al plat del príncep fent acció d'anar-hi a menjar i tot volant frega el cap de la gitana com si volgués picar-lo. El príncep, tot fent-li festes, li descobreix el clau i l'hi arrenca, i tot seguit l'ocell es converteix en la gentil senyora que el príncep havia trobat a la darrera taronja de l'amor. Un cop explicat l'incident, el príncep mana penjar la gitana i es casa amb la dama, amb gran alegria dels seus pares (MASPONS, 1930 : 113-116).

En aquestes dues versions del tipus rondallístic que ens ocupa s'hi pot observar una certa complexitat de funcions malgrat ser dues rondalles poc extenses. En *Lo Trist* hi intervé una doble *dissort* i, naturalment, un doble agressor; hi ha la *dissort* que gravita sobre el Trist, i que és anterior al temps de la rondalla, i la *dissort* que recau sobre el pare i les tres filles, un cop aquest accepta el collaret de coral de mans del Trist, incident que predetermina que sigui la tercera filla la que accepti complir la promesa del pare. El causant de les males arts que encisen el Trist és un dels *agressors*, i ell mateix actua com a *agressor*, abans de ser coprotagonista, en el punt de partida de la intriga; l'acceptació per part de la filla petita d'anar a viure amb el Trist és el primer pas cap a la categoria d'*heroïna*. El rierol, els ocells, els arbres i el mateix Trist actuen com a *auxiliars*, ja que donen lloc a les tres visites de la filla petita, la tercera filla, a la seva família, les tres proves de fidelitat que ha de superar i que són el mitjà per arribar al desencantament del Trist; el pare actua com a *comanador* indirecte. En *Les tres taronges de l'amor* també hi ha una doble *dissort* i un doble *agressor*. L'obsessió del príncep per trobar les tres taronges de l'amor és ja una *dissort* que el porta a deixar la casa familiar i sortir en cerca de la seva dèria; en altres variants es precisa que el príncep està malalt (*Les tres taronges*, MASPONS,

1872 : 52-56) o que està maleït (*L'amor de les tres taronges*, AMADES, 1982 : 320-323). Els causants de la maledicció o de la malaltia estranya i de difícil remei són els *agressors*. La *dissort* que recau sobre la dama tornada ocell i, en últim terme, sobre el príncep actua com a prova de l'amor nascut entre ells dos, entre el príncep i l'esposa sobrenatural sortida de la taronja. La gitana, l'*agressora*, actua, a més, com a *falsa heroïna* en l'episodi de la substitució. El príncep, retrobant la gentil senyora convertida en ocell, consolida la seva categoria d'*heroi* iniciada en emprendre la marxa, empès pel seu destí, a la recerca de "les tres taronges de l'amor" i refermada al llarg de les diverses etapes, les diverses seqüències, fins a reeixir plenament en la difícil empresa. Els amos de les dues cases que indiquen al príncep la manera d'arribar a "les tres taronges de l'amor" actuen com a *auxiliars*; i així mateix la dama quan, en forma d'ocell, indueix el príncep a desencantar-la. Respecte a aquest motiu de la rondalla, cal advertir que les versions del tema-tipus "tres taronges de l'amor" aglutinen en realitat dos temes: el de "l'esposa sobrenatural", pel seu origen vegetal, i el de "l'esposa encantada", per la seva transformació en ocell, molt sovint en colom blanc, a causa de les males arts de la gitana. El gegant també actua com una mena d'*agressor*: tenint com a missió custodiar "les tres taronges de l'amor", agredirà tot-hom qui vulgui arribar-hi; el consell donat al príncep, i que ell segueix fidelment, el preserva de ser agredit. Respecte a la indicació que el gegant dorm amb els ulls oberts i vetlla amb els ulls clucs, cal assenyalar que aquest motiu rondallístic, per altra banda molt popular, respon a la lògica de la paradoxa, de l'aparent contradicció, forma de pensar bàsica no sols en el rondallari, sinó també en el llegendari.

Pel que fa al contingut d'aquest tipus de rondalla, es pot considerar que reflecteix idees de caràcter totèmic, en especial *Lo Trist*, que és una versió del tema-tipus "la Bella i la Bèstia". FRAZER (1928 : 70) considera que, ja que els pobles totèmics expliquen relats d'aquest tipus per justificar llurs tabús totèmics, es pot suposar que tots aquests contes s'han originat, directament o indirectament, del cicle d'idees o de costums que graviten entorn de la institució del totemisme; aquests contes reflectirien conflictes entre matrimonis que, sota un sistema de totemisme i exogàmia, se sentissin reclamats per animals o vegetals d'espècies diferents, assimilant-se el marit a un gènere de criatures i l'esposa a un altre. També BETTELHEIM (1978 : 425-432) parla de les implicacions totèmiques d'aquest tipus de conte, però, d'acord amb la seva personalíssima visió dels contes de fades, en destaca molt més altres aspectes. Considera que aquests contes deixen entreveure actituds d'iniciació a l'amor i al sexe, com també el pas de sentiments de caire edípic a sentiments adults de parella; la Bella s'uneix a la Bèstia únicament per amor al seu pare, però quan el seu amor madura canvia d'objecte primordial i es transfereix al marit; finalment, tant el pare com el marit recobren la vida gràcies a l'amor que ella els professa. Bettelheim dona molta importància al simbolisme de la rosa en aquest tipus de conte; en la versió

prototípica de “la Bella i la Bèstia”, el que la filla petita demana al seu pare és una rosa, i aquest arrisca la vida per portar-la-hi (AARNE-THOMPSON, 1964 : 143); la rosa seria el símbol d’aquest amor immutable entre pare i filla, amor etern que, transferit a la Bèstia, l’ajuda a tornar a ser ell mateix. També la versió catalana recull el simbolisme de la rosa; aquelles roses tan estimades per la noia són el reducte últim del Trist, i és allí on ella el troba, on s’havia arrecerat, per morir o per viure, vora l’amor d’ella, la seva única esperança. No cal que m’estengui en l’abundància de variacions, interpretacions i implicacions que ha sofert aquest tipus de conte a causa de la seva gran popularitat i difusió. I es comprèn: essencialment es tracta d’un tema universal —la transformació mitjançant l’amor—, i aquest és un tema, una actitud, un sentiment propis de totes les èpoques, de totes les terres, de totes les cultures.

També el tema desenvolupat en *Les tres taronges de l’amor* suposa un aprenentatge de l’amor i del sexe; tipus de conte extremament popular en tota la conca mediterrània, va inspirar a Prokofiev la seva òpera *L’amor de les tres taronges* (basada, pel que fa al llibret, en la comèdia homònima de Carlo Gozzi) i ha estat reprès sovint per la literatura culta. MASSÓ VENTÓS (1925 : 58-66), dins del seu conjunt de rondalles meravelloses literaturitzades, en dóna una versió molt fidel al tema folklòric i molt bellament escrita, sota el títol de *Les tres tarongetes de la virtut*. El príncep, a la recerca de les tres taronges, «se’n va anar sense escolta ni escuder, sobre un cavall blanc, vestit amb un perpunt vermell i amb una ploma vermella al capell i amb un robí vermell al pom de l’espasa. I era tan gentil així que totes les noies se n’enamoraven món enllà». Les dues primeres noies sortides de les taronges es moren de set, cremades «per la flama del perpunt i per la flama del capell i per la flama de l’espasa», però la tercera, abans de ser collida, ja li diu, «melodiosa com un vol d’ocells»:

—Príncep de tres flames,
ja em podràs collir.
Les teves tres flames
no em faran morir.
Aquestes tres flames
ja em faran sofrir,
però seré teva
per l’amor tan fi.
d’aquestes tres flames
clavades al si.

El príncep, afanyant-se a donar-li aigua, salva la noia de morir de set i s’enamoren i es casen. També la gitana enterboleix la joia de la parella, però el príncep encerta a trobar i arrencar l’espina del cap del colom blanc, i ja tot van ser festes. Al llarg d’aquesta versió, la utilització del terme «vermell» com a motiu triplement recurrent confereix a la rondalla una indefinible fascinació; així mateix, la cloenda té com un ressò de

fórmula màgica: «Qui no va pas estar de festa va ésser la gitana. Anava a clavar una espina al cor d'una gentil donzella que volia encantar, però es va equivocar de conjur i l'espina es va clavar al cor de la gitana.»

c) Rondalles de tasques sobrenaturals

Dins d'aquest tipus de conte, l'heroi es veu obligat a dur a terme una tasca especialment difícil, sovint impossible, quasi sempre sobrenatural; algun cop es tracta de donar resposta a unes preguntes inescrutables. Del reeiximent en l'empresa depenen la vida i la fortuna de l'heroi. Aquest tema apareix com a motiu en altres tipus de conte —l'hem vist, per exemple, en *El Pare Janàs*—, però en les rondalles d'aquest tipus pren una rellevància exclusiva i fa la funció de prova única que ha de ser superada per l'heroi. La rondalla *Los tres cabells del dimoni* és una de les més representatives:

Un rei de llunyes terres, un dia que passejava amb lo seu ministre, ne trobà una gitana d'eixes que diuen la bonaventura, i, volent-se divertir una estona, la féu comparèixer i manà que la digués a lo seu ministre. La gitana li prengué la mà dreta, la va examinar per tots indrets i, seguint les ratlles més marcades, tot d'un plegat digué:

—Feliç tu, oh ministre, que tindràs un fill que serà rei d'aqueixes terres.

Lo rei ne fou tot sorprès, pagà a la gitana i se n'anà tot capficat i trist; tant que son ministre ho conegué i, agafant temor, deslliberà que si mai algun fill tenia, no el deixaria veure a lo seu monarca.

I veus aquí que al cap d'algun temps s'esdevingué al ministre lo tenir-ne un fill, lo que féu amagar tot de seguida, mes no tant que no arribés a coneixença del rei, lo qui lo manà agafar d'amagat del seu pare, ficar dins d'una caixeta ben tancada i tirar-lo a un riu que per allí passava per a què se l'endugués l'aigua.

Uns moliners que troben la caixeta s'afillen el nen i li posen el nom de Moisès. Passa el temps, i un dia el rei, anant de cacera, s'atura al molí i es fixa en el noi. Assabentat del seu origen, fingeix interessar-se pel seu futur i aconsegueix endur-se'l a la cort malgrat la resistència dels pares adoptius. Un cop allí, el rei li explica la profecia i li diu que li perdonarà la vida si va a l'infern i li porta tres cabells del dimoni; el noi se n'hi va tot seguit. Camina que caminaràs, arriba a una casa on l'amo li diu que no el deixarà passar si no li aclareix com és que una perera que abans feia peres d'or ara no en fa de cap mena; el noi respon que li ho dirà en tornar de l'infern, on s'adreça, i el deixen passar. Arriba a una altra casa on l'amo li diu que no el deixarà passar si no li explica com és que un pou que abans tenia vi ara no té ni aigua; el noi respon que li ho dirà en tornar de l'infern, on s'adreça, i el deixen passar. I arriba a un riu molt ample i fondo, «de grosses i negres onades», on hi ha un barquer

que transporta la gent d'un món a l'altre, el qual li adverteix que no el deixarà passar si no li ensenya la manera de poder abandonar la barca i viure entre els altres homes. I el noi li fa de resposta que quan torni de l'infern, on s'encamina, ja li ho dirà. Passa i arriba als dominis de l'infern; truca i surt a obrir-li la porta l'àvia del dimoni, la qual, compadida en conèixer la seva història, el transforma en formiga i l'amaga en un dels plecs de la seva faldilla. Seguidament crida el dimoni i li diu que es posi a dormir, que li cantarà cançons, i el dimoni, reclinant el cap a la falda de l'àvia, s'adorm. Aleshores l'àvia li arrenca un cabell i, en despertar-se el dimoni, li diu que somiava una casa on tenien una perera que feia peres d'or i que ara no en feia de cap mena; el dimoni respon que matí el drac que hi ha a la soca, ja que se les menja. L'àvia torna a cantar i el dimoni s'abalteix. L'àvia li arrenca un altre cabell i, en despertar-se el dimoni, li diu que somiava una casa on hi havia un pou que tenia vi i que ara no tenia ni aigua; el dimoni respon que matí la serp que se'l beu. L'àvia torna a cantar i el dimoni queda adormit. L'àvia li arrenca un altre cabell i, en despertar-se el dimoni, li diu que somiava que el barquer que passa la gent d'un món a l'altre volia deixar l'ofici i no sabia com fer-ho; el dimoni respon que, quan hi vagi algú, el faci pujar a la barca i ell fugi. Després de tot això, el dimoni se'n va. L'àvia torna al portal, restitueix la forma humana al seu hoste i li dóna els tres cabells del dimoni, tot recordant-li les tres respostes. El noi es posa altra vegada en camí i, arribat al riu, diu al barquer que li donarà la resposta quan sigui a l'altra banda; compleix la paraula i el barquer, agraït, el recompensa amb dos sacs d'or. Fa cap a la casa del pou i els revela la solució; l'amo, content, li fa obsequi de dos rucs carregats d'or i plata. Arriba a la casa de la perera i els explica el remei; l'amo, satisfet, li regala dos muls carregats d'or i pedres precioses. Finalment torna al palau del rei amb tots aquests tresors, a més de portar els tres cabells del dimoni. Cobejós com és, el rei li fa explicar d'on ha tret tanta riquesa i decideix anar a cercar ell també els tres cabells del dimoni. Seguint el mateix camí que Moisès, no troba res fins a arribar al riu, on el barquer el deixa dins la barca. Com que passa el temps sense que se sàpiguen noves del monarca, els savis i prohoms del regne decideixen, de comú acord, proclamar rei Moisès pels seus dots de saviesa i prudència, i així ho fan, amb gran joia de tots els súbdits, que celebren tota mena de festes (MASPONS, 1930 : 71-78).

En aquesta rondalla la *dissort* inicial és la profecia, que converteix de manera immediata el rei en *agressor* potencial del futur *heroi*. En altres versions manca aquest element profètic, i la *dissort* que recau sobre l'*heroi* respon a d'altres causes: en *El rei Bescambill*, per exemple, un criat s'enamora de la filla del rei i aquest l'envia a cercar els «tres pèls del dimoni» si es vol escapar de ser penjat (AMADES, 1982 : 712-715). Els amos de les cases de la perera i del pou passen de ser inicialment *agressors* a ser *donadors* que no únicament recompensen les respostes de l'*heroi*, sinó que també propicien la desaparició del rei; així

mateix el barquer, *agressor* i *donador* respecte a l'*heroi*, *agressor* definitiu respecte al rei. La funció del dimoni com a *agressor* és neutralitzada per la funció de l'àvia com a *auxiliar*, i així mateix *donadora*, ja que no sols preserva l'*heroi* del perill del dimoni, sinó que, a més de facilitar-li les respostes promeses al llarg de les tres fites del seu camí, i sense les quals no hauria pogut mai retornar, li facilita els tres cabells del dimoni, objecte màgic per excel·lència la possessió del qual equivalia a tenir una potestat absoluta sobre el dimoni. La proclamació de l'*heroi* com a rei suposa la consolidació de la seva categoria d'*heroi*, a més de ser la recompensa final per haver reeixit en "la tasca sobrenatural"; també suposa el triomf absolut sobre el seu *agressor* inicial i el compliment de la profecia.

La presència d'aquesta profecia correlaciona aquesta versió amb les rondalles del "destí", que, com a "fat" (destí ineludible), té un paper primordial en determinats tipus de rondalles novel·lesques. Com succeeix quasi sempre en les rondalles d'aquest tema, reductibles al tipus del "príncep predestinat" (AARNE-THOMPSON, 1964 : 325-329), la profecia es compleix precisament perquè s'ha volgut evitar. El mateix podem veure en el tractament que la literatura culta ha donat a aquest tema; penso, per exemple, en *Èdip rei*, de Sòfocles, en Segismundo de *La vida es sueño*, de Calderón. L'*heroi* de la nostra rondalla mai no hauria estat proclamat rei si el rei no hagués intentat evitar-ho, si no l'hagués enviat riu enllà per tal que morís, si no li hagués manat, actuant com a *comanador* a més d'*agressor*, d'anar a la recerca dels tres cabells del dimoni un cop el va retrobar al molí i se'l va emportar a la cort, tasca especialment difícil i que equivalia a una sentència de mort.

d) Rondalles d'ajudes sobrenaturals

Dins d'aquest tipus de conte, l'*heroi* és ajudat en la seva dissort per una velleta-fada, per la Mare de Déu, per la fada-padrina, per l'esperit de la mare morta, per uns animals, per un difunt agraït, etc., i la conseqüència immediata d'aquesta ajuda és no sols la superació de la dissort, sinó també l'assoliment de la felicitat.

La rondalla *La Ventafocs*, amb les moltes i diverses variants que ofereix aquest tema rondallístic, n'és la mostra més representativa:

Una dona casada amb un home que de son primer matrimoni havia tingut una filla, tenia a eixa tan avorrida que no li feia fer sinó les pitjors feines i estar sempre a la cendrera, raó per la qual li deia la Cendrosa. En canvi, a les seves dues filles les tenia contemplades i ben vistes, com que sempre se les enduia a festes i les feia anar molt ben vestides.

La Cendrosa, a qui deien també la Ventafocs per la feina que sempre li feien fer, era molt guapa i soferta, tant com lletges i entonades les altres; aixís és que tot ho prenia amb paciència, i fins amb agrado feia lo que li manaven. Mes un dia li donaren un sac de mill per a què l'esclofo-

llés mentres sa madrastra i germanes eren fora, i, per més que treballava, mai se li acabava la tasca, com que la pobreta es posà a plorar.

I veus aquí que enmig del plor se li aparegué una vella, velleta, que li donà una ametlla i es posà a fer la seva feina. La Cendrosa trenca l'ametlla i es troba amb un vestit d'or que tot relluïa. Se'n va a missa i tothom se la mirava, fins lo fill del rei, que s'era prenat de tanta gentilesa; i un xic abans d'acabar, se'n va cap a casa seva i es posa el vestit de Cendrosa.

En tornar de missa, la madrastra i les germanastres li parlen d'aquella noia del vestit d'or, i la Cendrosa els contesta: «Potser sí, potser no, potser sí que era jo», però la fan callar i anar a ventar el foc. L'endemà li deixen tota una saca de mongetes per pelar. Si li apareix la velleta, li dóna una avellana i es posa a fer la seva feina. La Ventafocs trenca l'avellana i en surt un vestit tot de plata; se'l posa i se'n va a passeig. Tothom la mira i el fill del rei la reconeix. Quan la madrastra i les germanastres li ho comenten, respon: «Potser sí, potser no, potser sí que era jo.» L'altre dia li donen un sac d'arròs perquè el triï, i se'n van al ball que celebrava el fill del rei. La Ventafocs arrenca a plorar, però se li apareix la velleta, li dóna una nou i es posa a fer la seva feina. Trenca la nou i li surt un vestit tot de campanetes; se'l posa i se'n va al ball. Totes les dames l'envegen i el fill del rei balla tota la nit amb ella. En fugir, perd una xinella de cristall. Quan li ho comenten, respon: «Potser sí, potser no, potser sí que era jo.» El fill del rei mana fer un pregó dient que es casarà amb la noia a qui vingui bé la xinella. Els patges passen casa per casa, però a cap noia no li ajusta la xinella, de petita que és. Arribats a casa de la Ventafocs, les germanastres se l'emproven inútilment; els patges insisteixen que se l'emprovi també la Ventafocs i a l'últim descobreixen que la xinella és d'ella. La duen al fill del rei, que la reconeix i s'hi casa (MASPONS, 1930 : 125-128).

En aquesta rondalla, la *dissort* inicial és la pèrdua de la mare; el nou casament del pare i les seves conseqüències no són més que una continuació de la *dissort* inicial. La madrastra i les germanastres actuen com a *agressores* mitjançant les tres tasques difícils imposades a l'*heroïna*, que repercuteixen damunt d'ella com tres noves *dissorts* i obren tres noves seqüències consecutives en la seqüència general de la rondalla. La velleta actua com a *auxiliar* i personifica "l'ajuda sobrenatural" que reben l'*heroi* o l'*heroïna* en aquest tipus de contes; al mateix temps actua com a *donadora*, mitjançant l'ametlla, l'avellana i la nou màgiques, que propicien el gradual i progressiu afermament de la nova personalitat atesa per la Ventafocs al llarg de les tres tasques difícils, les proves a superar abans d'assolir la categoria d'*heroïna*. Les noces amb el fill del rei, conseqüència immediata de la nova personalitat que la Ventafocs manifesta en les seves tres sortides a missa, a passeig i al ball, i que desperta l'interès, l'admiració i l'amor del fill del rei, suposen el triomf de la Ventafocs enfront de la madrastra i les germanastres, la compensació dels mals tractes i de la discriminació soferts, la recompensa per la seva

paciència i la seva bondat i, en últim terme, la seva consolidació absoluta com a *heroïna*.

Aquesta versió entronca amb les derivades de la que, sota el nom de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, publicà PERRAULT (1964 : 143-153) a *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* (1697); en efecte, la passivitat de la Ventafocs, la xinella de cristall, la recerca de la noia per part dels patges del fill del rei i la intervenció de la “vella-fada” són trets específics de la versió de Perrault, i de manera rotunda ho és la precisió següent: «amb la pressa que era fugida, per l'escala li caigué una xinella de cristall», ja que el fet que la xinella perduda per la Ventafocs sigui de cristall va ser una invenció de Perrault, molt possiblement per embellir la rondalla de cara al públic cortesà a qui anaven adreçats els seus reculls i les seves adaptacions, i és un element que només apareix en les versions que deriven de la seva.

Es pot considerar que la “Ventafocs” és el tema rondallístic més popular arreu, i molt probablement el preferit de tothom. Marian R. Cox, que n'arregla i n'analitza tres-cents quaranta-cinc versions en el seu estudi capital sobre aquest tema,¹² estableix tres grans grups categòrics. Una primera categoria apareix marcada per dos trets característics essencials: una heroïna maltractada i la xinella que serveix per reconèixer-la; la segona, per dos altres trets característics igualment bàsics: un pare que vol casar-se amb la seva filla i la fugida de l'heroïna, fet que la converteix en una “Ventafocs”; la tercera categoria presenta també dos trets característics essencials: un pare creu que les mostres d'afecte de la seva filla no són suficients i la desterra, amb la qual cosa la condemna a la humiliant posició de “Ventafocs”. La versió que acabem de veure correspon a la primera categoria; la segona i la tercera es poden exemplificar, dins del material català, amb *La Pell d'Ase* (MASPONS, 1872 : 72-75) i *La Fustots* (MASPONS, 1930 : 79-82); algun cop les versions s'interfereixen, i així *La Ventafocs* que dona AMADES (1982 : 17-25) com a versió capital és una forma híbrida: la Ventafocs fuig dels mals tractes de la madrastra i les germanastres, troba la Mare de Déu, que li profetitza que en premi pel dolor patit serà molt feliç, i li dóna una avellana, una ametlla i una nou perquè les obri en cas de molta necessitat. Arriba a la ciutat i es lloga al palau del rei per ventar el foc. El rei, que és fadrí, celebra tres balls amb la intenció de trobar promesa i la Ventafocs, mitjançant els tres dons màgics, assisteix als tres balls vestida d'argent, d'or i de campanetes. El rei li regala successivament una pedra verda, una de vermella i una de blava. En fugir li cau una sabateta i el rei, després de recórrer personalment la ciutat a la recerca de la noia que l'ha perduda, emmalalteix. Aleshores la Ventafocs insisteix que li deixin preparar un brou per al rei; li'n porta tres tasses i hi deixa caure a dins, successivament, la pedra verda, la vermella i la blava. El rei es posa bo i es casa amb la Ventafocs. El fet que en aquesta

12. Marian R. Cox, *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants*, Londres, 1893.

versió l'element de reconeixement siguin els anells, com també la fugida de casa seva, apropa aquesta mostra del tema que ens ocupa a les versions corresponents a les categories segona i tercera establertes per Cox, on les joies i els vestits són sempre els motius-clau de reconeixement: un anell que de tan petit només va bé al dit de la Pell d'Ase, un vestit d'or que fa que el fill del rei s'enamori de la Fustots un dia que, anant de cacera, la troba guardant oques.

El de la "Ventafocs" és un dels temes rondallístics més antics (AARNE-THOMPSON, 1964 : 175-178). A la Xina va ser escrit per primer cop al segle IX d. C., i ja hi tenia una llarga tradició; Estrabó va difondre un conte egipci, molt més reulat que la versió xinesa, on una sandàlia diminuta té un paper central: una àguila s'apodera d'una sandàlia de Rodopis, una bella cortesana, i tot volant la deixa caure damunt del rei d'Egipte; el faraó, meravellat, mana que cerquin la persona a qui pertany aquella sandàlia per tal de fer-la la seva esposa (BETTELHEIM, 1978 : 376-377).¹³ En el món occidental, la primera versió publicada és *La Gatta Cenerentola*,¹⁴ inclosa per Basile en el seu *Pentamerone* (1636); la segueix la versió de Perrault (1697) ja esmentada; la versió recollida pels germans Grimm i publicada sota el títol d'*Aschenputtel* dins de *Kinder- und Hausmärchen* (1810) és la tercera versió transcrita a Europa i la primera que ho fou amb criteri folklòric.

La versió dels Grimm difereix notablement de la de Perrault. La figura del pare hi pren una certa rellevància —en la de Perrault només s'hi fa referència un cop, i generalment se silencia per complet en les versions derivades— i la figura d'«Aschenputtel», la Cendrosa, és molt més humana i activa: protesta i lluita contra la discriminació de què és objecte; l'ajuda li ve donada per un avellaner, nascut d'una branca que li havia portat el seu pare a petició seva i que la Cendrosa havia plantat al jardí, a la tomba de la seva mare, i per un ocell blanc que dóna compliment a tots els seus desigs; també per dos coloms blancs que, seguits de tota una corrua d'ocells, l'ajuden en els dos episodis de triar lleties; així mateix aquests dos coloms blancs són els que assumeixen, al final del conte, la funció de castigar les germanastres.

La popularitat d'aquest tema i la seva gran difusió han donat lloc a les més diverses interpretacions: per a l'escola mitològica, la "Ventafocs" és la personificació mítica de l'aurora, mentre que per a Saintyves és una divinitat de la litúrgia primaveral estretament vinculada amb el Carnaval (segons BAYARD, 1957 : 131). BETTELHEIM (1978 : 331-386) planteja una anàlisi interpretativa molt més interessant, al meu entendre, que cap dels seus precedents: recalca que a la base d'aquest tema hi ha un procés de rivalitat fraterna, amb tot el caire de relacions

13. En «La Rondalla del Dijous» (1924 : 65-73) figura una versió d'aquest conte egipci sota el títol de *Cara de Rosa (legenda egípcia)*, adaptat de Jean Hellé.

14. Inclosa sota el títol de *La Chatte Cendreuse* a André Lhéritier, "Perrault avant Perrault", pp. 265-274.

edípiques que això comporta —en les versions corresponents a les categories segona i tercera assenyalades per Cox, aquest element edípic és determinant i exclusiu—, i considera que el fet que la Ventafocs hagi de viure entre cendres és un detall de gran complexitat: a un nivell superficial, representa la humiliació a què la sotmeten madrastra i germanastres; ara bé, la llar, la part central de la casa, simbolitza la mare, i, per tant, la vinculació de la Ventafocs amb el cor de la llar, amb la cendra, pot ser un símbol dels esforços de la Ventafocs per mantenir un lligam amb la seva mare morta. Recorda també que antigament tenir cura del foc —el deure de les verges Vestals— era un dels rangs més elevats a què podia accedir una dona; s'escollien nenes de sis a deu anys i, habitualment, llur funció com a sacerdotesses durava uns cinc anys, o sigui, fins que tenien edat per contreure matrimoni; el fet de ser una verge Vestal significava no sols custodiar el foc, sinó també ser absolutament pura. Considera que el conte *La Ventafocs* podria reflectir aquesta antiga institució, especialment en la versió dels Grimm, on el temps se sent passar: la Cendrosa planta el branquilló d'avellaner, i el rega i el cultiva cada dia amb llàgrimes i pregàries, i tan sols quan ja és un arbre li concedeix el que la noia li demana. Les antigues Vestals es casaven, després d'haver complert llur missió, amb homes de la noblesa, i també així la Cendrosa deixa d'atendre la llar familiar per casar-se amb el príncep. És possible que, amb l'adveniment del cristianisme, allò que havia estat un càrrec summament important i desitjat es convertís en denigrant; les verges Vestals s'encarregaven de la conservació del foc i servien Hera, la deessa mare; en substituir les deïtats maternes per un déu pare, aquestes es veieren relegades i degradades. En aquest sentit, la Ventafocs seria com una deessa mare degradada que, al final de la història, reneix de les cendres, com el mític ocell Fènix. La sabateta, que sempre és d'un material preciós, simbolitzaria la virginitat, i així mateix la vagina o bé la sèrie d'idees que s'hi relacionen; és un símbol molt complex que possiblement fou inventat a partir de pensaments contradictoris inconscients i que, a causa d'això, evoca una gran diversitat de respostes inconscients en l'oient. En la rondalla, la imatge del peu diminut exerceix un atractiu sexual inconscient, sobretot unit a una xinella de cristall o a una sabateta d'or; l'elecció del príncep, doncs, es basa en aquesta xinella o en aquesta sabateta, i el fet que el calçat s'ajusti al peu diminut actua com a prova d'identitat de la Ventafocs i alhora com a símbol del compromís matrimonial contret entre ella i el príncep, de manera molt semblant al fet que en la cerimònia nupcial l'anell intercanviat és símbol del lligam permanent entre els dos contraents.

e) Rondalles d'objectes màgics

Dins d'aquest tipus de conte, l'heroi es veu obligat a anar a la recerca d'un anell, un ocell, una flor, un remei meravellós, una aigua miraculosa, etc., o bé és posseïdor d'un objecte màgic (anell, llàntia, flabiol); en ambdós tipus el triomf en l'empresa o la possessió de l'objecte màgic individualitzen el protagonista i li confereixen la categoria d'heroi.

El flabiol encantat (MASPONS, 1872 : 41-45) exemplificaria el segon tipus; *La flor del panical* és una mostra molt representativa del primer:

N'era una vegada un rei que tenia dos fills i que en la cama patia d'un mal que, per més remeis que hi fes, en cap manera podia curar-lo. Lo qual feia que n'estés sempre anguniós i trist, i que pertot arreu manés cercar los millors metges; cap dels quals sabia dar-li sanitosa cura, sinó un que li manà s'hi posés de la flor del penical.

Lo rei, que era molt vellet, cridà a los seus dos fills i els encomanà li cerquessin la dita flor, que era per ell la vida, prometent al qui l'hi dugués que lo faria hereu del seu regne. I veus aquí que los nois amb tot delit se n'hi anaren, i, cerca que cercaràs, lo més petit que la troba. Mes quan lo gran ho sapigué i es véu sense corona, ell que li surt a l'encontre, li pren la flor, fa un clot a terra i el colga al riu d'arenas.

En lo quin hi van nàixer unes canyes; i un pastor se n'hi féu un flabiol d'una d'elles, que aixís que se'l posa a la boca comença a sonar:

—Pastoret, bon pastoret,
tu que em toques i que em menes,
só colgat al riu d'arenas
per la flor del panical,
per la cama del meu pare
que li feia tant de mal.

Sempre que el pastor sona el flabiol li fa la mateixa cantada. La gent en parla i el rumor arriba fins al rei. Fa venir el pastor i, en sonar el flabiol, aquest canta:

—Oh vós, pare, lo meu pare,
que me'n toques i que em menes,
só colgat al riu d'arenas...

El rei fa sonar el flabiol al seu fill gran, i el flabiol diu:

—Germanet, mal germanet,
tu que em toques i que em menes,
só colgat al riu d'arenas...

Assabentat el rei d'on havia sortit aquella canya, fa arrencar el canyar i hi troben el fill petit encara viu. El pare en té una gran alegria, fa condemnar a mort el fill gran i dóna el regne al petit, «que era qui havia trobada la flor del panical» (MASPONS, 1930 : 48-50).

Maspons consigna una altra versió (1930 : 50-51) en la qual es parla de tres germans. Els dos grans deixen que el més petit se'n vagi sol i aquest entra en una horta, demana la flor i la hi donen, tot recomanant-li que se l'amagui, perquè els seus germans el matarien si la hi trobaven. Se l'amaga a la mitja, però els germans, sortint-li al pas a mig camí, l'escorcollen, li descobreixen la flor del panical, la hi prenen i el colguen al riu d'arenes, on neix un canyar. El desenllaç és com en la primera versió. En *La flor del panical* que dona AMADES (1982 : 299-302), el motiu de la recerca de la flor màgica és diferent; més que anar a la recerca d'un remei per guarir la cama del pare, l'empresa es presenta com a factor decisiu per establir la successió del rei, ja que «tenia tres fills, i tots tres volien ésser reis quan el seu pare morís». El monarca mana que vagin a cercar la flor del panical per curar-se la cama i decideix que aquell que la porti serà el seu successor. Fa preparar per a cada fill un vestit de caminant, un sarró i una coca. El primer dia surt el fill gran, troba una velleta amb un nen, li pregunta on va, li ho diu, li demana una engruna de coca, la hi nega i segueix el camí. El segon dia surt el fill mitjà, troba la mateixa velleta amb el nen, li pregunta on va, li ho diu, li demana una engruna de coca, també la hi nega i segueix el camí. El tercer dia surt el fill petit, troba la mateixa velleta amb el nen, li pregunta on va, li ho diu, li demana una engruna de coca, la hi dóna tota i aleshores la velleta li diu:

—No cal que cerquis la flor del panical, que jo ja te la donaré.

I, d'entremig d'unes herbes, va treure una flor preciosíssima, que feia una olor molt agradable i bona, i la va donar al noi.

—¿On me l'amagaré, perquè si els meus germans me la troben, me la voldran robar?

La Mare de Déu el va descalçar i li va posar la flor a la sola de la sabata, de manera que no se li compregués res, i li va dir:

—Apa, vésl!, que tu seràs rei.

Tornant a casa troba els seus germans, que, intuïnt que porta la flor, l'escorcollen, la troben i el maten. Després d'enterrar-lo vora un riu, es barallen per la flor i el més gran mata el mitjà. El desenllaç és com en les versions anteriors: la cançó del flabiol amb les seves diverses variants, que no falten en cap de les versions, és sempre el factor de reconeixement de l'heroi.

El motiu central d'aquest tipus de rondalla sembla que és la successió en el tron, l'elecció del futur rei, tant en les versions que presenten la recerca de la flor del panical com a necessària per al guariment del rei com en les que la mostren com a prova decisiva per nomenar hereu; en unes i altres seria l'elecció del rei el sentit últim de la rivalitat fraterna i del crim comès. El rei actua en totes les versions com a *comanador*, ja sollicitant, ja ordenant als seus fills que surtin a la recerca de la flor del panical. Els germans actuen com a *agressors* i com a *falsos herois*, ja que

no sols roben la flor al petit i el maten, sinó que el suplanten presentant-se com a descobridors de la flor, com a triomfadors en l'empresa. La Mare de Déu actua com a *auxiliar* i com a *donadora*, i el pastor és l'altre *auxiliar* imprescindible: té com a missió exclusiva testimoniar, mitjançant el seu flabiol màgic, no sols la vida latent del veritable *heroi* i el lloc on està enterrat, sinó també qui és o qui són els culpables. El fill petit assoleix la categoria d'*heroi* en dues etapes: en trobar la flor i en ressuscitar, mitjançant la guia de la cançó del flabiol màgic, i ser nomenat pel seu pare successor seu.

f) Rondalles de força o coneixements sobrenaturals

Dins d'aquest tipus de conte, l'*heroi* és posseïdor d'una força sobrehumana, i sovint és ajudat en les seves diverses empreses per uns companys dotats de facultats sobrenaturals (com a resultat del triomf en les diverses empreses l'*heroi* ateny la fortuna i la felicitat); o bé és posseïdor d'uns coneixements sobrenaturals concedits per un donador màgic, sovint xifrats en la facultat d'entendre la parla dels animals. *El caçador i la serp* (AMADES, 1982 : 631-633) exemplificaria aquest segon tipus; *Joan de l'ós*, exemplifica el primer.

El tema de "l'home fort" apareix repetidament en el rondallari català i dona lloc a diverses versions: *Joan de l'ós* (MASPONS, 1930 : 19-26), *El fill de l'ós* (BERTRAN, 1989 : 3-10), *Joan valentàs* (SERRA I BOLDÚ, 1924 : 209-224), *En Joan de l'ós* (AMADES, 1982 : 2-9). És un tema molt popular arreu d'Europa i molt sovint apareix com a introducció als contes del tipus "l'home fort i els seus companys" de les rondalles sobre "adversaris sobrenaturals" (AARNE-THOMPSON, 1964 : 93). En la versió donada per MASPONS (1930 : 19-26) se'ns explica:

N'era una dona que en un bosc feia llenya, quan del fons de la boscúria n'isqué un ós que s'abraonà al seu dessobre i se l'endugué vers la seva cova. Tingué tracte amb ella i la féu mare d'un noi, mig ós, mig persona; lo qui anà creixent tant en edat com en lletgesa i, més que tot, amb una força que espaordia. Com que, tot just petit, volgué fugir de la cova a on era i anà a obrir la llosa que els cloïa, feta sols per a gegants; la qual remogué, mes en cap manera pogué alçar-la, pus encara no era prou la seva força.

Quan tornà l'ós, ho va conèixer, i fou tan enujat que volia menjar-se'l si no fossen estats los precs de la seva dona, per tal que era esposa i mare. Mes lo noi era estret en aquella pregon masmorra, i volia fugir-ne. I així, altra volta fora l'ós, amb força i manya, de son punt arrencà la llosa i fugí juntament amb la sua mare. L'ós, quan va adonar-se'n, se posà a perseguir-los i prompte els aconseguí. Se tirà al seu damunt i els hauria mort, sinó que lo jove era coratjós i de força i tenia la raó i coneixença, i, encara que li costà prou, per fi va matar-lo; recollí a la sua mare, que era tota espaordida, i tots dos junts se n'anaren vers un poble veí, a on feren posada.

Es baralla amb un company d'escola i el mata; se'n va pel món en cerca de feina i de fortuna. Troba quatre companys de facultats sobrenaturals: l'Arrencapins, l'Escoltim-escoltaina, en Giramuntanyes i en Bufim-bufaina, i tots cinc plegats fan tals grandeses que tenen a tothom admirat. Arriben a una casa de pagès i l'amo, recelós, mira de perdre'ls: busca raons a l'Arrencapins i a l'Escoltim-escoltaina quan es queden a preparar la minestra i els deixa baldats. S'hi queda Joan de l'ós i, quan el pagès hi va a buscar-li raons, l'estreny entre els seus braços i el deixa estès i sense vida. Els cinc companys se separen per esquivar millor la justícia.

Joan de l'ós, tot caminant, arriba a un palau molt ben parat però sense ànima vivent. Una mà «blanca i hermosa» el condueix, portant una atxa, a una cambra on hi ha una taula plena de viandes i després a una altra on hi ha un llit molt ben aparellat. Feta la col·lació i havent-se posat a dormir, se li estira al llit una dona. Ell encén una candela i es troba la dama més formosa que hagi vist mai a la terra. Però li cau una gota de cera als pits d'ella, que es desperta i, avergonyida i espantada, li diu que tots dos són perduts si no mata el «negre» que la té encantada. Aquest apareix i ataca Joan de l'ós, que es defensa amb un sabre «rovellat» que en entrar havia recollit de darrera d'una porta. Li etziba un cop i li talla una orella, i de sobte, «amb gran estrèpit, fou desencantat tot lo palau i amb ell moltes de persones que allí eren encantades». Tots agraeixen a Joan de l'ós el seu valor, en especial la noia de la cambra, que és la filla del rei. Se'n van cap al palau reial i els monarques fan grans festes. Pregunten a Joan de l'ós què vol com a recompensa i ell demana la mà de la princesa. Els reis en tenen un gran enuig, ja que «era mig ós, mig persona». La noia, que és agraiada, li dóna una pinya d'or idèntica a una altra que es queda ella, i diu als seus pares que es casarà amb qui presenti una pinya d'or exactament igual a la d'ella. Els reis s'hi avenen, fan fer crides i donen tres dies de temps per obrar-la. Hi acudeixen tots els argenters del regne i Joan de l'ós. Passats els tres dies, ningú no presenta una pinya igual a la de la princesa fora de Joan de l'ós. Exigeix als reis el compliment de la promesa i ells s'hi neguen, ja que «era mig home, mig fera». La princesa li aconsella que demani a l'orella del negre que, «per la virtut que Déu li havia dada, li dongués la bellesa humana». Ell ho fa i es converteix en «un jove de gentil presència». Els reis li concedeixen la mà de la seva filla i tots resten molt contents, especialment la princesa, d'«haver home de tanta gentilesa».

Aquesta versió del tema que ens ocupa ofereix una gran complexitat, ja que el seguit de *dissorts* que recauen sobre Joan de l'ós obren successives seqüències al llarg de tota la primera part: de forma explícita se'ns parla del seu estrany naixement, de l'enfrontament amb el pare, de la mort del company d'escola, dels companys i de la mort del pagès, de l'arribada al palau encantat i del seu triomf damunt el negre. De forma paral·lela, implícita, se'ns diu que sobre els reis i la princesa havia recaigut la *dissort* de l'encantament d'aquesta. La segona part, iniciada amb

QUADRE 3. Les esferes d'acció dels personatges que compleixen les funcions en les rondalles meravelloses.

Esfere d'acció		Agressor/-a	Donador/-a	Auxiliar	Rei príncep/princesa	Comanador/-a	Heroi/heroïna	Fals/-a heroi/heroïna
Rondalla-típus								
"adversari sobrenatural": <i>El Pare Janás</i>	el pare les vint germanes el gegant	la mare la velleïta	la mare la velleïta	la mare la velleïta	el rei, espòs de la Marieta	el rei	la Marieta	les vint germanes.
"marit/muller sobrenatural/ encantat/-da": <i>El Trist</i>	el factor causant de l'encaïscament del príncep el Trist			rierol, ocells, arbres, el Trist	el Trist, espòs de la filla petita	el pare	la filla petita	
"tasques sobrenaturals": <i>Els tres cabells del dimoni</i>	el rei l'amo de la petra l'amo del pou el barquer el dimoni	l'amo de la petra l'amo del pou el barquer l'àvia del dimoni	l'amo de la petra l'amo del pou el barquer l'àvia del dimoni	l'àvia del dimoni		el rei	el fill del ministre	
"ajudes sobrenaturals": <i>La Ventafocs</i>	madrastra germanastres	la velleïta	la velleïta	la velleïta	el fill del rei, espòs de la Ventafocs	madrastra germanastres	la Ventafocs	les germanastres
"objectes màgics": <i>La flor del panical</i>	els germans	La Mare de Déu	La Mare de Déu	La Mare de Déu		el rei	el fill petit	els germans
"força/coneixements sobrenaturals": <i>Joan de l'ós</i>	ós raptor el negre els reis	la princesa el negre	la princesa el negre	la princesa	la princesa, esposa de Joan de l'ós		Joan de l'ós	

el desencantament del palau del negre, ofereix tres noves seqüències en les quals actuen Joan de l'ós i la princesa com a coprotagonistes: la compareixença davant dels reis i la no-acceptació del noi com a alliberador de la princesa, el motiu de "la pinya d'or" com a element de reconeixement i d'afirmació de la identitat de Joan de l'ós, i la conversió de l'*heroi* en un home total mitjançant la màgia de l'orella del negre per suggeriment de la princesa. En les seqüències d'aquesta segona part, la princesa actua com a *heroïna* i com a *auxiliar* i *donadora*, com és freqüent en algunes rondalles del tipus "marit (muller) sobrenatural o encantat (encantada)", tipus amb el qual aquesta segona part de la rondalla ofereix una estreta relació, i en d'altres del tipus "adversari sobrenatural". Els *agressors* són l'ós raptor, el negre i els reis en tant que posen traves a Joan de l'ós per accedir a la mà de la princesa. Així mateix el negre, de forma indirecta, actua com a *donador*, i la seva orella, penyora de la lluita i del triomf de Joan de l'ós, com a objecte màgic. Les dues parts de la rondalla es corresponen amb l'hibridisme del protagonista: en la primera actua com a fera, en la segona s'humanitza mitjançant l'amor; Maspons, que en la seva anotació ja havia remarcat la funció diferenciada d'aquestes dues parts, aporta també variants del tema procedents de Bascònia, Navarra i Castella —i fins i tot de la Picardia i la Gascunya— i assenyala la correlació del tema amb les llegendes vallesanes sobre «el fort Farell».

Sens dubte que les rondalles sobre el tema de "l'home fort" es relacionen amb les llegendes sobre gegants i amb les llegendes sobre bèsties fabuloses, en les versions del tipus «Joan de l'ós», però igualment s'hi pot veure un ressò popular del mite greco-llatí del semidéu Hèracles-Hèrcules (el naixement insòlit i les facultats extraordinàries ho corroborarien), de la mateixa manera que el motiu de l'enfrontament amb el pare apropa aquesta rondalla a les moltes i diverses variants del tema "combat del pare i del fill" en la llegendística universal (Van GENNEP, 1982 : 223-239), i el motiu de la gota de cera, en la versió que en dono, la vincula amb la versió més genuïna del mite d'Eros i Psique.

g) Rondalles mítiques

En aquest tipus de rondalla, l'*heroi* comparteix l'acció amb determinats éssers mítics (Déu, generalment anomenat «Nostre Senyor», el diable, la Mort, els apòstols, altres sants, ànimes en pena, bruixes, bruijots) en unes intrigues de tipus molt divers, que no ofereixen mai la uniformitat de funcions que hem vist en la rondalla purament meravellosa però que, així i tot, no són essencialment diferents de les aventures a què es lliuren els herois i les heroïnes de les rondalles purament màgiques.

En *La Mort enganyada* (AMADES, 1982 : 685-687) se'ns explica:

Vet ací que una vegada hi havia un pobre que en tot un dia de demanar caritat va recollir un xavo. Al vespre se li presentà Nostre Senyor vestit com un pobre i li va dir si li volia fer caritat. I el pobre se'n compadí i li donà l'únic xavo que tenia. Nostre Senyor, tot agraït, va voler afavorir-lo i va dir-li:

—Jo et faig metge, tu curaràs sense entendre en remeis; quan vagis a visitar un malalt, si no veus la Mort per res recepta-li el que vulguis i es curarà. Si ha de morir veuràs la Mort al capçal del llit, amb la mà estesa. Si t'ensenya un dit, el malalt trigarà un dia a morir, si te n'ensenya dos, en trigarà dos, i així.

El pobre es posà a fer de metge, i com que sempre endevinava si els malalts curarien o no, sense mai no equivocar-se, va agafar una gran fama: tothom l'anava a trobar, fins el rei, i guanyava els diners a cabassades. De tants que en tenia no es podia entretenir a comptar-los i els havia de mesurar, no amb picotins, sinó amb tres quartans. Al cap de molts anys li arribà l'hora de morir-se i la Mort el va anar a buscar. I ell va dir-li:

—Escolta, ¿no et podries esperar vuit dies més?, perquè és llàstima que te m'emportis, ara que tinc tants diners, i visc tan bé, i em dono tan bona vida, després d'haver passat tanta misèria. Si almenys pogués viure una setmana més per lliurar-me a tota mena de plaers i de disbauxes.

La Mort hi condescendeix. El pobre es fa fer una habitació tota de fusta i s'hi tanca, però la Mort, complert el termini, s'hi filtra per una petita escletxa. Li demana un nou termini i la Mort s'hi avé. Al cap de tres dies, quan se li presenta la Mort, el pobre li diu que ha sentit dir que ella té la gràcia de poder-se aprimar i eixamplar, de passar pels forats dels panys i per sota de les portes, i li pregunta si podria posar-se dins d'una carbasseta de vi. «La Mort hi va caure de pla.» Es posa dins de la carbasseta, el pobre la tapa i l'amaga dalt de les golfes. «Van passar anys i panys que ningú no es moria.» Però un dia la quitxalla troben dalt a les golfes aquella carbasseta i, prenent-la per una pilota, s'hi posen a jugar. La Mort, tancada allà dins, pensa: «Si n'arribo a sortir, ja me les pagareu totes plegades.» Com que el tap els fa nosa, el treuen. Llavors la Mort, feta una fúria, mata d'una dallada totes les criatures, i se'n va a empaitar el pobre, que també mata tot seguit. «I des d'aleshores que tothom es tornà a morir en arribar-li l'hora.»

Aquesta rondalla i les seves diverses variants —*El carboner que va enganyar la Mort* (AMADES, 1982 : 685-687), *El pobre i la Mort* (AMADES, 1982 : 688-690)— desenvolupen el tema “la Mort enganyada”, que figura en tots els rondallaris del folklore europeu (AARNE-THOMPSON, 1964 : 284). En la versió que hem vist, Déu actua com a *donador*. La Mort actua inicialment com a *auxiliar* i seguidament com a *agressora*, ja que reclama la vida del pobre convertit en metge. El pobre aconsegueix fama i fortuna mitjançant el do que li fa Nostre Senyor i l'auxili de la Mort, com a indicadora dels diagnòstics infal·libles del suposat metge; quan arriba l'hora del seu propi traspàs, el pobre, l'*heroi*, triomfa de la Mort, durant un temps, mitjançant els dos enganys, però, a causa del tipus d'adversari, no la pot vèncer de manera absoluta i definitiva, i en

últim terme és la Mort la que, en consonància amb el sentit últim d'aquest tema rondallístic, obté una supremacia inexorable no sols damunt el pobre elevat a metge, sinó també damunt de tota l'espècie humana. Generalment, en les versions d'aquest tema rondallístic, la Mort assumeix la funció de gran Justiciera, de forma semblant al que s'esdevé en les "dances de la Mort" medievals, que ens presenten equiparats pobres i rics, ignorants i savis, servidors i senyors, dominats i dominants, joves i vells, en una implacable escala de valors on l'única veritat, l'última paraula, és el fet de morir i, davant d'aquesta llei de vida, tothom és igual i de res no valen les jerarquitzacions purament humanes.

En *La bruixa del ferrer* (MASPONS, 1930 : 138-140) se'ns explica una intriga molt diferent:

Vivia en un poble un ferrer, lo qui tenia a la seva dona bruixa, sens ell saber-ho. La qual cada dissabte, en sent les dotze hores de la nit, desapareixia de casa seva i s'enduia a l'aprenent, que, cansat i afadigat i mig mort de son, quasi no se n'adonava.

Vola que volaràs, ben prompte era a la cova en què les bruixes se reuen. Una per una, totes hi anaven arribant, que feien por de veure; encenien una grossa caldera al mig, hi tiraven les seves herbes, i començaven de fer sardanes i més sardanes, amb uns crits i xiscles horrorosos, que l'aprenent, despertant-se, quasi de por arribava a perdre el món de vista. Tant més quant lo fum de la caldera era tan estrany i calitjós, que no pareixia sinó fet adreç per a matar a qualsevulla persona.

Quan la caldera bullia de fort, cadascuna feia los seus conjurs, i, untant-se amb lo suc estrany, pegaven volada a fer-ne de les seves; sinó que la bruixa del ferrer, per anar més descansada, tirava abans unes morralles encantades damunt de l'aprenent, i est quedava convertit en cavall, a damunt del qui anava tota la nit la bruixa; fins que, a l'arribar lo clar, les hi treia i tots dos de cop eren a casa seva.

L'aprenent va perdent per dies. Els companys s'interessen per la causa del seu mal i ell els l'explica. Un d'ells li aconsella que, mentre les bruixes fan llurs conjurs, agafi les morralles i les tiri damunt la mestressa. El dissabte següent ell ho fa així, i la mestressa queda convertida en cavall. L'aprenent la mena cap a casa el seu amo i li diu que li han encomanat aquell cavall perquè l'hi ferrin. Ho fan i, quan el tenen ferrat de totes quatre potes, l'aprenent el desferma i se l'enduu al defora. «I la dona tingué de passar tota la nit a la serena, plorant de dolor i ràbia, fins que al clarejar se n'entra a casa seva i es fica al llit com solia.» Al matí, veient el ferrer que no es llevava, l'anà a cridar, i ella, «tota dolorida, li digué que no podia, pus que bé sabia ell que era ferrada de peus i mans, i li explicà tot lo que havia succeït i la seva bruixeria».

Aquest tipus de rondalla presenta una estreta correlació amb el cicle legendari de les bruixes, on, molt sovint, el tema i la intriga desenvolupats en aquesta versió rondallística apareixen en forma i amb funció de llegenda. En la versió que ens ocupa, el tema bàsic és l'enfrontament amb un adversari investit de poders paranormals, mitjançant el coratge

i l'astúcia. La bruixa actua com a *agressora* de l'aprenent, i aquest pot lluitar contra la *dissort* que recau damunt d'ell mitjançant els consells, seguits fidelment, del company, que actua com a *auxiliar*. El ferrer, malgrat no saber-ho, actua igualment com a *auxiliar*, i la seva col·laboració és decisiva per al triomf complet de l'aprenent damunt de la bruixa. L'*heroi*, en aquest cas, no obté ni fama, ni fortuna, ni poder, ni felicitat, però sí que, trencant l'encís de la bruixa, aconsegueix tornar a ser amo i senyor d'ell mateix, recuperar la llibertat perduda. Molt possiblement el sentit últim d'aquest tipus de rondalla va molt més enllà de l'anècdota, com per altra banda succeeix quasi sempre en rondallística, i no sols en els contes folklòrics, sinó també en els contes de la literatura culta. Amb tota probabilitat, aquesta rondalla ens parla d'un capgirament de domini: fent revertir sobre la bruixa el seu mateix recurs —cosa que comporta una iniciació en els secrets dels poders màgics d'aquesta—, l'aprenent passa a ser el més fort, circumstància refermada amb la seva actitud enfront de les altres bruixes i la seva facultat de volar cap a la casa del seu amo per fer-hi ferrar el cavall. El fet de ferrar la bruixa, símbol de domesticitat, corroboraria el capgirament de poders, el triomf absolut de l'aprenent damunt la bruixa i la reconquesta definitiva de la pròpia identitat.

h) Rondalles novel·lesques

En aquest tipus de rondalla, molt proper a la rondalla humana, la imaginació, l'enginy i el coratge transfiguren els herois i les heroïnes. Les intrigues, molt diverses, desenvolupen temes de caire marcadament novel·lesc i romàntic: “guanyar la mà de la princesa”, “l'heroïna es casa amb el príncep”, “fidelitat i innocència”, “l'esposa malcarada és reformada”, “els bons preceptes”, “accions i paraules intel·ligents”, “destí i predestinació”, “lladres i assassins”, al llarg d'unes trames narratives marcades per una alternativa de forces semblant a la que dona a les rondalles purament meravelloses, a les rondalles màgiques, la seva essència més íntima.

El príncep mut (MASPONS, 1952 : 9-15) pot ser un dels molts exemples d'aquest tipus rondallístic:

Hi havia dos reis que eren molt amics; tant ho eren, que es van prometre que, si l'un tenia un fill i l'altre una filla, els casarien.

Vingué el temps que l'un tingué un noi i l'altre una noia, i, contents, tot era dir-los, mentre creixien:

—El teu promès és el fill del rei.

I la noia responia:

—Bé, ja en só contenta.

—La teva promesa és la filla del rei.

Mes el noi no tornava resposta.

—Ai, Senyor, potser serà mut.

Hi insisteixen, però el príncep mai no torna resposta. Veient això, els seus pares envien un missatge a l'altre rei per desfer el compromís, i aquest s'hi avé a causa de l'imprevist de la mudesa del príncep. Els seus pares determinen fer-lo anar pel món per si, veient coses noves, adquireix l'ús de la paraula. Marxa acompanyat d'un criat. Tot anant a cavall, el criat no para de mirar de fer parlar el príncep, i aquest, finalment, li respon. El criat vol tornar immediatament enrera, però el príncep el convenç, mitjançant una promesa de gratificació, que no en digui res als seus pares i que l'acompanyi a la ciutat dels pares de la princesa. Hi arriben i el príncep veu una velleta, a qui pregunta com pot entrar a veure la princesa. Li recomana de fer-se fer una «filosa de plata», posar-se a mercadejar-la sota la finestra de la princesa i vendre-la a canvi de «poder-li besar un peu». El príncep ho fa així; la princesa hi accedeix, convençuda per la seva cambraera, i es queda la filosa de plata. Seguidament la velleta li aconsella que es faci fer un «fus tot d'or» i que com a preu en demani «un petó i una abraçada de la princesa». Aquesta ho accepta, convençuda per la cambraera, i el marxant-príncep li dóna el fus. Finalment la velleta li proposa que es faci fer «uns aspis tots d'or i plata, amb un brillant a dalt i al voltant tot de pedres virolades», i que per vendre-se'ls exigeixi «dormir una nit» amb la princesa. La cambraera indueix la princesa a avenir-s'hi dient-li que donaran dormitiu al marxant. Així ho fan, però el príncep se'n malfia i no el pren, i seguidament fa l'adormit. El posen al llit de la princesa. L'endemà el príncep demana a la princesa el collaret de perles que duu, i la princesa l'hi dóna. Príncep i criat se'n tornen a casa seva. Al cap d'un temps els pares de la princesa envien a dir als del príncep que llur filla ha agafat una gran tristesa i que tracten de casar-la: que han concertat noces amb un marquès i que els conviden a la cerimònia. Els reis hi acudeixen sense el príncep. Aquest, però, es vesteix amb el millor vestit que té, puja a cavall i arriba al palau de la princesa quan tothom és a taula, amb gran estranyesa dels convidats, perquè ja saben que és mut, i amb gran disgust dels seus pares, per la pena que en tenen. Els pares de la princesa l'acullen amb tota cortesia i continua el dinar amb mostres d'alegria. Arriben a les postres i comencen les endevinalles.

Cadascú digué la seva, amb gran broma de tothom, i quan tocà al príncep, l'anaven a deixar per passar al qui seguia, mes el príncep s'alça i diu:

—Una matinada
vaig sortir a caçar;
vaig tirar a una peça
i la vaig matar;
ella va escapar-me,
sols la pell me deixà.

I es treu el collar de perles que li havia donat la princesa, enmig de l'admiració de tothom, del gran goig dels seus pares, de l'alegria de la princesa, que no sabia què li passava i estava tota roja de vergonya.

Els pares de la princesa reconeixen el collar de la seva filla i ho comprenen tot; desfan les noces amb el marquès i la casen amb el príncep, «amb gran contentament dels respectius pares, perquè es realitzava llur promesa antiga».

Aquesta rondalla, que reflecteix en l'actitud del príncep una saviesa i un capteniment orientals —molt possiblement els models originaris són la princesa silenciosa del conte hindú *El rei Vikramaditya o la generositat* que figura en el *Kataratnakara*¹⁵ o bé el príncep mut durant set dies, per prescripció del seu preceptor Sindibâd, a fi d'evitar un perill llegit en les estrelles, del *Libre de Sindibâd*—, desenvolupa dos temes: “la rebel·lió enfront d'un destí prefixat” i “l'obtenció, per mitjans propis, de la mà de la princesa”. El príncep posposa, amb la seva fingida manca de la facultat de parlar, el compliment del compromís contret pels seus pares fins a tenir-ne una opinió pròpia; amb la seva hàbil seducció de la princesa la guanya per a ell mateix i justifica, en despertar-se l'amor en ella, el compliment de la promesa feta abans de néixer ells dos i l'allibera, donant-li sentit, del seu caire fatídic. No cal dir la importància que té la velleta en la seva funció d'*auxiliar*, i també la cambrera com a introductora del príncep davant de la princesa, però en últim terme és el príncep qui, amb el seu enginy inicial, la seva tenacitat i la seva intel·ligència, aconsegueix de transformar en felicitat, tant per a ell com per a la princesa, el pes fatídic d'aquella promesa que planava damunt d'ells amb anterioritat a llurs pròpies vides.

2.3. Rondalles humanes

Són rondalles que ofereixen estructures molt diverses: desenvolupen un tema central mitjançant diversos episodis que poden donar lloc a una sèrie de seqüències consecutives, entrelaçades o intercalades, semblantment a la manera com s'estructuren les rondalles meravelloses, o bé desenrotllen un tema simple, reduït a un únic incident en la vida del protagonista o dels protagonistes.

Els personatges que hi figuren són generalment gent del poble. De vegades hi intervenen reis i reines, prínceps i princeses, però molt rarament com a protagonistes; actuen més aviat com a elements referencials. Hi manca l'element fantàstic, i el caràcter imaginari hi és fornit per l'enginy i l'astúcia. Tenen en comú amb els altres tipus de conte l'espai i el temps indefinits, si bé, algun cop, s'hi esmenta el poble o la ciutat on transcorre l'acció. La manca d'element fantàstic dóna a aquest tipus de rondalla un caràcter marcadament realístic, i, molt sovint, aquest realisme ofereix una certa punta d'humor i fins i tot de comicitat.

Els protagonistes són matrimonis, noies en edat de merèixer, nois que surten a aprendre ofici, soldats que tornen de la guerra, estudiants

15. *Veinte cuentos de la India*, pp. 105-117.

amb ganes de fer entremaliadures, lladres que enganyen o són enganyats, etc. Hi tenen un paper rellevant els oficis —sabaters, sastres, ferrers, fusters, traguiners—, les professions liberals —metges, jutges, advocats, notaris— i les persones consagrades —freres, rectors, bisbes, el papa.

Les trames narratives giren quasi sempre entorn de qualitats i virtuts o defectes i vicis dels protagonistes, fet que els confereix un cert caire d'exemple moral; són extremament populars aquelles rondalles que tracten de la beneiteria, no tan sols individual sinó també col·lectiva.

Aquestes rondalles, essent protagonitzades per humans que viuen en unes coordenades humanes, ofereixen un gran interès etològic; un dels costums que hi apareixen amb més freqüència és el d'explicar endevinalles al llevant de taula i el d'utilitzar l'art de desxifrar endevinalles com a prova decisiva i alliberadora d'una condemna a mort.

a) Rondalles sobre matrimonis

Aquest tipus de rondalla es caracteritza pel fet de desenvolupar un incident molt concret en la vida d'una parella; la superació de l'incident comporta la consolidació de l'amor mutu, de la confiança, de la fidelitat, i algun cop suposa l'augment, o la consecució, de la fortuna.

Les causes d'aquest incident són molt diverses: la sospita d'infidelitat (*Vinya era i vinya en só*, AMADES, 1982 : 889-894), una calúmnia (*La dona sàvia*, AMADES, 1982 : 927-928; *La mànega de plata*, AMADES, 1982 : 975-979), una juguesca (*La dona que trobava bé tot el que feia el seu home*, AMADES, 1982 : 995-997) o la tossuderia (*La tossuda*, AMADES, 1982 : 997-998; *En Saldoni i la Saldònia*, AMADES, 1982 : 925-927). La solució donada a la intriga s'apropa, a vegades, a la rondalla meravellosa de tipus novellesc i, d'altres vegades, a les novel·les breus renai-xentistes boccaccianes o cervantines.

La versió *En Saldoni i la Saldònia* (AMADES, 1982 : 925-927) exemplifica un tema molt popular en el folklore europeu: "el silenci com a aposta" (AARNE-THOMPSON, 1964 : 400-401):

Vet aquí que una vegada hi havia un fadrí que es deia Saldoni i una minyona que es deia Saldònia i que s'estimaven d'allò més, tant que una vegada que en Saldoni va estar malalt la Saldònia va tenir tant disgust que gairebé se'n va anar a l'altre món, i una altra vegada que va estar malalta la Saldònia de poc se n'hi va anar com no es mor en Saldoni. Com que estaven tan enamorats, es van casar i van fer un casament com mai no se n'hagi vist cap de tan lluit; tant de la banda d'en Saldoni com de la Saldònia hi van anar parents, amics i coneguts a dotzenes i més dotzenes. Quan tots els convidats van ser fora, els nuvis van sopar i, havent sopat, la Saldònia va dir a en Sandoni:

—Apa, amor meu, vés a rentar els plats, que ens en anirem al llit.

Quan en Saldoni va sentir això va quedar tot parat i li va contestar:
—Què dius ara, Saldònia? ¿Que jo haig de rentar els plats? Jo sempre he sentit dir que això és qüestió de dones.

—No ho creguis pas, Saldoni; entre un marit i muller que s'estimin, els plats, els renta ell. Si tu no els rentes, jo t'asseguro que jo no els rentaré pas.

—Doncs jo tampoc, Saldònia, que això no és cosa meva.

I van parlar més d'una hora sobre qui havia de rentar els plats, si ell o ella; fins que a l'últim, que ja van arribar al capdamunt, van dir:

—Els rentarà qui primer parlarà.

Se'n van al llit i l'endemà, per no haver de parlar, no es lleven. Els parents els van a veure i troben la porta tancada. Això dura vuit dies, i, com que no mengen, es debiliten. Els parents fan obrir la porta per un manyà i els troben tots dos al llit muts i fent molt mala cara; van a buscar un metge, i aquest, veient que ni contesten ni es belluguen, els dona per morts. Ve tot el poble a passar el rosari. A en Saldoni l'amortalla un seu cosí, que ja pensa a heretar «les espardenyes de papallona» del difunt, i, a la Saldònia, una seva cosina, que només té al cap poder lluir les «faldilles de set farbalans» i el «gipó de cordonera» de la seva parenta. Els posen els vestits de nuvis, els porten a l'església a «fer-los el bé», i tot el poble va a l'enterrament. El capellà, en els asperges de l'absolta, els ruixa amb una aigua tan freda que els fa fer ganyotes, i tothom se n'adona, però, com que «eren morts», els sembla que els ulls els fan pampallugues. Els acompanyen al cementiri i a l'hora de donar-los terra, un damunt de l'altre, «segons ús i costum de bon fosser», la Saldònia crida:

—Per això sí que no hi passo; que entre el pes d'en Saldoni i tanta terra, m'ofegarien, i jo no ho vull, que la múrria de la meva cosina se'm quedi la faldilla de set farbalans i el gipó de cordonera.

Quan la gran gentada va sentir això, tots van fugir; en Saldoni i la Saldònia se'n van tornar a casa, i el primer que va fer la Saldònia va ser rentar els plats, «i sempre més van viure contents i feliços, i si no són morts encara són vius».

Aquesta rondalla gira entorn del tema-tipus “el silenci com a aposta”, que ofereix gran nombre de versions en el folklore europeu i també en el folklore turc, iranià, indi, palestí, xinès i americà.¹⁶ En les versions catalanes, la causa de l'enfrontament de la parella sol ser l'entossudiment d'ambdós a no voler rentar els plats; en una versió recollida i publicada per SERRA I BOLDÚ (1930 : 29-36) sota el títol *La dona que no volia rentar els plats*, el conflicte té lloc a conseqüència d'unes paraules imprudents del noi a la noia durant el festeig: «Mira si t'estimo, que

16. W. N. Brown, “The Silence Wager Stories: their Origin and their Diffusion”, «American Journal of Philology», XLIII, 1922, pp. 289-317.

quan serem casats fins i tot te rentaré els plats.» Naturalment, la noia s'apressa a recordar-li la promesa quan, un cop casats, el marit li diu de rentar els plats i ella es fa forta a no voler-los rentar. Aleshores acorden que rentarà els plats qui primer enraonarà. Hi intervenen les veïnes, la mare de la noia, el ferrer i el rector, el qual, tot intentant fer-los deixar testament per mitjà dels gestos afirmatius i negatius que la parella fa amb el cap, aconsegueix fer parlar la noia, i el noi guanya l'aposta. La mare de la noia remata així la rondalla: «Alabat sia Déu, Toneta: són les dones les que han de rentar els plats de casa.»

Possiblement no cal ni assenyalar que el veritable conflicte que planteja aquest tipus de rondalla no és determinar a qui toca rentar els plats, o tancar la porta en versions d'una altra àrea folklòrica (AARNE-THOMPSON, 1964 : 400-401), o qualsevol altra feina domèstica, sinó debatre l'etern i mai no resolt problema de la distribució de les funcions laborals entre marit i muller. Això explicaria la quantitat de variants i la gran difusió d'aquest tipus de rondalla, com també la presència de formes narratives molt semblants en estructura i intenció en el folklore de cultures molt allunyades de les que configuren els nuclis folklòrics assenyalats anteriorment.¹⁷ En totes dues versions catalanes, el conflicte és presentat com a norma de costum: en la versió de Serra i Boldú, les paraules de la mare de la noia prenen un cert caràcter de força de llei. La versió d'Amades és particularment interessant perquè inclou tota una sèrie de dades sobre els rituals funeraris i sobre el llegat dels béns segons línia de parentiu. Així mateix, en la versió de Serra i Boldú s'al·ludeix al costum de retornar el dot als pares en cas de defunció.

b) Rondalles sobre dones (noies)

Aquest tipus de rondalla es caracteritza pel fet de desenvolupar un incident en la vida d'una noia o d'una dona, incident que posa de manifest una virtut o un vici que són com els atributs del personatge; a vegades la rondalla explica la trajectòria d'iniciació a la vida, sigui a l'amor, sigui a la feina, per part de joves protagonistes que tot just surten de la infantesa.

Una noia amiga dels pobres i *La pageseta que va ésser reina* (SERRA I BOLDÚ, 1933 : 7-20 i 33-47) exemplificarien el tema de les virtuts: la generositat, en el primer conte, i la llestesa, en el segon; *La tanoca* (SERRA I BOLDÚ, 1924 : 257-269) i *L'histèric d'una gormanda* (SERRA I BOLDÚ, 1933 : 21-32) exemplificarien el tema dels vicis o defectes: la ximpleria, en la primera rondalla, i la golafreteria, en la segona.

17. Entre els azande (Àfrica central), per exemple, són freqüents els diàlegs narratius entre marit i muller a propòsit de la carn, de les cabanes, dels cultius, on s'interpel·len, i algun cop s'increpen, sobre el compliment de llurs respectives funcions laborals (E. E. Evans-Pritchard, *La relación hombre-mujer entre los azande*, pp. 57-64 i 161-164).

El claveller (MASPONS, 1930 : 27-31) és una mostra molt representativa del tipus de rondalla humana que desenvolupa la trajectòria d'una noia de l'adolescència al matrimoni:

Una vegada eren tres germanetes, totes tres com un pom de flors, que si l'una n'era guapa, l'altra encara més; les quals en la porxada hi tenien un claveller que tot l'any floria.

Al davant de casa seva habitava lo fill del rei, lo qui era tan agradat dels festeigs que sempre era a la finestra per quan elles se mostressin; cosa que succeïa cada dematí quan anaven a regar el claveller, que ho feien amb aigua de nou olors. I un dia que hi era la més gran tota sola, lo fill del rei, cercant conversa, que li diu:

—Quants clavells hi ha en lo claveller?

I la noia, tota avergonyida, per tal que era el fill del rei, no tingué esma més que per a tornar-se'n cap a baix amb la cara vermella, de la qual se n'estranyaren les germanes, fins que ella els hi contà lo que li havia succeït amb lo fill del rei. I la mitjana que li diu:

—Bah! Ja hi aniré jo i veuràs com me'n desixo.

Ella que se'n puja cap a dalt i amb la regadora comença de regar lo claveller, quan lo fill del rei tot amb broma li pregunta:

—Quants clavells hi ha en lo claveller?

I la noia, tota roja, per tal que era el fill del rei, ne baixa el cap i se'n va cap a baix sense dir paraula.

La més petita que diu:

—Bah! Doncs ja hi aniré jo.

I se'n puja cap amunt. Lo fill del rei, quan la veu, amb la mitja rialla li pregunta:

—Quants clavells hi ha en lo claveller?

I la noia, tota resolta, ella que li diu:

—Quantes estrelles hi ha en lo cel?

I regà lo claveller amb l'aigua de les nou olors, com solia.

El fill del rei, sentint-se befat, mira de revenjar-se. L'endemà es vesteix de marxant i comença a recórrer el carrer, per davant de casa de les noies, oferint didals de plata. La gran ho sent i baixa, però quan el marxant li diu que van «a sou i a dos sous, i a més a més un petó i una abraçada», la noia fuig tota avergonyida. Baixa la mitjana, i també fuig en saber el preu dels didals. Baixa la petita, s'avé al tracte i s'emporta la mercaderia. L'endemà, quan surt a regar el claveller, en preguntar-li el fill del rei: «Quantes poncelles hi ha en lo claveller?», i contestar ella: «Quantes estrelles hi ha en lo cel?», el fill del rei afegeix: «I el petó i l'abraçada d'ahir a la tarda?». La noia coneix que ha estat objecte de mofa i no vol ser la darrera. Es manté el repte entre ambdós protagonistes. La noia es disfressa de fantasma i, espaordint els guardes del palau, arriba fins a la cambra del príncep i li dóna una gran bufetada. L'endemà, en preguntar el príncep: «Quantes poncelles hi ha en lo claveller?», ella contesta: «Quantes estrelles hi ha en lo cel?», i seguidament ell afegeix: «I el petó i l'abraçada d'ahir a la tarda?», a la qual cosa ella replica: «I el revés d'anit?». El fill del rei es posa colèric i decideix prendre'n

grossa revenja. Festeja la noia per tal de casar-se amb ella i poder matar-la. La noia accepta, però, com que se'n malfia, a l'hora d'anar a dormir posa al llit una figura de sucre i s'amaga. Al punt de les dotze el príncep apareix, es treu l'espasa, pega cop a la figura i li trenca el nas, que, de rebot, li ve a caure dins de la boca. Ell, trobant la dolçor, diu:

—Dolceta en vida, dolceta en mort,
si t'hagués coneguda, no t'hauria mort.

Ella surt de l'amagatall i li explica per què s'ha ocultat, i ell, molt complagut, se n'enamora. I «sols per sa gràcia i vivesa ne fou, la noia, esposa del príncep, i fins més endavant tota una reina».

El tema central d'aquesta rondalla —l'enfrontament entre els dos protagonistes, el repte entre un home i una dona, la provocació prèvia a l'eròtica, el casament amb mires tortuoses per part de l'home i l'astúcia de la dona que redunda en bé de tots dos— és molt popular en el folklore mediterrani; la versió clàssica d'aquest tema seria *L'adroite princesse ou les aventures de Finette*, que Perrault va dedicar a la comtessa de Murat.¹⁸ Amb lleugeres variants apareix en les versions catalanes *La Maria valenta* (AMADES, 1982 : 957-961) i *La criada Malbusques* (SERRA I BOLDÚ, 1922 : 11-20), i sempre l'enfrontament compleix la mateixa funció: apropar l'home i la dona i fer-ne una parella, és a dir, que de la mateixa manera que en les rondalles meravelloses les diverses proves sofertes pels protagonistes, un cop superades, els confereixen categoria d'herois, en aquest tipus de rondalla humana les proves superades els proporcionen la felicitat.

c) Rondalles sobre homes (nois)

A semblança de l'anterior, aquest tipus de rondalla es caracteritza pel fet de desenvolupar un incident en la vida d'un noi o d'un home, incident que posa de manifest una virtut o qualitat, o bé un vici o defecte, que són com els atributs del personatge; a vegades la rondalla explica la trajectòria d'iniciació a un ofici o a alguna altra forma de guanyar-se la vida per part de joves protagonistes que tot just surten de la infantesa.

Així, *El caçador de llebres* (SERRA I BOLDÚ, 1933 : 7-19) exemplificaria la murrieria, *En Maimís* (SERRA I BOLDÚ, 1922 : 104-109) la ximpleria, *El rector de Pujol de Dalt* (SERRA I BOLDÚ, 1930 : 27-34) l'enginy, *El senyor de Tornabous* (SERRA I BOLDÚ, 1933 : 63-75) el deliri de granges. Són molt freqüents aquelles rondalles a l'entorn d'estudiants i de soldats que habitualment contenen trapelleries, com en el cas d'*El soldat* (AMADES, 1982 : 892-894) i *Els tres estudiants* (MASPONS, 1952 : 53-57).

18. *Choix de contes de fées*, pp. 85-115.

QUADRE 4. Sovint les rondalles humanes sobre nois i noies reflecteixen les diverses etapes dels ritus d'iniciació.

El claveller: etapes del repte entre el fill del rei i la germana petita

el fill del rei	clavells del claveller?		i el petó i l'abraçada?		festeg: matrimoni		atac i penediment		enamorament
la germana gran		silenci							
la germana mitjana		silenci							
la germana petita		estrelles en el cel?		i el revés d'anit?		malfança: nina de sucre		aciariment i retrobament	esposa del príncep

Un noi que va aprendre a fer de lladre: etapes del repte entre el Peret i el taverner

el Peret	sac de serradures	bot de vent		aconsegueix la mula i els 300 duros de l'aposta	aconsegueix el ramat	aconsegueix els llençols	retorna la princesa i el rei li dona for-tuna
el moliner	sac de blat						
el taverner		bot de vi (no aconseguit)	repte del robatori de la mula	repte del ramat d'ovelles	repte dels llençols de la seva dona	repte del robatori de la filla del rei	

També són popularíssimes les rondalles sobre lladres i aprenents de lladre. *Un noi que va aprendre a fer de lladre* (SERRA I BOLDÚ, 1933 : 23-38) n'és una mostra molt representativa:

Rondalla va,
mentida ve;
no us cregueu pas
el que us diré.

Una vegada eren tres germans, fills d'una vídua, que en ésser espigats els va dir la seva mare que havien d'anar a aprendre un ofici per a guanyar-se la vida.

Van marxar tots plegats i al cap d'un parell d'anys va comparèixer el més petit de tots fet un cap com un estornell.

—Ja tornes, fill meu?

—Ja, mare!

—Ja et saps guanyar la vida?

—Sí, he après de fer el que sap fer el lladre —respongué amb fatxenda.

—Jesús, Maria, Josep! De lladre? Què has dit, ara? —exclamà la dona tota esgarriada.

—Sí, de lladre, en el bon sentit de la paraula. Ja us en convencereu. I no us cal enquermerar, que no us faré caure en cap afront.

La bona dona prou es va esforçar a fer-li veure que, si feia de lladre, s'apoderava del que era d'un altre, però el xicot no hi volia saber res.

Cansada de perfidiejar, li va dir que agafés el ruc i portés un sac de blat al molí, per tal com no tenien farina per pastar.

Ell que sí que agafa un sac de serradures, el carrega a la bèstia i se'n va al molí.

Arriba el Peret al molí, descarrega el seu al costat d'altres sacs que hi havia, i diu al moliner:

—Au, moleu-me aquest sac de blat, que l'espero.

—Quan et tocarà ja te'l moldré.

—Oh, si no me'l podeu fer de seguida no em puc esperar. El necessito de pressa.

I, agafant un sac de blat, deixa el de serradures i se'n va corrents a casa seva. No ho va dir a sa mare, perquè li hauria dit que havia fet una cosa mal feta.

Seguidament surt a buscar vi i porta a terme una enganyifa semblant amb un bot ple de vent. Però el taverner, que se n'adona, el repta a demostrar si és capaç de prendre-li la millor mula de l'estable, i afegeix que si se'n surt la hi donarà, i, a més, tres-cents duros si la pren sense que ho vegi ningú. El noi accepta la juguesca. Es disfressa, carrega el ruc amb un bot de vi bo i un altre amb dormitiu i se'n va a cal taverner, diu que és foraster i demana acolliment per a una nit. El taverner l'acompanya a l'estable, on ja ha situat tres homes a vigilar, i li recomana que també estigui a l'aguait, ja que podria ser que s'hi presentés un lladre a robar-li la mula. Després d'encetar conversa, en Peret els convida

a beure vi d'aquell on ha tirat dormitiu i, quan ja els té tots adormits com uns socs, agafa la mula i fuig. El taverner, quan a la matinada troba l'estable buit, se'n va tot esbalaït a casa del noi:

—Vaja, noi, ets un lladre molt fi. Ací tens els tres-cents duros que et vaig prometre i la mula és ben teva, no hi ha res a dir.

—I ara! Què us empatol·leu de la mula i dels tres-cents duros! —va respondre, rient-se'n per sota la barba però prenent els diners que l'altre li dava.

Seguidament el taverner el repta a robar-li un ramat d'ovelles que té al camp. En Peret, mitjançant un altre estratagema, ho duu a terme. Altre cop el taverner el desafia a anar a robar els llençols del llit mentre hi dormi la seva dona. En Peret s'inventa una altra enganyifa i en surt airós. A l'últim el taverner, per caçar-lo, li proposa que aquella nit vagi a raptar la filla del rei. Ell ho fa, però, veient que el taverner es nega, aquest cop, a recompensar-lo per la proesa duta a terme, se'n torna amb la princesa cap al palau i es presenta com el seu salvador. Com que havia narcotitzat la princesa, aquesta, en despertar-se al palau, no recorda res de l'aventura viscuda i, per tant, no el pot contradir. Llavors el rei el premia amb una veritable fortuna.

Les rondalles *El lladre fi* i *L'aprenent de lladre* (AMADES, 1982 : 931-934 i 979-982) desenvolupen temes i motius semblants als d'aquesta versió. Solen acabar amb el triomf del protagonista, que assoleix fortuna, i algun cop felicitat, però també es dona el cas que el futur lladre, en les rondalles d'aprenents, té desavinences amb el capità de la colla i, desenganyat d'aquella vida, torna al camí del bé. En general, les rondalles que tracten del tema de "cercar ofici" presenten una estructura molt semblant a les rondalles meravelloses; les diverses etapes de l'aprenentatge equivalen a les proves per les quals passa el protagonista per atènyer, de forma indubtable, la categoria d'heroi. Ara bé, en les rondalles humanes les proves a resoldre o les etapes a passar tenen una dimensió possible, realitzable amb les mateixes facultats humanes; no s'espera, ni s'exigeix, del primer personatge que dugui a terme tasques sobrenaturals, sinó tan sols que demostrï, mitjançant l'exercici de la seva intel·ligència i de la seva voluntat, que està capacitat per fer front al difícil i apassionant ofici de viure.

2.4. Rondalles de fórmula fixa

Són formes narratives molt breus que desenvolupen un sol tema, mitjançant un nus argumental molt simple, reduït quasi sempre a un únic episodi i a una sola seqüència narrativa, molt semblant, per la seva simplicitat i la seva brevetat, a les rondalles de bèsties. Ara bé, l'element característic d'aquestes rondalles no és el contingut, sinó l'estructura formal, molt rígida, que ultrapassa la funció purament narrativa.

Aquesta estructura rígida, que dona a aquestes rondalles el caràcter de fórmula fixa, actua amb una finalitat bàsicament didàctica, si bé algun cop també revesteix un cert caràcter lúdic, semblant al de l'endevinalla i al dels jocs de paraules. En aquest grup rondallístic es poden distingir quatre tipus: *rondalles acumulatives*, *rondalles lúdiques*, *rondalles ortofòniques* i *rondalles paremiològiques*.

Les *rondalles acumulatives* són bàsicament exercicis de memòria; l'enumeració d'objectes o d'éssers animats —i normalment, la combinació d'ambdós, formant o no cadena— exigeix, amb el seu anar i venir, primer en un sentit i després a la inversa, i així successivament, un esforç d'atenció i de memòria no sols per part del narrador, sinó també dels oients, a fi de no perdre el fil de la rondalla.

Les *rondalles lúdiques* són bàsicament endevinalles presentades en forma de problema, quasi sempre matemàtic; solen explicar-se amb l'ajuda d'un joc de naips, com si es tractés d'un joc de mans fet amb cartes. La recerca de la solució a la qüestió plantejada és un exercici que estimula l'enginy i l'ús dels coneixements.

Les *rondalles ortofòniques* són, com indica de manera molt directa el seu qualificatiu, exercicis de correcta pronunciació. L'acumulació i la proximitat de sons molt semblants obliguen a un sòlid domini dels òrgans de la pronunciació.

Les *rondalles paremiològiques* són bàsicament explicatives o interpretatives; tenen com a funció satisfer la curiositat sobre l'origen de refranys o de dites.

a) Rondalles acumulatives

Aquest tipus de rondalla no presenta pròpiament trama narrativa; s'explica un fet mitjançant la participació en un fi comú de diversos personatges, quasi sempre animals, que van sumant-se, formant quasi sempre cadena, al propòsit del primer protagonista. Solen oferir una estructura serial, algun cop rimada o metrificada de forma anàloga a l'estructura de les lletres de cançó. Són extremament populars i, en major o menor nombre, figuren en tots els rondallaris: THOS I CODINA (1985 : 53-62) publica *La rateta*, MASPONS (1952 : 19-30) *El poll i la puça*, SERRA I BOLDÚ (1922 : 81-84) *El conillet*. Joan Amades en consigna 23 versions, si bé moltes d'elles són variants d'un mateix tronc; així les diverses formes d'*El casament del poll i la puça* (AMADES, 1982 : 758-769).¹⁹

El conillet (SERRA I BOLDÚ, 1922 : 81-84) és una de les rondalles més representatives d'aquest tipus:

19. MASPONS (1952 : 19-30) dona, sobre *El poll i la puça*, una extensa i interessant nota-estudi de tipus comparatiu i interpretatiu.

Una vegada era un conillet que de tant riure se li va esqueixar la boqueta.

—Me n'aniré a cal sabater perquè me la cusi.

—Déu vos guard, sabater.

—Déu vos guard, conillet.

—Em cosiríeu la boqueta, que se m'ha esqueixadeta?

—Porta'm pèl.

—On l'aniré a buscar?

—Al porc.

—Déu vos guard, porc.

—Déu vos guard, conillet.

—Em voldríeu donar pèl?

—Què en faràs?

—Pèl duré al sabater, per a cosir-me la boqueta, que se m'ha esqueixadeta.

—Porta'm herba.

—On l'aniré a buscar?

—A l'hort.

—Déu vos guard, hort.

—Déu vos guard, conillet.

—Em voldríeu donar herba?

—Què en faràs?

—Herba portaré al porc, porc donarà pèl, pèl portaré al sabater per a cosir-me la boqueta, que se m'ha esqueixadeta.

—Porta'm aigua.

—On l'aniré a buscar?

—Al mar.

—Déu vos guard, mar.

—Déu vos guard, conillet.

—Em voldríeu donar aigua?

—Què en faràs?

—Aigua duré a l'hort, hort donarà herba, herba duré al porc, porc donarà pèl, pèl duré al sabater, per a cosir-me la boqueta, que se m'ha esqueixadeta.

—Porta'm destral.

—On l'aniré a buscar?

—Al bosc.

—Déu vos guard, bosc.

—Déu vos guard, conillet.

—Em voldríeu donar destral?

—Què en faràs?

—Destral duré al mar, mar donarà aigua, aigua duré a l'hort, hort darà herba, herba duré al porc, porc donarà pèl, pèl duré al sabater, per a cosir-me la boqueta, que se m'ha esqueixadeta.

—Porta'm gossos.

—On els aniré a buscar?

—Al gosser.

—Déu vos guard, gosser.

—Déu vos guard, conillet.

—Em voldríeu donar gossos?

—Què en faràs?

—Gossos duré al bosc, bosc donarà destral, destral duré al mar, mar donarà aigua, aigua duré a l'hort, hort donarà herba, herba duré al porc, porc donarà pèl, pèl duré al sabater, per a cosir-me la boqueta, que se m'ha esqueixadeta.

—Porta'm pa.

—On l'aniré a buscar?

—Al forner.

—Déu vos guard, forner.

—Déu vos guard, conillet.

—Em voldríeu donar pa?

—Què en faràs?

—Pa duré al gosser, gosser donarà gossos, gossos duré al bosc, bosc donarà destral, destral duré al mar, mar donarà aigua, aigua duré a l'hort, hort donarà herba, herba duré al porc, porc donarà pèl, pèl duré al sabater, per a cosir-me la boqueta, que se m'ha esqueixadeta.

—Té —li va dir el forner. I li va donar pa.

El pa va dur-lo al gosser.

El gosser li va donar gossos

Gossos va dur al bosc.

Bosc va donar destral.

Destral va dur al mar.

Mar va donar aigua.

Aigua va donar a l'hort.

Hort va donar herba.

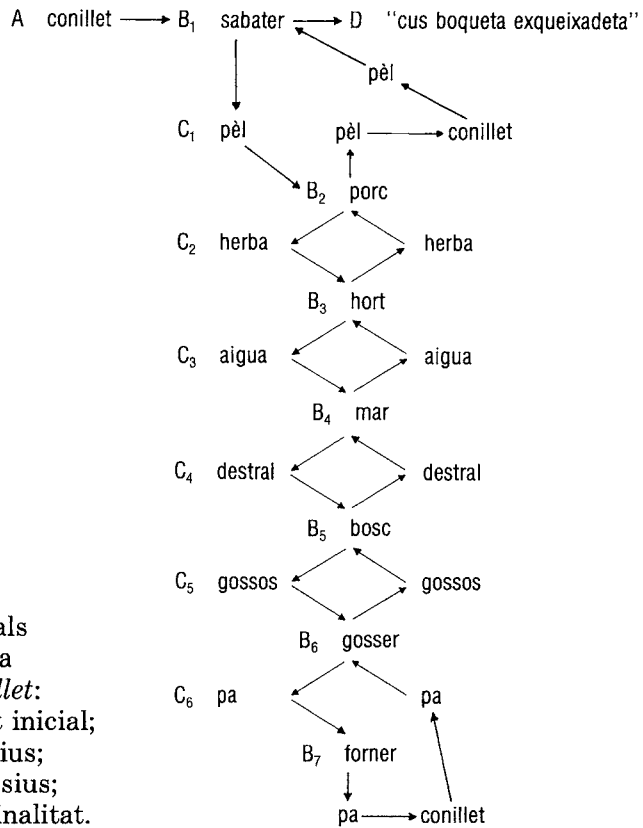
Herba va dur al porc.

Porc va donar pèl.

I pèl va dur al sabater, que va cosir al conillet la boqueta, que se li havia esqueixadeta.

Aquesta estructura encadenada i la composició serial és el que dóna a aquest tipus de rondalla la seva característica de fórmula fixa. En la versió que ens ocupa hi juguen 15 elements: 1 element A, agent principal: el «conillet»; 7 elements actius: B₁ («sabater»), B₂ («porc»), B₃ («hort»), B₄ («mar»), B₅ («bosc»), B₆ («gosser»), B₇ («fornier»); 6 elements passius: C₁ («pèl»), C₂ («herba»), C₃ («aigua»), C₄ («destral»), C₅ («gossos»), C₆ («pa»); i 1 element pacient de finalitat, D: «cosir la boqueta». El «conillet», per arribar a aquest últim objectiu, el primer en la seva intenció, recorre una trajectòria cíclica en dues parts i en dos sentits; el seu zig-zag de demanda en demanda de cada nou element actiu es complementa amb el zig-zag d'obtenció de cada element passiu, i, acabat el cicle, el «conillet» assoleix, mitjançant aquest vice-versa, el compliment d'aquesta seva primera finalitat apressant: «cosir la boqueta».

L'estructura encadenada i la composició serial són tècniques de la literatura oral que figuren com un principi de construcció del discurs en mites, conjurs, genealogies, cançons enumeratives, contes, jocs orals. Poden oferir una gran varietat de formes i expressar diversos continguts: la filiació, la creació, la transformació màgica, la propagació d'un moviment que repercuteix sobre una sèrie de personatges o d'objectes,



QUADRE 5:
 Elements estructurals
 serials en la rondalla
 encadenada *El conillet*:
 A) conillet, element inicial;
 B) set elements actius;
 C) sis elements passius;
 D) un element de finalitat.

la ramificació o la subdivisió, la recapitulació, la identitat o la no-identitat, la comparació, el joc de preguntes i de respostes. La tècnica de la cadena de termes o de proposicions és molt antiga; apareix en les fórmules dels contes egipcis, en els conjurs assírio-babilònics, en les genealogies de la Bíblia. També els etnògrafs han posat de manifest l'ús de determinats tipus d'engranatges formularis en diversos països: cadena de la filiació totèmica dels australians, mites i genealogies dels polinèsis, jocs dialogats dels canacs, contes de l'Àfrica negra, fórmules dels dogon. Cal no separar l'estructura en cadena i la composició serial de determinats contextos amb els quals, dins de la tradició, apareixen sempre associades: ritus, treballs, jocs; contes, cançons, dansa, gestos; caràcter més o menys col·lectiu de la recitació; circumstàncies de la composició i de la transmissió que imposen quadres mnemotècnics; procediments de repetició propis de la literatura oral, feta per a l'audició.²⁰

20. Ariane de Félice, "Une technique de la littérature orale et du discours: la structure en chaîne et la composition sérielle", a *VI^e Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques*, París, 1960 (tom II, 1964), pp. 179-182.

b) Rondalles lúdiques

Aquest tipus de rondalla, denominat també «rondalla-joc», participa de joc, d'endevinalla i de problema, i se sol explicar amb naips que representen els personatges, i a vegades algun altre element rellevant de la rondalla; la part enigmística, inescrutable, es fa més comprensible amb l'ajut de les cartes.

L'astúcia d'en Serrallonga (AMADES, 1982 : 1106) és una versió ben representativa d'aquest tipus de rondalla:

Vet aquí que, trobant-se un dia la partida d'en Serrallonga a la cova de Querós, molt estretament vigilada per la tropa, ell i els seus van jurar matar-se abans de rendir-se a l'enemic. Van fer una ampla rodona formada pels 39 bandolers, en Serrallonga, 40, i la Joana, 41, i es varen comptar de 3 en 3, matant-se el que feia 3. ¿Quins llocs van haver d'ocupar en la rodona en Serrallonga i la Joana perquè en les diferents rodades mai no el toqués el torn d'haver-se de matar?

En explicar la rondalla hom disposa 41 cartes en rodona; la setzena i la trenta-unena, corresponents a en Serrallonga i la Joana, girades d'esquena. Cal començar a comptar per la carta que hom considera la primera i anar traient de la rodona tots els que figuren bandolers morts. Com que el número 41, que formava el total dels que estaven dintre de la cova, no és múltiple de 3, i el múltiple inferior més immediat és el 39, en el sorteig necessàriament n'havien de quedar dos: els que ocupaven els llocs de torn assenyalats amb el número d'ordre del 16 i del 31. Comptant sempre de 3 en 3, sense mai no repetir un número ja comptat, mai no arriba el torn a aquests dos números.

Altres exemples d'aquest tipus rondallístic, que no figura a tots els rondallaris, són *Conte del carboner* (BERTRAN, 1989 : 136-139), *El llop, l'ovella i la col*, *Els disset camells*, *El capità de barco*, *L'hostal del llamp*, *El rei traïdor* (AMADES, 1982 : 1104, 1105, 1106, 1107 i 1105).

c) Rondalles ortofòniques

Aquest tipus de rondalla és bàsicament un exercici de correcta pronunciació; molt sovint no passen de ser frases més o menys llargues —embarbussaments, empatolls, embarassallengües, fórmules ortofòniques existents a totes les àrees culturals—, però a vegades revesteixen forma narrativa, si bé molt simple, i són veritables rondalles.

El fill picotill (AMADES, 1982 : 1099) és una versió molt representativa d'aquest tipus de rondalla:

Una vegada era un pare que en tenia un fill, picotill, de la gorra bigor-rill; se'n va anar a caçar, picotar, de la gorra bigorrar, i va matar una llebre, picotera, de la gorra bigorrera; la va dur a la seva mare, picotassa, de