



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Filologia Catalana

Treball de Fi de Grau

Curs 2015-2016

Tractament de la mort en la lírica catalana del Barroc

Sara Mortreux Soley

Tutors: Josep Solervicens i Glòria Casals

Barcelona, 15 de juny de 2016

Als meus pares,
als meus avis,
a la meva besàvia,
a en Josep Solervicens.

A la vida.

Índex

1. Introducció	7
2. Objectius i metodologia	8
3. Marc conceptual	9
3.1. Evolució de la mort des de l'Edat Mitjana fins al Barroc	9
3.2. La mort al Barroc	11
4. El gènere macabre	12
4.1. La mort macabra en la lírica barroca d'Agustí Eura	13
4.2. Imatges i metàfores recurrents de la lírica d'Eura	15
5. L'epitafi com a gènere literari	20
5.1. Constants del gènere literari	20
5.2. L'epitafi com a gènere en la lírica barroca catalana	22
5.2.1. Tractament burlesc dels epitafis	24
5.2.2. Tractament seriós dels epitafis	30
6. Conclusions	33
7. Bibliografia	35

1. Introducció

L'origen d'aquest Treball de Fi de Grau són les classes de Barroc impartides pel professor Josep Solervicens; i el llibre de referència, *La poètica del Barroc. Textos teòrics catalans*. Són, diguem-ne, la primera descoberta de l'època en qüestió, que a quart curs tornaria a reprendre a l'assignatura Poètiques Classicistes i que mesos més tard esdevindria el meu àmbit d'estudi, ara ja sí, com a treball de Fi de Grau de Filologia Catalana a la Universitat de Barcelona.

La mort és un dels grans temes universals de la història que, al llarg del temps, s'ha literaturitzat de maneres diverses. Aquestes pàgines són una aproximació teòrica al tractament que en fan alguns dels autors barrocs de la lírica catalana: Agustí Eura, mitjançant el discurs macabre; i Vicent Garcia, Antoni Massanés i Pau Puig, mitjançant el discurs retòric dels epitafis literaris.

L'estudi m'ha permès de descobrir, a través de l'obra poètica d'aquests autors, algunes de les idees imperants en l'època barroca, així com el tractament de la mort que n'han fet: mitjançant una veu personal han sabut utilitzar de manera creativa la tradició literària i les idees articuladores del discurs barroc.

Aquest treball hauria estat inabastable sense les orientacions dels meus tutors: la Glòria Casals i en Josep Solervicens, al qual agraeixo les hores que ha esmerçat en aquest projecte i les transcripcions de poemes inèdits que m'ha proporcionat. Tot el seu entusiasme m'ha motivat a descobrir uns autors excepcionals, tant pel que fa a la seva excel·lent habilitat lingüística com pel rerefons dels seus poemes. Si fa uns mesos em sentia infinitament agraïda per tot el bagatge barroc que havia adquirit —la descoberta d'autors fins aleshores desconeguts i, consegüentment, del conjunt de tècniques i de conceptes que articulen, com per exemple el trencament de l'horitzó d'expectatives, el concepte de meravella o el desengany del món—; ara m'ha guiat per un camí d'aprofundiment en textos concrets i en l'horitzó conceptual que els explica.

2. Objectius i metodologia

D'entrada, el lector trobarà un estudi del marc conceptual: l'evolució de la mort en la literatura occidental des de l'Edat Mitjana fins a la lírica barroca. Aquesta aproximació teòrica em permetrà, d'una banda, de comprovar que les composicions líriques que he seleccionat per dur a terme aquest treball comparteixen unes característiques que la historiografia ha considerat barroques; i, de l'altra, de constatar l'evolució del tractament de la mort fins al Barroc.

Fonamentalment dos estudis de la bibliografia —*Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, de Fernando Martínez Gil, i *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*, de Philippe Ariès— m'han permès d'adquirir aquest coneixement general i, consegüentment, d'aplicar-lo a les composicions líriques dels autors catalans. Un bon exemple són els temes que Martínez Gil considera pròpiament barrocs en el tractament de la mort, com ara l'Eros i el Thànatos, la mort igualadora, la vida com a representació teatral, el *memento mori*, la calavera com a instrument d'exercicis espirituals, el *viure morint* (comparat amb les *ars moriendi* medievals) i el macabre, entre d'altres.

Seguidament, el lector trobarà un estudi del gènere macabre i de l'ús retòric de l'epitafi aplicat a l'obra d'Agustí Eura, Vicent Garcia, Antoni Massanés i Pau Puig, respectivament. En primer lloc, per iniciar la meua anàlisi de la lírica d'Agustí Eura m'ha estat imprescindible l'edició crítica de l'obra completa de l'autor duta a terme per Pep Valsalobre, així com altres obres de referència que el lector trobarà indicades a la bibliografia —*Agustí Eura, O.S.A. 1684-1763: escritor y obispo*, per exemple. En segon lloc, a l'hora d'estudiar l'epitafi com a gènere literari he utilitzat els textos de Jesús Ponce Cárdenas i Mercedes Blanco, entre d'altres, aplicats a la literatura hispànica dels segles XV i XVII, que m'han orientat per iniciar l'anàlisi de les composicions de Vicent Garcia, Antoni Massanés i Pau Puig.

En analitzar les obres, hem treballat amb edicions crítiques que regularitzen gràficament els poemes, juntament amb altres edicions que no ho fan, com per exemple manuscrits i impressions del segle XVIII. És per això que, per tal d'homogeneïtzar les grafies de les citacions, hem optat per regularitzar gràficament tots els textos.

3. Marc conceptual

3.1. Evolució de la mort des de l'Edat Mitjana fins al Barroc

D'entrada, és imprescindible de tenir presents els canvis que es produeixen des de l'inici de l'Edat Mitjana fins al Barroc. Ariès, a *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*, en fa un seguiment. L'autor assenyala que, abans del segle XII, l'home té por de morir inesperadament, sense temps per a la confessió. La mort, i empro la terminologia del mateix Ariès, és *apprivoisée*, això és, familiaritzada amb l'home, que té consciència col·lectiva del seu destí.

Al final de l'Edat Mitjana es produeix un canvi: l'home ha pres consciència de la seva individualitat. Huizinga, a *Le déclin au moyen âge*, destaca tres punts remarcables de l'època —lligats tots tres al concepte de caducitat:

Le premier s'exprime par cette question: «Où sont ceux qui remplirent un jour la terre de leur renommée?» Le second motif est l'affreux spectacle de la décomposition de la beauté humaine. Enfin, le troisième est celui de la danse de mort: la mort entraînant à sa suite les personnes de tout âge et de toute condition.

(Huizinga 1932:165)

La primera de les qüestions que planteja l'autor és compartida al llarg del temps. Recordem, per exemple, els versos de Jorge Manrique a les *Coplas por la muerte de su padre* (1476):

XVII
¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados e vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
d'amadores?

(Manrique 1984:56)

El temps avança desenfrenadament, i de la vida, tal com diu Huizinga, només en queda «un souvenir, un nom. [...], la pourriture du cadavre» (1932:165). I aquesta descripció del cadàver en descomposició és la que trobem, precisament, a l'«Anatomia mental del cos humà», d'Agustí Eura, tal com veurem més endavant.

El segon aspecte que esmenta l'autor, la descomposició de la bellesa humana, també esdevindrà un motiu freqüent de l'època que estudio. Però, si bé a l'inici de l'Edat Mitjana s'insinua més que no pas s'explicita, a mesura que avancen els segles se'n concretaran els detalls de manera més minuciosa. Vegem-ho:

Jusque bien avant dans le XVI^e siècle, les tombes seront ornées des images hideuses de cadavres nus et pourris, pieds et poings rigides, bouche béante, entrailles dévorées de vers.

(Huizinga 1932:167)

L'home de l'Edat Mitjana se sent arrelat immensament a la vida. I el tractament de la mort, pregunta retòricament Huizinga, «n'est-elle pas plutôt une réaction contre une excessive sensualité?» (1932:167). L'autor incideix en el fet que aquesta excessiva sensualitat, aquest arrelament material, és la que genera un sentiment d'angoixa, de por al fracàs; no davant de la mort —pensem que el més enllà és omnipresent en el pensament medieval —, sinó davant de la vida.

Finalment, el tercer aspecte que distingeix l'autor són les danses macabres enteses com un entrenament dels homes davant de l'arribada de la mort. Podríem dir que és una al·lusió al *memento mori* que s'accentuarà al segle XVII. En termes generals, Martínez Gil (1993) assenyala que les *ars moriendi* medievals esdevindran, al Barroc, les *arts de viure morint*, això és, l'art de tenir present constantment la imatge de la mort. A «En memòria de la sepultura», d'Agustí Eura, per exemple, el jo líric observa una calavera externa, això és, la mort d'altri, per reconèixer la seva mateixa mort.

Així doncs, si bé a l'inici de l'Edat Mitjana, tal com hem apuntat més amunt, la finitud és acceptada de manera col·lectiva; ara és un senyal del destí dels humans que frustra tota ambició: l'home medieval ha pres consciència de la seva individualitat i de la impossibilitat d'acomplir els seus projectes.

Al segle XV assistim a una època de canvis, l'aplicació pràctica dels quals l'assumeix Tomàs Kempis a la *Imitació de Crist*. Al capítol XXIII del primer tractat remarca la necessitat que l'home, des de la seva naixença, tingui present la idea de la mort. Això li ha de permetre de deixar de banda les vanitats del món —recordem la idea del «vanitas vanitatum et omnia vanitas» de l'*Eclesiastès*, molt viva durant el

Renaixement i encara vigent en alguns dels autors barrocs estudiats, com ara Agustí Eura.

3.2. La mort al Barroc

A partir del segle XVI, «Comme l'a dit La Rochefoucauld, l'homme ne peut plus regarder en face ni le soleil ni la mort» (Ariès, 1975:114). El Barroc és l'època en què es produeix el trencament amb la mort *apprivoisée* a què m'he referit anteriorment. I un dels temes que més n'evidencien la ruptura és l'Eros i el Thànatos que, a diferència dels segles precedents, conflueixen, així com ho fan, al seu torn, la sensualitat i el macabre. Podem considerar que justament és aquest apropament el que també pot generar fascinació, perversió, transgressió de l'ordre social establert. A tall d'exemple, Baldung Grien, pintor alemany del segle XVI, se serveix d'una forta càrrega eròtica a l'hora de parlar de la mort; la representa tocant provocativament el cos d'una noia —una idea que el Barroc acabarà de desenvolupar.

A l'hora d'analitzar l'obra poètica dels autors ja citats, és imprescindible de fer referència al conjunt de temes que esdevenen un *leitmotiv* de la cosmovisió barroca: el desengany, la visió del món com un gran teatre, la vida i la mort enteses com un somni, la confluència de l'Eros i el Thànatos i l'èmfasi en la fugacitat del temps, entre d'altres. El gènere de la *vanitas*, que utilitza diversos d'aquests temes, és molt habitual de l'època. En l'àmbit pictòric, per exemple, es caracteritza per la incorporació de motius amb una forta càrrega simbòlica que emfatitzen la brevetat de la vida humana. Els artistes barrocs se serveixen de diverses imatges —llibres, espelmes, jocs de cartes, calaveres, flors, etc.—, per fer palesa aquesta feblesa de la vida, que es consumeix tan ràpid com l'espelma d'«In ictu oculi», de Juan de Valdés Leal.

4. El gènere macabre

si te acordaras que has de estar cubierto de tierra, y pisado de todos, con facilidad olvidarías las honras, y estados de este siglo; y si consideraras los viles gusanos que han de comer esse cuerpo, y quan feo, y abominable ha de estar la sepultura, y como esos ojos que están leyendo estas letras han de ser comidos de la tierra [...]

(Mañara, cito per Martínez Gil 1993:355)

Bienaventurado el que tiene siempre la hora de la muerte antes sus ojos, y se apareja cada día a morir. Si viste morir algún hombre, piensa que por aquella carrera has de pasar.

(Kempis 2001:110)

El gènere macabre —mot pres del francès *macabre*— es caracteritza per la incorporació de temes en què hi té cabuda la mort. Una primera definició del terme és la que ens proporciona el DCVB: «Suggeridor de la dansa de la mort; en què intervenen o figuren cadàvers». En les composicions del Barroc, però, el macabre adquireix uns tons més precisos: se'ns presenta la imatge més horrible i esgarrifosa de la mort que, de vegades, conflueix amb una certa sensualitat. Pep Valsalobre, a l'hora d'introduir aquest gènere en l'obra d'Agustí Eura, assenyala:

[...] consisteix a carregar la mà en l'aspecte horrorós i repugnant de la mort i, especialment, en la sort del cadàver. És la simbolització de la “mala mort” i, sobretot, una estratègia psicològica, una proposta imaginativa, per fomentar el rebuig de les coses terrenals, que mostren una fi tan repulsiva.

(Valsalobre 2002:66)

En les obres de temàtica macabra hi predominen les descripcions de cadàvers en descomposició, de sepulcres i d'altres símbols que permeten d'emfatitzar el *tempus fugit* i d'incitar el lector a defugir les vanitats del món. La bellesa, per exemple, és una d'aquestes vanitats efímeres que allunyen l'home de la vida eterna, vertadera i incorruptible. I, tal com diuen uns versos d'Agustí Eura, tot allò que aferra l'home als béns materials «aquí dins no encén centelles» (Eura 2002:267).

A diferència de les danses macabres medievals, ara la mort no es personifica a través d'esquelets, sinó que el cadàver representa la individualitat de l'home, que,

juntament amb la sepultura, esdevé el motiu central dels poemes. A més a més, cal tenir present que els trets específics del Barroc, com ara l'oxímoron, els contrastes estridents i la meravella, entre d'altres, potencien extraordinàriament el component macabre.

4.1. La mort macabra en la lírica barroca d'Agustí Eura

Agustí Eura, nascut a Barcelona el 1680, ingressà de ben jove al convent de Sant Agustí de Barcelona i, el 1699, un cop finalitzats els seus estudis, hi professà. L'any 1700 es fundà, al mateix convent, la Congregació de la Bona Mort, que utilitzà la temàtica necrofílica, omnipresent també en la lírica d'Agustí Eura.

En aquest apartat destaco quatre poemes religiosos d'Agustí Eura, que em serviran per analitzar el tractament de la mort macabra en la poètica de l'autor i de l'època: la «Poesia sacra per les agonies de la mort», «La mort suavizada», «En memòria de la sepultura» i «Anatomia mental del cos humà»¹. L'obra d'Eura en el seu conjunt, malgrat les diferències evidents entre els dos primers i els dos últims poemes, comparteix idees que articulen el discurs barroc, com ara el concepte de *vanitas*, el desengany del món, la mort i la resurrecció —representada a través de l'au fènix o de la crisàlide.

La «Poesia sacra per les agonies de la mort» és un poema amb un destinatari explícit: el moribund, que se sap condemnat a mort, fa una pregària a Crist i es penedeix dels pecats que ha comès durant la vida. Ja des del vers sisè, el jo líric parla en termes de relació amorosa: «des d'aquí, Senyor, intento / tirar-vos fletxes d'amor» (1, v.6), un «Espòs meu» (1, v.53) que fa «amorosos tocs» (1, v.54), i «vos miro. Pare amorós» (1, v. 394), entre tants d'altres. Considerem que es produeix una confluència pròpiament barroca entre l'Eros i el Thànatos, amb matisos remarcables: aquí la mort no és motivada per una frustració amorosa, sinó que significa, més aviat, un apropament a Déu i, consegüentment, a l'amor. El Thànatos recorda al moribund on és el veritable Eros, que, malgrat els pecats que l'home ha comès durant la vida,

¹ En les citacions textuais, per abreviar els títols dels poemes, em referiré a «Poesia sacra per les agonies de la mort», com a (1); a «La mort suavizada», com a (2); a «En memòria de la sepultura» com a (3), i a l'«Anatomia mental del cos humà», com a (4). Cito l'obra d'Eura a partir de l'edició crítica de Pep Valsalobre (Eura 2002).

ara retorna a través de la fe, reneix a través del Thànatos: «que he de morir com a Fènix / tot abrasat en amor.» (1, vv. 95-96).

A «La mort suavizada» el jo líric s'adreça al lector, que, així com a la «Poesia sacra per les agonies de la mort», ha pecat durant la vida i que només aconseguirà la seva salvació a través de la fe: «No tens que desconfiar, / encara que tos pecats / sien equinumerats / a les arenes del mar» (2, vv.161-164). L'autor insisteix en el fet que la por a la mort sorgeix si l'home s'aferra als béns terrenals: la vida i tots els seus béns són considerats un préstec que haurà de retornar. I, un cop assimilada aquesta concepció del món, el patiment s'entén com una purgació per arribar a la vertadera naixença: «Què deixes, sinó dolors, / enfados, sustos, atzars?» (2, vv.85-86).

Si bé «Poesia sacra per les agonies de la mort» i «La mort suavizada» se centren en la figura de l'agonitzant, a «En memòria de la sepultura» i a l'«Anatomia mental del cos humà» es descriuen el sepulcre i la descomposició d'un cadàver, respectivament: els rastres que permeten als homes de conscienciar-se del seu destí ineludible.

A «En memòria de la sepultura» observem una metàfora marítima, el port de la qual és la mort. El jo líric, que se serveix del vocatiu *mortal* per interpel·lar el lector, ja des de la primera estrofa fa una crida al *memento mori*; qualifica la tomba com a casa i assenjala que, davant de la mort, no serviran de res els plaers terrenals: «Esta és del poderós la justa mida, / tota sa autoritat d'aquí no passa;» (3, vv.121-121).

Eura inicia l'«Anatomia mental del cos humà» mitjançant un seguit de preguntes retòriques adreçades a una «figura trista i horrorosa» (4, v.9), que «ma curta notícia no t'apea» (4, v.10). Les fórmules anafòriques «Qui ets» i «No ets tu» permeten l'emfatització de la incertesa humana. D'entrada, l'home associa la seva finitud a la calavera que contempla. La primera octava reflecteix la transposició de la mort aliena en la mort pròpia: malgrat les connotacions aterridores que hi associa, l'home és portador de la calavera i, consegüentment, de la mort.

El poema és un recorregut per les parts d'un cadàver que, si bé en vida es caracteritzava per la seva bellesa —anticipem, per exemple, la comparació petrarquista dels ulls amb estrelles—, ara es troba en estat de descomposició.

Hi ha moltes referències, també, que recorden el gènere de la *vanitas*: les calaveres, per exemple. Eura convida el lector a observar la calavera, la sepultura o la descomposició d'un cadàver, i aquest recurs incita el lector a renunciar a les vanitats del món, a ésser partícip, diguem-ne, de la realitat i del desengany: «Tal volta en una taula col·locada / seràs *memento* trist a nostra vida» (4, vv.53-54).

4.2. Imatges i metàfores recurrents de la lírica d'Eura

Agustí Eura utilitza diverses estratègies discursives que permeten al lector de percebre la presència constant de la mort. A tall d'exemple, l'autor recupera moltes metàfores que provenen de la tradició precedent i que estan estretament relacionades amb la finitud. A «Poesia sacra per les agonies de la mort», s'utilitza en determinades ocasions la imatge del cant del cisne per indicar la imminent arribada de la mort: «Ja des d'ara a beneir-vos / començo; cisne canor» (1, vv.313-314) o bé «Alçau-me el desterro i luego se milloraran los tons» (1, vv.367-368). També apareix aquesta imatge a «La mort suavizada» (2, vv. 311-320):

Mor l'hermós cisne cantant
ensenyat de son instint,
i a tu, home ingrát, morint
te miro casi plorant;
alça lo cisne lo cant
i alaba a son modo a Déu,
mirant-se vestit de neu
d'una càndida innocència;
pués dealba tu la consciència
i podràs alçar la veu.

(Eura 2002:244-245)

L'ús d'aquest motiu és habitual en la poesia de l'època. Valsalobre, per exemple, destaca els versos inicials d'un poema de Rafael Bover: «No t'espantes que jo cant, / perquè me'n pren com al cisne, / qui quan ja no té esperança / cantant acaba sos dies» (Bover, dins Eura 2002:211); així com el següent bestiari medieval, un bon exemple de la llarga tradició d'aquesta metàfora:

Lo signe sí és un olsell qui à gran cos e és tot blanch; e à aytal natura: que canta volentés quant hom li sona lo instrument de la arpa, e s'acorda bé de cantar ab l'arpa, enaxí com lo flovioll ab lo atanbor. Encara té tal natura: que com se aproxima lo temps de la sua mort, ell canta milor e pus fortament [que no ha fet niguna vegada]; e, axí, cantant ell finex la sua vida. Encara diu hom que nigrun signe no pot ben cantar tro que deu morir [...]. E axí com lo signe que, com pus prop és de la sua fi, se estudia de cantar e mor cantant, e axí se esdevé dells bons hòmens del món. Car ells veuen bé que, mantinent que hom és nat en aquella mesquina vida, hon està tostemp en lo camí de la mort, axí com diu nostre senyor Jesucrist en lo Evangeli: "Vigilate et orate, quia nescitis diem neque oram que ego vocabo vos": vellats e orats, car no sabets lo dia ne la hora en loar e beneir nostre Senyor. E con vénen a lur fi, ells se confessen bé e perfetament de lurs peccats, [e loen] e pregunen a nostre senyor Déu que-ls aport a bona fi; e axí, [pregant e loant a nostre senyor Déu,] defanex la lur vida.

(Eura 2002:212)

Per la nostra banda, constatem que és una metàfora molt recurrent de la literatura barroca. Góngora, per exemple, relaciona el cant del cigne amb la mort a *Polifemo*:

XLVI
¡Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que tronchó la aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas!
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!

(Góngora, cito per Micó 2015:276)

Jean Chevalier, al *Dictionnaire des symboles*, fa referència a la polaritat del cigne. D'una banda, n'indica la seva condició hermafrodita; de l'altra, en destaca la seva sensualitat i el seu cant de mort:

Le chant du cygne, dès lors, peut s'interpréter comme les éloquents serments de l'amant... avant ce terme si fatal à l'exaltation qu'il est vraiment une *mort amoureuse*. Le cygne *meurt en chantant et chante en mourant*, il devient de ce fait le symbole du désir premier qui est le désir sexuel.

(Chevalier 1969:273)

I és que la imatge del cigne no és un recurs gratuït en la literatura barroca, sinó que representa l'apropament entre l'Eros i el Thàtatos a què m'he referit més amunt. Perquè alhora que és un símbol que adverteix de la imminència de la mort, també té una forta càrrega de sensualitat. I és aquesta sensualitat, diguem-ne ara la dolçor davant la presència de Déu —i no de l'amant—, l'element que explora Agustí Eura en els seus poemes.

Agustí Eura no només se serveix del cant del cigne, sinó que també empra la imatgeria d'altres aus, com ara el paó i l'àguila. La figura del paó apareix a l'hora de referir-se a la vanitat del món: «i a imitació del pago, que repara / de sos peus la fealdat i villania / com plegaria la supèrbia humana / l'estès penatxo de la pompa vana» (4, vv.197-200); la figura de l'àguila es vincula també a la mort: «qual àguila rapaç, la mort tirana» (4, v.226). Ambdues referències estan extretes de l'«Anatomia mental del cos humà». A la «Poesia sacra per les agonies de la mort», fins i tot, el cor humà adquireix característiques pròpies de les aus: «ja lo cor plega les ales / acabat l'espai del vol» (1, vv. 385-386).

La metàfora nàutica també és present en l'obra de l'autor. A «En memòria de la sepultura», per exemple, representa la vida humana: «Abat, vaixell, les veles» (3, v.1), tema que reprendrà al llarg del poema: «Esta és la universal atarassana / on se desfà i consum la humana barca, / buida d'aquella joia sobirana / que, pirata, robà severa Parca» (3, vv. 129-132). També la trobem a «Poesia sacra per les agonies de la mort»: «beneït siau d'haver-me / deixat lograr confessió, / taula que en est naufragi / m'ha de conduir al port» (1, vv.329-332).

Ernst Robert Curtius, a *Literatura europea y Edad Media Latina*, n'elabora un estudi dins del món medieval, amb una introducció de l'ús que en feien els autors precedents: Els romans, concreta, establien analogies entre l'escriptura d'una obra literària i l'acció de desplegar i arriar les veles: la *uela dare* i *uela trahere* virgilianes, per exemple. És en aquest sentit que hem d'entendre els versos d'Eura: el poema s'inicia quan el jo líric desplega les veles i es conclou en un trist ponent.

I si en est trist ponent que t'enagena
trobes post aquell Sol que t'enamora,
plora aquí i ab lo llanto fes-li salva,
que eixuga el sol les llàgrimes de l'alba.

(Eura 2002:275)

La metàfora nàutica esdevé així una al·legoria de la fugacitat de la vida humana. Completen aquesta imatgeria la papallona i l'au fènix —emprades també en la poesia petrarquista— com a signe de la resurrecció, tal com hem avançat més amunt. Si bé el cadàver de l'«Anatomia mental del cos humà» es troba en estat de descomposició, l'ànima humana, així com una crisàlide que esdevé papallona, pateix una metamorfosi, un canvi cap a la veritable vida.

L'ús de les imatges petrarquistes també el trobarem en diverses ocasions, readaptades, però, a un context macabre. N'és un bon exemple l'estrofa XXV d'«En memòria de la sepultura»:

Ja no seran aquí los ulls estrelles,
perles les dents, ni hermós clavell la boca,
les galtes roses, ni arcs d'amor les celles,
ni allò que antes pintà una passió loca.
L'hermosura aquí dins no encén centelles,
no enllaça lo cabell, ni el pit provoca,
que, al desengany que aquí conserva tendre,
al torpe foc sufocarà la cendra.

(Eura 2002:267)

En la poesia d'Eura no hi ha una transcendència de l'Eros, sinó que de la passió, davant de l'arribada imminent del Thànatos, només en quedaran les cendres. El jo líric, conscient del *memento mori*, observa el cadàver i estableix una contraposició entre amor i mort; oxímoron que l'autor sap explorar en clau barroca. D'una banda, se serveix de les imatges petrarquistes —de l'assimilació de les perles

amb dents o dels ulls amb estrelles— per emfatitzar-ne la seva fugacitat: el jo líric les compara, precisament, amb el cadàver en descomposició que contempla. D'altra banda, considera que cadascú porta dins seu una calavera i, doncs, una mort individual.

Les imatges petrarquistes no les trobem únicament en l'obra d'Eura, sinó que molts altres autors empen diverses imatges recurrents del petrarquisme, que va imperar des del segle XIV fins al segle XVIII. La comparació dels ulls amb estrelles és utilitzada, per exemple, per Ariosto o Góngora, tot i que, a diferència d'Eura, no les insereixen en un context macabre ni les vinculen genèricament a la seva imatgeria. Jesús Ponce Cárdenas en parla a l'edició de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

Ahondando en esa doble modalidad (la de lo *tradicional* y la de la magistral *técnica*), cabe subrayar ahora que la principal tradición en que se inscribe Góngora para conformar sus metáforas no es otra que la petrarquista.

(Ponce Cárdenas 2013:113)

Així com Góngora, Eura també parteix d'una base petrarquista. El més impactant, però, és que trasllada aquesta imatgeria a la temàtica macabra per tal d'emfatitzar el *tempus fugit*. Amb tot, i tal com veurem més endavant en el tractament retòric dels epitafis, Eura se serveix d'un discurs en què articula idees imperants de l'època, així com idees que provenen del món medieval, filtrades, però, per una imatgeria barroca.

5. L'epitafi com a gènere literari

5.1. Constants del gènere literari

L'epitafi, mot pres del llatí tardà *epitaphium* que, al seu torn, prové del grec ἐπιτάφιος, 'que es fa sobre una tomba', és una inscripció sepulcral adreçada a un difunt (DCVB); un text retòric que, tal com assenyala Michel Vovelle a *Mourir autrefois*, és considerat una *vanité posthume* més de l'època. La finalitat primera d'aquest estudi és fer un seguiment del tractament literari barroc de l'epitafi: una anàlisi de la retòrica, de l'estil dels autors i del to —burlesc o seriós— d'algunes composicions líriques de Vicent Garcia, Antoni Massanés i Pau Puig. Si hem optat per dedicar una secció d'aquest treball a l'epitafi literari és perquè hem pogut constatar que hi ha similituds i diferències interessant respecte al tractament macabre de l'obra d'Agustí Eura. És, doncs, una manera d'ampliar el ventall de possibilitats en el tractament de la mort al Barroc.

Mònica Miró i Vinaixa (2015), a *Perennia. Poesia epigràfica llatina*, apunta que els epitafis de l'Antiguitat Clàssica han estat considerats per la historiografia una lamentació (*lamentatio*) davant la mort de la persona estimada, una consolació (*consolatio*), si entenem la mort com un destí indefugible i, finalment, un elogi (*elogium, laudatio*) del difunt en concret. Aquestes tres parts són les que marquen, també a l'Edat Moderna, l'ús convencional de l'epitafi, com a comiat real d'un difunt.

Alhora, també són un exercici d'estil, tal com assenyala Vovelle. I la següent inscripció sepulcral de la tomba de Mathieu de la Simonne, mort el 1630, n'és un bon exemple:

Dans cette fosse profonde
Deux amours sont enfermés;
Vivant tous deux, en ce monde,
Jusque ci se sont aimés.
Hommes et femmes, Priez Dieu pour leurs âmes.

(Vovelle 1974:112)

Pel que al fa a les qüestions estrictament mètriques, ens trobem davant d'uns versos heptasíl·labs amb rima encadenada. Davant d'un poema que, alhora que té una funció sepulcral, es caracteritza per la forta càrrega lírica de la composició.

Si inicio aquest apartat referint-me als epitafis és, precisament, perquè hi ha una íntima relació entre epigrafia i literatura, un vincle, diu Miró (2015), bidireccional. I un bon exemple en són els escriptors que han pres l'*Anthologia Palatina* i els *Carmina Latina Epigraphica*, entre d'altres, com a models inspiradors de les seves obres literàries.

Malgrat que les composicions líriques que analitzarem se circumscriuen exclusivament a l'àmbit purament literari i, doncs, mai no van ser projectades amb intenció d'esdevenir inscripcions sepulcral, la influència de la retòrica i dels epitafis de la tradició és innegable.

Jesús Ponce Cárdenas (2014), a «El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos», insereix els epitafis poètics dins dels paràmetres de la poesia fúnebre clàssica. I en defensa la definició que proposa José M^a Pascual Barea. Vegem-la:

El epitafio constituye un subgénero literario del epigrama, debiéndose caracterizar por tanto desde un punto de vista formal por su concisión y agudeza final. El tema fúnebre está determinado por su destino real o teórico de ser inscrito en el sepulcro de un muerto. Es por ello que comparte algunos de los tópicos del epicedio o de la elegía funeraria, como lamentación, consolación y elogios, referidos mucho más brevemente que en la *laudatio* del discurso fúnebre. En estos epitafios en verso, mucho más que en la inscripción sepulcral, son frecuentes los juegos de palabras, especialmente con el apellido del difunto, así como todo tipo de figuras retóricas y poéticas, como antítesis, políptotes, reiteraciones, aliteraciones, etc.

(Pascual Barea 1993:743-744)

L'epitafi, diu Pascual Barea, és un subgènere de l'epigrama, i la seva temàtica fúnebre coincideix amb la d'altres gèneres literaris, com ara l'*epicedium* i l'elegia funerària. L'autor també remarca la presència dels jocs de paraules i de les figures retòriques, recursos estilístics presents en les composicions líriques de Vicent Garcia, Antoni Massanés i Pau Puig que esdevindran el nostre motiu d'estudi.

D'entrada, cal assenyalar que l'estructura dels epitafis literaris barrocs prové dels models de l'Antiguitat. Tot i que només en farem un breu apunt, Giulio Cesare Scaligero (1561), a *Poetices libri septem*, en fa un estudi: els diferencia dels altres gèneres de temàtica fúnebre, tot concretant-te els tipus, les parts i els temes de les composicions.

5.2. L'epitafi com a gènere en la lírica barroca catalana

En aquest apartat estudiarem els recursos estilístics que utilitzen Vicent Garcia, Antoni Massanés i Pau Puig en la seves composicions líriques de caràcter funerari. També mostrarem, a l'hora d'explicar el procés creatiu dels diversos autors, d'una banda, alguns dels recursos que provenen de la retòrica; de l'altra, les innovacions estilístiques dels mateixos escriptors.

L'epitafi com a gènere utilitza diverses fórmules verbals llatines, com ara HIC IACET, present en l'obra de Pau Puig i Vicent Garcia, per exemple: «A un escolà, gran lladre, que robava molta cera en cert convent, i luego se li trobà una llibreta amb què falsament portava lo gasto de sagristia a espatlles d'un sant Christo» i «Epitafi a la sepultura d'un escolà de l'autor, que lo enterraren baix la pica de la aigua beneita», respectivament. Malgrat la divergència del to, ambdues composicions s'inicien amb la mateixa fórmula: *Aquí jau*. Tal com concreta Pascual Barea, és una de les fórmules més tradicionals del gènere, així com HIC SITVS EST, HAEC BREVIS CAPIT VRNA O IACET SVB MARMORE.

La definició de Mercedes Blanco de l'ús literari de l'epitafi n'ofereix una primera imatge bastant exhaustiva:

Or, chez les poètes baroques, l'építaphe ou tumulus, comme on l'appelle souvent, se relie beaucoup plus directement à cette tradition classique qu'à la pratique épigraphique contemporaine. Les œuvres de Gongora et Quevedo qui ont pour titre "Építaphe", "Inscription sur le mausolée d'Un Tel", "Inscription sépulcrale d'Un Tel", et d'autres semblables, relèvent de cette tradition de l'építaphe fictive, purement littéraire. Le mètre employé dans ces poèmes est variable; c'est parfois le madrigal ou la décima, dans des cas plus rares, une combinaison de strophes octosyllabiques, mais le choix de loin le plus fréquent se porte sur le sonnet.

(Blanco 1984:179)

Vicent Garcia, Antoni Massanés i Pau Puig són alguns dels diversos autors que han utilitzat l'epitafi a l'hora de tractar la mort des d'un àmbit literari. Tots tres comparteixen característiques inherents al gènere i, alhora, l'adapten a les circumstàncies històriques i personals del moment. Analitzem-ho amb més detall.

D'entrada, cal destacar que els tres autors empen un lèxic propi del gènere sepulcral. Vegem-ne uns quants exemples: «dol» (v.3) i «llàstima» (v.3), «i a millor

vida partí» (v.9), a l'«Epitafi a la sepultura de un escolà» de Vicent Garcia; «D'esta vall de plors, i crits» (v.6), «Que cuc no hi ha» (v.9) a l'«Epitafi a la sepultura d'un gran bevedor d'aiguarent, que morí de gota» de Vicent Garcia; «amb la candela en la mà» (v.4), «sepulcre» (v.21), a «A un escolà» de Pau Puig, i «pedra dura» (v.1), «cadàver sens ventura» (v.4), «humil és la sepultura» (v.5), a «Senyala esta pedra dura» d'Antoni Massanés. Fins aquí, doncs, observem que comparteixen el mateix camp semàntic que el gènere macabre d'Agustí Eura .

A més a més, fan una descripció de la vida del difunt o del mateix cadàver: a «Epitafi a la sepultura d'un gran bevedor de aiguarent, que morí de gota», de Vicent Garcia, per exemple, el jo líric concreta l'addicció a l'alcohol del difunt, precisament, per justificar que el cadàver no pateixi el procés de descomposició habitual —notem ja d'entrada el to burlesc de la dècima.

En aquest gènere predomina la imatge de la sepultura. Ara, però, i a diferència dels poemes d'Agustí Eura, és un signe que indica al lector que la composició va adreçada a un difunt concret: a un bevedor d'aiguarent, a uns escolans o al mateix Vicent Garcia, entre d'altres. La imatgeria referida al sepulcre se'ns fa palesa a través de la fórmula retòrica HIC IACET, als poemes de Vicent Garcia i de Pau Puig; o bé mencionant-la de manera explícita: «sepulcre» (v.21) i «humil és la sepultura» (v.5), «d'ells aquesta sepultura» (v.20), en l'obra de Pau Puig, de Massanés i de Vicent Garcia, respectivament.

Tots els autors fan un repàs de la vida del difunt que permet d'articular tant el seu elogi, com el lament per la seva desaparició i la consolació per tot allò que en vida va aconseguir. N'expliquen de manera molt general la seva dedicació: alguns n'elogien els seus treballs; d'altres, sempre en to humorístic, en destaquen el pitjor aspecte del seu caràcter —com ara la condició de lladre d'un escolà o l'addicció a l'alcohol d'un home que va morir de gota. Ara, però, i potser és aquesta la diferència més visible respecte al gènere macabre, ja no hi ha la imatge més horrible de la mort, sinó que més aviat s'utilitza la temàtica sepulcral o bé per fer burla del difunt o bé per indicar-ne la seva mort des d'un to seriós —o fins i tot neutral, tal com assenyala Maria Rosa Serra Milà (2011).

5.2.1. Tractament burlesc dels epitafis

Els poemes burlescos que he analitzat en aquest apartat són dècimes, és a dir, un conjunt de versos heptasíl·labs que segueixen l'esquema mètric següent: a₇.b₇.b₇a₇a₇c₇c₇d₇d₇c₇. Narcís Julià dedica el capítol vuitè del *Parnàs català* a parlar d'aquesta combinació mètrica. D'entrada, assenyala que és «[...]entre le[s] cobles d'art menor, la més heroica poesia i més freqüent ent[r]e els poetes» (Julià 1979:33), en fa una descripció formal i, tot seguit —i heus aquí el punt que ens interessa—, assenyala que «És garbosa poesia per la sàtira, com la que usà lo doctor Benet Garceni *Contra un presumit poeta anomenat Mirambell*» (Julià 1979:34). La dècima permet de remarcar, doncs, aquest component satíric. No obstant això, cal tenir present que aquesta combinació mètrica és molt utilitzada en l'epitafi. Els poemes seriosos de Vicent Garcia i de Massanés, per exemple, també són dècimes, possiblement perquè la brevetat és essencial en l'epitafi i la dècima realment admet tant l'ús burlesc com les temàtiques més transcendents.

Vicent Garcia escriu diversos epitafis en què predomina el component burlesc, com ara a l'«Epitafi a un gran bevedor d'aiguarent, lo qual morí de gota»²:

Hic jacet lo qui cregué
ésser preservat de gota
puix d'aigua sols una gota,
sinó ardent, mai la begué.
Gota l'agotà i tragué
d'esta vall de plors i crits;
i per segles infinits
estarà sencer son cos,
que cuc no hi ha que hi don mos,
perquè el guarden los mosquits.

Vicent Garcia se serveix d'alguns dels tòpics de la tradició funerària, com ara la concepció de la vida com una vall de llàgrimes. D'entrada, el jo líric esmenta la vida del difunt: en aquest cas, la d'un gran bevedor d'aiguarent. I, seguidament, descriu l'estat del cadàver de manera hiperbòlica: el cos no pateix l'estat de

² A partir d'ara, transcriuré els epitafis a mesura que els analitzo perquè, d'una banda, són poemes breus i molt desconeguts —en el cas de Massanés, fins i tot inèdit; i, de l'altra, perquè la present transcripció permetrà al lector de copsar amb més facilitat l'anàlisi dels poemes.

putrefacció habitual —a diferència dels poemes d'Agustí Eura— perquè els mosquits, atrets per l'alcohol del cadàver, han impedit que els cucs se'l mengessin.

En aquesta dècima són remarcables els jocs d'enginy —que també retrobarem al poema que l'autor adreça a un escolà. Ara, Vicent Garcia juga amb el significat polisèmic del mot *gota*: d'una banda, té el sentit de «malaltia caracteritzada per crisis inflamatòries molt doloroses de les parts fibroses i lligamentoses de les articulacions, en què es formen dipòsits de cristalls d'àcid úric» (DIEC2); i, de l'altra, té el sentit de «Petita quantitat d'un líquid que cau formant una massa esfèrica o esferoïdal» (DIEC2). En ambdós casos, la paraula té una íntima relació amb l'alcohol: les gotes poden estar formades per alcohol i la malaltia pot ser deguda, així mateix, al consum de substàncies alcohòliques. Per tant, és un hàbil joc lingüístic que implica una participació activa del lector.

En altres composicions, com ara l'«Epitafi a la sepultura d'un gran bevedor, i glotó dit per sobrenom: lo Profeta, que morí de repente, i quedà tan gros, que tenia tant de cintura, com d'alt: habitava en Barcelona, en lo carrer dit la Riera d'en Prim, i a sa casa (per burla) l'anomenaven lo Seminari, perquè en ella recollia tot gènere de gent viciosa, i vagabunda», el cadàver torna a defugir el procés habitual de descomposició:

Si pot jaure un Cos rodó,
Ací jau lo d'un Profeta,
A qui la fossa fonc feta
A modo de garrafó:
 La Mort no en feia menció
Pensant-se, que era barral;
Però ell era tan carnal,
Que amb l'Ànima s'enfadà.
 I de son cos la llançà,
Sens dolor, febre, ni mal.
Restà tan bell, i tan gras,
Que en lloc de trista mortalla,
Lo untaren tot de mostalla,
Perquè la terra el menjàs:
I si tal era en agràs,
A fer presagi m'anim,
Que a madurar est raïm,
Fruit de si ubèrrim donara,
I el Seminari acabara
De la Riera d'en Prim.

En aquesta dècima, el difunt també és descrit de manera hiperbòlica: ja des del mateix títol, el jo líric concreta que era tanta l'obesitat del difunt que la fossa on va ser enterrat tenia forma de garrafó. És per això, precisament, que la mort confon el cadàver amb un barral i el cos és preservat de la putrefacció: «Sens dolor, febre, ni mal. / Restà tan bell, i tan gras» (vv. 10-11).

A l'«Epitafi a la sepultura d'un jove, a qui mataren per un festeig» també hi ha un repàs de la vida del difunt. Ara és un home, *esglai d'amoroses Dames*, que ha mort sobtadament:

Ací jau un Amadís
Esglai d'amoroses Dames:
No's sap qui l'ha hagut a cames,
Per portar-lo a Paradís:
Sap-se, que és mort d'improvís;
Ignora's lo matador:
La dificultat major,
En saber, com se és fet, resta:
Si l'ha mort amb la ballesta,
O amb algun desdeny lo Amor.

Es desconeix l'assassí i la causa: no se sap si ha mort ferit per la ballesta de l'Amor —pensem en la imatge de Cupido, conegut per la tradició grega com a Eros— o bé a causa d'un desdeny del mateix Amor. A «Poesia sacra per les agonies de la mort», d'Agustí Eura, el jo líric, que adoptava el paper de Cupido, provava de tirar fletxes d'amor a Déu —«des d'aquí, Senyor, intento / tirar-vos fletxes d'amor» (1, v.6). Es produïa una confluència de l'Eros amb el Thàtatos, amb matisos: la mort no era provocada per una frustració amorosa, sinó que més aviat era un apropament a Déu, això és, a l'Eros. A l'«Epitafi a la sepultura d'un jove, a qui mataren per un festeig» hi ha, també, una confluència entre l'Eros i el Thàtatos. Ara, però, des d'un vessant burlesc i hiperbòlic. El jove ha estat assassinat —així se'ns concreta al mateix títol del poema— per un festeig: el Thàtatos pot ser fruit o bé d'un excés d'Eros o bé d'una manca d'un Eros correspost.

En aquesta mena de composicions burlesques no hi ha els tòpics habituals del gènere fúnebre: no es parla de l'edat del difunt, no hi ha una reflexió del *tempus fugit* ni s'utilitza el gènere macabre per advertir de les vanitats del món. Aquests poemes tampoc no segueixen l'estructura més habitual de la tradició fúnebre, com ara l'elogi,

el consol i el lament, més aviat esdevenen el revers de la medalla: les al·lusions al cadàver són un recurs a través del qual l'autor emfatitza el to burlesc de la composició. És interessant de constatar com la dimensió tràgica de la mort queda subvertida per l'humor, en un joc de contrastos tan característic del Barroc.

Pau Puig també se serveix de l'epitafi a «A un escolà, gran lladre, que robava molta cera en cert convent, i luego se li trobà una llibreta amb què falsament portava lo gasto de sagristia a espatlles d'un sant Christo»:

Epitafi

Aquí jau un escolà
que visqué com si moria,
perquè estava cada dia
amb la candela en la mà.

No dubtis si se salvà
ni per això estigas trist,
que el millor lladre que hem vist
logrà absolució perfeta,
perquè posà sa llibreta
a espatlles de Jesuchrist.

Anà desplegant les veles,
i perquè bo aparegués,
sent un confrare, i no més,
prenia moltes candeles.

I si acàs saber anheles
com amb poc temps féu tant mal,
te responc molt puntual
que volgué durant sa vida
tenir la cera amanida
per fer-se lo funeral.

Que en lo sepulcre s'estiri
no deu causar-te quimera,
perquè la mateixa cera
lo posà dret com un ciri.

Lo que és precís que t'admiri
és vèurer que en aquesta hora
sens dubte sa sort millora,
perquè és lo bo del fet seu
que Jesuchrist en la creu
li servís de cobertora.

Amb lleugeresa i porfia
féu quant era menester,
però cuidava primer
de la seva sagristia.

La justícia que volia
executà sens treball,

pues los ciris sense tall,
o que mai foren encesos,
després de portar-los presos
los passava Bòria-vall.
Va vendre amb estes tretes
a menos preu los millors,
i estaven los compradors
esperant-lo amb candeletes.

Amb totes aquestes fetes
ressuscitarà gloriós,
i si no es troba lo cos
se dirà en l'hora postrera
que un home de tanta cera
no és miracle se haja fos.

Aquest poema també es caracteritza pel tractament retòric de l'epitafi mitjançant un to burlesc. L'autor se serveix dels mateixos recursos formals que Vicent Garcia: jocs lingüístics a partir del significat literal d'una paraula i de l'expressió que se'n deriva.

D'entrada, l'autor fa un repàs de la vida del difunt. Ara, però, i a diferència del gènere macabre, no hi ha cap voluntat d'advertir el lector del *tempus fugit*, ni tampoc no s'utilitza l'epitafi per fer un panegíric del difunt. Si es fa referència a la seva vida és, únicament, per remarcar la condició de lladre de l'escolà.

En aquest poema hi són presents les idees articuladores del discurs barroc. I una bona mostra és la imatge de la candela: «amb la candela en la mà», «prenia moltes candeles» (v.14) i «esperant-lo amb candeletes» (v.44)»; o l'acció de desplegar les veles: «Anà desplegant les veles» (v.11). Ambdues imatges, presents també en l'obra d'Agustí Eura, són adequades a la pràctica de l'escolà i a la voluntat burlesca de la composició.

Aquesta imatgeria, constant al llarg del poema, li permet de fer jocs d'enginy que n'emfatitzen el to burlesc. I consisteixen, per exemple, a utilitzar la imatge de la candela en el sentit literal del terme: els ciris que robava l'escolà per vendre'ls a baix preu; i com a locució «estar amb la candela a la mà», en el sentit d'estar a punt de morir. Aquesta locució encara la trobem en algunes zones de Mallorca —així consta, si més no, al DCVB—: «Tenir sa candela encesa» o «estar amb sa candela en sa mà», i té el mateix sentit que la locució utilitzada al segle XVIII per Pau Puig: «estar als ulls de Déu, a punt de morir».

Finalment, al llarg d'aquestes pàgines hem observat que la mort perd la seva dimensió més tràgica i, a través dels jocs d'enginy, els poetes demostren com es pot fer broma sobre el pas dels difunts per la vida i sobre el seu traspàs, motivat sempre pels seus vicis.

5.2.2. Tractament seriós dels epitafis

Tal com hem avançat més amunt, la dècima, a més a més de ser habitual en la sàtira, també és utilitzada en l'epitafi —de fet, tots els poemes que hem analitzat, tant burlescos com seriosos, estan formats per aquesta combinació sil·làbica i mètrica. Vegem l'epitafi seriós que Vicent Garcia adreça a un escolà:

Epitafi a la sepultura d'un escolà de l'autor, que lo enterraren baix la pica de la aigua beneita

Ací jau un escolà
del temple de Vallfogona,
que dol i llàstima dóna
als bronzes que repicà:
En los breus anys que logrà
tan bon disseny prengué,
que de dotze que en visqué,
sis a l'Església en serví
i a millor vida partí
lo qui la partí tan bé.
De sos ossos lo descans
baix d'aquesta pica es funda,
que li torna, quant inunda,
l'aigua que hi posà amb ses mans.
Inferèscan los humans
pits, d'aquesta pedra dura,
que amb sa limfa santa i pura
tals oficis reconeix,
los sufragis que mereix
d'ells aquesta sepultura.

A diferència dels poemes burlescos, aquí sí que hi ha un elogi del difunt: el jo líric —o l'autor, si se'ns permet aquesta llicència— destaca que dels pocs anys que va viure l'escolà, la meitat els dedicà al servei de l'església. Vicent Garcia utilitza jocs lingüístics que demostren la seva excel·lent capacitat d'expressió verbal. Ja d'entrada, el dol que ha ocasionat la mort del jove és expressada mitjançant una personificació metonímica: les campanes que feia repicar ara es lamenten de la seva mort.

Aquest no és l'únic joc lingüístic que utilitza l'autor: recordem, per exemple, que Vicent Garcia juga amb la polisèmia del mot *gota* a l'«Epitafi a un gran bevedor». Ara, però, el component humorístic de l'ús del mateix recurs ha

desaparegut. El mateix passa en els darrers versos d'aquest epitafi, quan l'autor se serveix dels dos significats del mot *partir*: d'una banda, per remarcar la mort prematura de l'escolà; i, de l'altra, per indicar que va dividir molt bé els anys que va viure, la meitat dels quals els dedicà al servei de Déu: «i a millor vida partí / lo qui la partí tan bé» (vv.9-10).

Així mateix, també imperen idees articuladores del discurs barroc, com ara la imatge de la mort entesa com una resurrecció —a què ja ens havíem referit en l'obra d'Agustí Eura—: el jo líric assenyala que l'escolà ha partit a millor vida i eludeix qualsevol signe de dramatisme.

Antoni Massanés també se serveix de l'epitafi com a gènere des d'un vessant seriós. El poema «Senyala esta pedra dura», dècima adreçada precisament a la mort de Vicent Garcia, eludeix el dramatisme pròpiament macabre i mostra el lament i el dol mitjançant un to neutre semblant al de Vicent Garcia:

Senyala esta pedra dura
la terra que ha recollit
de l'ingeni més florit
lo cadàver sens ventura;
humil és la sepultura,
mes, tal qual és, és bastant
a consumir un gegant.
Ell pensà no cabre aquí,
D'aquest pensament morí:
visqué agut, morí ignorant³.

Dels poemes que he analitzat, és l'únic que no s'inicia amb la fórmula llatina HIC IACET. No obstant això, les referències a la mort i al lèxic sepulcral són constants al llarg de la dècima. La composició lírica remarca la concepció igualadora de la mort: malgrat l'*ingeni* de l'autor en vida, equiparable a la grandesa d'un gegant, una humil sepultura és suficient per al cadàver d'un difunt.

³ Agraeixo al professor Josep Solervicens la transcripció del poema inèdit d'Antoni Massanés que m'ha proporcionat.

L'epitafi, doncs, eludeix la imatge més terrible de la mort. Vegem què diu Mercedes Blanco dels epitafis de Góngora i Quevedo:

Eh bien, la substance de ces méditations, et plus généralement toute la thématique du desengaño et de la vanitas, son fondamentalement étrangères à l'építaphe. Elles peuvent y être introduites mais seulement de façon auxiliaire et accidentelle et, en tout cas, sans jamais atteindre à leur plein développement.

(Blanco 1984: 180)

La brevetat característica del gènere —malgrat que les composicions no tinguin intenció d'esdevenir inscripcions sepulcral— fa que els autors utilitzin un lèxic precís —dins del camp semàntic mortuori, que coincideix amb el lèxic del gènere macabre d'Agustí Eura—, jocs lingüístics i fórmules que provenen de la tradició retòrica, entre altres característiques.

Amb tot, aquests recursos retòrics permeten de situar el lector dins del context de l'epitafi com a gènere alhora que permeten una aproximació teòrica de la cosmovisió barroca.

6. Conclusions

L'estudi del discurs macabre i de l'epitafi com a gènere ens ha permès de concretar les característiques essencials d'ambdós enfocaments de la mort i, alhora, de notar que comparteixen idees provinents, d'una banda, de la tradició; i, de l'altra, del discurs barroc de l'època.

L'anàlisi dels poemes d'Agustí Eura, Vicent Garcia, Antoni Massanés i Pau Puig ha estat una primera aproximació teòrica al tractament de la mort en la lírica barroca catalana. Hem constatat que hi ha una imatgeria que apareix habitualment en les composicions —la candela, la sepultura, la metàfora nàutica, el cant del cigne o les imatges petrarquistes, entre d'altres. Ara bé, la diferència rau en l'estil, en la intenció de cada autor i en les coordenades pròpies del gènere de què es val: les imatges petrarquistes, per exemple, permeten de potenciar la càrrega macabra de les composicions líriques —a «En memòria de la sepultura», d'Agustí Eura—; poden esdevenir una desmitificació de l'amor —a «Refereix son amor, satirizant als poetas» de Vicent Garcia—, o poden ser l'expressió de l'amor mateix.

Al llarg d'aquestes pàgines, hem pogut constatar que la mort té una especial significació als segles XVII i XVIII: a més a més de la innegable vigència en les obres literàries de l'època, també és molt present en el mateix context històric. Conceptualment, la mort al Barroc entra en contacte amb la dimensió epistèmica de l'època, presidida per la certesa que la realitat empírica és enganyosa i que la manera de superar aquest engany rau en el desengany ontològic i en la fe. La mort, associada a la fe o vinculada al desengany de les vanitats humanes, assumeix una dimensió específica que hem tractat de detectar en els textos analitzats. Formalment, els oxímorons, les metàfores agosarades entre camps semàntics molt allunyats i el trencament de l'horitzó d'expectatives marquen també un ús específicament barroc de la mort, en alguns casos, com hem vist, objecte de burles i d'un tractament humorístic.

Un dels objectius d'aquest treball era el d'oferir una visió de dos dels gèneres en què la mort té un paper essencial. N'hi ha més, n'hi ha infinitament més, és clar: jo he optat per l'estudi de la mort macabra i la mort retòrica dels

epitafis literaris perquè em permetien d'establir uns lligams barrocs i, alhora, de percebre com l'estil dels diversos autors és el que revesteix les composicions d'una veu pròpia i personal.

Fer una anàlisi global hauria estat un projecte temptador, però inabastable. I justament perquè hi ha molts altres poetes que han tractat el tema, penso que és un bon moment per concloure aquest projecte amb un poema de Francesc Fontanella. Com a cloenda, però també com a inici d'una nova etapa:

A una calavera i rellotge de pols

Esta que veus figura rigorosa
(sens vista, com l'Amor, mes no sens ira,
que ab prestesa de llamp la dalla gira
contra lo més altiu més vigorosa)

no és la Mort freda, tràgica, penosa
fantasma vana que als infants admira;
un mort és, o d'un mort que ja respira
premi feliç o flama dolorosa.

Defunt retrato de mortal flaquesa
en què lo temps acaba humanes glòries,
de poc temps anticipa la pintura;
mes trobaràs la vida en la tristesa,
si guardes en lo cor estes memòries
com portes en lo cor esta figura.

7. Bibliografia

- ARIÈS, Philippe (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*. París: Éditions du Seuil, DL.
- BLANCO, Mercedes (1984). «L'építaphe baroque dans l'œuvre poétique de Góngora et Quevedo», dins: *Les Formes breves: actes du Colloque international de la Baume-les-Aix, 26-27-28 novembre 1982*. Organitzat per Benito Pelegrin. Ais de Provença: Université de Provence. Service des Publications, pp. 179-194.
- CHEVALIER, Jean i Alain Gheerbrant (1969). *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Robert Laffont.
- CURTIUS, Ernst Robert (1995). *Literatura europea y edad media latina*. Traducció de Margit Frenk Alatorre i Antonio Alatorre. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- EURA, Agustí (2002). *Obra poètica i altres textos*; edició crítica de Pep Valsalobre. Barcelona: Fundació Pere Coromines, Curial.
- GARCIA, Francesc Vicent (1985). *Antologia poètica*, a cura d'Albert Rossich i Estragó. Santes Creus: Fundació d'Història i Art Roger de Belfort.
- (2000). *La Armonia del Parnàs*. Introducció d'Albert Rossich. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona; València: Publicacions de la Universitat de València.
- GÓNGORA, Luis de (2013). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edició de Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- HUIZINGA, Johan (1932). *Le Déclin du moyen âge*. París: Payot.
- KEMPIS, Tomás de (2001). *Imitación de Cristo: Primer tratado*. Pròleg d'Enrique Miret Magdalena ; [versió atribuïda a Fray Luis de Granada]. Madrid: Debate.

- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo (2012). «Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo», *Cuadernos de Aleph*, 4, pp. 110-145.
- MANRIQUE, Jorge (1984). *Coplas por la muerte de su padre: poesía completa*. Introducció, notes, exercicis i glossari a cura d'Ana Navarro Pascual. Barcelona: Humanitas, DL.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (1933). *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid: Siglo XXI.
- MIRÓ VINAIXA, Mònica (2015). *Perennia. Poesia epigràfica llatina. Edició bilingüe*. Barcelona: Godall Edicions.
- PASCUAL BAREA, Joaquín i José M^a Maestre Maestre (1993). *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico* (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990). Terol: Instituto de Estudios Turolenses. (C.S.I.C.); Cadis: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). «El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos », e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, 17. Disponible a: <http://e-spania.revues.org/23300>
- PUIG, Pau (2012). *Obra catalana*, edició crítica de Maria Rosa Serra Milà. Barcelona: Ed. Barcino.
- ROSSICH, Albert (1979). *Una Poètica del barroco: el "Parnàs català"*. Girona: Col·legi Universitari de Girona.
- SERRA MILÀ, Maria Rosa (2011). «La mort de l'escolà: de Vallfogona a Verdaguer», dins *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*. Miscel·lània d'homenatge a Mossèn Gabriel Roura i Güibas. vol.:52, pp.659-670.

VALSALOBRE, Pep i Joan Gratacós (2001). *Agustí Eura, O.S.A. 1684-1763: escritor y obispo: un clásico de la poesía catalana de la Edad Moderna*. Madrid: Revista Agustiniana.

VALSALOBRE, Pep i Albert Rossich (2006). *Poesia catalana del barroc: antologia*. Bellcaire d'Empordà: Vitel·la.

VOVELLE, Michel (1974). *Mourir autrefois: attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*. París: Éditions Gallimard / Julliard.

