

ANNA MARIA VILLALONGA

LA LITERATURA POPULAR I LA TRADICIÓ MISÒGINA:  
ALGUNES BALADES DEL ROMANCERILLO CATALÁN

El qui es fia de les dones  
ja es pot fiar de les fieres;  
ho dic, i ho diria encara  
que m'escoltessin vuit-centes

FRANCESC RENART I ARÚS, *La casa de dispeses*  
o sigui *La calumnia descubierta*

PRELIMINAR

Manuel Milà i Fontanals publicà *Observaciones sobre la poesía popular con muestra de romances catalanes inéditos* el 1853. Una part de l'obra, que recull les cançons o balades (si emprem la terminologia més freqüent arreu d'Europa) en llengua catalana, és la primera versió del *Romancerillo*. En aquesta primera publicació, va incloure setanta cançons i una vintena de rondalles infantils. La seva recerca, que continuà incansablement, culminà el 1882 amb l'aparició del *Romancerillo Catalán*, on, amb el subtítol de *Canciones tradicionales*, va arribar a compilar-ne 586. Milà edità les composicions tal com van ser recollides arreu dels Països Catalans (principalment a Catalunya), sense cap esmena ni depuració estilística o lingüística.<sup>1</sup>

És evident que qualsevol text sotmès a la transmissió oral té un origen incert. Les paraules travessen fronteres amb molta facilitat. En el cas català, tenim cançons autòctones, però també en tenim que han arribat dels territoris d'enllà dels Pirineus o que són d'origen castellà. No és fàcil esbrinar del cert la seva procedència. Milà va recollir balades en territori català que es cantaven en altres llengües (en francès, en castellà i fins i tot en occità). El moment concret en el qual cada cançó fou recollida és fonamental, perquè el pas del temps sot-

1. Per a qualsevol aprofundiment al voltant de les dues edicions de Milà i Fontanals, remeto a JORBA (1984).

met els textos a variacions de tot tipus (canvis en la toponímia i en l'onomàstica, actualitzacions de mots caiguts en desús). Així, la mateixa cançó recollida en un moment o en un altre pot presentar diferències significatives. Datar les cançons representà una tasca difícil, però Milà va establir una periodització en tres èpoques diferents. La dels joglars, entre els segles XIV i XV, amb cançons amb referències històriques. L'època de la influència dels «romances castellanos», caracteritzada per l'ús de l'octosíl·lab castellà i la proliferació de temes de captius i moros. I la que defineix com l'època eminentment popular, situada entre els segles XVIII i XIX, que acull les cançons de bandolers, amoroses, de costums, etc. Milà també constata, la qual cosa redunda en les dificultats de datació, que hi ha una escassíssima presència d'elements històrics en la tradició del romancer català. D'existir, serviria indubtablement per donar-nos punts de referència. D'altra banda, les versions trobades en indrets diferents (les mateixes balades recollides al Principat o a les Illes, per exemple) sovint adopten formes lingüístiques o referències geogràfiques pròpies. Afortunadament, aquest conjunt de circumstàncies no altera de manera substancial l'estudi dels elements misògins, ja que, en general, el substrat antifemení de base no quedarà afectat.<sup>2</sup>

Utilitzarem l'edició original de Milà i Fontanals, de 1882, que edita la versió de les cançons que considera més completa i significativa i ens ofereix un apartat amb totes les variants recollides. Milà va dividir el *Romancerillo* en cinc seccions: balades religioses i llegendàries; balades històriques i de bandolers; balades «romancescas»; balades de costums, i, finalment, balades de tema divers (les que, segons paraules textuales «[...] aunque poco abundantes, se distinguen por especiales fisonomías» (MILÀ I FONTANALS, 1882: XIII)). Bàsicament, les utilitzades en aquest treball pertanyen als grups tercer i quart, cançons «romancescas» i de costums, que ofereixen un material important per a les nostres reflexions. Ens permetran determinar amb claredat la presència de la ideo-

2. Independentment de qüestions relacionades amb el seu incert origen i la seva evolució, aquest treball pretén bàsicament comentar alguns exemples de les aportacions al tema de la misogínia que ens ofereixen les versions de les cançons aplegades al *Romancerillo*.

logia misògina en el *Romancerillo*, així com establir paral·lelismes evidents amb altres manifestacions literàries, inclosa la literatura culta.

### LA MISOGÍNIA A LA VIDA I A LA LITERATURA: UN APUNT GENERAL

Al llarg de la història de la literatura, culta o no, sempre ha existit una tradició al voltant de la idea negativa de la condició femenina. El sol fet de la seva existència i del seu reiterat desenvolupament no poden respondre a altra cosa que no sigui el reflex d'una societat on la dona és vista com un ésser ple de defectes i causa de molts mals. La mitologia i el món clàssic ja ens ofereixen exemples flagrants de dones sense escrúpols, que cedeixen a les passions i són capaces de fer mal a la seva pròpia família (Fedra o Medea, per citar-ne algunes). Andrea Capellani, en el seu tractat amorós, *De amore*, conclou amb una sentència que prové de Salomó: «Femina nulla bona», suficientment explícita i manifestament reculada en el temps.

Com a tema literari, s'ha considerat que la misogínia comença amb la *Sàtira VI* de Juvenal (60-129 dC), en la qual l'autor acusa les dones de Roma de tot tipus de defectes, sobretot morals, i obre un camí per a un model de literatura que va tenir un auge important durant l'edat mitjana, especialment entre els segles XIII i XV. En aquest punt, podem citar, entre d'altres, el *Roman de la Rose* de Guillaume de Loris (la part final del qual, la més interessant des del nostre punt de vista, és de Jean de Meung, escrita precisament a les darreries del XIII) o el *Corbaccio* de Boccaccio, obra deutora de Juvenal i que exercí una extraordinària influència. També a la literatura catalana tenim tradicions cultes que palesen eloqüentment les idees misògines. Només cal citar els *Maldits*, *l'Espill o llibre de les dones* de Jaume Roig o el *Maldit bendit* de Cerverí de Girona.

Des de l'antiguitat, la dona ha estat considerada com quelcom d'imperfecte en relació amb el mascle de l'espècie. La mesura de tot ha estat presa a partir de la condició masculina.<sup>3</sup> Danielle Jacquart i

3. Gabriel Janer Manila (1980: 41) en parla en relació amb el Cançoner de Mallorca: «Si reflexionam detingudament, a la vista del cançoner, sobre les qualitats que hom

Claude Thomasset (1989) indaguen en profunditat al voltant de la medicina i el sexe durant l'edat mitjana, i exposen tot un seguit de descobriments força reveladors per al tema que ens ocupa.

A partir de la teoria dels quatre elements (terra, aigua, aire i foc) i de les quatre qualitats que actuen sobre ells (el fred, el càlid, el sec i l'humit), hom explica des de l'antiguitat l'origen de tots els cossos que trobem a la natura. Hipòcrates de Cos (460-377 aC) i després Galè de Pèrgam (129-216 dC), els dos grans metges sobre els quals reposa el saber mèdic fins gairebé el segle XIX, es basen en la teoria dels quatre humors (sang, còlera o bilis groga, flema i malenconia o bilis negra) per explicar les característiques de cada ésser humà. Aquests humors han d'estar en bon equilibri per tal de mantenir la salut, i això s'aconsegueix amb la combinació adequada amb les qualitats i els elements abans enumerats. La dona és considerada freda i humida (característiques negatives), mentre que l'home, càlid per naturalesa, representa el centre de la creació. Aquesta creença implica la inferioritat i la imperfecció femenines, i genera tot un seguit d'idees i tabús al voltant de la dona que la irrupció de l'aristotelisme a les Universitats a partir del segle XIII i la religió cristiana no faran altra cosa que incrementar.<sup>4</sup>

Mentre que l'esperma masculí s'anomena «el líquid preciós», la dona que té la menstruació és considerada un ésser brut i impur del qual convé allunyar-se'n. El seu caràcter fred la converteix en insaciable en matèria sexual, promíscua i incapaç de contenir els seus desigs. És obscena, verinosa i sense escrúpols morals. Les dones velles, que ja no tenen la regla, són encara més perilloses, perquè mantenen el verí que no expulsen en el seu interior i són capaces d'infectar els nens

---

reclama del sexe de la dona, arribarem a la conclusió que es tracta sempre d'uns atributs que l'home exigeix en funció de l'ús que n'ha de fer».

4. La proliferació de la literatura contra la dona ocasionà fins i tot una reacció contrària, base d'un debat literari pro i antifeminista que es perllongà al llarg dels segles. Per a un recorregut al voltant de la qüestió, remeto a Cantavella (1992). Malgrat la reconeguda controvèrsia, Cantavella manifesta: «Hi insistim: el debat pro i antifeminista fou, en si, una polèmica superficial. No s'hi jugava l'autèntica consideració de la dona com a ésser social, i no presenta traces d'haver influït sobre l'estatus real de l'individu del sexe femení» (p. 18). És a dir, l'existència de discussions literàries en favor dels valors femenins, no alterà la clara posició d'inferioritat de la dona dins la societat.

amb la seva sola mirada. Encara pitjor si són dones pobres, més verinoses que les altres a causa d'una alimentació més dolenta:

«[...] la mujer es venenosa precisamente en virtud de su mecanismo fisiológico. La explicación que permitirá la fabricación arbitraria de hechiceras y brujas aparece ya a finales del siglo XIII. Advertimos que una mala nutrición hace aún más peligrosas a las viejas de las clases inferiores de la sociedad. Nunca el antifeminismo ha llegado tan lejos, jamás se le han puesto en las manos argumentos tan poderosos, pues, en efecto, la mujer puede ser principio de destrucción de la especie misma a la que pertenece» (JACQUART I THOMASSET, 1989: 72)

La literatura n'és plena de referències relacionades amb aquestes idees, que estan a la base de la imatge de les bruixes que coneixem. Jacquart i Thomasset (1989: 113) citen com a exemple: «En el *Árbol de la ciencia*, Ramon Llull presenta una vieja comadre de un cinismo inquietante» i, lògicament, esmenten *La Celestina*. També és aclaridor un breu fragment del Llibre III de *Lo somni*, paraules posades per Bernat Metge en boca de Tirèsies:<sup>5</sup>

«Fembra és animal imperfet, de passions diverses, desplaents e abominables passionat, no amant altra cosa sinó son propi cos e delits; e si los hòmens la miraven així com deuriem, pus haguessen fet ço que a generació humana pertany, així li fugirien com a la mort. No és animal en lo món menys net que fembres» (METGE, 1999: 126-127).

Si partim del fet, doncs, que tot és mesurat des de la concepció de l'home com a ésser més perfecte de la creació, la dona serà vista com una mena de complement del mascle, secundari, imperfecte i, per tant, inferior. Jacquart i Thomasset conclouen (sobretot en relació amb els desconeguts processos fisiològics naturals, les malalties i la seva transmissió) que qualsevol procés inexplicable revertirà negativament en la condició femenina. Tot allò que espanta l'home medieval, tot allò que li resulta misteriós, tot allò que no pot aclarir convenientment, serà

5. En el Llibre IV, Metge, després del debat amb Tirèsies, s'erigeix en defensor de les dones. Però el personatge de l'endevinador cec ja haurà posat damunt la taula el discurs misògin imperant.

culpa de la dona, intrínsecament luxuriosa, dolenta i verinosa. Tan sols hem d'evocar la imatge de la bruixa i de la foguera i la idea esdevindrà suficientment clara:

«Sovint la sang menstrual és considerada impura, i d'aquesta impuresa en deriven tota una sèrie de prohibicions i de tabús, prohibicions que tenen l'origen en la mateixa Bíblia i en el Talmud. A Mallorca, la prohibició que pesa sobre la dona, de tocar el porc, d'obrar les matances quan té el període, car tot podria perdre's, pot considerar-se lligada a aquesta manera de pensar. En un altre sentit, les velles pràctiques de bruixeria són una prova del poder de la sang menstrual. A la dona que volia enamorar un home que li agradava, la bruixa la incitava a posar-li tres gotes d'aquella sang impura dins una beguda. L'home que les engolia, s'enamorava apassionadament d'ella» (JANER MANILA, 1980: 48).

Les religions, principals transmissores d'aquesta línia de pensament, no faran altra cosa que agreujar la situació. Ja des del primer llibre de l'*Antic Testament*, el *Gènesi*, la dona ha estat caracteritzada com una part del mascle de l'espècie, una mena d'apèndix sense dret a opinar, secundari i ple d'imperficcions. No podem oblidar que la mitologia cristiana la considera creada a partir d'una costella d'Adam, el primer home, i que, a més, és en aquest món per fer-li companyia. La dona és la culpable de la caiguda del mascle en el pecat. Eva va escoltar-se les paraules temptadores del dimoni disfressat de serp abans que ningú, i va conduir Adam a l'abisme, on, de retruc, va ser arrossegada tota la humanitat. Amb aquests antecedents, les prevencions contra la figura femenina en la societat occidental estaven servides en safata de plata. Tanmateix, és clar que l'antifeminisme no es limita a Occident. La situació en altres cultures, agreujada també per les creences religioses, sovint repressives i sempre en mans masculines, és fins i tot pitjor.

En tots els casos és vital la submissió, l'obediència i l'acceptació d'un estatus inferior, requisits que, si són observats per les representants del gènere femení, suposen la bona marxa de la societat. Si aquest equilibri es trenca, si la femella de l'espècie fa alguna cosa contrària a l'axioma tradicionalment acceptat, es converteix d'immediat en un ésser maligne i pervers. Anna Caballé, a la seva recent

història de la misogínia, afegeix un argument en el qual el Cristianisme, durant la baixa edat mitjana, juga un paper determinant. Es tracta d'una qüestió de poder: la misogínia i la misogàmia de l'Església expressen la seva necessitat d'aconseguir vocacions per als seus ordes monàstics (la dona i el matrimoni representaven una competència evident)<sup>6</sup> i, alhora, serveixen per defensar el celibat i l'abstinència davant pràctiques sexuals incontrolades.<sup>7</sup> La doctrina repressiva de l'Església, basada en la por, el pecat i la culpa, va adobar el terreny per a la demonització d'una sèrie d'idees i d'actituds on el gènere femení sempre hi sortia perdent. Segons paraules atribuïdes a Sant Agustí, pare de l'Església: «Les dones no han de ser il·luminades ni educades de cap manera. De fet, haurien d'ésser segregades, ja que són la causa d'insidioses i involuntàries ereccions en els homes sants».

Al llarg dels segles, la situació indiscutiblement s'ha perpetuat, malgrat que, pel que fa a Occident, s'hagin produït avenços significatius en la dignificació del gènere femení. El Renaixement i el Barroc ofereixen tants exemples literaris contra les dones i contra el matrimoni, que es fa difícil, sense allargar aquest treball de manera poc desitjable, triar-ne un.<sup>8</sup> El segle XVIII va representar un cert punt d'inflexió, ja que, segons Anna Caballé (2006: 183) «es la época en que se debate con cierta seriedad sobre la presencia femenina en los espacios sociales».<sup>9</sup> Aquest tímida camí, que va obrir un debat que continuà de

6. Archer i Riquer (1998: 92) corroboren aquestes afirmacions: «En parte la misoginia se integra en la tradición paralela de la misogamia —la adversión al matrimonio— que en ciertas épocas se propugnaba por determinados motivos sociales y religiosos. [...] Estos escritos misóginos y misógamos, en su mayor parte, propagan la idea de que la mujer es un ser natural y moralmente inferior al hombre y por tanto, como parece demostrar uno de los mitos de la creación en el Génesis, un agravante en la lucha del varón contra el pecado».

7. Cal recordar que, segons Jacquart i Thomasset, les malalties que l'home no podia ni explicar ni curar, tant si eren realment de transmissió sexual com si no, sovint s'atribuïen al caràcter impur (físic i espiritual) de la femella.

8. Reproduiré el segon tercet del sonet de Quevedo intitulat «Hastío de un caso do al tercero día: Mujer que dura un mes, se vuelve plaga,/aun con los diablos fue dichoso Orfeo,/pues perdió la mujer que tuvo en paga» (QUEVEDO, 1970: 7).

9. Tot i aquesta afirmació, només cal rellegir la citació que encapçala aquest treball, que pertany a un sàinet de començaments del segle XIX escrit per Francesc Renart i Arús, per comprendre la terrible lentitud de qualsevol tipus d'avenç.

manera imparabile durant el XIX i el XX, no ha suprimit ni de bon tros l'existència d'un pòsit antifemení inqüestionable, encara que més o menys amagat. Inserir com estem en una societat patriarcal, els sentiments negatius al voltant de la dona els trobem des de l'antiguitat a l'actualitat. Estan presents en tots els àmbits de la vida i, com a conseqüència, a la literatura, culta i popular. De vegades, ficció i realitat es retroalimenten. Els refranys, frases fetes i acudits que encara circulen en contra de la dona i del matrimoni són com una mena de bumerang que contribueix a mantenir vius socialment tòpics misògins d'arrelada tradició.

Aquest context —per força caracteritzat mitjançant un important esforç de síntesi— revertí ineludiblement en totes les manifestacions artístiques, inclosa la literatura popular. És una qüestió ja coneguda, d'altra banda, i les mostres recollides per Milà no faran res més que oferir-nos exemples per demostrar-ho àmpliament. Vegem-ho.

### *LA TRADICIÓN MISÒGINA A LES BALADES DEL ROMANCERILLO CATALÁN*

La poesia popular, malgrat el seu caràcter anònim i la seva orali-tat, ha tingut òbviamment un autor primer:

«[...] la poesia popular, substancialment anònima, sempre ha tingut en l'inici un autor. El poble, en sentit col·lectiu, no pot crear una poesia, car és inimaginable una massa de gent delirant en vers. Tota poesia ha estat "trobadà" per algú, docte o indocte, tant se val, que ha tingut l'encert de plaure la societat que l'envolta, la qual s'ha emparat de la seva creació literària, ha oblidat el nom del creador i s'ha atorgat la facultat de transmetre-la amb canvis i variants, escurçant-la o allargant-la, refent o estrafent els versos, acomodant-la a noves situacions. És el fenomen de la tradicionalitat necessari perquè una peça popular pervisqui, de vegades segles» (RIQUER/COMAS/MOLAS, 1993: 387)

però es converteix en un fenomen col·lectiu que afavoreix la seva pervivència al llarg del temps:



«Entenem per poesia popular [...] aquella poesia que és acceptada realment per la collectivitat, que compleix una funció múltiple i que és perpetuada sincrònicament i al llarg de les generacions de receptors i alhora transmissors per tradició oral» (ROMEU I FIGUERAS, 1993: 7).

Les cançons, com a forma d'expressió ancestral que trobem en totes les èpoques i en totes les societats, es vehiculen a través de la música<sup>10</sup> i s'utilitzen en tot tipus de celebracions: commemoracions religioses i bèl·liques, festes rurals, fets quotidians, esdeveniments extraordinaris. Són, a desgrat de la seva condició festiva, un reflex de la manera de pensar de la societat en la qual sorgeixen i es desenvolupen. Ja ha quedat clar que sempre ha d'existir un autor primer que plasma poèticament les creences del món que l'envolta. Després, és la voluntat popular qui s'encarrega de la supervivència d'aquestes mostres poètiques, adaptant-les als nous temps i a les noves circumstàncies. Només podem estudiar els diferents aspectes (entre ells, la misogínia) de les manifestacions artístiques populars si els connectem amb els condicionaments històrics, sociològics, culturals i polítics del seu entorn, que són els mateixos que incideixen en la literatura culta. El caràcter lúdic, musical i lleuger de les balades, el seu allunyament de la transcendència, no pot interpretar-se com una qüestió que serveixi per aïllar-les de la realitat social. Tal vegada al contrari. Hi ha una misogínia encoberta a les cançons, de la mateixa manera que existeix a qualsevol altra manifestació literària i artística, però també hi ha una misogínia manifesta i explícita que hom pot resseguir clarament, i que entronca amb una tradició literària culta antiquíssima i universal. Les dues seccions del *Romancerillo* en les quals centrarem aquesta feina compilen les cançons «romancescas» o novel·lesques —terme que, des del punt de vista actual, resulta més aclaridor— i les de costums. No va ser fàcil per a l'autor fer-ne una distribució sense problemes, tal

10. «Hom canta avui i hom ha cantat sempre: per fer més lleuger el treball, per acompanyar-se en el camí, per fer dormir un infant al bressol, per anar a la guerra, per expressar una devoció, per fer la cort a una noia, per ballar, per beure vi a la taverna, per insultar un enemic, etc. Això vol dir que el cant és i ha estat de moltes menes, des del més delicat al més groller, i que ocupa molts diversos graus en una escala de valors que avui en diem literaris [...]» (RIQUER/COMAS/MOLAS, 1993: 385).

com explica Manuel Jorba (1984: 114), tot citant directament les paraules de Milà:

«Explica la classificació per temes (“asuntos”) i l’ordenació de les cançons —aproximadament cronològica, quan és possible— dins cadascuna de les cinc seccions establertes, distingint dins cada grup les d’índole més estrictament èpica o narrativa de la resta, de tipus líric, descriptiu, didàctic o dialogat, i posant especial cura a salvar les dificultats de classificació que es presenten sovint entre contingut “llegendari” i “novel·lesc” o entre “novel·lesc” i “de costums”:

“No siempre es cómoda y segura la atribución a un género cuando se trata de obras poéticas, cuanto más de las populares, no sujetas a determinadas normas. Canciones hay entre legendarias y romancescas, al paso que alguna, romancesca por el fondo, se asemeja a las de costumbres por el estilo. Mas podemos asegurar que la distribución ha sido, en general, meditada.”»

Realment, moltes de les cançons del tercer apartat («romancescas») estan clarament revestides d’un cert aire de llegenda, mentre que n’hi ha d’altres que suggereixen la recreació costumista d’una realitat social menys reculada en el temps. Hi coexisteixen balades de clar regust medieval, que es desenvolupen en un entorn àulic amb reis i nobles com a protagonistes, i balades d’aspecte urbà amb personatges que no formen part del cercle aristocràtic (i que haurien estat susceptibles de ser incloses a l’apartat número 4). En el primer grup hi col·locaríem, per exemple, *El testamento de Amelia* (MILÀ, 1882: 185, balada núm. 220) i en el segon *La viuda hipócrita* (p. 197, 231).<sup>11</sup> Aquestes diferències, però, no resulten un obstacle per a la detecció i per al seguiment dels elements misògins, que apareixen en tots els casos sense que aquesta distinció sigui rellevant.

La naturalitat amb la qual les cançons del *Romancerillo* transmeten la perversitat de la figura femenina confirma l’arrelament d’aquest ideari en la societat. Sembla totalment acceptat que la dona és capaç d’actes infames i cruels, sense cap atenuant ni motivació que els justifiqui. Mai no s’explicita clarament un motiu per a les actuacions poc

11. Mantinc el títol en castellà que Milà va donar a les cançons.

ètiques de les dones de les balades. De fet, el materialisme, la promiscuitat sexual, la cobdícia i la hipocresia seran majoritàriament l'únic motor que podrem suposar per al seu comportament. És des d'aquest punt de vista, com veurem més endavant, que l'element misogin adquireix més rellevància: quan els comportaments malignes de les dones, sempre absolutament gratuïts, són acceptats socialment com a característics de la seva naturalesa. En la majoria dels casos, les actuacions de les perverses protagonistes de les balades resulten punibles i indefensables, però no per això deixen de palesar una ideologia concreta i inqüestionable. Per il·lustrar-ho de manera entenedora, ningú no pot defensar les dones de l'*Espill* de Jaume Roig, però ningú no s'atrevirà, tampoc, a no reconèixer que l'obra és el més gran monument a la misogínia de la nostra literatura.

Les dones de les balades sempre apareixen caracteritzades des dels paràmetres dels vincles familiars i, sobretot, a partir de la seva relació amb el mascle de l'espècie: són promeses, esposes, amants, mares, filles, sogres, alcavotes. Per tant, cometen les seves accions perverses dins l'àmbit de la vida domèstica, al qual estan restringides quasi exclusivament. Les víctimes sempre seran persones del seu entorn més proper. En general, comparteixen tots els tòpics i llocs comuns de la tradició literària universal. Aquest fet, que constatarem tot seguit, corrobora el lligam inqüestionable entre la literatura culta i la literatura popular i perfila la base comuna de l'imaginari dels pobles. No podem deixar de banda que les cançons són manifestacions profanes, festives, lúdiques, frivolitzaes encara més per la presència del ball i de la música. Tanmateix, posen en relleu clarament un antifeminisme recalci-trant, de vegades brutal. Amb la clara pretensió d'explicar una història, les composicions, malgrat la seva estructura poètica, adopten majoritàriament la forma narrativa en tercera persona i posseeixen una forta presència del diàleg. Aquest fet vincula les balades a altres manifestacions de la cultura popular de transmissió oral, com el conte i la rondalla, amb les quals tenen indubtablement coincidències temàtiques i de contingut. D'altra banda, l'aspecte de narració dóna versemblança a allò que s'explica, aporta credibilitat al relat i l'acosta al lector (o a l'oïdor). Les balades ens han ofert un doble ventall de possibilitats: el comportament femení des del paper d'esposa, d'ena-

morada, de promesa; i el comportament femení des del paper de mare, en aquest cas, sobretot, de mare política. Dit d'una altra manera, la línia de les esposes dolentes i la línia de les sogres dolentes. És des d'aquest doble vessant que continuarem el nostre estudi.

### a) *Les males esposes*

Des d'aquest rol, la tradició misògina ens aboca al bell mig del tema estrella de l'antifeminisme: l'adulteri. La infidelitat matrimonial, per força acompanyada de l'engany i la mentida, és el retret contra la dona més repetit, més glossat. El retret per antonomàsia. Han corregut (i corren) rius de tinta al voltant d'aquest motiu, present en totes les èpoques i en tots els gèneres literaris.<sup>12</sup> Tenim dones adúlteres de totes les condicions, moments històrics i classes socials. El motiu palesa clarament l'hostilitat de l'home envers la figura femenina, sentiment que té a veure amb la suposada existència d'un desig sexual insaciable atribuït des d'antic a la seva naturalesa. A l'edat mitjana, el tema inicia un període de virulència i les tradicions cultes de la *mala cansó* provençal i dels *maldits* catalans són exemples que posaran en relleu la idea ja coneguda de la dona mentidera, superficial i materialista. Als *maldits*, el *jo* poètic, en l'entorn de la *cortesía*, blasma una dama concreta —l'estimada que l'ha traït—, però per extensió hi queda reflectit tot el gènere femení: la dona promíscua, infidel i deslleial, capaç d'abandonar l'enamorat sense cap sentiment de culpa i d'oferir-se a qualsevol altre per aconseguir allò que desitja, sigui un bé material o simplement una satisfacció carnal.

«La dona era vista [...] com una criatura de la matèria, l'home com un ésser més vinculat a l'esperit. Així mateix, les diverses referències al

12. El *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal* d'Elisabeth Frenzel, sota l'epígraf «El Honor conyugal herido» (1980: 164-174), estableix la caracterització del motiu de l'adulteri en la literatura universal, remuntant-se a les cultures primitives dels pobles d'Orient i d'Occident i a les tradicions hebrea, grega i romana d'abans de Crist. El recorregut, que arriba fins a les acaballes del segle xx, confirma la forta presència del motiu en tots els gèneres i en totes les tradicions, i expressa de manera clara la reiterada diferència valorativa que rep el tractament de l'adulteri femení enfront del masculí.

*poc seny* de la dona vilipendiada als maldits concorden perfectament amb el concepte de la dona en general» (ARCHER, 1996: 31-32).

Archer conclou que els *maldits* no es poden considerar un gènere inscrit dins la literatura misògina, ja que vilipendien una dama concreta i no la dona en general, però accepta també que «[...] al maldit, una dona —pertanyent a un sexe que hom considerava moralment feble i de naturalesa essencialment luxuriosa— és censurada per posar en evidència precisament aquelles qualitats que la defineixen individualment i col·lectivament. Per dir-ho d'una altra manera, el seu defecte principal és que ha vindicat tot allò que afirma la misogínia» (1996: 33).

Per tant, estem parlant de la poca ètica i de la luxúria com a característiques que defineixen la dona individualment i col·lectivament. Un gènere culte contribueix a configurar una concepció ideològica que també trobem en les nostres balades. Exemples en són *La viuda hipòcrita* (p. 197, balada núm. 231), *La adúltera castigada* (p. 241, núm. 254), *La mujer perversa* (p. 245, núm. 255), *La niña engañosa* (p. 278, núm. 292), *El hombre chiquitín* (p. 294, núm. 308), *Deseo logrado* (p. 332, núm. 352), *Tan sólo regalos* (p. 334, núm. 355) i *Deseos no santos* (p. 337, núm. 359), per citar-ne algunes de les més representatives.

Com palesen els mateixos títols, algunes de les protagonistes d'aquestes cançons són dones casades que han consumat físicament la seva infidelitat matrimonial. A *La adúltera castigada* es reproduïx un *topoi* amb força presència al llegendari medieval: el marit és fora de casa dedicat a la cacera i la dona aprofita per cometre adulteri. El pretendent li demana:

«Qui pogués dormir senyora / una *noche* sens temó  
en una cambra daurada / en un llit cobert de flors»<sup>13</sup> (v. 11-12)

requeriment davant del qual ella respon sens dubtar-ho un moment:

13. He editat els fragments que cito fent una transcripció ortografiada segons els usos actuals de la normativa, però respectant tots els trets morfològics, sintàctics, fonètics i semàntics de la versió de Milà i Fontanals.

«Una i dugues, *caballero*, / una i dugues tres i tot.  
 Don Jardin és a la caça / en els montes de Leó  
 Ja se li mengés el *perro* / aquell animal falcó,  
 Un río corriendo d'aigua / se li meni el cavalló,  
 Un río corriendo d'aigua / se li meni ab ell i tot» (v. 13-17)

Com veiem, l'esposa no només és infidel, sinó que desitja tota classe de mals a l'espòs absent. El fet de tenir el marit lluny sembla prou motiu per buscar un substitut, en confirmació de la idea de la necessitat de sexe inherent a la condició femenina. La dona no pot estar sola i sense activitat carnal, la seva naturalesa no li ho permet. Es tracta d'un lloc comú de les llegendes, contes i novel·les de cavalleries. En el context feudal i cavalleresc, els homes passaven llargs períodes fora de casa. Guerres, croades, caceres, expedicions: tot un seguit d'activitats que allunyaven els marits de la llar conjugal. Aquest fet afavoreix l'aparició del tòpic de la dona que, en trobar-se sola i sense notícies de l'espòs (evidentment, les comunicacions eren difícils), cau en braços d'un amant que li ofereix allò que no té.<sup>14</sup>

Cal que recuperem la idea del tractament diferenciat que reben al llarg de la història els adulteris femenins i els masculins. El món clàssic ja ens ofereix un exemple ben significatiu. Ulisses, durant el seu llarg recorregut de tornada a Ítaca, té diverses aventures amoroses. A l'*Odissea* ningú no esmenta la promiscuïtat del protagonista. Ans al contrari. S'argumenta com una mena de camí iniciàtic útil i necessari que culmina amb el retorn als orígens, representats per la llar conjugal i el matrimoni legítim. Penèlope, en canvi, només és valorada (i així ha passat a la posteritat) en funció de la seva fidelitat recalitrant. És òbvia la diferència de barem que jutja allò que és permès a un gènere i a un altre. Circe i Calipso, en contrapartida, són dones perverses, i la seva relació amb Ulisses és tractada des d'aquest vessant, no des de l'aspecte de l'adulteri masculí. Elles el tempten i el sedueixen. Tanmateix, la qüestió immoral de la infidelitat de l'heroi ni tan sols no es planteja.

14. El lloc comú del cavaller que, abans de partir, col·loca un cinturó de castedat a la seva esposa forma part d'aquest imaginari. D'altra banda, confirma la desconfiança *a priori* en la seva fidelitat.

Reprement l'anàlisi de les cançons, observem que el tema adquireix un aire més truculent a *La mujer perversa*. Aquí, l'adulteri té una llarga durada, fins el punt que gairebé tots els fills de la protagonista són de l'amant, si exceptuem «[...] aquell mitjanet / qu'és del traïdor del marit» (v.15). Milà i Fontanals, per raons morals, havia eliminat alguns versos de les balades. De fet, va encapçal·lar l'edició del *Roman-cerillo* amb una «Advertencia» de marcat caràcter conservador, que incidia en el to poc edificant d'algunes de les composicions, gens recomanables des del punt de vista de la moralitat imperant:

«No todas las canciones de la presente colección convienen a toda clase de lectores. [...] Es indudable que las canciones populares prefieren con frecuencia lo ruidoso y extraordinario a lo ejemplar; que las anima a menudo un espíritu cruel y vindicativo o una ciega exaltación amorosa; que su ingenuidad de concepto o de lenguaje raya muchas veces en indecorosa, y que algunas, aunque estén exentas de este defecto, como suelen las de costumbres, pueden ofrecer peligros a lectores incautos» (MILÀ, 1882: VII-VIII).

Una de les cançons que va patir la «censura» de Milà va ser precisament *La mujer perversa*, de la qual diu textualment: «suprimo 21 i 22 que destruyen el efecto del 20, mostrando la pertinacia de la culpable» (1882: 245). És per a nosaltres molt important allò que diuen els versos no transcrits, perquè, com el mateix Milà dóna a entendre, fan referència explícita a la culpabilitat de la protagonista. Joan Antoni Paloma (1980: 138), va completar els versos suprimits basant-se en els manuscrits conservats a la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander, de manera que el fragment final de *La mujer perversa* és el següent:

«Marit ants de matar-me/ tres paraules deixa'm dir,  
nines, viudes i casades/ preneu exemple de mi,  
quan tingueu el marit fora/ de nit no el baixeu a obrir,  
pensareu sera l'*amante*/ i serà el traïdor del marit» (v. 19-22)

Les adúlteres de les balades mai no mostren cap mena de penediment, però, en aquest cas, la perversitat encara arriba més lluny. D'entrada, el pecat de la protagonista no és casual o passatger. Fa anys que té el mateix amant, pare de la majoria dels seus fills. Quan és desco-

berta i sap que ha de morir a mans del marit, no demana clemència o perdó. El que fa és llançar un missatge per a les altres dones. No recomana que no siguin infidels i que respectin els marits, no preconitza una actitud moralment correcta en els últims moments de vida. Les seves paraules van en un altre sentit: són un consell solidari per a la millor manera d'actuar en el moment de l'engany. *La mujer perversa* corrobora l'existència segura de l'adulteri femení, mostra la connivència entre totes les dones que estan en la mateixa situació. No és cap cosa estranya: ja hem vist que es tracta d'una creença institucionalitzada en la societat o, com a mínim, en la ficció literària.

Els marits enganyats estan legitimats per administrar justícia i per imposar un càstig exemplar, que pot arribar a ser la mort de la culpable i del seu amant. És un desenllaç que es repeteix a les balades. També el trobem suggerit al *maldit* de Pere Joan de Masdovelles, *Dona d'honor qui viure vol honesta*, que afirma de la dona deshonest que «raó permet que's deu ben castigar». Aquest càstig, segons Archer (1996: 30), podria ser morir a mans del marit.

Totes les cançons sobre l'adulteri inclouen el tema latent de la misogàmia. La idea que el matrimoni és intrínsecament dolent pot justificar certes accions, i ens remet al personatge de la *malmaridada*, de llarga tradició durant l'edat mitjana a la lírica popular de les llengües romàniques i de sovintejada recreació a la literatura culta. El Cançoner d'Uppsala, publicat a Venècia el 1556, recull dues cançons populars catalanes de *malmaridades*, una d'elles (*Què farem del pobre Joan?*) sembla que «força graciosa» (RIQUER, COMAS, MOLAS, 1993: 402). La dona mal casada es troba atrapada en un matrimoni convíngut que comporta infelicitat. L'amor autèntic, o si més no la passió carnal, només pot produir-se fora d'aquesta institució. Aquesta visió del triangle amorós explica l'aversion que repetidament les adúlteres demostren envers els marits. *Deseos no santos* repeteix l'esquema: l'amant es presenta improvisadament, la dama suggereix al marit que marxi de cacera i, quan ell sospita la raó i l'acusa d'infidel, ella demostra de manera contundent el seu odi visceral:

«Qui't pogués veure, marit, / ab una sala quadrada  
voltada de capellans / i tu al mig amb la mortalla» (v. 16-17)



La resposta del marit no és menys truculenta:

«Qui't pogués veure, muller, / dintre d'un paller de palla,  
Ficar foc a tots costats / i la cendra fos ventada» (v. 18-19)

i ens remet al tema del càstig a la foguera que reprendrem més endavant a l'apartat de les males sogres.

Sense arribar a la infidelitat, tenim *El hombre chiquitín*, la balada 308 del *Romancerillo*, que Milà va citar explícitament com una de les composicions poc recomanables moralment. El cert és que l'escarni al qual és sotmesa la figura del marit arriba a cotes que converteixen la cançó en un autèntic *divertimento*. La protagonista és una *malmaridada*, perquè l'obliguen a casar-se sense poder triar:

«Maridet me'n han dat / la setmana passada,  
Me l'han dat tan petit / que en lloc no hi abasta» (v. 1-2)

Ara bé, un cop casada, la seva crueltat no té límits: la ridiculització del pobre home és absolutament descarnada. Sense pietat, l'esposa el sotmet a vexacions constants fins que l'envia al riu i el corrent se l'emporta. Quan desapareix definitivament sota les aigües, fa tocar les campanes en senyal de joia. El marit només li ha durat una setmana. La composició, escrita en primera persona, empra una anàfora de marcada comicitat: «L'agafo amb un braçat» (v. 6, 8, 10, 13), que, a banda de mostrar-nos les dimensions indubtablement mínimes del marit (al qual pot carregar sota el braç), és una fórmula clarament despectiva. L'homenet no té veu, no es queixa, no es manifesta. La dona el porta d'un cantó a l'altre, rebaixant-lo cada cop més, fins que el deixa morir ofegat.

La utilització de l'humor, freqüent a les cançons populars, tampoc no és estranya a la literatura misògina en general. Sovint el discurs antifemení s'empara en la comicitat per difondre el seu ideari, en ocasions mitjançant la caricatura i l'exageració. Només cal recordar els nombrosos poemes burlescs que Quevedo dedica al blasme i a la crítica de la dona, o la *Sàtira* de Juvenal amb la qual encetàvem aquestes pàgines. Alguns dels *maldits* també en són un exemple: «L'humor als maldits té la mateixa base ben seriosa que a la literatura misògina: si la

dona és presentada com un ésser d'irritants imperfeccions és amb el suport de l'autoritat bíblica, patristica i escolàstica» (ARCHER, 1996: 31). L'element còmic, doncs, és una arma molt rendible, que arriba amb facilitat a un públic ampli, però que no invalida la seriositat de la ideologia bàsica del text.<sup>15</sup>

*El hombre chiquitín* no és l'única balada on trobem la caracterització gens compassiva de la dona casada que acaba essent la responsable de la mort del marit. A *La viuda hipócrita*, la protagonista emmetzina l'espòs amb absoluta premeditació. El personatge entronca amb la tradició de la dama deslleial i traïdora, que no dubta en utilitzar tots els mitjans (en aquest cas arribar a matar) per tal d'ascendir socialment. La protagonista busca un millor partit entre els personatges que venen a visitar el marit malalt. En realitat, la causa de la malaltia ha estat el verí que ella mateixa li ha barrejat amb el menjar, la qual cosa li explica sense compassió mentre agonitza, complaent-se en aquesta darrera crueltat: «Marit, dinant n'has pres d'un arbre una salsa verda» (aquest vers, núm. 9 de la composició, va ser suprimit a l'edició de Milà).

Hi ha més vídues perverses al *Romancerillo*. A *Deseo logrado* en trobem una que «festeja'ls fadrins/ de la primera volada» (v. 6). És a dir, va amb nois joves. El *jo* poètic li atorga un nom prou aclaridor i no exempt d'humor: «Viudeta de la Vallfalsa». El seu propòsit és enganyar els homes per tornar-se a casar, però ells la defugen perquè tenen por: «Temo no facis ab mi/ lo que vares fer ab l'altre» (v. 8). S'insinua clarament la seva responsabilitat en la mort del primer marit. Apareix la utilització d'una arma considerada tradicionalment femenina com a mitjà per aconseguir allò que es desitja: la vídua es posa a plorar. És un recurs ja criticat per Tirèsies al Llibre III de *Lo somni*:

«Si han mester a dir una falsia o fer un perjur o una gran malvestat,  
o molts sospirs o falses llàgremes, no els ne cal eixir de casa ne anar-les

15. Ho resumeixen amb claredat RIQUER, COMAS, MOLAS (1993: 99) en relació amb l'*Espill* de Jaume Roig: «No oblidem que el *Spill* no és escrit amb humor, sinó seriosament, i si alguns dels seus episodis resulten divertits i pintorescos, això és purament marginal o accidental, car el que hi val i hi té pes és la crua diatriba i l'exasperada virulència».

manlevant per lo veïnat; tan prestes les han com han los cans l'orinar» (METGE, 1999: 138).

Les llàgrimes són una de les demostracions de la falsedat femenina, de la seva capacitat de manipulació i de fingiment. De fet, el pretendent de la balada cau a la trampa i accepta les esposalles. Mentre es casen, apareix el cinisme extrem de la protagonista:

«Quan se donaven les mans /ella esclafeix la rialla;  
“Ara sí que et tinc, babau, / molt temps ha que te'n buscava”» (v. 12-13)

Quant a la motivació del personatge per a actuar d'aquesta manera, només podem esgrimir la complaença femenina en l'engany i en l'abús envers el mascle. La vídua vol un home jove, un «babau» manipulable que cedeixi a tots els seus desigs mentre a ella li convingui. En cas contrari, probablement serà capaç d'atemptar contra la seva vida. Ja vam parlar de la gratuïtat inexplicable de determinades accions femenines: es tracta de l'essència mateixa de la misogínia.

Habitualment, les dones també són acusades de materialistes, dominades per l'anhel incontrolable d'atresorar béns, joies, vestits bonics. La importància que atorguen a l'aparença física les converteix en éssers superficials. Aquesta qüestió ha estat motiu de crítica continuada, sobretot durant l'edat mitjana. En els seus comentaris de *Lo somni*, Lola Badia (1999: 258-259) fa un resum aclaridor de l'apartat 10 del Llibre III: «La dona és un animal defectuós que només està pendent del seu cos. [...] La cosmètica serveix per tapar defectes i les fa envellir abans d'hora; sobretot dissimulen la pudor del cos amb perfums. [...] L'enrossiment dels cabells implica moltes tècniques variades. També hi ha un gran repertori de pentinats. Per a la depilació necessiten l'ajuda de serventes especialitzades. El vestuari és ostentós, canvia el perfil real del cos». És a dir, les dones s'arreglen per vanitat i per dissimular les seves imperfeccions i la seva impuresa. Jacquart i Thomasset també aborden el tema a bastament i Archer, en analitzar els *maldits*, manifesta:

«Quan el poeta destaca la lletjor interior de la dama sense negar la seva bellesa corporal, s'inscriu en una llarga tradició de la qual tenim una altra manifestació en sant Tomàs d'Aquino quan diu que les dones s'adornen el cossos perquè, mancat del regiment de la raó, no assoleixen la bellesa interior de la qual és capaç només el mascle» (ARCHER, 1996: 31-32).

No podia faltar una dona d'aquestes característiques a les balades. La protagonista de *Tan sólo regalos*, jove en edat de merèixer, té tres pretendents, dels quals l'únic que vol és obtenir regals amb la idea implícita de casar-se amb el més generós. Ells li compren mocadors, faldilles, sabates, mitges, collarets, tot disputant-se els seus favors, però descobreixen el seu joc i finalment la noia no aconsegueix casar-se. És una de les poques cançons on l'actitud reprovable de la dona descrita no obté el seu fruit.

No és el cas de *La niña engañosa*, composició de caràcter inequívocament costumista, d'ambient rural i amb personatges de classe baixa. També aquí hi trobem una noia bonica (una minyona, l'Antònia) que té relacions amoroses amb un xicot del poble. Mentre el noi (que narra els fets en primera persona) es creu estimat, ella prepara el seu casament amb un altre. No contenta amb aquest engany, quan ell té notícia dels rumors i li demana explicacions, ho nega rotundament. El diumenge següent, es casa. Tornem a trobar una gratuïtat absoluta per explicar el comportament mentider i enganyós del personatge femení. Dins l'àmbit de l'amor cortès, la tradició de la *mala cansó* provençal participa de les mateixes característiques. És clar que una manifestació literària culta, de llenguatge acurat, d'autoria reconeguda i que juga el joc de la ficció retòrica, sembla molt allunyada d'unes balades anònimes amb data de composició incerta, pensades per ser cantades, que empren un registre col·loquial i que segurament acomplien una funció festiva i de divertiment. Els punts de contacte només es poden explicar a partir de la pervivència en el temps de les idees anti-femenines, que faciliten l'existència de llocs comuns assumits socialment i molt utilitzats. Les dones de la *mala cansó* fan passar amb raons durant anys els seus enamorats, donant-los esperances però sense consumir les relacions. Com que són volubles i mentideres per naturalesa, després de molt de temps no tenen inconvenient en abando-

nar-los per un home més noble, més ric o que simplement els hi agrada més. La traïció i la deslleialtat són els trets típics d'aquesta *mala o falsa domna*, com ho són els de l'Antònia. A més, comparteixen una altra característica, perquè en ambdós casos es tracta de dones molt belles. Estimar una dama bonica prestigiava l'enamorat, que en la *mala cansó* condemna la seva lletjor interior i moral, però no deixa mai de reconèixer la seva bellesa física. El caràcter del noi de la balada, sense màcula, un home ple de virtuts que pateix per amor, concorda també clarament amb el trobador d'aquest gènere: tots dos són narradors en primera persona que reporten les seves desgràcies. La bondat del mascler de l'espècie queda reflectida en els darrers versos de *La niña engañosa*:

«No pas tan bonicas, / com era l'Antònia,  
No hi ha cap clavell / ni tampoc cap rosa,  
Que sigui tan fresc / com era l'Antònia» (v. 28-30)

Ni tan sols després de l'abandonament, el pobre enamorat deixarà de lloar la bellesa de l'estimada.

Només un apunt final abans de passar a les sogres dolentes. No hem trobat cap balada al *Romancerillo*, malgrat l'advertiment de Milà, que utilitzi un to obscè o groller, com tampoc no n'hem trobada cap que faci referència explícita a qüestions sexuals. No obstant això, podem estar segurs de l'existència de cançons amb aquest contingut als llocs on Milà i els seus col·laboradors van fer les recopilacions. Simplement cal recordar el cançoner de Mallorca.<sup>16</sup> És possible obrir un interrogant, atesa la ideologia de Milà, en relació amb la seva voluntat de no aplegar aquest tipus de testimonis. De fet, tenim l'antecedent menorquí, que recull Natàlia Sans (2002) quan va trobar i editar les cançons del folklore menorquí que Francesc Camps i Mercadal havia amagat a causa de la seva càrrega eròtica, obscena o escatològica. Segons ella mateixa informa (p. 10), també Josep Massot i Muntaner afirma que Marià Aguiló havia guardat sense publicar les cançons

16. Veg. JANER MANILA (1980). Per a la mateixa temàtica en la narrativa i en el teatre popular mallorquins, veg. JANER MANILA (1982).

«verdes» mallorquines, així com Antoni M. Alcover mai no publicà les rondalles de tema sexual.

L'argument pren consistència en recordar la composició intitolada *Les monges de Sant Aimanç*, inclosa en l'apartat de cançons «històriques i de bandolers» del *Romancerillo*:

- 1 «Les monges de Sant Aimanç  
totes en *ventana* estan,  
veuen venir un jove galant:  
“Galant, galant, busqueu lloguer?”
- 5 De quina feina sabeu fer?”  
“De posar monges a *coucher*.”  
Quan vingué el cap de l'any  
dotze monges, tretze infants
- 9 i la priora el més galant.»<sup>17</sup>

En nom del seus escrúpols morals, Milà va suprimir el vers 6 i el mot «infants» del vers 8, amb la qual cosa la balada resultava inintelligible. A banda que l'actuació de Milà contribueix a confirmar les nostres sospites, no és agosarat suposar (els estudis de Janer Manila així ho corroboren) que, si haguessin existit dins del *Romancerillo*, aquestes cançons haurien estat una bona aportació per a l'estudi dels elements misògins. *Les monges de Sant Aimanç* en són una prova, encara que en realitat es tracti d'una balada d'erotisme molt tebi: topem un cop més amb la promiscuïtat femenina, tan insaciable que afecta fins i tot les monges que han fet vot de castedat.<sup>18</sup>

### b) *Les males sogres*

Existeix una llarguíssima tradició, que arriba fins a l'actualitat, que fa referència a les poc amigables relacions entre les mares i els cònjuges del seus fills i filles, especialment en el cas dels mascles, fins

17. Reprodueixo l'edició de PALOMA (1980: 76).

18. La temàtica d'aquesta balada no és insòlita. Hi ha una tradició literària prou important al voltant de l'activitat sexual de capellans i monges. Frenzel (1980: 403-411) la recull com a motiu de la literatura universal sota l'epígraf «Voto de castidad».

el punt que el mot *sogra* és, *per se*, ple de connotacions negatives. Frenzel (1980: 132-133) recull la presència dels enfrontaments entre sogres i nores des de l'edat mitjana. Per a Frenzel, a la literatura medieval la sogra és un personatge pervers, que intriga contra l'esposa del seu fill amb intenció de destruir-la. El motiu s'ha perpetuat al llarg del temps de manera gairebé imparable, tant des del vessant humorístic com des de la seriositat i, en ocasions, des de la truculència. El teatre còmic n'ha fet un ús sovintejat,<sup>19</sup> així com els contes i les llegendes populars. El *Romancerillo* aplega diverses cançons que segueixen tots els tòpics d'aquest motiu, com *La noble porquera* (p. 200, balada núm. 234), *La mala suegra* (p. 218, balada núm. 243), *Trato feroz* (p. 291, balada núm. 307) o *El testamento de Amelia* (p. 185, balada núm. 220), composició que mereix un comentari diferenciat perquè hi apareix el paper de la dona iniqua no com a sogra, sinó com a mare.

*El testamento de Amelia* possiblement fou una balada molt coneguda, de la qual Milà en va recollir nombroses versions. Ens aboca a la màxima malignitat femenina: la dona que destrueix el fruit de les seves entranyes. Ja Medea va ser capaç de matar el seus fills per despit contra Jason quan ell l'abandonà. *El testamento de Amelia* és una cançó d'aspecte llegendari, protagonitzada per una princesa bona (l'Amèlia és filla del rei francès) i una reina dolenta (la seva mare, que

19. Pel que fa a la dramaturgia en català, ho confirma la proliferació d'obres amb el mateix títol o similar. Sense ser exhaustius, trobem una comèdia en tres actes de J. Pin i Soler intitulada *Sogra y nora*; dos entremesos mallorquins (SERRÀ CAMPINS, 1995: 8 i 28) de títol *La sogra i La sogra i la nora*; una peça breu recollida a la *Llibreta de sainetes per sombras* del ciutadà barceloní Ramon Pasqual (manuscrit MS. B-12 de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), de nom *Pas de la sogra y la nora*. Fernández Gómez (1993: 611) recull un entremès anònim representat a Madrid el 1832, *La suegra y la nuera*, que apareix en una impressió del XVIII feta a València, a la Imp. de Laborde, amb el títol en català, *La sogra y la nora*. Al Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC) apareixen amb el mateix nom diverses obres considerades del final del XIX. També Llorens i Jordana (1981: 280) reproduïx un fragment sobre ombres xineses de l'obra d'Artur Masriera *Los buenos barceloneses*, on hi ha una referència a una peça anomenada així: *Sogra i nora*. En aquest teatre, essencialment còmic, el motiu sofrirà modificacions. No només trobarem la malignitat de la sogra, sinó que existirà un enfrontament constant entre les dues dones, igualment malintencionades, enmig del qual el fill innocent es trobarà atrapat.

l'enverrina sense remordiments). Ella mateixa l'acusa directament des del seu llit de mort:

«Qu'és estat això, ma filla / que vos malalta n'esteu?»  
 «Ai, el mal que jo tinc, mare /estona ha que me'l sabeu,  
 metzines me'n haveu dades: /mare, morta me veureu» (v. 4-6).

A la versió C1 recollida per Milà, hi ha un vers on s'explica que les dues dones han discutit: «La mare i la filla/ n'han renyit fortament» i, de resultes de la baralla, la mare du a terme l'enverinament. A la versió D1, la reina nega la culpa: «Mentiu pel coll, ma filla/ mentiu pel coll arreu». Ara bé, siguin quines siguin les diferències de les versions, la coincidència de la raó de l'assassinat és unànime: la mare vol hereitar els béns de la filla. Per això la mata i per això li demana cínicament, mentre agonitza, que faci testament. Veiem un cop més el materialisme com a característica que defineix la naturalesa femenina.

Les sogres de les balades són personatges terriblement malignes, que cobreixen tot el ventall de llocs comuns inherents al rol. *La noble porquera*, de la qual també existiren força variants, reflecteix una sogra sense cap tipus d'escrúpol moral, que converteix la nora en porquerola quan el seu fill la deixa sota la seva protecció per anar a la guerra. Durant set anys la fa tenir cura dels porcs, gairebé no l'alimenta, la vesteix com una minyona i la fa dormir «sota una cendrera / com si fos un gat cendrer» (v. 47). Quan el marit torna d'incògnit, troba la porquerola i comprèn la situació. Mantenint la seva identitat en secret, s'hostatja a casa de la seva mare. Un cop allà, li demana una companya per sopar i per dormir. La mare, que no el reconeix, li envia la porquerola, tot dient que té una filla a la qual pensa protegir dels requeriments del cavaller. És a dir, accepta comerciar amb la virtut de la nora i convertir-la en adúltera per preservar la filla pròpia. El paper de la vella alcavota, que òbviament assumeix la sogra de la balada, és prou conegut. Pel que fa a la literatura castellana, és obligat citar els personatges de Celestina i de l'anciana Trotaconventos d'*El libro de Buen Amor*. L'alcavota de l'edat mitjana entronca originàriament amb la idea de la dona vella bruta i verinosa i desemboca en la figura de la bruixa del nostre imaginari. Ausiàs March,



que va escriure únicament un *maldit*, també utilitza negativament aquesta figura:

«En su maldit, el gran poeta valenciano, vituperando a una mujer nombrada (Na Monboí) y a su amante En Joan, le quita a la desafortunada señora toda virtud femenina, al negar que ella sirva para cualquiera de los papeles que la sociedad le destina a la mujer: viuda, madre, nodriza y prostituta. Sólo le deja el oficio de alcahueta, afirmando que él mismo puede avalar a Na Monbohí para este oficio» (ARCHER I DE RIQUER, 1998: 74).<sup>20</sup>

La balada, quan es produeix l'anagnòrisi i la parella ja s'ha retrobat, culmina amb la indignació filial. El protagonista, havent constatat de primera mà el comportament de la seva mare, li diu que, si no ho fos, la faria cremar i ventaria les seves cendres. Per tant, li donaria tractament de bruixa.

Si la condemna adequada per a les dones infidels era la mort a mans del marit, les males sogres mereixeran, majoritàriament, el càstig de la foguera. És una constant a les cançons d'aquesta temàtica, perquè la sogra dolenta queda vinculada, per edat i per comportament, a la concepció de l'anciana verinosa i maligna de la qual hem parlat anteriorment. Les males sogres es relacionen amb l'alcaueta, amb la bruixa, amb la vella que contamina i és capaç de fer mal als membres de la seva pròpia espècie.

«La vieja se encuentra en una posición fatal [...] y el único medio que posee una sociedad masculina para expresar su espanto es el de recurrir a la hoguera» (JACQUART i THOMASSET, 1989: 113).

El foc representa un símbol de purificació. Ventar les cendres per allunyar el mal per sempre significa deixar la persona castigada al marge de l'ortodòxia catòlica i de l'aixopluc de l'Església, tractar-la d'heretge, d'autèntic criminal. Des d'un punt de vista cristià, la inhumació dels cadàvers és l'única manera acceptada de tractar els cossos

20. Tornem a apreciar clarament que totes les funcions considerades pròpies del gènere femení estan establertes a partir de la figura masculina. La procreació i el sexe com a centre del paper de la dona dins l'engranatge social.

humans després de la mort, a l'espera de la resurrecció de la carn i del judici final.

Les cendres tenen encara una altra significació en l'imaginari popular. El paper de les madrastrès que converteixen les fillastres (normalment, fruit d'un anterior matrimoni del marit) en minyones maltractades, té una forta presència a la literatura i al folklore. Només cal recordar contes com *La ventafocs*, d'abast universal i del qual hi ha més de 500 versions a l'Europa medieval. La primera transcripció escrita és *La Gatta Cenmerentola*, de 1634, feta per Giambattista Basile. La versió més coneguda és la francesa de Charles Perrault, de 1697. Tot i que les versions del centre d'Europa presenten diferències en relació amb la francesa, el cert és que la història té un pòsit comú inqüestionable, que recullen els germans Grimm en la seva col·lecció de contes compilada el 1857. També la *Rondallística* de Joan Amades parla de la presència de la «Cendrosa» i de la «Ventafocs» en l'àmbit català. *La noble porquera* recrea, amb connotacions particulars, aquesta història, perquè la sogra (l'equivalent de la madrastra) abusa de la noia i la converteix en víctima amb un tracte absolutament injust i cruel, alhora que ho fa (element també present a la tradició de *La Ventafocs*) afavorint la filla pròpia. Les referències a fer-la dormir «sota la cendrera» ho corroboren. Les cendres són en aquest cas símbol de brutícia i de degradació.

En el conte popular de la *Blancaneus*, en alemany *Schneewittchen* —a bastament conegut a tot Europa i també amb arrels universals—, la madrastra adopta l'aspecte extern de les velles bruixes quan vol acabar amb la protagonista. I en un altre relat prou conegut, *Hansel i Gretel*,<sup>21</sup> coincideixen dos dels personatges femenins malignes que estem resseguint: la perversa madrastra, que abandona els fillastres al bosc, i la terrible bruixa devoradora de nens que se'ls vol menjar. Per tant, són evidents les implicacions comunes que podem reconèixer en les històries de l'imaginari popular d'arreu del món, les quals, mitjançant variants diverses, apareixen sens dubte a les nostres cançons.

21. Tant la història de *Blancaneus* com la de *Hansel i Gretel* també formen part del recull de contes tradicionals dels Germans Grimm.

*La mala suegra* és una altra de les balades on hi trobem el motiu, tractat encara de manera més truculenta. És una història de maledicència continuada, perquè la vella ja havia malparlat de dues nores anteriors i havia aconseguit que el marit les ajusticiés. La tercera, Arbona o Albona (segons les diferents versions), és a punt de parir i vol marxar a casa de la seva mare. La sogra, falsament, l'anima a fer-ho. Però el fet no li agrada. Quan el seu fill arriba, menteix respecte a la nora, tot dient que els ha criticat i insultat tots dos. El marit, irat, va a la recerca de l'esposa per venjar-se. Tornem a retrobar la legitimitat masculina per aplicar «justícia». Quan arriba, Arbona acabar de tenir el fill. Sense miraments, el marit la fa pujar al cavall i la porta al bosc per matarla. El bosc, en les llegendes i els contes, és un escenari utilitzat freqüentment per cometre assassinats, abandonaments i actes violents diversos (*Blancaneus*, *Hansel i Gretel*, *La Bella Dorment*, *La Caputxeta vermella*, totes són històries on aquest espai hi juga un paper important). El bosc té un component d'amagatall misteriós, fosc i abrupte, que afavoreix el secret i la impunitat. A la literatura medieval i en el context cavalleresc, és tradicionalment un espai d'aventures on es produeixen tota classe d'encontres i d'esdeveniments màgics i inesperats. De fet, quan a *La mala suegra* el marit és a punt de matar l'esposa, apareix un element que fins ara no havíem trobat a la resta de cançons: la incursió en el meravellós, perquè el nadó acabat de sortir del ventre matern s'adreça al pare i li fa notar la perversitat de l'àvia. En totes les versions recollides per Milà li recorda que ja ha matat dues esposes anteriors, i que Arbona ja en seria la tercera. Sempre, per culpa de l'àvia.

«Que se detengui *mi padre* / no mati la meva mare.  
Por la llengua *de su madre* / tres *mujeres ya ha matado*» (v. 33-34).

El pare queda astorat davant d'aquest fet sobrenatural i atorga ràpidament la seva credibilitat al fill, al qual demana parer sobre el càstig que mereix la vella. En totes les versions, i sense estalviar crueltat, la pena aplicada és la mort, però hi ha divergències pel que fa al sistema emprat: esquarterament, arrossegament pels carrers, la forca. Novament, però, predomina la foguera, amb la repetició de la importància de ventar les cendres «a tots vents».

La gratuïtat del comportament de la sogra d'aquesta balada torna a ser manifesta. Es tracta de la malignitat sense més. El seu caràcter mentider i la complaença en la maledicència (que la fan aixecar falsos testimonis repetidament amb les tres esposes que el fill ha tingut), també formen part de l'inventari tradicionalment acceptat de defectes femenins. Frenzel (1980: 132-133) consigna l'acte de la difamació com un dels recursos utilitzats per les sogres per aconseguir els seus propòsits perversos. La vella malèvola de *La mala suegra* no només malparla de les nores, sinó que, conseqüentment, enganya el propi fill i el converteix impunement en un assassí. La maledicència a través de la seva llengua verinosa ens torna a remetre a la dona que té metzines en el seu interior i que és capaç de fer mal fins i tot amb les paraules.

La truculència extrema apareix a *Trato feroz*. Els personatges són pagesos, gent del camp, i el llenguatge, més col·loquial que el trobat fins ara, revesteix la balada de l'aspecte d'un drama rural tenyit de violència i de sang. Novament, la sogra malparla de la dona del seu fill, atribuint-li el pecat més imperdonable: la infidelitat. La falsa acusació desemboca en una tragèdia. El marit castiga la dona a bastonades i li provoca un avortament, mentre la sogra, cínicament, encara tracta la noia de «delicada»:

«En'cabar de dir això / li'n venta bufetada.  
se'n puja escala amunt / al llit se n'és tirada.  
Suna sogra hi pujà: / «Heu vist la delicada!  
Per un revés o dos / al llit se n'és anada».  
«Bé passa de revés / revés i bastonada;  
aixequin el llençol / més prop de la flassada».  
Ja'n veu al costat dret / l'infant que bellugava,  
en el costat esquerre / li'n xorra sang i aigua» (v. 27-34)

La protagonista es dessagna, ja no té salvació. Abans, però, expressa el desig que el seu marit sigui penjat, la sogra esquarterada i una tia seva (que no havia aparegut fins el moment ni jugava cap paper dins la història) sigui cremada:

«Una tia que tinc / en té de ser cremada,  
la cendra del seu cos / ne té de ser ventada» (v. 40-41).

És a dir, l'està tractant de bruixa. La balada finalitza amb la confirmació que totes les peticions que fa la noia des del llit de mort es compleixen: el marit és penjat, la sogra esquarterada i la misteriosa tia passada per la foguera. La presència de la sang, del nadó avortat, de la pallissa, dels terribles desigs de la protagonista que agonitza, envolten la cançó d'una sordidesa que fins ara no havia aparegut. La composició traspua un aire terrenal i proper a la quotidianitat que segurament va induir Milà a incloure aquesta composició en el bloc de cançons de costums, circumstància que no fa altra cosa que confirmar fins a quin punt tots els tòpics antifemenins tenien una arrelada presència.

En tots els exemples, els fills confien cegament en les paraules de les seves mares, la voluntat de les quals, mogudes per la gelosia, l'enveja i l'interès, és controlar-los per sempre, sigui al preu que sigui.

#### APUNT CONCLUSIU

La finalitat d'aquest treball ha estat únicament dur a terme una primera aproximació a les cançons folklòriques del *Romancerillo* de Milà i Fontanals des de la perspectiva de la tradició misògina. Amb el desig de no ser reiterativa, crec que qualsevol conclusió que hom pugui extreure, ja ha restat suficientment descrita i valorada al llarg d'aquestes pàgines: les dones assassines, mentideres, adúlteres, materialistes, deslleials, difamadores, cruels, enganyoses, obscenes, fins i tot les monges promíscues que no respecten els vots sagrats, parlen per elles mateixes. No ha existit, però, la voluntat de situar-nos en les posicions de la crítica feminista. Era més important confirmar el fet innegable de la relació entre la tradició popular i anònima i la literatura d'autor conegut, més o menys culta. Em sembla que la coincidència de motius, tòpics i llocs comuns corrobora els lligams i demostra irrevocablement que, a banda de qualsevol tipus d'artifici i d'elaboració retòrica, allò que existeix a la societat és allò que l'art palesa.

Les cançons triades han estat les més significatives, aquelles que podien il·lustrar millor els objectius buscats, però el *Romancerillo*

conté un nombre important de composicions que freguen la misogínia encara que sigui de manera implícita. No podem oblidar que, majoritàriament, el conreu de la literatura ha estat durant segles en mans masculines. Així, és fàcil apreciar la clara diferència de rols entre home i dona que la majoria de les balades posen de manifest: el paternalisme, la inferioritat de la dona, la submissió. La misogínia no la constatem únicament confegint la llista de les malifetes femenines. També apareix en analitzar com s'ha considerat tradicionalment que la dona havia de viure i quins papers havia de representar.

La cultura, l'art, la literatura, representen la identitat dels pobles. El nostre cançoner popular, en aquest sentit, és un tresor sense límits. Té quelcom de fresc, d'improvisat i d'immediat, malgrat la transmissió oral a través del segles, que no s'ha perdut i que encara admet estudis des de perspectives molt diverses.

ANNA MARIA VILLALONGA  
Universitat de Barcelona

## BIBLIOGRAFIA

- Joan AMADES (1982): *Les millors rondalles populars catalanes*, Barcelona, Ed. Selecta.
- ANÒNIM (1837): *Llibreta de sainetes per sombras de Ramon Pasqual*, MS, B-12 de l'AHCB.
- Robert ARCHER (1996): *Aproximació al maldit*, dins A. BOVER I FONT, Jaume MARTÍ-OLIVELLA i Mary Ann NEWMAN: *Actes setè colloqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica*, Berkeley, 1993, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat; «Biblioteca Abat Oliva», núm. 165, ps. 21-35.
- Robert ARCHER i Isabel DE RIQUER (1998): *Contra las mujeres: Poemas medievales de rechazo y vituperio* (introducció, edició, traducció i notes), Barcelona, Quaderns Crema.
- Joaquim BERGÉS (1978): Pròleg a ROIG (1978), ps. 9-18.
- Anna CABALLÉ (2006): *Una breve historia de la misoginia*, Barcelona, Ed. Lumen.
- Rosanna CANTAVELLA (1992): *Els cards i el llir: una lectura de l'«Espill» de Jaume Roig*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Maria Aurèlia CAPMANY (1980): Pròleg a JANER MANILA (1980), ps. 7-11.

- DCVB: *Diccionari català-valencià-balear*: [www.dcvb.iecat.net](http://www.dcvb.iecat.net).
- Juan F. FERNÁNDEZ GÓMEZ (1993): *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.
- Elisabeth FRENZEL (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Editorial Gredos.
- Danielle JACQUART i Claude THOMASSET (1989): *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, Ed. Labor.
- Gabriel JANER MANILA (1980): *Sexe i cultura a Mallorca: El Cançoner*, Palma de Mallorca, Ed. Moll.
- Gabriel JANER MANILA (1982): *Sexe i cultura a Mallorca: La narrativa oral i el teatre*, Palma de Mallorca, Ed. Moll.
- Manuel JORBA (1984): *Sobre els dos Romancerillos de Manuel Milà i Fontanals*, dins *Miscel·lània Ramon Aramon i Serra en el setantè aniversari*, vol. IV, o «Estudis Universitaris Catalans», vol. XXVI, Barcelona, Curial, ps. 93-121.
- Rodolf LLORENS i JORDANA (1981): *Josep Robreño. El nou concepte de la Renaixença*, Barcelona, Ed. Ariel.
- Josep MASSOT i MUNTANER (1980): *La literatura de l'edat mitjana a la Renaixença. Trenta anys d'estudis sobre la llengua i la literatura catalanes (1950-1980)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- Josep MASSOT i MUNTANER (1985): Introducció, transcripció i notes a *Cançonetes mallorquines, recollides per Marià Aguiló*, Barcelona, Ed. Barcino.
- Josep MASSOT i MUNTANER (2003): *L'Obra del Cançoner Popular a Catalunya, font de recerques*, «Llengua & Literatura», núm. 14, ps. 549-561.
- Bernat METGE (1999): *Lo somni*, edició i comentaris de Lola Badia, Barcelona, Quaderns Crema.
- Manuel MILÀ i FONTANALS (1882): *Romancerillo Catalán, Canciones Tradicionales*, Barcelona, Librería de D. Alvaro Verdaguer.
- Hèctor MORET (2000): *Sobre alguns aspectes conflictius en la classificació tipològica del cançoner popular*, dins *Actes Onzè Col·loqui de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 5-17.
- Joan Antoni PALOMA (1980): Comentari i notes al *Romancer Català (text establert per Manuel Milà i Fontanals)*, Barcelona, Edicions 62; «Millors Obres de la Literatura Catalana», ps. 7-14.
- Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO (1989): *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Ed. Castalia / Instituto de la mujer.
- FRANCISCO DE QUEVEDO (1970): *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, vol. II, Madrid, Ed. Castalia.
- FRANCESC RENART i ARÚS (1928): *La casa de dispeses o sigui La calumnia descubierta*, dins Melcior FONT, *El teatre català anterior a Pitarrà. Josep Ro-*

- breño, Francesc Renart i Abdon Tarrades*, Barcelona, Editorial Barcino, ps. 97-136.
- Martí de RIQUER, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS (1964): *Jacme Roig*, dins *Història de la literatura catalana (Part Antiga)*, volum IV, Barcelona, Ariel, ps. 73-104 [edició de 1993].
- Martí de RIQUER, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS (1964): *La poesia popularitzant i el Romancer*, dins *Història de la literatura catalana (Part Antiga)*, volum IV, Barcelona, Ariel, ps 385-433 [edició de 1993].
- Jaume ROIG (1978): *Espill o Llibre de les dones*, a cura de Marina Gustà, Barcelona, Edicions 62.
- Josep ROMEU I FIGUERAS (1993): *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Natàlia SANS I ROSSELLÓ (2002): *Cançons amagades. El cas de les cançons que Francesc Camps i Mercadal va silenciar*, Ciutadella; «Quaderns de Folklore», núm. 71
- Antoni SERRÀ CAMPINS (1995): *Entremesos mallorquins*, Barcelona, Ed. Barcino; «Els Nostres Clàssics».