

# Notes sobre una versió d'«El fals testimoni» recollida a Calafell

Salvador Rebés Molina  
Grup d'Estudis Etnopoètics  
salva.dor23@yahoo.es

## RESUM

*El propòsit d'aquest treball és destacar els aspectes comuns i les diferències en una versió tradicional d'«El fals testimoni» (IGRH 0446) recollida a Calafell (Baix Penedès). «El fals testimoni» narra un infame crim per honra executat per un marit ofès, que aquí s'anomena comte Flores, després d'haver cregut l'acusació calumniosa de la reina sobre la infidelitat de la comtessa, per les suposades relacions d'aquesta amb el rei. El relat termina quan el monarca coneix l'assassinat de la seva estimada i, en conseqüència, ordena la mort immediata dels dos responsables, la reina i el comte. La versió que examinem va ser comunicada cap al 1980 per la Sra. Carme Pedro Guinovart (1917–2003), filla d'aquella vila costanera, a un familiar seu, el metge Fermí Alari Pons, un conegut investigador de la cultura local. Encara que el text de Calafell presenti alguna fissura estructural, serveix per recordar que totes les versions són útils d'igual manera per tal d'establir el corpus d'un romanç, així com la seva distribució geogràfica.*

## PARAULES CLAU

*«El fals testimoni» (IGRH 0446, «La calúnnia de la reina»); romancer tradicional; calúnnia; crim per honra; serpent*

## ABSTRACT

*The purpose of this article is to highlight the commonalities and differences in a traditional version of “El fals testimoni” (IGRH 0446) collected in Calafell (Baix Penedès). “El fals testimoni” narrates an infamous honour killing perpetrated by an offended husband, here called Count Flores, after he believed the queen’s slanderous accusation about the countess’s infidelity and her alleged relations with the king. The story ends when the monarch discovers the murder of his beloved and immediately orders the execution of the two culprits, the queen and the count. The version we examine was reported around 1980 by Mrs Carme Pedro Guinovart (1917-2003), a native of that coastal village, to a relative of hers, the medical doctor Fermí Alari Pons, a well-known researcher of the local culture. Although the Calafell text has suffered some structural flaws, it serves as a reminder that all versions are useful when it comes to establishing the corpus of a romance and its geographical distribution.*

## KEYWORDS

*“El fals testimoni” (IGRH 0446, “La calumnia de la reina”); traditional romancero; slander; honour crime; serpent*

REBUT: 06/11/2019 | ACCEPTAT: 17/03/2020

**E**l nombre de versions disponibles d'«El fals testimoni» (IGRH 0446, «Briana y la sierpe» = Armistead 1978: núm. L6, «La calumnia de la reina») s'ha incrementat ben poc des que vaig publicar «Un serpent amb corona de rei...», ja fa un grapat d'anys (Rebés 2005). Contenia aquell article una crida final a la contribució recollidora del lector que no va aconseguir el ressò que desitjàvem. Cap ressò, de fet, fins el mes d'agost passat, quan m'arribava per correu electrònic una versió nova del Baix Penedès, recollida i tramesa pel Dr. Fermí Alari Pons (Calafell, 1951), metge de professió i estudiós de la cultura local (Alari 2019), a qui agraeixo sincerament el detall. Es tracta d'un text d'origen familiar que porta per títol *Diana*. Fa com segueix:

- Diana se pasejava en una sala muy grande  
 02 vestida de un paño vierdo, puntejando su guitarra.  
 Un serpiente verinoso a davant seu se li apare.  
 04 —Ves-te'n d'aquí, tu, traïdor, ves-te'n d'aquí tu, malvado!  
 —Si sabías quién soy yo, que soy el rey encantado.  
 06 Sols per la teva hermosura, siete años que voy penando.—  
 La maldita de la reina, ella tot s'ho escoltava.  
 08 Ja n'armella un gran convit de tots los condes y dames.  
 —Tots los condes y marquesos tenen la mujer honrada,  
 10 menos el conde de Flores, que la tiene abandonada.—  
 Ja s'aixeca de la mesa per a dar-li bufetada.  
 12 —Detente, detente, conde, què és lo que vas a fer ara?—  
 De los tres hijos que tiene, ja cridava lo més grande:  
 14 —Qui ha fet aquesta muerte? Qui l'ha feta i l'ha causada?  
 —El rei, conde, l'ha feta i la reina l'ha causada.—  
 16 Pronto, pronto, el conde mor i la reina, emparedada.

Deixem que el col·lector ens expliqui com l'havia recollit:

La cançó la vaig sentir per primera vegada per boca de ma mare, Antònia Pons Pedro. Ella la sabia fragmentàriament. Em va dir que la tieta (bestia) Carmeta la sabia millor. La vaig anar a veure amb paper i llapis (llàstima de gravadora!). La bestia es deia Carme Pedro Guinovart. [...] Va néixer a Calafell, a la costa del Baix Penedès. Va néixer en una casa de pagès on, a més a més, tenien taverna des de no se sap el temps. No cal que t'expliqui que a les tavernes es cantava moltíssim. La taverna la portaven una mica entre tots: la besàvia Tecla, l'àvia Pepeta, la Carmeta esmentada i tres besties més, Agneta, Roseta i Lola. La tia Carmeta, però, com tantes noies de poble, va anar a Barcelona a fer de minyona amb 15-16 anys. S'hi va estar potser dos anys. Retornada a Calafell, va treballar en una petita fàbrica tèxtil del poble mateix durant alguns anys. A la postguerra es va casar i el primer fill li va néixer el 1951. Va viure quasi sempre a Calafell, però ja vídua i bastant gran va viure amb un fill seu a Tarragona. La tia Carmeta va aprendre aquella cançó a Barcelona? No ho crec. Jo crec que la hi va ensenyar sa mare, Tecla Guinovart Mestres, una dona molt ben dotada per al cant (havia cantat a l'Orfeó Calafellenc de 1914) i que sempre cantava. Ara bé, jo crec que algú va portar la cançó a aquella taverna. El que és segur (perquè m'ho va dir qui ho va veure) és que abans hi havia gent que es dedicava a cantar notícies d'actualitat pels pobles, com



Carme Pedro Guinovart  
(1917-2003)

els antics romanços de cec. [...] Aquesta gent, a més, segurament cantava peces més antigues, com el romanç de la Diana. [...] Tota l'estona he estat dient «cançó», però lamentablement no ho puc precisar. Jo diria que ma mare i ma tia recitaven, amb un ritme cadenciós, com una sonsònia (correu electrònic del 05/08/2019).

Una sonsònia. Un romanç llastimós i una sonsònia. Recalaria a Calafell de la mà d'un pobre captaire? En correus posteriors, el Dr. Alari aporta l'adreça d'aquella casa-taverna, cal Pedro (carrer del Sol, 4), i detalla que la besàvia Tecla Guinovart, casada amb Joan Pedro Mañé, era filla de ca l'Errat. També que Carme Pedro Guinovart (1917-2003) havia enviudat del madrileny Bernardo Crespo Gibaja, carrabiner primer i guàrdia municipal després. Vivien al carrer de Mallorca, a prop de la platja, si bé a l'hivern s'estaven de vigilants a l'Hotel Miramar, tancat fora de temporada. Més endavant, van llogar una casa al final del carrer del Mar, que és on va tenir lloc l'entrevista, cap al 1980. La tia Carmeta, que vorejava els 65 anys, mantenia intacta la memòria del passat i sabia cantar, entre altres coses, «El rei mariner» (IGRH 0411, «Marinero raptor»), tan estàndard com acostuma a ser aquí i allà:

A la voreta del mar n'hi ha una donzella  
que brodava un mocador que és per la reina.  
I quan és a mig brodar n'hi falta seda,  
alça els ulls i mira el mar, veu una vela.  
—Mariner, bon mariner que en porteu seda?  
—De quin color la voleu, blanca o vermella?  
—Vermelleta la vull jo, que és per la reina.  
—Pugeu vós dalt de la nau i trieu d'ella.—  
Quan va ser dalt de la nau, la nau pren vela,  
i amb el cant del mariner s'ha adormideta.  
Quan ella es va despertar, ja no en veu terra.  
—Mariner, bon mariner, baixeu-me en terra,  
que les aigües de la mar me'n donen pena.  
De tres germanes que som, soc la més pobra;  
l'una és casada amb un rei, l'altra és princesa,  
i jo, pobreta de mi, marinereta.  
—No sereu marinereta, que sereu reina,  
perquè jo soc el fill del rei d'Anglaterra.

Tornant a la *Diana*, que és el tema que ens ocupa, cal advertir que la versió calafellenca es troba curiosament reduïda, ni fragmentària ni sencera, sinó alterada per un seguit d'omissions notables respecte al conjunt del romanç. S'hi ha difuminat, sobretot, una seqüència cardinal, que és el relat de l'uxoricidi, instigat per la reina. Ara no podem saber si són lapsus mecànics, per dècades d'abandó, o si la informadora l'havia après d'aquesta manera concreta. Això no vol dir, però, que la versió hagi minvat en dramatisme ni en interès perquè, a diferència dels

romanços de canya i cordill, de narració lineal, submisos a la divisió tripartida, retòrics i prolixos amb els detalls, el romancer oral podia donar-se el gust d'infringir els rigors de la coherència. Ser abrupte i enigmàtic, deixant via lliure a una certa intuïció.

Passem a examinar el text de Calafell, pas a pas. D'ara endavant, usaré el títol d'«El fals testimoni» per referir-me a qualsevol versió, catalana o no, que correspongui a l'IGRH 0446.

## 1. Una bella dama, sorpresa a soles per l'arribada del rei, rebutja la demanda amorosa d'aquest (v. 1-6)

Ella s'anomena Diana, nom d'ascendència clàssica que, si ens deixem guiar pel corpus del romanç, format a partir del segle XIX, deu ser la forma primitiva de la qual haurien vingut les variants populars *Deana ~ Driana ~ Triana ~ Briana ~ Brillana ~ Vilana ~ Indiana ~ Andiana ~ Adriana ~ Endriana*, etc. No entraré en més detalls. El «pañó vierdo» que porta (v. 02a) denota un cos fresc, desitjable. Així també, al «Juicio de Paris» (IGRH 0041): «Venus luego que venía, / de ropas verdes vestida» (Di Stefano 1993: 236). Que es passegi per la sala tot puntejant la guitarra és una situació inicial atípica que prové, en realitat, d'un altre romanç, «Silvana» (IGRH 0005), no de manera directa, sinó a través d'un vell contacte amb una branca d'«El conde Alarcos» (IGRH 0503) que havia rebut la immixtió prèvia de «Silvana», tal com ens ensenya «O conde Alarcos» galaicoportuguès: «Silvana se passeava / por um corredor acima, / tocando numa guitarra / muito bem que a tangia» (Ferré 2001: 345). És l'essència evolutiva del Romancer.

Quina devia ser la introducció originària d'«El fals testimoni»? Entenc que el nom de «Diana» significa quelcom més que un vernís ocasional d'antroponímia llatina, triat a l'atzar. Després d'haver interessat els escoliastes medievals d'Ovidi, la mítica Diana havia adquirit nova rellevància com a font inspiradora de les formes artístiques sorgides de l'Humanisme i el Renaixement (Morros 2010). Escoltem don Quixot, fent-se eco del mestre Petrarca: «Por cierto, hermosísima señora, que no debí de quedar más suspenso ni admirado Anteón cuando vio al improviso bañarse en las aguas a Diana, como yo he quedado atónito en ver vuestra belleza» (Segona part, cap. LVIII). Dècades abans, al *Cancionero de Stúñiga* (ca. 1460) s'aplegava aquest poema de Carvajales, estrany equilibri d'arrels petrarquistes i populars alhora:

Desnuda en una queça,  
lavando a la fontana,  
estava la niña loçana,  
las manos sobre la treça.

Sin çarcillos nin sartal,  
en una corta camisa,  
fermosura natural,  
la boca llena de risa,  
descubierta la cabeça  
como ninfa de Diana  
mirava la niña loçana  
las manos sobre la treça  
(Whetnall 2006: 92)

Una munió de versions repeteix que la Diana d'«El fals testimoni» es renta en una font quan la sorprèn l'arribada del rei. La rica bellesa de l'indret —és una deu que raja or, plata i perles o cristall— no fa sinó encarrir l'excel·lència física i la categoria moral de la dona. Tres botons de mostra, el primer procedent de la província de Sòria; el segon, de la tradició sefardita del Marroc, i, el tercer, de Barcelona, on no s'esmenta de manera directa el bany, però sí el jardí meravellós i l'harmonia de la font:

En rico jardín que tiene una rica fuente mana,  
con cuatro caños de oro embastonados de plata.  
Por el uno mana oro, por el otro mana plata,  
por el otro cristal fina, por el otro agua clara.  
Por el que agua caía Brianita se bañaba,  
(Schindler 1941: 60)

En medio de aquella huerta está una fuente de agua clara,  
siete chorros corren de ella, todos los siete de plata,  
tres eran de agua dulce, cuatro eran de agua salada.  
Como eso viera Brillana, de pronto se remangara  
a bañar su lindo cuerpo, su lindo cuerpo bañara.  
(Yurchenco 1983: pista 2/03)

La Diana está en el jardín en el jardín de su padre [...]  
*En medio de aquel jardín había una fuente grande,*  
*Haba cuatro cañones todos cuatro van rajando.*  
*Del uno raja oro fino, del otro, la fina plata,*  
*Del otro raja el cristal, del otro el agua mas clara.*  
(Milà 1882: 229; cursives de l'editor)

No n'era jo prou conscient quan escrivia: «El motiu de la font apareix de tant en tant» (Rebés 2005: 98). També Rafael Beltrán parla de «motivos que no parecen imprescindibles. El primero es el de la fuente, probable contaminación de “La fuente fecundante”» (Beltrán 2000: 195). Ara m'inclino a pensar que la font, igual que el bany, és inherent al romanç, d'acord amb el supòsit que avançaven els mestres Armistead i Silverman: «parece que el carácter mágico del manantial —y de la culebra que se le asocia— constituye un elemento originario en el romance o que, por lo menos, estos motivos habían de incorporarse al relato en una etapa muy temprana de su vida tradicional» (Armistead-Silverman 1977: 108). Crec que s'inspira, justament, en la font encisadora de Diana, a l'abast de don Quixot i de qualsevol romancista lletrat: «fons sonat a dextra tenui perlucidus unda / [...] hic dea silvarum venatu fessa solebat / virgineos artus liquido perfundere rore» (Ovidi, *Metamorphoseos*, III, 161-164).

Un sector de la tradició, el més renuent a la visió nua del cos, vol entendre que només s'hi renta la cara després d'haver-se pentinat els cabells, gest tradicional de rerefons eròtic (Beltrán 2000: 193). Així, en un íncipit de Palma, «A su baix d'una font fresca / Diana s'hi pentinava, / amb un mirai de crestai / sa cara se limpiava» (Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya [OCPC], A-25-V, doc. 41, del col·lector Bartomeu Muntaner, 1847, per la col·lecció de Marià Aguiló i Fuster). També a Saragossa «Silviana tiene una fuente / [...] / donde peina sus cabellos / y lava su linda cara» (Alvar 1987: 290). Seguint per aquesta via esdevindran pres-

cindibles, ara sí, tant la font com l'espai natural que l'envolta, arbreda, horta o jardí: «La vilana se passeja / amunt y avall de sa cambra / pentinant sa cabellera / y rentant sa hermosa cara» (Briz 1877: 17). Vet aquí oberta la porta que facilitarà, més tard, el contacte amb altres romanços de dones que vaguen per palaus, sales i cambres, com acabem de veure a Calafell.



*Diana sortint del bany (1742), de François Boucher*

Una de les dues versions que Joan Amades atribuïa a la seva mare, la que comença «Driana s'està al jardí», eleva l'escena a un grau superior d'erotisme: «leche de Venus tiene / para emblanquecer sus carnes» (Rebés 2018: 132). Tanmateix, la summa d'«El fals testimoni» no dibuixa una *toilette* de Venus, voluptuosa, seductora, ni s'assembla gens tampoc a la «Diane sortant du bain» de François Boucher (1742), dolça coqueteria rococó destinada a complaure la mirada masculina. Es troba més a prop de la història bíblica de Susanna i els vells:

Un dia, Susanna hi anà, com feia sempre, acompanyada només de dues minyones, i, com que feia calor, es volgué banyar al parc. No hi havia ningú més, fora dels dos vells, amagats, que l'espiaven [...]. Un cop les minyones fora, els dos vells s'aixecaren, es precipitaren sobre ella i li digueren: «Les portes del parc són tancades, no ens veu ningú. Et desitgem, cedeix i jeu amb nosaltres! Si no, farem de testimonis que hi havia amb tu un jove i que per això havies fet marxar les teves minyones». Susanna sospirà: «Estic agafada per tots cantons! Perquè, si faig això, m'és la mort; i, si no ho faig, no m'escaparé pas de les vostres mans. Però em val més de caure a les vostres mans, sense haver-ho fet, que no pas de pecar davant el Senyor». [...] L'endemà, quan el poble es reuní a la casa de Joaquim, el seu marit, comparegueren també els dos vells amb el disseny criminal contra Susanna de fer-la condemnar a mort (*Llibre de Daniel*, 13,1-28).



*Susanna i els vells* (ca. 1700), de Giuseppe Bartolomeo Chiari

És ben sabut que l'acusació d'adulteri femení, a més de ser l'epicentre del romanç, va moure diverses trames de la narrativa medieval. En el cas del romanç, l'ascendent ovidià no excedeix el quadre de la font, prou captivador per si sol. Igual que la deessa antiga, aquesta *segona Diana* està vedada al tracte sexual, si bé per motius diferents. Si l'una és casta i verge, l'altra és honesta i casada, circumstàncies que també la fan intangible.

La Diana de Calafell descobreix, de sobte, un indicatiu de mal averany, el «serpiente veninoso» (v. 03), és a dir, la serp d'aigua, que és la forma habitual a Catalunya, amb diverses variants: serpiente ~ serpento ~ sargento (!) ~ serpent ~ sierpe... Aquest darrer mot, *sierpe*, conservat des de la Vall d'Aran fins al Montsià, així com a l'àrea oriental de la Península i al Marroc, pot haver estat a l'origen històric del romanç. En canvi, per Castella i Lleó i Cantàbria el mal presagi consisteix a percebre una *sombra*, i si no, la terbolesa de l'aigua: «Estando un día lavando / el agua se le enturbiaba» (Fraile 2009: 495). La iconografia i els simbolismes universals de la serp formen un cabal bibliogràfic ingent. Pel que fa al nostre romanç, no cal donar-hi més voltes: «La serp era el més astut de tots els animals salvatges que Déu havia fet» (*Gènesi*). La tradició catalana se singularitza pel fet que la serp *præsaga* i el rei formin una sola realitat, un rei-serpent transformat, prodigiós, l'encanteri del qual es trenca així que pren la paraula: «Si sabías quién soy yo, / que soy el rey encantado» (v. 05 de Calafell). També al *Romancerillo*, «No t'espantis, nó, Diana, / que soy un rey encantado» (Milà 1882: 229). Existia aquesta breu metamorfosi als primers estadis de la tradició? Mancats com estem de testimonis antics, hauríem de guiar-nos per una lògica senzilla, segons la qual primer devia aparèixer en escena la serp del mal presagi i tot seguit l'home que causaria la desgràcia immediata. Així, al Marroc:

Una sierpe temerosa delante se le aparara:  
—¡Oy, válgame Dios del cielo! ¿Qué es esto que yo mirara?  
¿Si se me acortan los días o la vida se me alarga?—  
Oyídolo había el buen reye desde su alta ventana:  
—Ni se te acortan los días, ni la vida se te alarga.  
Solamente una palabra, Briana que a ti te daba:  
Serás reina de siete empeños, serás reina y alabada.  
(Armistead 1978: III, 38)

En un altre extrem de la tradició, Cantàbria, es confirma aquest ordre natural dels fets, és a dir, l'indici funest (l'aigua tèrbola reemplaça aquí la serp), l'exclamació espantada de la dona i la resposta oportuna del rei, que l'aguaita:

Estando un día lavando el agua se le enturbiaba [...]  
—O los mis días son cortos o la vida se me acaba.—  
El Rey la contestó porque escuchándolo estaba:  
—Antes del amanecer has de ser mi enamorada.  
(Fraile 2009: 495)

A Palazuelos de la Sierra (Burgos), l'ombra inquietant resulta ser la del rei, cosa ben natural encara:

Un día estando lavándose la sombra se le acercaba:  
—O es la sombra mi marido o es la sepia emponzoñada.  
—No es la sombra tu marido ni es la sepia emponzoñada,  
que es la presencia del rey, en busca de la tuya anda;  
tan sólo vengo a decirte: si quie's ser mi enamorada,  
serás la reina en Castilla y princesa en Alemania  
(Manzano 2003: 291)

A Saragossa hi ha una serp que parla per art d'encanteri, un pas endavant cap al fet prodigiós, però aquesta mala temptadora es manté separada de la persona reial:

Un día peinándose una serpiente le habla:  
—¿Quieres ser reina en Castilla o princesa en Alemania?  
—No quiero ser reina en Castilla ni princesa en Alemania,  
quiero la honra de mi conde que no quiero deshonrarla.—  
El rey que ha oído esto a su palacio se marcha.  
(Alvar 1987: 290)

En definitiva, crec que la fusió del rei i la serp en una sola figura, el rei-serpent encantat, és una felicitat troballa del procés d'apertura del romanç. Una mudança feta, o si més no, documentada extensament a Catalunya i que s'estén a les versions mallorquines de caient més arcaic, per exemple, l'esmentada de Palma: «No te retgires, comtessa, / soy un rei encantado».

El nostre rei-serpent encarna la temptació suprema: riquesa i poder, a canvi de sexe. Ella ho entén a l'instant i per això l'anomena «traïdor», epítet del diable, la «sierpe antigua» del Paradís. Recordeu la temptació de santa Òria, inclosa a la *Vida del glorioso confesor Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo, quan el traïdor pren la forma de «sierpe» alçada. Tal com apuntava un vell manual de literatura espanyola, «la descripción de la serpiente, en efecto, está llevada a cabo en forma inconfundiblemente fálica» (Deyermond 1973: 117):

Prendí forma de sierpe el traïdor provado,  
poniéseli delante el pescueço alçado,  
oras se facié chico, oras grand desguisado,  
a las veces bien grueso, a las veces delgado.

La dama de Calafell no respon al rei. Qui calla atorga? En absolut. Segueix en peu, taxatiu, el «ves-te'n» formulat per endavant. Ja hem vist com ho feia a Saragossa, «quiero la honra de mi conde / que no quiero deshonrarla» (Alvar 1987: 290). La mateixa resposta es repeteix a tot arreu; per exemple, a Palazuelos, «que la honra de mi marido / la tengo muy bien guardada» (Manzano 2003: 291) i a Foncea (Rioja Alta), «la honra de mi marido / la tengo muy estimada» (Asensio

2008: 324). I, en termes equivalents, a Sabadell, versió recollida per Adelaida Ferré i Gomis a principis del segle XX:

—Si me quieres dar tu amor, serás mi enamorada,  
serás condesa de Flores y reina de toda el Austria.  
—No puede ser esto, el rei, porque esto Dios no lo manda,  
ser la traïdora del conde i del rei l'amistançada.  
(Arxiu de l'OCPC, S-17, 166)

## 2. Havent descobert el desig del rei, la reina proclama davant la cort la falsa deshonra de la seva rival, comtessa i casada (v. 7–10)

La reina se n'assabenta d'amagat: «La maldita de la reina, / ella tot s'ho escoltava». L'adjectiu «maldita» connota ocultació i cautela. Poques vegades s'hi planteja un malentès fatídic, com ara a Felanitx (Mallorca):

La Reina falsa y traidora en palacio lo escuchaba:  
todo lo que el Rey decía, no lo que dice Adriana.  
(Ginard 1975: 524)

Tal era el meu punt de vista quan deia: «La desgràcia és que no escolti les raons de la comtessa: “sent les paraules les rei / i no sent les d'Adriana”» (Rebés 2005: 98). D'acord, sí, per a aquest grup reduït de versions. Perquè la idea més estesa és la de Calafell, «ella *tot* s'ho escoltava». Tot. No hi ha cap malentès ni gelosia infundada. A la reina li és indiferent què pugui dir o deixar de dir la virtuosa comtessa. En té prou amb l'actitud del rei. Mentre l'altra visqui, la seva corona i la seva vida s'aguantaran per un fil. Per això hi aplica una solució dràstica, una calúmnia conscient, amb tots els ets i uts: «CALÚMNIA. Falsa acusació feta maliciosament per difamar» (DCVB). Que se n'encarregui el seu marit. L'acusació varia poc d'un lloc a l'altre. Comparem com és a Tetuan (Marroc), versió recollida per Manuel Manrique de Lara l'any 1916; a Ripoll, d'un col·lector anònim de 1918 (Manuel Caballeria de Budallés?), i a Vera de Moncayo (Saragossa), versió enregistrada per Luis Miguel Bajén i Mario Gros el 1996:

Otro día en la mañana, a los condes convidara.  
Al alzar de los manteles, por las mujeres hablara:  
—Todos tenéis buenas mujeres, si no es Briana, que es mala.  
Siete años habían, siete, que del rey es namorada.  
(Armistead 1978: III, 38)

La reina fa fer un pregó per Sevilla i per Granada:  
que tots els cavallers i condes que vagin al seu reialme,  
i també el comte de Flores, aquest que no hi faci falta.  
—Tots els cavallers i condes tienen la mujer honrada,  
menos el conde de Flores, el marit de l'Adriana.  
(Juan 1998: 244)

que a todos condes y duques a todos los convidaba.  
Estando comiendo allí, salió y dijo estas palabras:  
—Todos los condes y duques tienen la mujer honrada  
menos el Conde Don Sauco que la tiene esvergonzada.  
(Bajén; Gros 2003: 410)

A Calafell «la tiene abandonada», que és com ho deia la famosa cantaire de Prats de Lluçanès Maria Antich i Noguera, «menos el comte de Flores / que la té abandonada» (Vilarmau 1997: 200). Aquest oprobri sobtat, insuportable, anihila l'honra del comte.

### 3. El comte bufeteja la reina (v. 11-12)

És la lectura més elemental de «Ja s'aixeca de la mesa / per a dar-li bufetada», com a reacció d'incredulitat rabiüda, furibunda. Així també a Mataró, de l'insigne Terenci Thos i Codina, 1862: «Lo comte de Floris s'aixeca, / n'hi pega una bufetada» (Arxiu de l'OCPC, A-25/V, doc. 29). Si algú es planteja quin sentit té que el comte aixequi la mà contra la reina, la seva senyora, ha de saber que la bufetada circulava més aviat en direcció contrària, com veiem a la versió de Briz: «No digáu pas aixó reyna / que es honrada la Vilana.— / La reyna ja se 'n aixeca / per darli una bofetada» (1877: 19). I al recull de Palmira Jaquetti i Maria Carbó de l'any 1925, versió d'Isona:

La un se'n mira a l'altre: —No és d'aquestes l'Adriana.  
—Sí és d'aquestes, sí és d'aquestes, no torna *atrás mi palabra*.—  
La reina, con su supèrbia, una bufetada li ha dada.  
(Massot 1996: 215; cursives de l'editor)

Per mera lògica sintagmàtica, el «detente, conde...» calafellenc (v. 12) s'associa al gest de bufetejar l'acusadora. Què, si no? Tingueu seny, que és la reina! Ara bé, qui conegui el conjunt del romanç notarà que entre els versos 11 i 12 hi ha hagut un buit de grans proporcions: el *crim per honra*. L'assassinat de la comtessa. La versió de Carme Pedro Guinovart s'esquinça a partir d'aquest moment. Suspesa la coherència narrativa, els versos s'acoblen bonament com poden, carregats de truculència. A falta d'un fil argumental segur, la comprensió del romanç demana un cert encaix emotiu. Per saber com sortia el comte del banquet, decidit a consumir el seu propòsit, seguirem, primer, una versió de Besalú, procedent de la missió de Joan Tomàs i Antoni Bonell, el 1926, i després, l'aplegada a Valls per Joan Just i Josep Roma, el 1928:

—I mente pel coll, la reina, Diana n'és dona honrada.  
—Si n'és la puta del rei, que del rei n'és deshonrada!—  
I prompte manda al criat que li arregli el xivallo,  
i no el que está corriendo, el que a la tierra estoy volando.  
Si ja va per un bosc enllà, per un camp que verdejava.  
Diana ja el va a esperar per a fer-li una abraçada.  
—Fes-te enllà, puta del rei, que del rei n'ets deshonrada.  
Digues la confessió, la teva vida és acabada.  
(Arxiu de l'OCPC, C-40, doc. 266)

Quan lo conde sentí eso, amb gran malícia i gran ràbia:  
—Dejen pasar, caballeros, que tinc la jornada llarga.—  
En ser a medio camino, ja n'encontra a Andriana  
amb los braços extendidos per a fer-li una abraçada.  
—Fuig d'aquí, poca vergüenza, vergüenza desvergonzada,  
allà a la mesa del rei gran vergüenza m'has causado.  
Mira que te'n mataré en 'queixa cruel espasa.  
(Arxiu de l'OCPC, C-90, doc. 142)

La tia Carmeta no relatava (no recordava?) l'execució del crim ni tampoc la presència de la filla, a qui solia confiar-se l'encàrrec d'alertar el rei. Llavors, com hem d'entendre el «detente, conde» calafellenc? Podria ser una variant de la súplica de la comtessa, equivalent a aquesta de la Vall d'en Bas, notificada a Marià Aguiló per Mn. Jaume Collell:

—Fuig d'aquí, falsa traïdora, fuig d'aquí, falsa malvada,  
que te'n tinc d'atravessar con esta cruel espada.

—No ho faràs, no, lo bon comte, miraràs que estic prenyada.  
(Arxiu de l'OCPC, A-28/IV, f. 57)

No ho facis: «detente». O bé, pot ser el reflex d'una seqüència similar d'«El conde Alarcos». Quan aquest es disposa a matar la seva dona, a fi de complaure els desitjos de la infanta, algú l'avisava:

Detente, detente, el conde, detente por vida mia,  
Que l'infanta ya está muerta y el rey tambien se moría.  
(Milà 1882: 208)

#### 4. El fill més gran de la comtessa notifica al comte (?) que el rei i la reina han causat la mort de la seva mare (v. 13–15)

L'aposiició «El rei, *conde*, l'ha feta» (v. 15a), obliga a entendre que la denúncia l'atén el comte (!). On és l'uxoricidi, doncs, si la mort l'ha feta el rei? Una petita correcció hauria evitat tal despropòsit: «\*Rei, el conde l'ha feta...».

Com resta dit, la missió d'alertar la justícia correspon a la filla, veu i figura de la mare morta. La Diana renovada. Vegeu-ne una mostra de la Pobra de Lillet (Ripollès), d'un folklorista no identificat del grup de Ripoll, any 1920:

De tres hijas que ella té n'ha cridada la més granda:  
—Hija mía del meu cor, oh! hija de mes entranyes,  
quan ton pare m'haurà muerta cabeça m'haurà quitada,  
pentina mon cabell ros, limpia ma blanxa cara.  
Pendràs una tovallola, la mellor que hi haiga a casa,  
airàs a fer un present al rei mentres ne siga a la taula.  
(Juan 1998: 244)

Al Penedès ho cantaven així també. Per exemple, als molins paperers de Lavit (ara Torrelavit), versió aportada per Montserrat Cardús, informadora, amiga i col·laboradora d'Adelaida Ferré:

De tres hijas que en tenia ja en crida la més grande.  
—Quan tu padre m'haurà muerto con la cabessa quitada,  
pentinaràs mi cabello, lavaràs mi blanca cara.  
El presentes en el rei [a] la taula mentre està dinando.  
(Castellví 2018: 77)

Noteu la semblança amb Calafell, a uns 30 km en línia recta de Lavit: «De los tres hijos que tiene, / ja cridava lo més grande.» El gènere pot haver-se girat aquí per un lapsus memorístic de la informadora —probablement, sí—, però cal considerar, almenys, la possibilitat de veure-hi l'influx de l'IGRH 0047, «Muerte de Isabel de Liar». Donya Isabel mor per culpa d'una reina envejosa. Vet aquí el desenllaç de la Torre d'Oristà (Osona), en una versió de 1943 recollida per Josep M. Vilarmau:

Al capdavant de l'escala troba tres *hijos* plorant:  
—On teniu la vostra mare que no us pugui aconsolar?  
—El verdugo la n'ha morta, la reina l'ha fet matar...  
(Vilarmau 1997: 202)

El contacte entre ambdues tradicions és innegable en altres casos, com ara aquest final d'«El fals testimoni» en què la pena de mort s'estén als gossos, detall extret d'«Isabel de Liar»: «també morirán los perros / perquè no han lladrad» (Centre de Documentació de Cultura Popular, Arxiu Vilarmau, G. 419/3, f. 167). I «El fals testimoni» de Josa de Cadí (Alt Urgell) acabava dient, de manera inequívoca: «La mort de donya Isabel / vint-i-nou morts ha causada» (Arxiu de l'OCPC, C-1, 315, missió Higini Anglès i Pere Bohigas, 1922).

## 5. Moren el comte i la reina (v. 16)

El romanç conclou arreu amb la revelació del crim i l'execució sumaríssima del comte i de la reina, artífexs de la tragèdia:

—Ben profit vos fassa, rey. —Ben vinguda sias infanta.  
—Aquí 'us vinh á fe' un present de la muller mes honrada.  
—Destapéulo, bona filla, destapéulo vos, infanta.  
—Destapéulo vos lo rey, que á mi'l cor no me hi abasta.—  
Destapa la tobollola, veu lo cap de la vilana.  
—Per lo menut de las dents aquest cap es de ta mare.  
Aquesta mort ¿quí l'ha feta? Esta mort ¿qui l' ha causada?  
—La n'ha causada la reyna y l'ha feta lo meu pare.  
—Ton pare ne será mort y la reyna aparedada,  
y despres, casante ab mi, serás reyna y respectada.  
(Briz 1877: 20)

La cirereta és que el bon rei, més o menys contrit, vulgui gratificar-se amb la mà de la pobra orfeneta, *alter ego* de l'estimada: «Y tu serás la Adriana, / lo que *había de ser tu madre*» (Milà 1882: 230, v. 56). Ordre inicial restaurat. Dit amb més malícia, per una versió de Foncea: «ya que no gozó del tronco / quiso gozar de la rama» (Asensio 2008: 325).

Calafell conserva la sentència reial, «Pronto, pronto, el conde mor / i la reina, emparedada», tot i haver perdut la claredat que devia sostenir-la. El cas és que el sobirà s'aixeca, aquí també, sa i estalvi, enmig d'un mar de sang. A empentes i rodolons, entre línies omeses i línies que s'entrelliguen de manera certament confusa, la paraula final la tindrà el senyor rei, «porque el presupuesto ideológico es que la reina no puede desear a nadie fuera del matrimonio, pero sí el rey; y la reina no puede juzgar ni condenar, pero el rey sí» (Beltrán 2000: 206).

Cada versió de font oral és digna d'atenció. Entre totes perfilen el model dinàmic del romanç, les seves variants i la geografia per la qual s'havia arribat a estendre. Tant se val si el material que tenim entre mans s'allunya dels camins exemplars i majoritaris, si se situa, de manera més o menys reeixida, a l'espai conceptual que Charo Moreno anomena *els marges del romancer* (Moreno 2009), és a dir, aquelles versions que s'ofereixen a l'anàlisi fragmentades, minoritàries o fins i tot, anòmales. Tot fa pinya. Agraeixo a la «Diana» de Calafell que ens hagi ajudat a recordar aquest principi metodològic, essencial per a l'estudi del folklore.

## Referències bibliogràfiques

- ALARI PONS, Fermí (2019): *Últimas noticias del Viola i altres històries locals*. [Calafell:] Amics del Patrimoni de Calafell.
- ALVAR, Manuel (1987): *Romancero viejo y tradicional*. México: Porrúa.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1978): *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, 3 vols. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- ARMISTEAD, Samuel G.; Joseph H. SILVERMAN (1977): *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita Nahón*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- ASENSIO, Javier (2008): *Romancero general de La Rioja*. Logroño: Piedra de Rayo.
- BAJÉN, Luis Miguel; Mario GROS (2003): *La tradición oral en el Moncayo aragonés*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza.
- BELTRÁN, Rafael (2000): «Notas sobre el romance *La calumnia de la reina*, a propósito de una nueva versión recogida en Montaverner (Valencia)». Dins *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 189–208.
- BRIZ, Francesc Pelai (1877): *Cansons de la terra. Cants populars catalans*, vol. V. Barcelona / París: Alvar Verdaguer / Maisonneuve & C.º.
- CASTELLVÍ I GIRBAU, Jordi (2018): *Cantar i fer paper*. Vic: Eumo.
- DEYERMOND, Alan D. (1973): *Historia de la literatura española. 1. La Edad Media*. Madrid: Ariel.
- DI STEFANO, Giuseppe (1993): *Romancero*. Madrid: Taurus.
- FERRÉ, Pere (2001): *Romanceiro português da tradição oral moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FRAILE GIL, José Manuel (2009): *Romancero tradicional de Cantabria*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- GINARD BAUÇÀ, Rafel (1975): *Cançoners Popular de Mallorca*, vol. IV. Palma de Mallorca: Moll.
- JUAN I NEBOT, Maria Antònia (1998): *Cançoners del Ripollès*. Ripoll: Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès.
- MANZANO ALONSO, Miguel (2003): *Cancionero popular de Burgos. Tomo III: Cantos narrativos*. Burgos, Diputación Provincial de Burgos.
- MASSOT I MUNTANER, Josep (ed.) (1996): *Obra del Cançoners Popular de Catalunya. Materials*. Volum VI. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1882): *Romancerillo catalan. Canciones tradicionales*. Barcelona: Alvar Verdaguer.
- MORENO, Charo (2009): «Los márgenes del romancero: Versiones minoritarias, fragmentarias y anómalas». *Pandora: Revue d'études hispaniques* núm. 9: 253–271.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2010): *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la Antigüedad clásica a nuestros días*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá / Universidad Autónoma de México / Centro de Estudios Cervantinos. Disponible en línea: <<https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/han>

- dle/10017/19833/acteon.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [data de consulta: octubre de 2019].
- REBÉS MOLINA, Salvador (2005): «Un serpent amb corona del rei: “El fals testimoni”». *Caramella*, núm. 12: 96-99. Disponible en línia: <<http://www.revis-tacaramella.cat/un-serpent-amb-corona-de-rei-el-fals-testimoni/>> [data de consulta: octubre de 2019].
- (2018): *Les cançons de Teresa Gelats, mare de Joan Amades*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SCHINDLER, Kurt (1941): *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States. Reed. facs. de 1991, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca / Hispanic Institute, Columbia University.
- VILARMAU I CABANES, Josep M. (1997): *Folklore del Lluçanès*. Edició a cura del Grup de Recerca Folklòrica d'Osona. Prats de Lluçanès / Barcelona: Ajuntament de Prats de Lluçanès / Dinsic.
- WHETNALL, Jane (2006): «Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar». *Cancionero General*, núm. 4: 81-108. Disponible en línia: <<http://hdl.handle.net/2183/2667>> [data de consulta: octubre de 2019].
- YURCHENCO, Henrietta (1983): *Ballads, Wedding Songs, and Piyyutim of the Sephardic Jews of Tetuan and Tangier, Morocco*. Disc LP. New York: Folkways Records (FW04208, FE 4208). Track: <<https://folkways.si.edu/ester-kadosh-israel/brillana-briana/judaica/music/track/smithsonian>> [data de consulta: octubre de 2019].