

# Les confusions de les abelles: Un motiu poètic en Fontanella i Massanés (i també en Carner)

JAUME COLL MARINÉ

RESUM: Aquest article planteja la lectura d'una dècima de Fontanella i d'un poema en quartets de Massanés —i d'un sonet de Carner— partint del motiu de *l'abella i la flor*. Un dels objectius és veure com es rep i es recrea un motiu amb tanta tradició i tanta volada en el Barroc. És per això que els poemes barrocs elegits es llegeixen dins el context europeu de l'època i en relació a diverses fonts clàssiques.

PARAULES CLAU: Literatura catalana barroca, Francesc Fontanella, Antoni Massanés, Josep Carner.

ABSTRACT: The article proposes a reading of a ten-line stanza and a poem in quatrains by two seventeenth-century Catalan poets, Fontanella and Massanés respectively— as well as a sonnet by Carner—, all based on the motif of *the bee and the flower*. One of the aims is to see how this motif (with such a rich tradition and such importance in Baroque literature) is received and recreated. This is why the poems are placed within the European context of the time and related to various classical sources.

KEYWORDS: Baroque Catalan literature, Francesc Fontanella, Antoni Massanés, Josep Carner.

Du bist wie eine Blume, *i a la mà*  
*tinc encara el record d'una flor carnívora,*  
*la cosa que es va obrint fins a una flor*  
*de carn humida, corol·la desclosa*  
*vasta increïblement, perquè, insecte,*  
*m'hi doni.*

GABRIEL FERRATER

Una de les maneres que tenen els poetes de fer-se entendre és l'ús dels moltíssims motius que la tradició els ha deixat, i n'és un el de *l'abella i la flor*. El motiu, que en la forma primitiva es limita a una abella que ronda una flor, sol funcionar de tal

manera que en l'acte de libació se'ns amaga el petó del noi a la noia (i amb el petó, la resta de la trobada amorosa) –l'acudit del cas és que ens l'amaga en la mesura que nosaltres sabem que ens l'amaga. L'objectiu d'aquest paper és llegir com es rep i es recrea aquest motiu en un parell de poemes del Barroc català: una dècima de Fontanella i un poema llarg en quartetes d'Antoni Massanés –i, de passada, en un sonet de Carner. Es tracta, doncs, de llegir com els poetes del Barroc català entenen (si ho feien) els mecanismes interns de la literatura en el marc de la sensualitat barroca i com se n'apropriaven.<sup>1</sup>

Comencem llegint, per exemple, aquesta dècima de Fontanella:<sup>2</sup>

*Enviant altre ram de flors y en ell un cor ferit*

Com Gileta, ingrata, ordena  
entre les flors lo turment,  
equivoca el sentiment  
si és corona o és cadena.

Més dolça serà la pena  
si des de les flors Amor,  
que és àspid per mon ardor,  
vola al vostre cor, abella,  
quan una flor, la més bella,  
és fletxa contra mon cor.

L'escena és molt simple: enmig d'un prat o d'un jardí, hi ha Gileta, que passeja (o s'ha aturat) entre unes flors; una mica enretirat i fora del quadre principal que ens hem d'imaginar, hi ha Gilet,<sup>3</sup> que intenta de comprendre el que veu i el que sent. En

1. El punt de partida d'aquest text són els treballs sobre el tema que Jesús Ponce Cárdenas ha desenvolupat darrerament en el marc de la literatura castellana barroca i els estudis de Giovanni Getto sobre la poesia del Barroc a Itàlia.

2. Regularitzo gràficament i puntuo a partir de: F. FONTANELLA, *La poesia de Francesc Fontanella*, vol. I (ed. a cura de Maria-Mercè Miró), Barcelona: Curial, 1995, p. 314.

3. Gilet, com és el cas de Fontano, són construccions de Fontanella amb atributs de l'autor. Una cosa semblant passa amb Fileno, el personatge de Marino via el qual l'autor italià es ficciona dins el text.

D. NELTING, «Performatività metafittizie: la messinscena del personaggio di Fileno nell'opera di Giovan Battista Marino», ponència llegida el 3 d'octubre de 2013 a la Universitat de Barcelona en el marc del IV Col·loqui internacional del projecte Mimesi: Metaficció: «Ricapitolando: indipendentemente dal genere letterario, Fileno rappresenta come figurazione dell'autore Marino il concetto mariniano di creazione poetica. Attraverso la messinscena metafittizia della figura di Fileno sussiste non solo uno specchio interno nel senso di una *narcissistic narrative*, ma anche un'attiva personificazione performativa che collega efficacemente le dimensioni metafittizie dello *showing* e del *telling*.»

un pla moral, evidentment, la cosa es complica, i així ens ho ensenya el poeta a l'hora de materialitzar en el poema el que li passa pel cap. Fins i tot, podem pensar que, en un pla d'experiència, l'escena (per dir-ne així) podria ser poca cosa més que la presència de Gileta en un espai sense determinar mentre el jove Fontanella l'observava des de la distància (encara que fos la distància del pensament). Si ens fixem en els moviments que fa el poema després de presentar-nos la protagonista entre les flors i obrint el doble camí que pot portar l'amor (la corona o la cadena: la glòria o la misèria), notem com tot plegat s'aguanta en una estranya tensió de direccions i oposicions. Tenim, primer, el marc mental inevitable de la pena que sent el poeta («més dolça serà la pena»: la ferida final és inevitable, i és aquí on ja se'ns acabarà resolent el poema) i, després, el marc físic del camp de flors. Per un cantó entenem com l'Amor en forma d'abella s'ha de dirigir cap al cor de Gileta i, per l'altre, tenim el mateix Amor en forma d'àspid, que s'ha de dirigir cap a Gilet, que ja està enamorat de Gileta. És en aquest moment quan el sentiment de Gilet aflora,

quan una flor, la més bella,  
és fletxa contra mon cor.

El poeta, que ja venia enamorat de casa (l'ardor) i que, a sobre, hem d'entendre, és queixalat per l'àspid, al final del poema rep una darrera estocada: la flor més bella, la imatge de Gileta entre les flors, acaba de foradar-li el cor i, per tant, l'ànim. La imatge de Gileta és una fletxa que es dirigeix al cor de Gilet, i les fletxes d'aquesta mena ja sabem que solen venir del buirac del deuet Cupido. Si no fos per l'àspid que volta per allà, que li ha inoculat el verí de l'amor i que amb la sola presència ja fa trontollar, com veurem, el poema, la dècima quedaria més o menys equilibrada: un enamorat que espera ser correspost per la noia. Però Gilet ha caigut en una *presó d'amor* i, per tant, ha quedat sense voluntat. L'amor, més que alliberar-lo, l'empressona, és cadena; i ens recorda aquell rossinyol gongorí que apareix en un sonet de 1603. Llegim-lo sencer.

Si Amor entre las plumas de su nido  
prendió mi libertad, ¿qué hará ahora,  
que en tus ojos, dulcísima señora,  
armado vuela, ya que no vestido?

Una visió semblant del personatge de l'autor i de la relació entre realitat i ficció en general en el text poètic la trobem a J. FERRATÉ, «Ficción y realidad en la poesía de Góngora», dins J. FERRATÉ, *Dinámica de la poesía*, Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 297-334.

Entre las violetas fui herido  
del áspid que hoy entre los lilios mora;  
igual fuerza tenías siendo aurora,  
que ya como sol tienes bien nacido.

Saludaré tu luz con voz doliente,  
cual tierno ruiseñor en prisión dura  
despide quejas, pero dulcemente.

Diré como de rayos vi tu frente  
coronada, y que hace tu hermosura  
cantar las aves, y llorar la gente.<sup>4</sup>

El sonet de Góngora ofereix, si pensem en el poema com si fos una escena, els mateixos personatges i un escenari<sup>5</sup> molt semblant als de la dècima que hem estat veient (ens quedarà veure aquest Cupido i aquesta abella). El poeta, com el rossinyol empresonat, es dedicarà a cantar la bellesa de la dama que ha tornat a veure després que, temps enrere, ja l'hagués mossegat l'àspid entre les violetes. L'efecte del verí no ha passat, i, amb la nova visió de la dama (ara entre lliris) sembla que augmenta l'efecte de la ferida antiga. L'esquema dels dos poemes, doncs, és molt semblant.<sup>6</sup> El poeta ja s'havia enamorat de la dama en una altra ocasió i, amb aquest nou albira-ment, l'ardor de l'amor i la consciència de la presó en què l'amor el tanca creixen.

En ambdós casos (per parlar d'ambdós casos) el poema descriu un moment de sensibilitat màxima: el dubte que deixa el deute o l'abella prop de la noia i la certa-sa que el poeta, malgrat tot, continuarà amb la pena del mal amor que l'àspid li provo-ca. Aquest mal amor que causa l'àspid, com tants altres motius que els poetes del Barroc prenen de la tradició grecollatina,<sup>7</sup> ve d'uns versos de la tercera de les Bucò-likes de Virgili que, en mà de Miquel Dolç, diuen:

4. L. de GÓNGORA, *Sonetos Completos* (ed., intr., i notes de Biruté Ciplijauskaitė), Madrid: Castalia, 1968, p. 146.

5. En el conegut romanç gongorí *Romance de Angélica y Medoro* també hi trobem els mateixos ele-ments, però distribuïts de manera diferent: «Corona un lascivo enjambre / de Cupidillos menores / la choza, bien como abejas / hueco tronco de alcornoque. / ¡Qué de nudos le está dando / a un áspid la invidia torpe, / contando de las palomas / los arrullos gemidores! / ¡Qué bien la destierra Amor / haciendo la cuerda azote, / porque el caso no se infame / y el lugar no se inficione!» (v. 81-92).

6. Atribuir el joc de referència de la dècima al sonet seria, però, evidentment, massa agosarat. El que estem veient no deixa de ser el desenvolupament d'un *topos* àmpliament difós. El punt de partida és l'imaginari compartit pels dos poemes i el joc a què juguen, amb les seves normes i els seus límits esta-blets.

7. J.A. IZQUIERDO, «Latet anguis in herba (Virg., Buc. 3, 93) vehículo para la expresión del desengaño barroco», *Helmántica*, volum 44, núm. 134-135, 1993, p. 257-266.

qui legitis flores et humi neascentia frag,  
frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.

*[Vosaltres que colliu les flors i les maduixes que neixen a la terra,  
fugiu, infants: una freda serp s'amaga sota l'herba.]*<sup>8</sup>

La serp, amagada sota l'herba, no deixa que els nens puguin collir amb tranquil·litat ni les maduixes ni les flors. La imatge és prou subtil, i també simple: en un prat on es poden collir maduixes i flors, també hi pot haver serps; s'ha d'anar amb compte perquè el prat que guarda la felicitat de la tasca assignada als infants, també els pot donar el mal aquell que Fontanella i Góngora –s'entengui: els personatges dels seus poemes– ja han patit. L'Amor porta plaers, però també porta turments.

Referint-se a un poema de Morando, Giovanni Getto comenta la «totale inestinguibilità dello stesso desiderio, in cui pare trasferito all'amore quel sentimento di instabilità e inquietudine che si pone al centro della visione del mondo barocca.»<sup>9</sup> El poema, alhora que pretén donar compte d'aquesta inestabilitat del món i, via el joc de la inestabilitat, de l'amor, dona compte del món (i de l'amor), d'aquesta realitat esquiva que en el poema es presenta amable només en el moment que comença a esvanir-se: el poema només és possible en el moment minúscul i quasi inexistent en què Amor emprèn el vol potser cap a Gileta i la fletxa que es dirigeix cap al cor de Gilet és llançada. Ni abans ni després. No només és el fet que la fugacitat del temps i la realitat sigui una constant de la cosmovisió barroca, sinó que ens és útil per entendre el joc de la ficció conscient amb què els poetes de l'època volen fixar la seva experiència i figurar la realitat malgrat la realitat. No és en va, doncs, que el gest de la dona, aquest detall quasi involuntari i minúscul, aquesta fletxa llançada quasi a la impensada, ompli munts de versos. El gest, el més minúscul gest, amaga tot allò que la dama és en la seva figura moral. Només en el gest, pel que té d'eteri, es pot retenir una part de la realitat; i Getto pot continuar: «Seranno i dubbi dell'amante sull'interpretazione di un sembiante, di un atteggiamento, di un dono della donna; e sue sottigliezze elucubranti su una situazione (alla maniera petrarchesca, del resto, eppure rinnovata da una coscienza diversa), con complicati echi di pensieri, e riflessi allusivi e illusivi, in un inseguimento laberintico di certezze, di punti che si sentono instabili e sfuggenti.»<sup>10</sup> I és aquesta la tasca del poeta: intentar de desxifrar, interpretar, allò que la dama ha dit i no ha dit, i fer-ho amb la màxima

8. VIRGILI, *Bucòliques*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2008 (traducció de Miquel Dolç), p. 148 [*Bucòliques* III, v. 92-93].

9. G. GETTO, «Lirici marinisti», dins G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Milà: Bruno Mondadori, 2000, p. 41.

10. *Ibidem*, p. 88.

finesa possible, refent els mateixos moviments mentals i vivencials que l'han portat a aquell gest (aquella situació) final i voluble que és, de fet, l'obra d'ella, el més perfecte dels poemes, allò que el poema voldria ser.

El poema, si vol fer actual allò que porta a dins, ha d'oferir al lector una ficció que el faci recórrer els mateixos camins que ha seguit el poeta, que, com a lector, ha interpretat a partir d'un gest concret o d'una escena. El lector ha de ficcionar haver viscut allò que el poeta li explica. Per assolir això, el poeta té unes eines que ha anat aprenent. Posem per cas el deuet Cupido que ens ensenyava Góngora i que sabem que és aquest deuet per les notícies que el poeta ens en dona (aquell que vola armat i sense vestit), i l'abella que ens dona Fontanella. Les funcions i accions d'ambdós personatges són idèntiques: ambdós es desplacen volant entorn de la noia, que és la protagonista dels poemes, i ambdós poden ser la causa de l'amor que no es resol en els poemes. Sembla clar que Fontanella tria l'abella en consonància amb el poema, que descriu una situació molt concreta on un deuet, segurament, desentonaria per tot allò de supranatural que els déus tenen, que encaixa més amb la voluntat quasi metafísica del sonet de Góngora. Però potser ens hauríem de preguntar el perquè d'aquesta tria: per què, aquest animaló?

En un sonet d'*El cor quiet* que Carner va decidir de no incloure a *Poesia*, se'ns presenta el poeta arribant davant del balcó cobert de glicines de l'habitació d'uns nuvis casats de nou. Aquestes glicines, amb les seves flaires fines, l'han atret, a ell, el poeta, i han atret també un grup d'abelles que les van rondant. Hem d'entendre, doncs, que el dibuix de l'escena seria el següent: a una banda, l'habitació amb els nuvis (i el déu Amor a dins); a l'altra banda, el poeta, que, com les abelles, s'ha sentit atret per l'olor de les glicines, i al mig, separant ambdós espais, el balcó, tancat per les cortines al darrere i les glicines oloroses plenes d'aquests himenòpters daurats al davant. El poema es diu *A unes glicines penjant damunt la casa d'uns nuvis*,<sup>11</sup> i fa així:

Tot el mantell de glicines  
que guarda vostres balcons  
és ple d'abelles divines,  
daurades confusions.

I canten les flaires fines:  
—No es vegin els finestrons,

11. J. CARNER, *El cor quiet* (ed. de Lluís Calderer), Barcelona: Ed.62, 1984, p. 101.

no mogui el vent les cortines:  
el déu Amor és al fons.–

Jo arribo davant el clos  
que serven les belles flors,  
lassat dels camins dispersos.

Mes para en el doll sagrat  
el meu pensament daurat  
que troba la mel dels versos.

Un cop llegit, potser vénen a la ment del lector aquells versos finals d'aquella estranya<sup>12</sup> cançó composta per Góngora el 1600 que comença «¡Qué de invidiosos montes levantados...!» i que diuen: «Canción, di al pensamiento / que corra la cortina / y vuelva al desdichado que camina.» Però aquesta potser sí que és una marrada que ara per ara no ens interessa. Bé, pel que ens diu el títol, les protagonistes del poema han de ser les glicines que atreuen els animalons daurats i el poeta que ve d'un passeig, hem d'entendre, una mica vagarívol; ell, com les abelles, després de parar esment a les flors i les seves olors, n'extreu alguna cosa dolcíssima: la mel dels versos. Carner, com quasi sempre, treu els versos de la seva curiositat desinteressada, d'un passeig que s'ha fet potser massa llarg, d'una imatge que qualsevol lector podrà refer dins el seu cap: unes abelles papallonejant dalt d'un balcó ple de glicines. D'on no hi havia gaire res, en treu la mel. D'aquí la comparació entre el poeta i les abelles: «jo, com les abelles que treuen el nèctar de les glicines odoroses, trec els meus versos dels petits moments amb què em topo (i de la meua capacitat de transformar-los en poema)», sembla que digui. Qualsevol lector de versos catalans ja tindrà al cap, però, que Jacint Verdaguer al Preludi del seu *Al cel* ja es veia com una abella que «anava del clavell a la vidalba, / de l'herba de la creu als romanins» per convidar-nos a prendre «un rajolí d'eixa mel fresca» –i deu suposar que la cosa ve de lluny. Aquesta comparació del fet literari amb l'activitat de les abelles, que mesclen el nèctar de les flors per treure'n un sol producte dolcíssim que és la mel, de la mateixa manera que el poeta llegeix les obres d'altres poetes per aconseguir fer-ne una de seva, ja ho llegíem a Lucreci.<sup>13</sup> A la *Invocació a Epicur*, que obre el llibre tercer, llegim, en la traducció de Joaquim Balcells:<sup>14</sup>

12. J. FERRATÉ, *Ficció...*, p. 297-334.

13. J. SOLERVICENS (ed.), *La poètica del Barroc. Textos teòrics catalans*, Lleida: Punctum & Mimesi, 2012, p. 120, nota 164.

14. LUCRECI, *De la Natura*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, traducció de Joaquim Balcells, 2009, p.77 [*De rerum*. III, v. 4-6; 10-13].

ficta pedum pono pressis uestigia signis,  
non ita certandi cupidus quam propter amorem  
quod te imitari aueo; [...]

tisque ex, inclute, chartis,  
floriferis ut apes in saltibus omnia libant  
omnia nos itidem depascimur aurea dicta,  
aurea, perpetua semper dignissima uita.

*[Poso ara el meu peu damunt l'empremta que les teves passes deixaren, i no perquè tingui desig de rivalitzar amb tu, ans perquè, per amor, delejo imitar-te. [...]] Dels teus llibres, inclit, com les abelles que van xuclant arreu del prat florit, nosaltres igualment ens peixem de tots els mots auris, auris certament, els més dignes que hi hagi mai hagut de la vida eterna.]*

Sigui d'obra en obra o de moment en moment, el joc de l'abella és el d'aquell que, de la varietat potser incasable, en treu una cosa completament nova i agradabilíssima.

Carner, però, fa jugar un paper doble a aquestes abelles que volten les glicines: no només s'hi emmiralla ell, sinó que abans hi ha emmirallat els nuvis que jeuen tancats dins l'habitació que hi ha rere el balcó, les glicines i les cortines i els finestrons. L'habitació i el balcó funcionen com si fossin dos plans superposats el primer dels quals amaga el segon. Carner no ens vol dir què passa més enllà de les cortines i prefereix donar-nos una fotografia del que observa. En aquest joc de presumptes ingenuïtats, poètica i artística, de presumpta representació neta de l'experiència, hem de trobar aquella escletxa per on nosaltres, els lectors, podem copsar el que el poema porta –allò que passa dins la cambra i dins el cap del poeta. No en va, doncs, les flaires fines canten «–No es vegin els finestrons, / no mogui el vent les cortines: / el déu Amor és al fons. –». Les flaires fines són les que han atret el pensament del poeta i les abelles (com hem vist) i, per analogia, hem d'entendre, les flaires fines de l'Amor seran les que han atret el nuvi a llibar la mel dels llavis de la núvia. Finísim i subtil com pocs, Carner ens amaga l'escena (que, d'altra banda, el personatge tampoc no veu, però suposa) no només rere el balcó, sinó també rere unes abelles innocents que busquen en les glicines el que serà el seu més alt premi: la dolça mel. (De fet, només ens cal llegir el darrer vers de *La paraula en el vent*, que diu allò de «Ara hem quedat els homes i podem ésser amics», per saber quina era l'aposta de Carner en aquests afers, és a dir, quines abelles li podien interessar més –si més no en aquests versos.)

Fontanella quan escrivia la dècima i Carner quan feia aquest sonet sabien prou bé que havien de mirar enrere i atendre la llarga tradició de lírica epitalàmica existent i els seus llocs comuns més feliços. Un d'aquests llocs comuns, que ens podria portar, com a mínim, fins a Claudià, és el de *l'abella i la flor*. En el quart dels *Fes-*

*cennina Honorii et Mariae* podem llegir, com diu Jesús Ponce: «una alocució breu y directa a los recién casados, a quienes apremia para que emprendan una batalla sensual y gozosa en su lecho de bodas».<sup>15</sup> En un fragment d'aquest *Fasceni*<sup>16</sup> llegim, en la versió de Ponce:

No dudes, joven esposo, en atacar de cerca,  
por más que, fiera, trate de defenderse con sus uñas.  
Nadie goza de los aromas de la primavera  
ni de sus escondrijos roba los paneles del Híbla,  
si de su rostro cuida, si teme los espinos:  
la espina defiende a las rosas, las abejas protegen la miel.  
La difícil pugna no hace sino aumentar los placeres  
y la Venus que huye, esa es la que más enciende.  
Más dulce resulta un beso robado entre lágrimas.

El poema (i el fragment citat), que descriu amb prou matisos, però mai de manera directa, «el instante de la desfloración, de la pausa extática de dos almas fundidas en un beso, de los innumerables abrazos, del sueño delicioso que llega tras la posturación física...»,<sup>17</sup> ens hauria de cridar l'atenció per algunes coses. La primera: la situació amorosa, aquí, és una petita batalla en què l'espòs, l'atacant, ha d'obtenir alguna cosa de l'atacada, i aquesta cosa no pot ser cap altra que el petó, metonímicament, el cos i l'amor de l'esposa. Però hi ha un altre aspecte (la segona cosa que ens hauria de cridar l'atenció) del poema que dirigeix Claudià a l'espòs, i és que no hi ha pas una rendició de l'esposa a l'espòs, sinó un robatori d'allò que amb les seves espines l'esposa protegia. El petó robat, la mel robada, la flor atacada, són el trofeu que l'espòs s'enduu d'aquest subtil camp de batalla, però ho fa en un acte furtiu: l'ha robat.

Uns quants segles abans, Anacreont havia escrit un altre poema que, com el de Carner, posava en relleu la semblança entre dues accions col·locant-les simplement de costat. El poema d'Anacreont,<sup>18</sup> en versió d'un Carles Riba ben jove, fa així:

15. J. PONCE, «Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea», *eHumanista*, volum 15, p.178.

16. «Ne cessa, iuvenis, cominus adgredi, / impacata licet saeviat unguibus. / Non quisquam frui-  
veris odoribus / Hyblaecos latebris nec spoliat favos, / si fronti caveat, si timeat rubos; / armat spina rosas,  
mella tegunt apes. / Crescunt difficili gaudia iurgio / accenditque magis, quae refugit, Venus. / Quod flenti  
tuleris, plus sapit osculum.» (*Fasc.*, v. 5-13).

17. J. PONCE, *Eros nupcial...*, p. 181.

18. R. TORNÉ, «Les Anacreontiques traduïdes per Carles Riba (1993)», *Faventia*, 24/1, 2002, p. 172.

*De l'Amor*: Eros un dia no había vist una abella ensopida entre unes roses, i va ser fiblat al dit. Picant de màns (i) xisclant, corre i vola a la bella Citera. «Só-perdut, mare –(li) diu– só-perdut que'm mòro: m'ha picat un petit serpent amb-ales que'ls camperols ne diuen abella». Ella diu: «Si (tanta) pena-fa el fibló de l'abella, que't sembla com penaràn, Eros, els que tu fereixes?»

El petit Eros (Cupido) es queixa a la seva mare que l'ha picat una abella i no s'adona que aquest verí, que ell creu haver rebut amb la picada d'aquest «serpent amb ales» és molt inferior al verí que ell inocularia als enamorats que tria per llançar les seves fletxes. L'Amor, com les abelles, espera amagat entre les flors per picar el primer despistat que troba. Un altre cop, doncs, el gest furtiu que permet a l'abella i a l'espòs d'assolir el seu trofeu. L'abella d'Anacreont apareix en un context molt diferent d'aquell en què ho feia l'abella de Claudià: les raons que pugui tenir l'abella són ben poques, segurament és només el desig de la picada. Es podria entendre que l'abella, pensant-se que el noieta era una flor, l'ha picat per una raó tan simple com que les abelles se senten atretes pel nèctar de les flors. I rondar les flors són coses que fan les abelles.

El motiu de l'abella i la flor<sup>19</sup> sol presentar-se en dues variants principals. La primera, que és la que segueix Carner i que sortiria del poema epitalàmic que hem vist de Claudià, dibuixa indirectament els nuvis al llit de noces: les abelles, per un cantó, com un eixam de cupidets, hi són en lloc d'aquell deuet petit i alat que vigila el lloc de l'amor; per l'altre, veiem que s'identifica el noi amb l'himenòpter i la noia amb la flor. La segona dibuixa l'acció furtiva amb què el noi roba el petó a l'estimada, una escena que serveix per, amb certa galanteria i jocositat, descriure la trobada amorosa entre els dos amants sia al tàlem nupcial sia en algun altre racó –normalment un jardí o un prat. Aquest últim és el de l'error de l'abella: l'abella va pel món i, entre les flors, pica o liba el nèctar de la més dolça, de la més bonica de les flors. Sigui com sigui, com diu Ponce, en els dos casos que ens interessin «la actividad sensual –altamente sugestiva– de la succión [...] establece reiteradamente una identificación neta entre la actividad del laborioso insecto y la audaz acción acometida por los garzones en el tálamo».<sup>20</sup> L'abella, el noi, ataca la noia, la flor (amb tota la delicadesa que es vulgui, però potser sense), en desclou la corol·la i li pren allò que guardava: el nèctar, l'honor –allò tan seu.

Torquato Tasso va escriure un petit madrigal en què es llegeix el desig de l'autor de tornar-se una abella i així, en un últim acte d'amor, picant l'estimada (que hem

19. M. R. LIDA de MALKIEL, «La abeja: historia de un motivo poético», *Romance Philology*, núm. XVII, vol. 1, 1963.

20. J. PONCE, *Eros nupcial...*, p. 200.

d'entendre que no li devia fer gaire cas), revenjar la vida deixant el fibló en un lloc tan superficial (i tan pur) com és la pell blanquíssima del pit de l'estimada. Fa així:

Un'ape esser vorrei,  
donna bella e crudele,  
che sussurrando in voi suggesse il mèle;  
e, non potendo il cor, potesse almeno  
pungervi il bianco seno,  
e 'n sì dolce ferita  
vendicata lasciar la propria vita<sup>21</sup>.

Abandonada tota esperança d'amor correspost, el poeta, en la seva hipotètica transformació, moriria en la forma d'aquell petit insecte que volta de flor en flor i, emmascarat, furtivament, s'acostaria a la blanca sina que desitja. Ell moriria i a la dona li quedaria la ferida que ell, en forma d'abella, li ha causat, i que, com recordava Venus al jove Eros, hauria de pensar en la pena que senten els enamorats quan el deuet els llança les seves fletxes; només així podrien penar de manera semblant el poeta i la dama bella i cruel que desitja: ell amb la mort, ella amb el dolor. Entren en joc, també, en aquesta metamorfosi que el poeta desitja, totes les llicències que els animals es permeten pel fet de ser animals, per allò que les seves accions no són prèviament racionalitzades, sinó que són dutes a terme en la puresa de l'acció, és a dir, netes de qualsevol malícia: fer mel és cosa d'abelles, i per fer-ne han de trobar flors –passa que a vegades es poden confondre.

Luis Martín de la Plaza,<sup>22</sup> en un madrigal que, com ja anota un comentarista anònim, parteix d'un sonet de Tasso, escriu:

Iba cogiendo flores  
y guardando en la falda  
mi ninfa para hacer una guirnalda;  
mas primero las toca  
a los rosados labios de su boca,  
y les da de su aliento los olores;  
y estaba, por su bien, entre una rosa  
una abeja escondida  
su dulce humor hurtando,

21. T. TASSO, *Rime*, Roma: Letteratura italiana Einaudi, 1994, p. 532.

22. L. MARÍN de la PLAZA, *Poesías completas*, (ed. de Jesús M. Morata), Màlaga: Diputació provincial de Màlaga, 1995, p. 234.

y como en la hermosa  
flor de los labios se halló, atrevida  
la picó; sacó miel, fuese volando.

Aquesta petita composició de l'autor malagueny s'aparta del lloc on esperàriem la trobada amorosa, el llit de noccs, com presentava Claudià, i va a parar al mig d'un camp, com en el cas de Fontanella, en un context pastoral, podríem dir.<sup>23</sup> Una idea implícita d'aquest poemeta és que tot allò que en la natura pot oferir una comparació de perfecció amb la mossa, prèviament ha estat concedit per la mossa a la natura. Aquesta mena de capgiraments són els que podem trobar en abundància en les composicions que Fontanella fa a Gileta i, de fet, són una constant en la poesia del Barroc. La mateixa situació la veiem en múltiples escenes pensades pels poetes del moment i immediatament posteriors. Per exemple, en un sonet de Quevedo podem llegir: «Haces hermoso engaño a las abejas / que cortejan solícitas tus flores; / llaman a su codicia tus colores: / su instinto burlas y su error festejas.»<sup>24</sup> És la mossa del poema, doncs, que dona a les flors l'olor que tenen amb el seu alè. Amb aquest pretext, no és pas estrany l'error de l'abella quan fibla els llavis pensant-se que són alguna flor esbadellant-se. Ara hauríem de parar esment en l'abelleta que causa el dolor a la noia: està amagada dins d'una rosa de la mateixa manera que l'abella que fibla Eros al poema d'Anacreont està amagada entre les flors. (I que la noia és una flor preciosíssima que s'ha de mantenir pura ho sabem, com a mínim, des de Catul i el seu poema LXII –als versos 39-47–, un epitalami que en la versió de Jordi Parra-mon diu:

Com la flor que ha nascut del jardí secret dins la closa,  
que no coneix ramats i no l'ha tocat cap arada,  
l'aura la bressa, el sol la nodreix i l'aferma la pluja,  
és escollida per tot de nois i per tot de donzelles,  
però quan es marceix arrencada per frívols ungles  
no és llavors per cap noi ni cap donzella escollida,  
tal una verge, mentre és intacta, els seus se l'estimen;  
però quan el seu cos és sollat i perd la flor casta  
ja no la volen els nois ni l'estimen les donzelles.

Aquest gest –deia– furtiu i atrevit (i potser fortuït) de la picada (llegim que ja estava «hurtando el dulce humor», i hem de pensar en els humors com a alguna substància

23. J. PONCE, *El tapiz narrativo del «Polifemo»: Eros y Elipsis*, Barcelona: UPF, 2010, p. 94-111.

24. F. de QUEVEDO, *Poesía original completa*, (ed., intr. i notes de José Manuel Blecua), Barcelona: Ed. Planeta, 1981, p. 533.

com a mínim líquida) se'ns resol dins el cap, a nosaltres, els lectors, amb el final esplendorós del darrer vers: «la picó; sacó miel, fuese volando». Allò que servia a Martín de la Plaza per figurar una trobada amorosa enmig del camp (o si més no, enmig d'un *camp ple de flors*) que es produís de manera furtiva i fortuïta se'ns resol d'una manera brusca i sorprenent: hauríem d'esperar només la fiblada i la fugida de l'abella, tanmateix, com si es tractés d'una flor veritable, com si, sense que nosaltres ens n'adonéssim, hagués ocorregut davant nostre alguna fugaç metamorfosi de la noieta en flor verdadera (com si, d'alguna manera capgirada, es complís el desig de Tasso), l'abella aconseguix la mel. És aquell «uso mobile di una parola impiegata ora in senso proprio ora in figurato»<sup>25</sup> de què parla Getto per exemplificar com es plasma, en la poesia barroca, la perplexitat que causa el món en aquells qui s'hi enfronten i el volen descriure (i només els sembla que n'obtenen una aprehensió sensual): la tensió entre pura materialitat i manca absoluta de certesa, la impressió de mera figuració del que passa per davant dels ulls del poeta (i que trobem constantment en els versos de Garcia, per exemple). Alhora, els dos plans que ens presentarà Carner (el balcó amb les glicines i l'habitació dels nuvis) esdevenen un sol espai que deixa el lector entre la insinuació de la imatge i l'escena lasciva que la imatge amaga. És aquesta la gran trobada de Martín: assenyala el punt en què els dos plans es troben, i n'accelera el xoc. Però vegem una mica el punt de partida del madrigal, aquell sonet de Tasso que el comentarista anònim de Martín ens proposava com a model d'aquesta composició que acabem de veure:

Mentre madonna s'appoggiò pensosa  
dopo i suoi lieti e volontari errori  
al fiorito soggiorno, i dolci umori  
depredò, susurrando, ape ingegnosa;

e ne' labri nudria l'aura amorosa  
al sol de gli occhi suoi perpetui fiori,  
e volando a' dolcissimi colori,  
ella sugger pensò vermiglia rosa.

Ah, troppo bello error, troppo felice!  
Quel ch'a l'ardente ed immortal desio  
già tant'anni si nega, a lei pur lice.

25. G. GETTO, *Lirici...*, p. 89.

Vile ape, Amor, cara mercè rapio:  
che più ti resta, s'altri il mèl n'elice,  
da temprar il tuo assenzio e'l dolor mio?<sup>26</sup>

El joc és el mateix: una noia que és al camp o enmig d'un jardí (ara, però, recolzada) és atacada per una abelleta, ara enginyosa, que vol libar-li els dolços humors que nodreixen l'aurora amorosa. Un cop l'abella ha aconseguit el seu objectiu i desapareix de l'escena, llegim el lament del poeta en el primer tercet: l'abella ha assolit la meravella de l'amor pel qual ell ha patit tant; aquell tan feliç error de l'abella (que hauríem de suposar que és un altre possible amant de l'estimada) en un moment, per l'atreviment i la llicència que té l'himenòpter, atreviment i llicència que el poeta no té, suposa el dolor màxim que pot sentir aquell que veu l'escena. En el sonet de Quevedo que hem vist fa un moment llegim, per exemple, al principi del segon tercet: «Él [el enjambre] será fortunado, yo dichoso».

L'abella, podem entendre, que en el joc de l'amor es presenta com si fos un altre que no és el poeta (que esdevé espectador), és l'ésser que sense esforç, quasi per naturalesa i a vegades per error, assoleix el seu propòsit de libar els amorosos humors de la dama amb un petó, que és el que el poeta ens deixa veure de l'escena. I aquest propòsit l'assoleix per llicència, per amor de l'estimada (per casament o per seducció) o, a vegades, potser per un robatori jocós: per una trobada fortuïta i potser furtiva.

Aquest delicat i a vegades enrevessat motiu de *l'abella i la flor* agafa prou volada al llarg del Barroc no només castellà, sinó també italià, francès i, evidentment, català. Un exemple d'assumpció i familiaritat amb el motiu el tindriem en un poema en quartetes heptasil·làbiques d'Antoni Massanés, que el desenvolupa i hi juga al llarg dels 96 versos que dura.<sup>27</sup> El poema descriu un petó entre Tirsi i Flora. En la primera part, en veu del poeta, l'escena es presenta de la manera següent: Tirsi fa un petó a Flora i ella l'accepta, quan ho fa, i en la dolçor de l'experiència, erra a entendre què li és ofert i mossega el llavi de Tirsi:

Amb lo elevat pensament  
dolçament equivocada,  
tant lo apreta que el forada  
i el deixa sanguinolent, (vv.9-12)

26. T. TASSO, *Rime...*, p. 9.

27. El reproduïxo en l'annex. El poema se sol atribuir a Francese Vicent Garcia, però tant l'edició de Maria Pena com el *Repertori* de Duran, Toldrà i Gudayol ho desestimen. DA, *Repertori de manuscrits catalans (1620-1714)*, vol. I, Barcelona: IEC, 2006, p. 212.

Els primers manuscrits, com ara el de Palma, ja l'atribueixen a Massanés; no és fins més tard que passa a formar part de l'estol de poemes que s'atribueixen a Garcia.

Flora, felicíssima per la troballa, pensa que està libant la mel amagada a l'interior d'uns confits. L'error, però, no és infundat, sinó que surt del fet que:

en sa boca es converteix  
la sang en nèctar del Cel. (v. 20-21)

Aquest engany, que Flora només adverteix quan obre els ulls, és el que causa Amor, o Venus, aquella deessa zelosa de qui farà esment més endavant, quan es lamenti de la seva acció inconscient.

Un cop s'ha descrit el petó i el que en segueix (petó, queixalada, *libació* i des-engany), el poema continua amb les intervencions en veu de Flora, amb el seu lament, i de Tirsi, que volen donar compte d'allò que acaba d'ocórrer.

Abans de veure com fa servir Massanés el motiu de *l'abella i la flor*, que en aquesta primera part es deixa llegir entre la dolçor dels confits i el nèctar del cel que Flora beu, potser caldrà veure com, al costat d'això, i per donar ple sentit al poema, hi ha un parell de motius que s'hi barregen, als quals hauríem de fer cap un moment. Primer de tot, vegem com aquest petó de Flora que es torna mossegada, tot i semblar que hagi de ser un dels elements del motiu de *l'abella i la flor*, té, per si mateix, un camí separat, i encara com a submotiu d'un motiu molt més ampli com és el del petó: aquest primer contacte carnal entre dos enamorats. Pensem, per exemple, en el petó entre Acis i Galatea en l'estrofa 42 del *Polifemo* de Góngora:

No a las palomas concedió Cupido  
juntar de sus dos picos los rubies  
cuando al clavel el joven atrevido  
las dos hojas le chupa carmesíes.  
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,  
negras violas, blancos alhelíes,  
llueven sobre el que Amor quiere que sea  
tálamo de Acis ya y de Galatea.<sup>28</sup>

El petó porta, en l'imaginari del poeta, al tàlem: aquell lloc on s'ha d'acomplir l'amor de la parella. Per la seva banda, Giambattista Marino, per exemple, al llarg dels tres volums de *La Lira*<sup>29</sup> va deixar un bon grapat de madrigals i alguna cançó que

28. L. de GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid: Cátedra, (ed. de Jesús Ponce Cárdenas), 2010, p. 168.

29. *La Lira* va ser publicat a Venècia el 1614. Aplega el volum anterior de *Rime*, publicat a Venècia el 1602 i distribuït en dues parts; el text que ens és el cas es troba dins la sèrie *Amorí*, en la tercera part del llibre.

tenen com a protagonista els petons, molts dels quals van acompanyats d'una queixalada.<sup>30</sup> En un dels madrigals llegim:

*Bacio mordace*

Eccomi pronta ai baci:  
baciami, Ergasto mio, ma bacia in guisa  
che de' denti mordaci  
nota non resti nel mio volto incisa,  
perch'altri non m'additi e in esse poi  
legga le mie vergogne e i baci tuoi.  
Ahi, tu mordi e non baci,  
tu mi segnasti, ahi ahi;  
possa io morir se più ti bacio mai.

La mossegada que segueix el petó (o que fins i tot podríem pensar que és el petó mateix), com en el poema de Massanés, té la primera funció d'eleva la tensió eròtica del poema fins al punt d'entendre l'acció de Flora, en la imaginació del lector, dins un marc quasi d'inconsciència i de furor, alhora que deixa aquell primer petó acceptat per sobre del llindar del petó: és alguna cosa més. La queixalada, a l'interior del poema, tindrà ara una segona funció: deixar una marca, un *segno*, a qui es besa. Flora es lamenta de la ferida que deixa al llavi de Tirsi, i la noia del poema de Marino es lamenta que en la marca que Ergasto ha imprès a la seva cara se li podrà llegir la vergonya i els petons que ha rebut. Tirsi, per tal de treure Flora de la seva aflicció, proposa de tornar-li el petó, és a dir, de sortir ambdós marcats de la trobada amorosa. És curiós de veure com el joc eròtic que llegim en els versos de Marino difícilment el trobem en poemes castellans o catalans. Quan apareix, sol ser en composicions aïllades, i mai com un fil a seguir o com un motiu que es vulgui portar fins a les darreres conseqüències. Semblaria que és només en alguns poemes com aquest de Massanés que ens ocupa o alguns (pocs) poemes de Garcia, com ara la dècima *De la caritat vinguí* o el sonet, prou conegut, que comença «Ab una pinta de marfil polia», entre d'altres, que aquesta volada de sensualitat pot prendre part del protagonisme del poema. En la majoria de casos, el que llegim en aquest sentit és un mer apunt a l'ambient que el poeta vol fer respirar dins del text.

Hi ha encara un altre motiu que acompanya i augmenta els elements eròtics i sensuals del poema: la sang. Les sagnies són prou recurrents en la lírica del Barroc;

30. F. GUARDIANI, «Il baci del Marino, petrarchisti e barocchi», *Quaderni d'italianistica*, 16.2, 1995, p.197-243.

vegem, per exemple, el sonet de Quevedo (que més tard tornarem a veure) que se sol intitular *A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre* i que acaba així:<sup>31</sup>

Sangre vertió tu boca soberana,  
porque, roja victoria, amaneciese  
llanto al clavel y risa a la mañana.

La noia del poema, Aminta, està enutjada per la vermellor del clavell, i en un acte de ràbia el queixala, però, oh sorpresa, l'atac no el rep el clavell, sinó el seu llavi. També s'ha confós, i això ens fa somriure una mica. Aquest error és el que li proporciona la vermella victòria. Allò del clavell que irritava Aminta era la vermellor, comparable a la dels seus llavis. En la petita lluita de vermellor, de passió i de bellesa, la sang ha donat un cop de mà a la noia; allò que és més íntim i privat de la noia, aquell humor que guarda dins el cor, ha brollat delicadament i l'ha embellit desmesuradament i subtilment. De la mateixa manera, la sang de Tirsi extrema el correlat eròtic del poema de Massanés i fa que Flora, després de tocar el cel de la dolçor, caigui al més terrenal dels laments. El greuge, vist així, és important: ha pres allò que és el més íntim i més dolç que Tirsi pot posseir, i serà només amb la seva venjança, amb el petó retornat, que es podrà resoldre el conflicte —s'han d'igualar en la culpa, pensa Tirsi.

Però tornem al fragment que he citat més amunt:

Amb lo elevat pensament  
dolçament equivocada,  
tant lo apreta que el forada  
i el deixa sanguinolent. (v. 9-12)

Aquest fragment, que és el que desemboca en l'error de Flora, ens hauria d'estranyar per un parell de coses. Primer: si estem en un context purament físic (un petó), què hi fa aquest elevat pensament? I segon: si Flora sap que vol besar Tirsi quan ell la besa, d'on ve l'error? Com pot ser que allò que li hauria de ser tan evident als sentits se li desdibuixi, ja no en figura poètica, sinó en una altra acció (poetitzada, evidentment)? La resposta a ambdues preguntes sembla clara, però amb matisos: l'Amor (el deuet o la deessa) l'ha portat a un estat quasi de furor que només pot

31. Es pot llegir, parcialment editat, el poema de Josep Blanch que comença «Fugitiva se despenya» i que desenvolupa també el motiu de la sagnia a L. AYATS, «Els recursos estilístics d'ascendència gongorina en la poesia de Josep Blanch», dins *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, volum I, Barcelona: Abadia de Montserrat, 2006.

advertir quan obre els ulls. Amb els ulls tancats, el pensament s'havia elevat i els sentits primaris (l'olor, el tacte) donaven informacions que Flora devia entendre que eren errònies: la dolçor del petó al costat de la passió amorosa només pot ser comparada pels sentits amb la dolçor d'un confit farcit de mel. L'error és, doncs, una confusió: no hi ha cosa més dolça que un confit farcit de mel, per tant, això que tasto –podria pensar Flora– no pot ser cap altra cosa que això, un confit; i ve d'aquí que en la seva boca la sang es converteixi en nèctar del Cel, perquè el símil que s'havia creat dins el seu cap i que serveix a Massanés per dir-nos com de dolça és la situació per a Flora, queda curt en les intencions de la imatge. Per tal que tot aquest entramat de pensament s'activi, cal l'acció del deuet (o deessa en aquest cas) Amor, la cosa divina que ha portat el pensament de la noieta més amunt del que li és normal. Flora viu aquesta situació en un estat, i ja s'ha insinuat, de furor eròtic. Però el que hauria de sorprendre'ns més, és que el detonant de tot això sigui, no l'amor, que ve després –i hem de pensar que la noia venia enamorada de casa–, sinó l'acceptació del petó per part de Flora i el petó mateix, el contacte entre Flora i Tirsi: l'acte carnal del petó conté la possibilitat que Flora senti el que sent sense desentendre's del cos, amb l'elevat pensament i amb el petó que es torna queixalada al mateix temps. I és aquesta situació que interessa al poeta, ja que «I baci mordaci sono per il poeta legati sempre a situazioni di prorompente sessualità».<sup>32</sup> És el joc doble del poema que permetia a Marino de posar l'epítet de *lascivamente onesta*<sup>33</sup> a la dona que tenia entre els braços. Lasciva per la carn; honesta per l'amor, que es vol verdader, pur. És el joc també doble de l'Amor espiritual que necessita la carn i l'altre que actua no com a vehicle per accedir a alguna cosa més elevada, sinó com a lloc on aquest més amunt s'hauria de trobar sempre que amb la lascivitat hi hagi honestat, sempre que el gest porti l'amor.

Hi ha una cançó de Marino<sup>34</sup> molt semblant a la que ens ocupa protagonitzada per Tirsis i, en aquest cas, per Filli, que acaba amb uns versos que poden resumir el que deia fa un moment:

Ecco ti bacio, o Tirsi,  
Con bocca innamorata;  
Corran l'alme ad unirsi,

32. F. GUARDIANI, *Il baci...*, p. 223.

33. G. MARIO, *Rime amorose*, (ed. Ottavio Besomi e Alessandro Martini), Mòdena: Panini, 1987.

34. F. GUARDIANI, *Il baci...*, p. 32-36). Seria interessant, si algun dia es pot arribar a llegir l'obra de Massanés, la de Garcia (i tots els pseudo-Garcies rellevants) i la de Blanch –i d'altres, evidentment–, investigar si aquestes semblances que ara per ara només es poden intuir porten nova llum sobre el Barroc català. De moment, no fa gaire més de quaranta anys que algunes d'aquestes obres estan editades.

Che baciante e baciata  
Teco nel ciel d'Amor sarò beata.

La cançó de Marino descriu la trobada amorosa, via un petó, de Tirsi i Filli. El més interessant de tot és la superposició constant dels tres plans del poema: l'acció del petó, els estats mentals dels personatges –quasi en furor amorós, també– i l'imaginari poètic amb què se'ns transmet el moment. La cançó prescindeix de la veu directa del poeta i es posa en veu només dels dos personatges que exalten fins a l'extrem més desmesurat la doble dolcesa del gest que els uneix, també doblement. Tirsi, exaltant la dolçor dels llavis de Filli, li havia demanat: «O fan l'api ingegnose / nella tua bocca i favi?». De fet, la dolcesa del gest és tal, que la seva primera intervenció acaba amb «transformar mi vorrei tutto in un bacio». Recordem que Tasso es volia convertir en una abella per morir al pit de l'estimada. Però la transformació que demana Tirsi és molt més agosarada: vol ser l'acció pura, aquell moment que els cossos i les ànimes dels enamorats es troben, aquell amor que es nota i que es toca i que no per això deixa de ser real, honest i pur. I és exactament això el que hem llegit que deia Filli en la seva última intervenció, la que tanca la cançó: Et beso enamorada, ara, i ahora, fent-te petons i fent-me'n tu a mi, al cel de l'Amor seré beneïda, no només pura, sinó quasi sagrada; el petó que ens uneix carnalment, ens uneix també molt més amunt: fa que les nostres ànimes en siguin una de sola.

Tornant al poema de Massanés, Flora, un cop ha vist la naturalesa de la sang que ha begut, lamenta l'accident i, per solucionar el greuge que ha ocasionat a Tirsi, diu:

D'aquelles gotes gracioses  
complida paga faré,  
i per una en donaré  
dos mil de més saboroses. (v. 49-52)

Flora proposa a Tirsi que arrenqui el cor en què es convertiren aquelles gotes que han rajat del llavi del noi. Cal llegir, doncs, que el cor de la noia, és a dir, la noia i el seu amor, ha pres al noi la sang, el nèctar, l'humor més seu: Flora es veu com si fos el lladre que ha robat el petó; com les abelles que vàiem, furtivament ha pres allò que no li pertanyia. En sentir això, Tirsi, aquell que ha donat un canyelló amb la seva boca a Flora des d'un bon principi, vol que la noia posi seny i intenta explicar allò que ha succeït i que tant ha atabalat la mossa. Per fer-ho, es val de dues imatges que el mateix poema ja deixava llegir i que traspuaven pertot, com ara la libació que fa Flora del nèctar del Cel en què la sang de Tirsi es transforma. Ara les posarà en primer pla. La primera:

Si aqueixes roses divines  
me só atrevit a collir,  
Flora mia, no us admir  
que em punxessen les espines. (v. 77-80)

El raonament és prou simple: no és estrany que les roses punxin si tenen espines. Tirsi, per tal de gaudir de la primavera que és Flora (valgui el nom per a la imatge), havia d'actuar sense tenir por del que pogués passar, s'havia d'atrevir a intentar collir les roses que volia. És un mer joc d'acció reacció: acosto el dit a l'espina i em punxo. Les espines, les dents. Hi ha, però, l'atreviment que vèiem en els poemes de Martín i Tasso, que apareix també als versos de Marino i que és cosa de l'amant (i l'abella). Passa, però, que en el poema de Massanés el petó deixa de ser furtiu i és acceptat per la noia, que, com deia, sembla que quedi presa per un furor eròtic que la domina. Immediatament, Tirsi passa a la imatge següent:

i si la bresca d'Amor  
he gustat, ¿què molt que en ella  
m'haja picat una abella  
zelosa de sa dolçor? (v. 81-84)

L'abella passa a ser cosa de la noia, i no pas del noi, com les imatges que vèiem amb Tasso i Martín. I és així com ho entenem en les al·lusions indirectes al motiu de la primera part del poema; també és ella qui, com hem vist en els altres poemes en què apareixia aquest motiu de *l'abella i la flor*, erra en allò que pensa que està fent: no liba el nèctar del Cel, sinó que mossega un llavi. El noi, ara, en la seva explicació del cas, ens diu que seria com si busqués la mel que hi ha a la bresca de l'amor i una abella que hi vigilava el fiblès. Sembla que ambdues quartetes responguin (i les dues imatges tenen una tradició amplíssima durant el Renaixement i el Barroc) als versos de Claudià que hem vist més amunt: qui vulgui gaudir dels plaers de la primavera, s'ha d'enfrontar a les espines que defensen les roses i a les abelles que protegeixen la mel.

El correlat epitalàmic del poema sembla obvi: no costaria gaire situar la trobada entre Tirsi i Flora en un llit de noces. És en aquesta tradició que l'hem de suposar, sobretot si ens fixem en l'ús dels diferents motius que s'hi entrellacen i les actituds dels protagonistes. A part de les derivacions burlesques i satíriques del gènere fetes a casa nostra,<sup>35</sup> hi ha una altra derivació possible de l'epitalami clàssic com l'ente-

35. J. SOLERVICENS, «Lírica barroca», dins J. SOLERVICENS (dir.), (en premsa): *Literatura moderna: Renaixement, Barroc, Il·lustració*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana - Barcino.

nem que seria la d'aquelles composicions que se centren a amplificar la sensualitat de la trobada en el tàlem dels nuvis –tanmateix, la solemnitat i elevació d'estil desapareixen. Com en la cançó de Marino, tot el joc de consells a la parella jove deriva en un joc de provatures amoroses per part dels nuvis inexperts en les arts amatòries. L'escena del poema, malgrat tot, encara recorda la que se'ns dibuixa en el poema de Claudià –i no només en l'ús final del motiu. Massanés, però, aprofita el pes sensual de *l'abella i la flor* i situa l'animaló i la seva suggestiva activitat en primer terme en la mesura que és l'explicació final de l'escena que s'hi ha presentat: allò que era implícit en el poema s'hi acaba fent explícit. En els exemples que hem vist, el motiu de *l'abella i la flor* era el poema, és a dir, era l'escena que hi llegíem i n'era el punt de partida, en aquest cas, en canvi, n'és l'explicació possible: tots els problemes que ha causat el primer petó-queixalada només se'ls explica Tirsi via la solució que el motiu li dona.

Llegim, ara, els versos amb què acaba el poema:

Cessen doncs, bé de ma vida,  
les llàgrimes que llançau:  
si no, diré que plorau  
de ma glòria penedida.  
I si tan pensosa us té  
un bes que m'haveu donat,  
per no estar-vos obligat,  
Flora, jo vo'l tornaré. (v. 89-96)

El noi obté aquesta dolça glòria del petó, però el vol net de la pena de la noia i, altre cop de manera desenfadada, precisament per tal de resoldre el patiment de la noia, li torna el petó que ella li ha fet. Es tanca el poema tal com ha començat i, el que és més important, se'ns talla l'escena, que hem de suposar que continua amb els dos personatges encara junts (al tàlem o en algun altre lloc), com passa amb Claudià i la tradició de què participa.

I aquesta tradició és el punt de partida de Massanés i Fontanella (o Blanch o Garcia o Bover –i també de Carner), és a dir, aquests dos autors entenen perfectament quines són les peces del joc de la literatura i com s'han de moure per tal d'obtenir el resultat que desitgen. És gent que sap llegir i sap escriure, i això, en el camp de les lletres, ja els és mitja victòria.

ANNEX

[UN CANYELLÓ LI DONAVA]<sup>36</sup>

Un canyelló li donava  
Tirsi amb la boca a Flora,  
i ella també d'allí en fora  
amb la boca lo acceptava;  
5 i amb un bescompte amorós,  
pensant que el sucre mordia,  
un llavi apretat tenia  
més que el sucre saborós.  
Amb lo elevat pensament  
10 dolçament equivocada,  
tant lo apreta que el forada  
i el deixa sanguinolent:  
En sang les dents se tenyien,  
amb uns matisos tan fins  
15 que de perles i robins  
un rastre ric pareixien.  
«Ai! En los confits hi ha mel!»,  
digué, perquè no adverteix  
que en sa boca es converteix  
20 la sang en nèctar del Cel.  
Més quan sos ulls conegueren  
que havien comès tal dany,  
Flora caigué en l'engany,  
i d'ella mil perles caigueren.  
25 No féu Venus tan bell plant  
per son Adonis difunt  
com ella en lo mateix punt  
que el llavi véu sanguejant:  
  
«!Ai, de mon bé i de mon mal»,  
30 deia, «causa amada i cara!  
¿Qui, trista de mi, pensara  
que sang tingués lo coral?

36. Regularitzo gràficament i puntuo a partir de M. PENA i CASALS, *Antoni Maçaners: Poesies* (Treball de recerca dirigit pel doctor Albert Rossich), UAB, setembre de 1988, p. 107-121.

Alguna deessa zelosa  
aquest engany ha traçat,  
35 oh llavi dolç agraviat,  
de nostre gust envejosa.  
Bé m'ha posada de sang;  
puix, com d'un gran enemic,  
del seu regalat amic  
40 m'ha feta beure la sang.  
¡Prodigi funest i cruel  
que la mia mort declara;  
puix de sa divina cara,  
ai de mi!, plou sang lo Cel!  
45 Sens dubte, esmena ha pretès  
amb tan prodigiós senyal;  
jo penso donar-lo-hi tal  
que s'aplaque, si està ofès:  
D'aquelles gotes gracioses  
50 complida paga faré,  
i per una en donaré  
dos mil de més saboroses.  
Puix en l'espècie que eixiren  
no puc fer restitució,  
55 ¡arrancau, Tirsi, ab raó  
lo cor en què es convertiren;  
no em tingau més pietat,  
rompeu aquest nostre pit  
que el lladre té recollit,  
60 que un tal tesor ha robat!»  
Tirsi, que tan llastimada  
a la bella Flora veu,  
digué-li: «¿Què preteneu,  
piadosa desapiadada?  
65 Si d'est modo us afligiu,  
lo que he guanyat he perdut,  
puix del favor que he rebut  
los quilats desminuïu.  
Lo que lo llavi ha patit  
70 en lo cor s'és esmenat,  
puix a l'un haveu curat  
mentres l'altre haveu ferit.

Acompanyat de ventura  
ha vingut est mal ditxós,  
75 puix és tan poc perillós  
i amb tan ric bàlsam se cura.  
Si aqueixes roses divines  
me só atrevit a collir,  
Flora mia, no us admir  
80 que em punxessen les espines;  
i si la bresca d'Amor  
he gustat, ¿què molt que en ella  
m'haja picat una abella  
zelosa de sa dolçor?  
85 no em poseu en confusió;  
que, si aqueix cor diamantí  
amb ma sang se romp així,  
diré que és sang de cabró!  
Cessen doncs, bé de ma vida,  
90 les llàgrimes que llançau:  
si no, diré que plorau  
de ma glòria penedida.  
I si tan pensosa us té  
un bes que m'haveu donat,  
95 per no estar-vos obligat,  
Flora, jo vo·l tornaré.»