

- DIK, 1978 Simon DIK, *Functional Grammar* (North-Holland, Dordrecht).
- FILLMORE, 1968 Charles J. FILLMORE, *The Case for Case*, dins Emmon BACH i Robert HARMS (eds.), *Universals in Linguistic Theory* (Holt, New York).
- GRÀCIA, 1986 Lluïsa GRÀCIA, *La Teoria Temàtica*, tesi doctoral (Universitat Autònoma de Barcelona).
- GRÀCIA, 1987 Lluïsa GRÀCIA, *Tipi di ruoli tematici e modalità di assegnazione: i verbi inaccusativi con un Agente?* (apareixerà a les actes del XIII Incontro di Grammatica Generativa, Trento).
- GRUBER, 1965 Jeffrey S. GRUBER, *Studies in Lexical Relations*, tesi doctoral, MIT (reproduïda per Indiana University Linguistic Club, 1970).
- IKEGAMI, 1973 Yoshihiko IKEGAMI, *A Set of Basic Patterns for the Semantic Structure of the Verb*, «Linguistics», 117.
- HALE i KEYSER, 1985 Ken HALE i Jay KEYSER, *Some Transitivity Alterations in English*, Ms. MIT.
- JAEGGLI, 1984 Oswaldo JAEGGLI, *Passive* (Ms. University of South California).
- LAKOFF, 1966 George LAKOFF, *Stative Adjectives and Verbs in English*, report No. NSF-20 (Harvard Computational Laboratory).
- LAKOFF, 1970 George LAKOFF, *Irregularity in Syntax* (Holt, Nova York).
- LEE, 1973 D. A. LEE, *Stative and Case Grammar*, «Foundations of Language», 10.
- LYONS, 1977 John LYONS, *Semantics* (Cambridge University Press).

LLUÏSA GRÀCIA

A propòsit de «La gala està en son punt», una paròdia dramàtica del 1630, per Antoni Serrà Campins

Tot i l'estat fragmentari de la nostra documentació, podem afirmar que des de l'edat mitjana hi hagué a totes les terres catalanes un teatre popular i tradicional, tant de temàtica profana com religiosa, d'una vitalitat semblant al dels altres països europeus. Ni el misteri ni l'entremès, com tampoc els altres gèneres tradicionals, no varen tenir cap període de decadència semblant al de la literatura culta. La seva tradicionalitat i el seu arcaisme, que a vegades han sorprès els investigadors, són característiques que comparteixen amb la dramaturgia i la literatura populars de tot arreu. Recordem, per

exemple, la tan injustament oblidada rondallística, d'arrels prehistòriques. El que fóra sorprenent és que el teatre tradicional català no ho hagués estat, de tradicional i d'arcaic. L'anomalia en el desenvolupament de la nostra dramaturgia resideix més aviat en el fet que des del començament del segle XVI fins a mitjan XIX no hi hagi hagut també, al costat del teatre tradicional, un teatre innovador, concebut d'acord amb els grans corrents artístics del Renaixement, el Barroc i el Neoclassicisme. Durant els tres segles i mig de decadència el teatre més ambiciós que es representava i es componia als Països

Catalans era majoritàriament en espanyol.

Les peces cultes en català de temàtica profana, d'aquesta època, que consisten de més d'un acte són escassíssimes, excepcionals. Fins no fa gaire, del segle XVII només en coneixiem cinc: *Amor, firmesa i porfia* (escrita vers el 1642) i *Lo desengany* (escrita vers el 1650), de Francesc Fontanella; *La infanta Tellina i el rei Matarot* i *Los amors de Melisendra*, atribuïdes a Francesc Mulet (1624-1675); i *Comèdia de la general conquesta de Mallorca* (1683), de Pere-Antoni Bernat. I tot i que, gràcies a una descoberta recent, al llistat ara hi hem d'afegir *La famosa comèdia de la gala està en son punt*, l'inventari no deixa de ser escandalosament breu, circumstància que fa l'obra doblement interessant, ja que, al seu interès intrínsec, s'hi afegeix el derivat de l'escassetat de comèdies barroques en llengua catalana.

La gala està en son punt és una obra anònima, escrita l'any 1630, en tres actes i en vers, que parodia les convencions de la *comedia nueva* espanyola del Barroc, tan extensament divulgada en els teatres de les ciutats de l'àrea lingüística catalana. De la seva existència, no en teníem cap notícia fins que Joan Alegret la va localitzar en un manuscrit del segle XVII a la Biblioteca Pública de Mallorca, cosa que ha permès que Carme Morell i Muntadi en fes l'estudi detallat i l'acurada edició crítica que ara ens acaba d'oferir, precedits d'una presentació de Joan Mas i Vives.¹

El text editat per Carme Morell reproduceix la lliçó de l'únic manuscrit conegut, d'acord amb les normes habituals de les edicions crítiques, tot respectant les «particularitats pròpies de la llengua del segle XVII» (p. 99). A les notes, l'editora resol els ratllats, les esmenes i els afegits del copista i de dues mans posteriors, així com alguns errors que ella, amb bon criteri, ha esmenat i algunes correccions que proposa i que per no considerar tan segures no incorpora al text definitiu.²

1. *La famosa comèdia de la gala està en son punt*, edició i estudi de Carme MORELL I MUNTADI (Barcelona, Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986), «Textos i Estudis de Cultura Catalana», 14.

L'acció de *La gala* se situa en una època imprecisa, en el país imaginari on regna don Arenc i on, salvat d'un naufragi, ha arribat el príncep d'Estrigúlia, que està desterrat pel seu pare, i on més tard també arriba, disfressada d'home, la infanta de Ligúria, cercant el príncep, de qui està enamorada. I gira entorn dels embolics amorosos que protagonitzen aquests membres de la reialesa, diversos cavallers i dames de la cort i llurs criats; i es resol feliçment, després de variats incidents, amb quatre bodes. La mètrica s'ajusta també als esquemes que eren habituals a aquest gènere: hi predominen el romanç, la quarteta i la quinteta, i no hi manquen la dècima, l'octava, el tercet, el sonet ni el sextetlira. Ara, deixant a part l'estructura i la mètrica, que, en línies generals, reproduïxen les del model parodiat, per millor marcar el paralelisme, la majoria dels convencionalismes de la comèdia barroca espanyola han sofert a *La gala* un procés de degradació per mitjà del disbarat lògic, l'exageració caricaturesca o la seva negació, amb la substitució pel seu contrari.

Malgrat que els mecanismes de la paròdia ja són analitzats convenientment i extensament a l'estudi de Carme Morell, n'enumerarem alguns exemples, començant pel títol, que al·ludeix irònicament als parracs que han de portar els personatges, en lloc del riquíssim vestuari que exigien les acotacions de les comèdies de temàtica palatina i que la migradesa de recursos dels teatres de l'època reduïa a quelcom de molt més precari. Pel que fa als personatges, extremament idealitzats pel gènere, ja són ridículs la majoria dels noms, de resonàncies tan casolanes, generalment culinàries, com Caliu, Girapeix, Arenc, Llautó, Ganivet, Llançol, Esmoladora, Candela i Paella. Ni la seva manera de ser ni el seu comportament,

2. En canvi, trob a faltar, en una edició rigorosa com aquesta, les variants dels versos 79-238 amb els altres quatre manuscrits que els reproduïxen com a poema independent i que ella té perfectament localitzats (p. 98). Per un error mecànic d'impremta, que el lector esmenarà fàcilment sense necessitat de veure el manuscrit, manca el nom d'*Esmoladora* com a encapçalament del parlament que comprèn des del final del vers 2733 fins al vers 2740.

més aviat antiheroics, no corresponen tampoc amb l'estereotip fixat pel teatre: els cavallers són covards, la infanta d'Estrigúlia lletja, el rei estúpid, llépol i avar, etc. Són igualment parodiades les relacions amoroses amb l'exageració ridícula dels enamoraments i desenamoraments sobtats, els llanguiments i les altres alteracions causades per l'amor, la retòrica convencional, el culte barroc al peu de la dama —fins al punt que un cavaller deu la seva passió desmesurada a la simple visió de la punta del peu de la dama—, etc. El jardí ideal amb flors, com a marc adequat, juntament amb les sales de palau, per a les escenes d'amor, es converteix en un vulgaríssim hort amb cireres, carabasses i melons. La lletja i poc femenina infanta de Ligúrnia, que, vestida d'home, va cercant el príncep, és la caricatura del tòpic recurs de la dona disfressada d'home. El naufragi del príncep, en una pastera, acompanyat de dos mil homes, és una altra de les convencions parodiades. I així successivament, sense oblidar la paròdia del llenguatge artificios del Barroc.

L'autor, una persona culta que, a més del teatre espanyol, coneixia el llatí eclesiàstic, la Bíblia i la mitologia clàssica, havia de ser un parlant del català occidental, procedent possiblement de la zona de transició entre Tarragona i València, segons les conclusions a què arriba Carme Morell a partir de l'anàlisi de la llengua. Si la descripció geogràfica de l'autor és correcta, la proximitat a la ciutat de València, un centre teatral que tingué una importància decisiva en la formació del teatre barroc espanyol, ajudaria a explicar l'existència d'una paròdia tan primerenca com aquesta, una de les primeres que s'hi refereixen.³

El públic a qui anava destinada l'obra havia de ser igualment un bon coneixedor d'aquesta mena de comèdies; altrament, no s'hauria pogut establir la complicitat necessària entre autor i espectador perquè la paròdia funcionàs. ¿Era *La gala*, però, només el joc d'un

3. Carme Morell centra el període d'apogeu d'aquestes paròdies «entre 1625 i 1680 aproximadament, coincidint amb els moments de més esplendor de la *comedia nueva*» (ps. 24-25).

aficionat a aquest tipus de comèdies que volia divertir d'altres aficionats com ell i divertir-se ell mateix alhora i, en conseqüència, l'obra seria un tribut afalagador a un gènere d'èxit? ¿O era l'atac d'un enemic que volia desprestigiari el gènere o els teatres privilegiats que el representaven? ¿Es va representar en alguna sessió privada, en alguna casa particular, o en alguna funció pública en un teatre més o menys improvisat o estable on es representaven altres comèdies barroques espanyoles? L'estat actual de la investigació sobre l'activitat dramàtica dels segles de decadència no permet encara de donar cap resposta mínimament segura.

També caldria preguntar-se com és que va escriure en català una paròdia del teatre que usualment es feia en espanyol. Jo no crec gaire en la possibilitat apuntada per Morell que el català pogués servir, en aquest cas, per ridiculitzar la llengua habitual de les comèdies parodiades. Abans m'inclinaria a pensar que, en l'elecció idiomàtica, hi degué influir la situació general de diglòssia que permetia que el teatre burlesc —com també el teatre tradicional religiós— fos en la llengua pròpia, mentre que el teatre seriós de temàtica profana havia de ser en espanyol. El públic de les sales comercials devia estar ja acostumat al gènere burlesc en català, gràcies als entremesos que es representaven als entreactes o al final de les peces serioses, perquè sembla que, quan la companyia o una part dels actors eren del país, no hi havia inconvenient perquè l'obra curta fos catalana.⁴ L'entremès còmic venia a funcionar, en bona mesura, com a paròdia del teatre seriós, al qual acompanyava i amb el qual establia un paral·lel ridícul d'una manera semblant a la paròdia dramàtica pròpiament dita. Ambdós servien de contrapunt al teatre seriós.

Aquesta hipòtesi, per altra part, ex-

4. Això encara passava durant el segle XIX: vid. M. Teresa SUERO ROCA, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 3 vols., tesi doctoral, inèdita, en Filologia Romànica (Universitat de Barcelona 1984), III, ps. 1103-1104, i les ps. on remet des d'aquí; i Joan MAS I VIVES, *El teatre a Mallorca a l'època romàntica* (Barcelona 1986), ps. 151-163.

plicaria l'elevat percentatge de paròdies dins la reduïda producció catalana de comèdies profanes del segle XVII, ja que *La infanta Tellina i el rei Matarot* i *Los amors de Melisendra* són també paròdies de la dramaturgia barroca espanyola. La cançó de l'entremès que acompanyava *Amor, firmesa i porfia* és una paròdia de la cançó d'*El caballero de Olmedo* de Lope de Vega; i les noces de Venus i Vulcà, representades, fent teatre dins del teatre, com a episodi central de *Lo desengany*, són una paròdia mitològica. Però a la primera d'aquestes dues obres de Fontanella la paròdia només afecta la cançó de l'entremès, i a la segona la paròdia és integrada dins el marc seriós i més ampli de l'obra. La *Comèdia del misser fet miser*,⁵ atribuïda a Guillem Roca i Seguí (1742-1813), sí que torna a ser una paròdia de cap a peus, encara que molt posterior, i no d'un gènere en el seu conjunt, sinó d'una obra concreta: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. A partir de l'esquema tradicional del vell avar que per interessos egoistes mira d'impedir, sense èxit, el casament de la filla amb el seu pretendent, Roca estableix, en aquest entremès que ell anomena «comèdia», un paral·lel burlesc entre la situació d'una pubilla mallorquina i la de l'hereu de la corona polonesa, també reclus com ella pel seu pare amb la finalitat d'evitar els mals que suposadament seguirien el seu alliberament. En tots dos casos el pare és vençut; però, finalment, la situació es resol bé per a tots. Els personatges reials polonesos de l'obra de Calderón han quedat convertits en mossos mallorquins; i la problemàtica filosòfica ha estat degradada a una altra de purament econòmica, en termes de picaresca quotidiana. El paral·lel entre aquestes dues obres es fa evident en la mètrica, ja que Roca reproduceix de prop la del drama calderonià; però és patent sobretot en el lament que la protagonista del text mallorquí fa a la tercera

5. Vegeu-lo en un manuscrit de començament del segle XIX, conservat a la Ciutat de Mallorca, Biblioteca Vivot (Can Sureda), «Miscelánea Barberi», folis 36-41v.; o a l'edició que du el títol *Comèdia del misser miserable* (Palma 1951).

escena, a propòsit de la seva reclusió, estrafant el majestuós soliloqui del començament de *La vida es sueño*, on Segismundo es queixa d'una situació semblant. I, més tard encara, aquest soliloqui seria objecte de les imitacions burlesques de Josep Bernat i Baldoví⁶ i de Frederic Soler,⁷ un dramaturg, aquest, que va parodiar repetidament gèneres i obres concretes del teatre romàntic que es feia en espanyol als Països Catalans, abans d'escrivir ell mateix drames romàntics.

En la definició i la caracterització de la comèdia paròdica Carme Morell fa servir exclusivament la bibliografia sobre el teatre espanyol; ja que considera que la resta de les literatures europees «van en el segle XVII per uns camins completament diferents dels que segueix la comèdia barroca espanyola, de manera que les seves bibliografies respectives no aporten res que sigui aplicable al nostre tema» (ps. 15-16). Tanmateix, crec que a aquest subgènere li convindria un marc més ampli de referències, si contràriament pensam que el gust per la paròdia i els mecanismes que empra són els mateixos a tot arreu i que el teatre barroc és un fenomen europeu, tot i les diferències nacionals que hi puguem trobar. I malgrat que Frederic Serralta, citat per l'editora, vulgui fer arrelar la comèdia paròdica espanyola exclusivament en materials propis: la *comèdia nueva* i les *coplas de disparates*.⁸ És obvi que la *comedia nueva* parodiada ha de ser sempre a la base de tota paròdia que s'hi refereixi, i és ben acceptable que les *coplas de disparates* influïssin en les seqüències enumeratives de disbarats freqüents a les paròdies espanyoles; però sembla ex-

6. Vid. *El virgo de Visanteta* (1845), ps. 12-14, i *Pascualo y Visanteta* (1861), ps. 8-10, publicats en edició facsímil dins Josep BERNAT I BALDOVÍ, *Els sainets de Vicenteta* (Sueca 1977); i *L'agüelo pollastre* (1859), ps. 15-17, del mateix autor, també en edició facsímil (Sueca 1974).

7. Vid. *Las píldoras d'Holloway o La pau d'Espanya* ([Barcelona] 1864), ps. 13-14.

8. Vid. Frederic SERRALTA, *Comedia de disparates* «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 311 (1976), ps. 450-461; ID., *La comedia burlesca: datos y orientaciones*, dins *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro: Actes du 3e. colloque* (Tolosa 1980), ps. 99-125.

cessiu que, a partir d'això només, Serralta vulgui explicar l'origen d'un subgènere que trobam a totes les literatures europees des de l'antiguitat clàssica, quan era suficient que continuàs una tradició universal de la qual la literatura espanyola també participava.

I, en efecte, la paròdia literària —és a dir, la imitació burlesca d'una obra seriosa, de l'estil d'un escriptor o de les convencions d'un gènere— és una forma de sàtira tan antiga com la literatura mateixa. Sens dubte ja existia abans que existís la literatura pròpiament dita, la literatura escrita; ja que, si l'art és imitació, res més fàcil que la imitació humorística de la realitat i de l'art mateix per mitjà de l'exageració caricaturesca dels trets més sobresortints. Des d'abans de la *Batracomiomàquia*, que parodia els poemes èpics d'Homer, fins a les paròdies més recents del cinema, passant per la poesia trobadoresca, que ja va parodiar algunes de les mostres més exquisides del gènere, per *Don Quijote* de Cervantes i per *Joseph Andrews* de Fielding —per citar només alguns exemples—, la paròdia ha estat sempre un corrent ininterromput que afecta els gèneres més divulgats, els autors més coneguts i les obres de més èxit de qualsevol època i literatura. Són moltíssims els grans escriptors que han estat objecte de paròdies o que n'han escrites.

Pel que fa al teatre, també cal remuntar-se als orígens, ja que les hilarotragèdies o *fabulae rhintonichae* de l'antiguitat clàssica no són sinó paròdies dels temes mitològics tractats pels tràgics. Èsquil, Sòfocles i Eurípides ja foren àmpliament ridiculitzats en forma teatral pels seus contemporanis. Aristòfanes, el gran parodista de l'antiguitat, va aconseguir potser el seu nivell més alt a *Les granotes*, on parodiava els innovadors de la tradició teatral, sobretot Eurípides. Plaute fou també un parodista excellent. I el mim greco-romà va fer del tractament farcesc dels déus i de les religions un dels recursos còmics preferits. Amb l'aparició del cristianisme aquest mim dialogat va incloure les cerimònies de la nova religió entre els espectacles ridi-

culitzats.⁹ I és, sens dubte, en aquesta forma teatral on hem d'anar a cercar l'enllaç entre la paròdia teatral de l'antiguitat clàssica i la medieval, ja que el mim dialogat no va desaparèixer durant l'edat mitjana, sinó que continuà a la major part d'Europa, gràcies als afeccionats i a les petites companyies itinerants.¹⁰ Un bon exemple de paròdia litúrgica és la festa tradicional de l'*episcopus puerorum* que es feia a molts d'indrets d'Europa des del segle XIII i que a Montserrat ha perdurat fins avui.¹¹ Durant l'edat mitjana, entre les escenes còmiques incloses en el teatre religiós, ja n'hi havia de paròdiques, i els misteris mateixos, les passions incloses, eren també parodiats.¹² Per altra part, la farsa i l'entremès

9. Sobre l'ús que el mim greco-romà feia de la paròdia, *vid.* Allardyce NICOLL, *Masks, mimes and miracles: Studies in the popular theatre* (Londres 1931), ps. 25, 50-58, 120-122.

10. Sobre la supervivència del mim greco-romà, *vid.* Adolfo Federico SHACK, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, I (Madrid 1885), caps. i-iii; Herman REICH, *Der Mimus*, 2 vols. (Berlín 1903); Edmond FARAL, *Mimes français du XIII^e siècle: Contribution à l'histoire du théâtre comique au Moyen Age* (Paris 1910); Alfonso BONILLA Y SAN MARTÍN, *Las bacantes o del origen del teatro* (Madrid 1921); NICOLL, *Masks*, ps. 135-213; Paul ZUMTHOR, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e-XIV^e siècles)* (Paris 1954), ps. 35-95.

11. *vid.* Josep ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, I (Barcelona 1957), 25-28; i, pel que fa a Itàlia, Vincenzo DE BARTHOLOMAEIS, *Libertates decembris*, dins *Litteratura e cultura popolare*, ed. d'Eliade CASALI (Bologna 1982), ps. 176-185. Hi ha encara el sermó paròdic, un gènere amb una llarga tradició dins les literatures occidentals. En català, n'hi ha una sèrie, d'èpoques diverses: el *Sermó* de Bernat Metge, ed. de Martí de RIQUER, *Obras de Bernat Metge* (Barcelona 1959), ps. 1-13; el *Sermó de bisbetó, del segle xv*, ed. de ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, II, 17-24; un del 1654, valencià, ed. de M. MARQUÉS SEGARRA, *Un sermón satírico del siglo XVII*, «Almanaque. Las Provincias», LXX (1950), 93-96; dos de Josep ROBREÑO, *Sermó furios de les modes* (Barcelona s.d.) i *Sermó de la mormoració* (Barcelona s.d.). Hi ha, a més els continguts dins rondalles (*cf.* Guillem ROCA I REUS i altres, *Poema satíric contra el vici i mala costum del beure*, ed. de J. VIDAL ALCOVER [Palma de Mallorca 1973], p. 45) i entremesos (*vid.* Antoni SERRA CAMPINS, *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850* [Barcelona 1987], cap. IV, apartat iv); i tants d'altres que mai no han estat escrits, com uns que jo vaig veure representar improvisadament en el medi rural mallorquí vers el 1960, juntament amb confessions també paròdiques.

12. *vid.* Roman JAKOBSON, *Il mistero parodistico medievale*, dins *Premesse di storia letteraria slava* (Milà 1975), ps. 201-231.

han persistit des de l'edat mitjana en l'ús de la paròdia. En els entremesos catalans dels segles XVIII i XIX, una part dels quals són versions d'obres molt més antigues, trobam imitacions burlesques de tota mena: d'altres obres literàries i teatrals, del llatí eclesiàstic, de l'espanyol dels militars, del llenguatge científic i erudit de metges, juristes i altra gent docta, de testaments, de cartes, de dissertacions acadèmiques, de sermons, de lletanies i altres oracions, de la retòrica sentimental divulgada per la literatura, etc.¹³

El gust del Barroc per la sàtira comportà un increment de la paròdia literària, especialment notable arreu d'Europa a partir de la segona meitat del segle XVII. L'obra de Shakespeare ja en conté alguns exemples, com els amors de Píram i Tisbe, representats com un interludi al final d'*A midsummer night's dream* (1596). A Anglaterra, però, el gènere trobà el seu arquetipus a *The rehearsals* (1665), del duc de Buckingham, que parodia la tragèdia heroica a la manera de Dryden, saturada de retòrica i de conflictes entre amor i honor; si bé l'exemple més conegut és potser *The beggar's opera* (1728), de John Gay, que satiritza les òperes italianes. A França, Corneille i Racine, sobretot, foren molt parodiats. En són exemples *La Folle querelle ou La Critique d'Andromaque* (1668), de Sublingny, i *Tite et Titus ou Les Bérénices* (1673), anònima, i les nombroses paròdies de *Le Cid*. I durant el segle XVIII el gust per la paròdia teatral degué anar en augment, perquè només a França se n'han comptades més de set-centes.¹⁴

Per tot això, extensible, en línies generals, a la resta d'Europa, la teoria de Frederic Serralta relativa a les arrels de la comèdia paròdica espanyola sembla ella mateixa una paròdia de certes teories degudes a altres hispanistes, segons les quals la literatura espanyola seria quelcom de tan especial que rebria vida i s'alimentaria només d'ella mateixa, sense necessitat d'influències alienes ni de tradicions com-

partides. Com aquella d'Eugenio Asensio (i cit aquest exemple per no sortir del camp del teatre burlesc), que fa de l'entremès un gènere exclusivament espanyol, aparegut el segle XVI, desvinculat de qualsevol forma dramàtica estrangera, l'únic que arriba a adquirir dignitat de gènere literari totalment independent i amb tradició pròpia;¹⁵ tot i que l'entremès, hereu directe del mim dialogat greco-romà, és un gènere no exclusiu de cap literatura nacional, que sota noms diversos s'ha donat en totes les literatures occidentals des de l'edat mitjana i que repeteix, en llengües diverses i en èpoques successives, arguments, personatges, situacions, motius i recursos còmics sota una forma dramàtica d'extensió, estructura i intenció idèntiques.

Seguint la bibliografia sobre el teatre espanyol, el subgènere al qual pertany *La gala està en son punt* és designat com a «comèdia burlesca», un nom del tot correcte, però que no té en català, com ja assenyala la mateixa editora, una tradició establerta, com hi ha en espanyol, que el faci preferible al de «comèdia paròdica», molt més precís, ja que «hi pot haver comèdies burlesques que no siguin paròdiques» (p. 26). Així doncs, potser les hauríem de designar «comèdies paròdiques», quan el que volem destacar és, precisament, el que tenen d'imitació burlesca d'altres obres literàries i reservar l'adjectiu «burlesc» per a tot el teatre còmic que posa en joc les diverses formes de burla, siguin o no paròdiques. Sota aquesta denominació més àmplia hi cabria igualment la comèdia paròdica, però també altres gèneres com l'entremès, que, a més de fer servir la paròdia lingüística i literària com un dels seus recursos preferits, sol tenir de nucli argumental una burla de la qual és víctima el protagonista. Si donàvem la preferència al qualificatiu «paròdica», per altra part, no fariem sinó el mateix que fan, entre d'altres, la crítica alemanya, la francesa i la italiana, per exemple. La crítica anglesa fa servir tots dos termes, però amb una certa especialització en el seu ús: *bur-*

13. Vid. SERRA, *El teatre burlesc*, cap. IV, ap. iii-iv.

14. Vid. Valleria BELT GRANNIS, *Dramatic parody in eighteenth century France* (Nova York 1931), ps. 1-2.

15. Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* (Madrid 1971), especialment ps. 15-62.

lesque, referit a la paròdia d'un gènere (aquest seria el cas de *La gala està en son punt*), i *parody*, a la paròdia d'un autor o d'una obra concreta; sense, però, que a la pràctica, aquests dos camps semàntics quedin sempre ben delimitats.¹⁶

Deixant de banda, però, matisacions sense gaire importància, cal dir que el treball de Carme Morell no és només molt útil i interessant, sinó també un

16. Sobre l'ús que dels dos mots fan aquestes llengües, *vid.*, per exemple, *Enciclopedia dello spettacolo* (Roma 1954-1962), I, ps. 1366-1372, *s.v.* «burlesque», i VII, ps. 1689-1700, *s.v.* «parodia»; Phyllis HARTNOLL (ed.), *The Oxford companion to the theatre* (Londres 1976), ps. 140-142, *s.v.* «burlesque»; Alex PREMINGER (ed.), *Princeton encyclopedia of poetry and poetics* (Princeton 1972), ps. 88-89, *s.v.* «burlesque», i ps. 600-602, *s.v.* «parody».

treball ben fet que s'inscriu dins la tan necessària redescoberta actual del Barroc català. Només quan hàgim inventariat tots els textos del període de la Decadència i disposem d'edicions i estudis de tots aquells que tinguin algun interès literari o filològic, podrem fer-ne la història amb un mínim de garanties. Són treballs com aquest, doncs, i com d'altres que hi ha en curs, que ens faran revisar aquest període encara tan mal conegut i n'enriquiran la visió que en tenim, tot i que difícilment crec que podran negar, com sap prou bé aquesta jove investigadora, l'existència d'una davallada de la quantitat i la qualitat de les manifestacions literàries catalanes dels segles XVI, XVII i

ANTONI SERRÀ CAMPINS

«La Dona Catalana»: una proposta de literatura popular, per Elisabet Nualart, Eulàlia Trius i Manel Xicota

Introducció

En la diversitat editorial i cultural dels anys 20-30¹ i paral·lelament a les col·leccions de novella rosa d'aquell moment, apareix, el 9 d'octubre de 1925, la revista «La Dona Catalana». Subtitulada «Revista de Modes i de la Llar», surt amb periodicitat setmanal fins a finals del desembre de 1938, amb un total de 684 números. El seu format és de 31,5 x 22 cm, conté nombroses il·lustracions a dos colors i fotografies i edita també novel·les de fulletó.

L'interès de la revista és eminentment sociològic, i és per això que aquest article no vol ser altra cosa que un recull de dades i de documentació que testimonii l'existència, la ideologia i la funció que acomplí «La Dona Catalana» com a producte cultural d'una determinada societat.

1. *Vid.* J. MOLAS, *La cultura catalana i la seva estratificació*, dins *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana* (Barcelona 1983), on estudia i classifica la diversitat de la cultura catalana d'aquests anys.

La revista es presenta com un «complement de la vida casolana» que compagina utilitat i distracció: «Ja era hora que la dona catalana tingués la seva revista, complement de la vida casolana, amiga fidel del fogar, renovelladora de les habilitats de la mestressa de casa, una revista on es mesclés ço que és sempre útil —el coneixement de la moda en l'abillament, en el confort, en l'estètica subtil de la intimitat, que és la més difícil d'aprendre— i ço que és dolç —la novella, el cine, la música, l'esdeveniment curiós, la visió dels racons més bells de la terra nostrada.»²

A més, el primer número és encapçalat per una salutació de Josep M. Folch i Torres que s'anirà repetint en totes les portades, on s'exalcan, amb un reguitzell de tòpics, les virtuts de les dones de Catalunya: «Sabeu que la dona catalana ha estat sempre la més fidel guardadora de la nostra fe i de les nostres tradicions terrals, sabeu que són les vostres virtuds ra-

2. «La Dona Catalana», núm. 1 (9-x-1925).