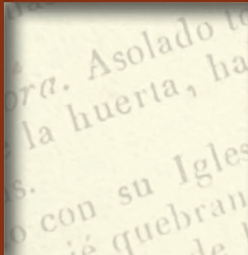
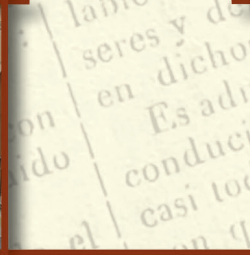
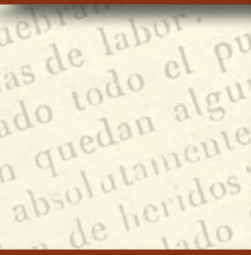
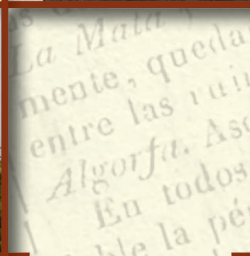
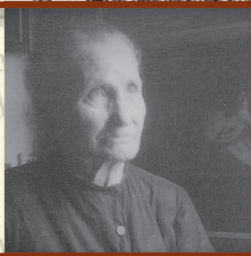


VIGÈNCIA, TRANSMISSIÓ I TRANSFORMACIÓ DE LES TRADICIONS ORALS

a cura de

M. Magdalena Gelabert i Miró



VIGÈNCIA, TRANSMISSIÓ I TRANSFORMACIÓ
DE LES TRADICIONS ORALS

GRUP D'ESTUDIS ETNOPOÈTICS
Societat Catalana de Llengua i Literatura
filial de l'Institut d'Estudis Catalans

VIGÈNCIA, TRANSMISSIÓ I TRANSFORMACIÓ
DE LES TRADICIONS ORALS
a cura de M. Magdalena Gelabert

La Vall d'Uixó, 2018

Manacor va ser la ciutat elegida per a la XIII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics (GEE) que tingué lloc els dies 17 i 18 de novembre de 2017. La Institució Pública Antoni M. Alcover de Manacor, una entitat dedicada a la figura del filòleg i folklorista manacorí —un dels més grans de la filologia catalana de tots els temps— obrí les portes a aquesta trobada organitzada pel GEE de la Societat Catalana de Llengua i Literatura (IEC), l'Ajuntament de Manacor i la Universitat de les Illes Balears, també es comptà amb el suport de la Casa Pare Ginard. Museu de la Paraula. El tema previst, que s'havia elegit a l'anterior trobada a Sueca, era «Vigència, transmissió i transformació de les tradicions orals» i reuní nombrosos investigadors d'arreu dels Països Catalans que posaren en comú els seus treballs.

Amb el títol «Vigència, transmissió i transformació de les tradicions orals» es pretenia posar damunt la taula la situació actual de les manifestacions etnopoètiques i de quina manera es mantenen o es transformen amb el pas del temps. També es posà el punt de mira en els agents transmissors i en les circumstàncies i els condicionants que els envolten. Les catorze investigacions que conformen aquest volum presenten un ventall ampli de temes i de matisos que ens permeten furnir de manera excel·lent aquest eix temàtic.

El llibre està estructurat en tres apartats. El primer, amb el títol «La vigència de les tradicions orals», agrupa cinc treballs que mostren l'interès dels investigadors sobre com ens arriben les tradicions i n'analitzen l'evolució. Al mateix temps, es plantegen els sistemes de transmissió més convenients. El bloc s'inicia amb l'aportació de Joan Borja Sanz sobre la «Vigència, transmissió i transformació de les tradicions orals: el cas del cicle narratiu del Tio Carando» i exposa de manera aprofundida com és aquest personatge popular de la tradició oral valenciana, vinculat al món de la marineria. A continuació, Felip Munar, amb «Els glosadors del segle XX i els glosadors del segle XXI. Notes per entreveure l'evolució i el tractament d'alguns temes» mostra una panoràmica que compara l'evolució dels glosadors del segle passat i l'actual, a més a més, aporta reflexions i exemples d'usos clàssics i moderns, com el watsap o les xarxes socials.

La tercera aportació és de Lluís-Xavier Flores i Abat, Miquel-Àngel Flores i Abat i Joan-Lluís Monjo i Mascaró, «Cançons per al ball: ¿formes noves per a noves funcions?», un interessant article que estudia el cançoner de tradició oral utilitzat en el context del ball. El segueix «Corrandes i memòria oral d'un plec de Joan Timoneda en un full volander de 1829» de Salvador Rebés Molina que enfoca detalladament aquesta peça que suposa la pervivència d'un poema doctrinal del segle XVI. Clou aquest bloc Joan-Lluís Monjo i Mascaró que presenta «Propostes diferents de transcripció de textos orals narratius. Una cruïlla entre el codi oral i l'escrit» tot centrant-se en la conveniència de la transcripció fidel dels materials registrats de la tradició oral per la gran importància que tenen a nivell lingüístic i sociolingüístic.

© 2018, dels autors dels articles

© Grup d'Estudis Etnopoètics de la Societat Catalana de Llengua i Literatura,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: setembre 2018

Maquetació i disseny de la coberta: Nel·lo Navarro/TRENCATIMONS Editors

ISBN: 978-84-9965-426-3

Dipòsit Legal: B 24266-2018



978-84-9965-426-3

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del copyright, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

El segon apartat enfoca la importància que tenen «Els agents transmissors de les tradicions». La primera comunicació és de Tomàs Vibot Railakari amb el títol «Del marquès de Campofranco a Íker Jiménez: origen i transformacions de Sa Por des Rafal», que exposa l'evolució d'aquest relat i com el condicionen les diferents veus transmissores. Després, M. Magdalena Gelabert i Miró explica «Algunes reflexions sobre els informants d'Antoni M. Alcover», parla del paper dels contadors i les contadores de rondalles i l'analitza. La segueix Bàrbara Duran Bordoy amb «“Sa meva es sa bona”. Reflexions sobre els treballs de camp en memòria oral» que posa damunt la taula el paper de l'investigador en relació amb els informants i com els segons conceben la seva aportació com la més autèntica. Tanca aquest bloc la investigació d'Albert Oliva Ramal «Dones que canten: l'oralitat femenina en la transmissió de les cançons tradicionals de Valls recollides per Eusebi Ribas», que presenta el paper de les narradores tradicionals i de les dones cantaires com a transmissores del patrimoni oral.

L'apartat tercer titulat «Els espais i els elements tradicionals en transformació», agrupa diversos articles que examinen les característiques dels elements tradicionals tot partint de la localització, és el cas de Josefina Roma Riu amb «Dificultats de la transmissió del patrimoni» que analitza de manera general la qüestió i la situa de manera especial a la Conca de Tremp i la Ribagorça. Després, la comunicació de Sílvia Veà Vila presenta una «Aproximació al personatge de la Maria Ganxa a la Ribera d'Ebre i al Priorat. I dos mostres de la seua folklorització actual, a Alcanó i a Falset», en la qual analitza el paper d'aquest personatge com a amonestació per als infants i la transformació que viu a l'actualitat. La segueix Francesc Gisbert Muñoz amb «La rondalla torna als pobles», on explica els treballs realitzats al voltant de les narracions populars, les trobades i les rutes de contacontes.

A continuació, Xavier Roviró Alemany i Carme Rubio Larramona expliquen «Les corrandes de Caramelles», tant pel que fa a la forma com a la significació social, i se centren especialment a Osona. Acaba aquest tercer bloc de comunicacions Joan González Sastre que ens endinsa en les «Converses privades: estudi dels grafitis latrinaris del campus de la Universitat de les Illes Balears» que mostra la vigència d'aquest gènere folklòric de tipologia i funcionalitat diversa.

Aquest nou volum demostra la vitalitat investigadora del Grup d'Estudis Etnopoètics que, any rere any, realitza aportacions interessants i significatives que s'han convertit en un referent dins el conjunt de publicacions catalanes vinculades a l'estudi de la cultura popular. A través de les trobades i de les edicions, s'aprofundeix en nous aspectes com el que en aquesta ocasió ens ocupa, «Vigència, transmissió i transformació de les tradicions orals», i passa a passa, es van posant les bases que posteriorment poden servir per a noves línies d'investigació. Desitjam que així sigui.

M. Magdalena Gelabert i Miró
Grups d'Estudis Etnopoètics

1. LA VIGÈNCIA DE LES TRADICIONS ORALS

«Xe! Corres més que Meló!» «Va acabar com Camot: amb una mà davant i l'altra darrere.» «M'he quedat com el Tio Fava: igual estic que estava.» «Està més perdut que Carracuca!» «Eres més burro que Tacó.» «Com la carrabina d'Ambrós, carregada de segó.» «Eixe és més lladre que Pinet.» «Vaig passar més fam que Garró.» «Això va ser en temps del rei Pepet.» «Anava més mudat que Pica-sàries!» «Sembla la Delicada de Gandia: que es va tirar un pet i se li van trencar tres costelles...» «Vin-drà el Moro Mussa i se t'emportarà.» «És més gos que el Negre Lloma!»...

Ja sabem que en molts idiomatismes ha quedat fossilitzada la memòria de determinats personatges populars, alguns dels quals inspirats en individus històrics i reals, els altres directament forjats a la fèrtil farga de la fantasia comunal. El simple fet que hagen aconseguit sobreviure a l'erosió del temps i de la desmemòria —que continuen habitant la il·lusió compartida, i hagen arrelat en el repertori fraseològic de l'idioma— demostra que enclouen valors carismàtics i suggeridors que apunten al cor de la personalitat social. Altrament formulat: aquests personatges populars que han quedat perpetuats en les unitats fraseològiques d'un determinat idioma tenen el valor d'encarnar-hi atributs físics, morals o psicològics que, des d'una perspectiva antropològica, resulten suggestius, utilosos, productius, representatius o prototípics.

Els usuaris de l'idioma no se solen encuriosir normalment per les biografies dels personatges que han donat origen a les unitats fraseològiques. Ningú no sent —per norma general— cap necessitat imperiosa de saber qui era Meló, Camot, el Tio Fava, Carracuca, Tacó, Ambrós, Pinet, Garró, el rei Pepet, Pica-sàries, la Delicada de Gandia, el Moro Mussa o el Negre Lloma; ni tampoc de discriminar quins d'aquests personatges van existir realment, i quins són, en canvi, una pura invenció de l'esperit popular socialment compartit. A efectes pragmàtics només importa —això sí— que són capaços de concentrar l'essència d'unes determinades característiques útils per a significar, simplificar i expressar determinats perfils de la condició humana: Meló és el paradigma del gran corredor; Camot, el del mal acabament; el Tio Fava, el de qui mai no canvia ni progressa; Carracuca, el de la fatalitat de la derrota; Tacó, el de la ineptitud i la poca intel·ligència; Ambrós, el de la manca de recursos eficaços; Pinet, el de la lladronia; Pica-sàries, el de l'elegància; la Delicada de Gandia, el de la sensibilitat hipertròfica; el Moro Mussa, el de la maldat, la por i l'amenaça; i el Negre Lloma, el de la peresa.

El Tio Carando és, precisament, un d'aquests personatges populars de la tradició

¹ Aquest treball és un dels resultats de la recerca sobre literatura popular catalana duta a terme en el marc del projecte FFI2015-64128-P del Ministeri d'Economia i Competitivitat.

oral valenciana. Particularment conegut entre el món de la marineria, tot apunta que personificava el prototip del perfecte vividor malfaener, que presumia de saber-ho tot (i saber fer-ho tot), però que, en realitat, era només virtuós en l'art de la picardia, l'engany i la ganduleria. Ja l'any 1920 el folklorista alteà Francesc Martínez i Martínez reportava en *Coses de la meua terra (la Marina)*. Segona tanda tres narracions protagonitzades per aquest personatge. I no deixa de resultar curiós que, en uns papers manuscrits inèdits del folklorista callosí Adolf Salvà i Ballester que ací volem donar a conèixer, també hagem pogut documentar recentment una nova sèrie de relats protagonitzats per aquest mateix personatge.

En aquesta aportació ens proposem analitzar la vigència, la transmissió i la transformació del cicle narratiu del Tio Carando, tant en l'obra d'aquests dos autors de la Marina Baixa com en altres fonts antigues i contemporànies. Aquesta anàlisi es planteja amb l'objectiu de mostrar que aquest concretíssim cicle narratiu és potser paradigmàticament il·lustratiu en relació amb determinats fenòmens que afecten —en termes generals— la vigència, la transmissió i la transformació de les tradicions orals.

1. El Tio Carando en Francesc Martínez i Martínez

Tal com acabem d'apuntar, Francesc Martínez i Martínez (1920: 176-180) ja va publicar, dins d'un capítol dedicat a «Tradicions, anècdotes y tipos», tot un apartat dedicat a «El tío Carando», amb anècdotes atribuïdes a aquest curiós personatge que el folklorista alteà, ja d'entrada, caracteritza de la manera següent:

Entre'ls mariners d'aquelles còstes, que no's pòden dir plajes, perque son més els acantilats y penyascals, es molt anomenat el tío Carando. A quansevòl incident de les còstes de la mar, be siguen bones o males, tràgiques o de burla, ya está per el mig el nom del tío Carando. Era éste casi llegendari personaje el tipo perfecte del vividor mal faener que viu a fòrça de ingèni a còsta dels demás sense ferne un brot, presumint de saber de tot, sent aixi que no era més que mestre en picardies i malixies. (Martínez 1920: 176)

Després d'apuntar que «Moltíssims son els qüentos que déll es conten», Francesc Martínez en reporta —«pera mòstra»— tres que ell mateix recorda. El primer relata la situació viscuda quan el Tio Carando era patró de barca i se les arreglava perquè el contramestre assumira totes les responsabilitats de la navegació mentre ell dormia:

La barca casi més temps passava en los pòrts qu'en la mar. El tío Carando, que apenes sabia de les còstes d'esta més que'l bogar y de consegüent res de lo que deu conèixer un patró, pera no demostrar la seua ignorancia, coneixent les costums de abordo, un rato abans de ferse a la mar s'amagava baix la popa, punt ahon de costum sòlen reunirse els mariners a rahonar de ses còstes; invariablement, quant s'acostava l'hòra de deixar el pòrt, el que fea de Contramestre, mariner ya vell, espèrt y previsor al mateix temps que vanitós, del seu saber dia: —Ala, giquets—, a fer.... tal o cual còsa pera tindrerho tot apunt; pues de segur que'l patró manará tal

maniobra. No fallava; el tío Carando ab sa veu bronca y més tieso qu'un almirant, manava la maniobra que desde son amagatall havia escoltat, una vòlta ya fòra del pòrt, li encarregava el mando al Contramestre, i éll a dormir (Martínez 1920: 176-177)

Fins que un dia la mandra, la cara dura i la imperícia del Tio Carando ocasiona un greu accident naval:

La tripulació descubrí el jòch, y es conjuraren pera ferli una feta. La ocasió es va presentar un día al abandonar un pòrt del Atlántich: la *mare* pujava, de terra venia un ventijòl pòu fresquet; nòstre héroe, com de costum, estava en son amagatall; la tripulació, fent rògle en la popa, comentava'l temps; molt dòctament el contramestre parlava de les maniobres que s'havien de fer, y recomanava molt de cuydado. Efectivament, el patró maná punt per agulla lo que havia ouit, y allí va ser ella: de la primera embestida va abordar una barqueta y li trencá el palo contra un atra més gran; se li trencá el botaló, en unes jocava, a atres embestia; en el pòrt es va armar la gran gilladissa, y finalment, amarraren la barca per a reparar les sehues averies y respòndrer de les dels atres (Martínez 1920: 177-178)

La segona de les narracions reportades per Martínez explica que el Tio Carando va aconseguir col·locar-se en una fragata com a «maestro velero». Tot anava bé fins que a mitjan viatge es desferma una tempesta tan forta que trenca les veles. Quan el capità reclama els serveis del Tio Carando perquè confeccione unes veles noves, es produeix la conversa següent:

—Yo no sé fer això—. Pero usted, digue'l Capitá, ¿no se contrató como maestro velero? —Sí, señor; respongué molt serio el tío Carando, pero.... *de cera*. (Martínez 1920: 179)

El tercer relat, en últim terme, conta que en una certa ocasió el Tio Carando es va embarcar com a polissó en un vaixell que anava a l'Havana, després que el capità li n'haguera denegat l'accés. En arribar a Cuba i atracar al port, al Tio Carando li va faltar temps per a anar a trobar el capità i fer-li creure que hi havia arribat nadant abans que el vaixell. Amb aquesta fama de nadador excel·lent, el Tio Carando es veu impel·lit a participar en una aposta contra un home negre famós que era capaç d'aguantar molt de temps davall l'aigua. I el nostre personatge aconsegueix fer desistir l'adversari i véncer l'aposta amb una enginyosa argücia:

Nostre héroe va dir: —yo necesite pera tirarme al agua que'm donen algunas aines. —Demáneles, li respongueren ¿qué vol? —Pues neçesite respuestejá aquéll molt serio: que'm donen un anafre, un peròl, un gich en oli, un... —Tot admirat el Capitá digué: —¿pera qué vòl tot això, Tío Carando? —A lo qu'éste repongué molt formal: —pera ferme el sopar allá baix—. Al ohuir açò el negre es va declarar vençut. (Martínez 1920: 179)

També en el tercer volum de la trilogia *Còses de la meua tèrra*, publicat pòstumament l'any 1947, Francesc Martínez i Martínez inclou un apartat «Del tío “Ca-

rando”» dins del capítol «Sossuits que pareixen cuentos», a partir d’un parell de relats reportats «per Joan Orozco Ripoll, alies *Pussa*, mariner de Altea.» La primera d’aquestes dues narracions conta la peripècia del Tio Carando una volta que li van manar pintar el botoló de proa d’un vaixell:

Es va enjancamallar en el pal devanter i horiçontal de la nau, posanse al coméns de aquèll d’esquena a la punta, procedint a la pintura ab tota escrupulositat, sense deixar clavillet que no jopara be de pintura, que, per cèrt, no tenia massa secant; pinta que pinta a culades cap arrere aplegá a la punta del botoló, trobantse allí ab la sorpresa de que no podia retornar dins de la nau si no era emportantse la pintura en els pantalóns, per lo que tingué que tirarse de cap a l’aigua, perdent pot i pincell (Martínez 1947: 226)

En la segona, el Tio Carando trava amiatat amb dos altres mariners, d’un perfil semblant al seu. Tots tres s’allisten en un bergantí goleta que salpa en direcció a Amèrica. Per fer-se llogar, un diu al capità que té bona vista, l’altre que té bona oïda, i el Tio Carando que «*estava condenat*». Quan, a l’altura de les illes Canàries, el capità posa a prova aquestes qualitats, el primer diu que veu la seua dona cosint al balcó de casa; el segon diu que sent com li cau l’agulla. I quan arriba, per fi, el torn del Tio Carando:

Estomordit el comandá, mirá al tío Carando, preguntantli ell qué dia de alló, responent ab sa acostumada serietat que’l estava condenat de orirlos. Tot lo que doná gran gust al capitá. (Martínez 1947: 228-229)

2. Papers inèdits d’Adolf Salvà i Ballester

La relació entre el folklorista d’Altea, Francesc Martínez i Martínez, i el lletraferit callosí Adolf Salvà i Ballester (l’altre gran folklorista valencià de la primera meitat dels segle XX) apunta als «inicis d’una primera tradició valenciana, més o menys crítica i sistemàtica, en l’estudi del folklore» (Borja 2015: 100). Aquesta «primera tradició» que Martínez i Salvà protagonitzen a la Marina Baixa disposa ara de noves i suggeridores evidències testimonials: un petit recull de documents manuscrits i mecanoscrits que, fins ara inèdits, vam tenir l’oportunitat de localitzar a les dependències de l’Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert.²

2 Es tracta d’una documentació no inventariada, que havia quedat depositada en una de les vitrines de la sala de reunions de la segona planta de la Casa Bardín, seu de l’Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, i que la institució devia haver conservat després de la cessió que al seu dia hi van fer els hereus de l’autor callosí per a la publicació dels llibres *Bosqueig històric i bibliogràfic de les festes de moros i cristians* (editat per l’Institut d’Estudis Alacantins l’any 1958, i reeditat el 2012), *La villa de Callosa de Ensarrià. Monografia històrica documentada* (editat per l’Institut d’Estudis Alacantins l’any 1960), *De la marina i muntanya (folklore)* (publicat l’any 1988, a cura de Rafael Alemany) i *Papers del fort de Bèrnia. Col·leccions per Adolf Salvà i Ballester. Any 1931* (del 2003, a cura de Francisco Rojas i Joaquín Ronda). Vull agrair a la tècnica de Documentació i Biblioteca de l’IAC Juan Gil-Albert, Marielo Martínez García de Otazo, i a la subdirectora de Documentació, Cristina Llorens Estarells, la col·laboració que van tenir per a la localització d’aquests valuosos documents. Marielo em va posar en la pista que, en aquella vitrina, hi havia un petit fons de documents en

La bona qüestió és que, entre aquests papers inèdits d’Adolf Salvà, ens va aparèixer un plec manuscrit de quatre pàgines, amb la inscripció «Recullit el 16 agost, 1940», i titulat —precisament— «El tio Carándo».³ Hi podem constatar, per tant, que —curiosament—, com en el cas de l’autor d’Altea, l’icònic malfatà de la marineria autòctona va despertar també un interès positiu en l’obra del folklorista callosí. Salvà, en el seu document, fa constar la identitat de l’informant: «Referit per Tonet de Ricardo (Espasa) de Callosa». I apunta, d’inici, que el Tio Carando —la casualitat sembla rellevant— «era un mariner nascut a Altea».

Segons l’informant, Tonet de Ricardo, Carando va anar una volta a demanar faena en un vaixell i el capità li va preguntar: «Tu què saps fer?» «Sé fer de tot: sóc mestre del que isca», va contestar el personatge. Una volta embarcats, el capità va demanar al Tio Carando que fera un timó. I el Tio Carando de seguida es va posar a treballar la fusta, però «li va eixir un *forcat*». Quan es va plantar davant del capità i li va lliurar aquella forca allargada, que en res no s’assemblava a un timó, el capità el va reprendre: «Eixe no es el tracte que teniem ió i tu: ió t’havia manat fer un timó i tu mas tret un forcat». Però Carando li va respondre:

ió soc un home de paraula i no falte mai als meus tractes: ¿ió no li vaig dir que sóc mestre de lo que ixca?, pues bé, vosté m’ha manat fer un timó i m’ha ixit un forcat, com haguera pogut iixir una altra còsa ¿quina culpa tinc ió de que ixca un altra cosa? (Salvà 2018: 1)

El segon dels relats protagonitzats pel Tio Carando que Salvà reporta en el document és, curiosament, coincident amb el del viatge a Cuba com a polissó que Martínez havia recollit en el segon volum de *Coses de la meua terra*, amb la diferència que en la versió de Salvà el viatge de Carando no és a Cuba, sinó a Nova York:

Quant va arribar el barco prop de Nova York, casi a la entrada, mentres el barco esperava el pràctic per a que l’entrara dins lo port, Carando tirás dins l’aigua, i quant passava davant la prova nadant li alsá el brás dient-li adió al capitá; i llavons el capitá agarrant les ulleres i mirant el va coneixer. Quant el capitá devallá en lo port, es van saludar, i Carándo li digué: ¿no li vaix dir ió que arribaria ans que vosté? I el capitá li va dir. ¿eres un héroe si has vengut nadant! Sé que eres un valent, i vaix a proposarte pera campeó de natació. (Salvà 2018: 2)

valencià no inventariats, que potser podrien resultar d’interés; la segona era present en el moment en què, l’1 de setembre de 2016, vaig obrir la primera de les carpetes i hi vaig reconèixer, amb inefable emoció, la cal·ligrafia inconfusible d’Adolf Salvà, i la seua signatura al final de molts dels fulls que s’hi aplegaven. El conjunt d’aquests documents (que inclou una extensa i significativa carta de Francesc Martínez al folklorista callosí, datada el 6 de gener de 1940) ha estat restituït a l’arxiu d’Adolf Salvà que, juntament amb la biblioteca familiar, conserva i gestiona de forma modèlica el besnét de l’autor, Joaquín Ronda Pérez, a la mateixa localitat de Callosa d’en Sarrià. Precisament al mateix Joaquín Ronda —a qui, lògicament, vaig informar immediatament de la troballa— vull agrair també, una volta més, la dedicació, la generositat, l’amabilitat i les facilitats que sempre esmerça en la conservació, la investigació i la difusió del llegat d’Adolf Salvà.

3 Transcrivim íntegrament aquest document en l’annex 1 del present treball. En la transcripció respectem, sense cap tipus de regularització, els criteris ortogràfics que Adolf Salvà va fer servir en el manuscrit original.

Com en el cas de Martínez, aquest motiu de la fingida travessia de l'oceà nadant es completa amb el de la competició i la victòria de Carando per abandonament de l'adversari com a conseqüència de l'enginy que el nostre personatge demostra tenir a l'hora de fer creure que és, efectivament, un extraordinari nadador:

¿que tu'l creus que assó es qüestió de nadar alguns quants metros?; el viatge es llarc i hiá que aviar-se bé, perque no sabém lo que va a durar; i li digué: vineten amb mi i vorás com em prepare; i s'el endugué á una tenda de comestibles, per á comprar lo quell nesitava. Allí demaná 50 kg. de fessòls, 100 d'arrós, 25 de bacallar, i una saca de farina... i al que seguia demanant còses, l'altre que estava mirant-ho veia que encara anava a demanarne moltes mes, i li preguntá ¿tots estos géneros pera que són?; i Carándo, tan fresc, li va respondre: ¿no t'he dit ió que per a ver [sic] el viatge es nesita molt, perque pot ésser molt llarc?.. Llavóns el campeó li va prendre pòr i li digué: ¡ché! ió creia //^a que tu eres un hóme casi cóm els demés; d'eixa manera, ió em dóne per vençut; no m'atreixc a combatre en tu. (Salvà 2018: 3-4)

El tercer dels relats sobre el Tio Carando que Adolf Salvà documenta refereix que el nostre mariner es va fer llogar en una ocasió com a *home bo* en una embarcació: per a fer treballs difícils en cas de tempesta. Durant els primers dies de la travessia tot va anar com l'oli en un cresol, perquè la mar era calma i el Tio Carando, sense haver de treballar, podia menjar, dormir i cobrar un bon sou. Però els problemes van arribar en el moment que s'hi va desfermar una tempesta i el capità li va haver d'ordenar que pujara al capdamunt d'un pal per lligar unes cordes i evitar un perill: «allò era faena de l'*home bo*», deien els mariners. La situació, una volta més, es resol amb una eixida enginyosa i sorprenent —desvergonyida i vergonyant— del nostre mariner:

Carando, al vore's d'esta manera, li digué al capità: ¿vosté es creu que l'únic *home bo* que porta en el barco va a pujar al capdamunt d'aquell pal i d'un bac matar-se? Quan hi ha un *home bo* en un puesto cal guardar-lo i no posar-lo en un perill tan gran. Llavóns el capità, al vore que tenia tan poca vergonya, li digué: quan arribes a Espanya et pagaré el viatge i no cal que tornes ja mai més per ací; i Carando li digué: puix ara ja me'n fot, queestic al meu poble. (Salvà 2018: 4)

3. Vigència del Tio Carando

Quasi un centenar d'anys han passat des que Francesc Martínez i Martínez va publicar les primeres històries del Tio Carando en el segon volum de *Còses de la meua terra*, i setanta-vuit en fa que Salvà va recollir —a l'estiu de 1940— els relats sobre aquest mateix personatge que ací donem a conèixer. Tanmateix, la memòria del Tio Carando és encara perfectament viva a les comarques meridionals de la costa valenciana. I, de més a mes, una simple consulta en el cercador Google serveix per a confirmar-nos que les històries tradicionals del Tio Carando continuen explicant-se per Internet.

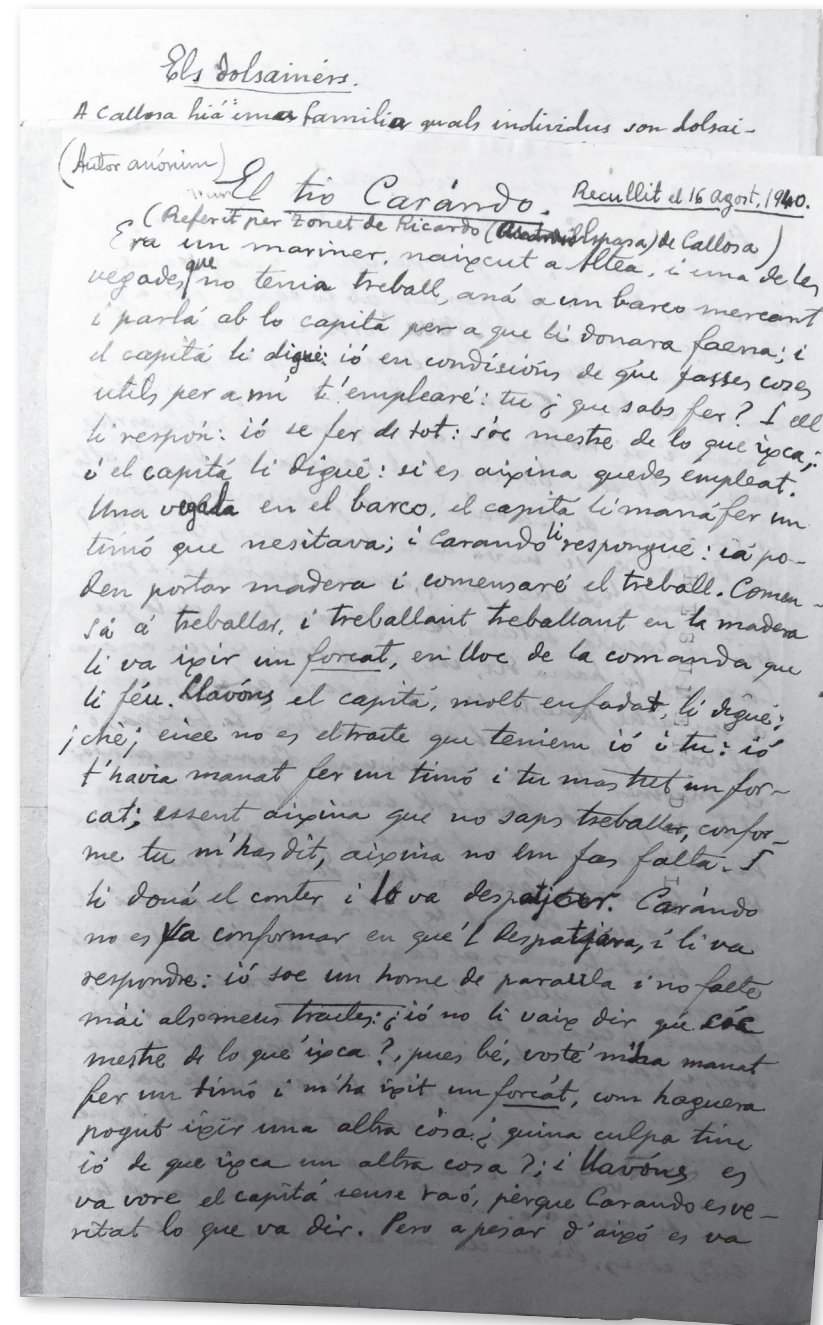


Fig. 1. Primera pàgina del manuscrit d'Adolf Salvà *El Tio Carando*, localitzat en l'Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert

Així, per exemple, en la revista digital *Rojo y Negro*,⁴ es reproduïx un article de Carolina Garrido, inicialment publicat en *Barricada de papel*,⁵ amb una curiosa

4 <http://rojoynegro.info/articulo/ideas/la-historia-del-tio-carando> [Data de consulta: 12 de juliol de 2018]

5 <https://www.cgtandalucia.org/blog/6249-barricada-de-papel-nº8-del-5-de-mayo-de-2017-.html> [Data de consulta: 12 de juliol de 2018]

i divertida narració protagonitzada pel Tio Carando, que hi és reportada per la periodista andalusa —en castellà— amb finalitats argumentatives de caràcter sindical. Sinòpticament, el relat de Garrido, després d'explicar que el Tio Carando era «un tipo bastante caradura de la época de cuando aun vivían los padres de mis padres», reconta que, sempre amb l'objectiu de no haver de treballar, aquest personatge es va plantejar el repte de vendre un excrement per traure'n diners. Amb tal propòsit, va assecat aquell excrement, el va trossejar, el va picar en un morter i, finalment, en va distribuir la pols en diversos paperets. Tot seguit, se'n va anar al mercat i va començar a vendre aquells paperets com a pòlvores màgiques per a endevinar el futur. «Papelitos... Papelitos de la adivinanza. Papelitos... Papelitos de la adivinanza», diu que anava anunciant. I, així, provava de vendre la pols d'aquell excrement fastigós —bellament embolicada en paperets de colors. «Tío Carando, eso que vendes ¿Qué es?», diu que s'hi va interessar un comprador. «Los papeles de la adivinanza. Con ellos puedes predecir el futuro», explicava ell. Intrigat, aquell client va comprar una bona dosi de pols d'excrement. I aleshores: «El Tío Carando les explicó que debían echar el polvo sobre la palma de sus manos, añadir un poco de saliva y remover con el dedo». Fins que, al final, el client va cridar enfurismat davant l'evidència tàctil i olfactiva de les pròpies mans enviscades de femta: «esto huele a mierda!» Davant d'aquesta reacció, el Tio Carando, impassible, hi va comentar: «Ya vas adivinando. Ya vas adivinando.»

També en el blog <https://cronicadetorre vieja3.wordpress.com>, en què es recopilen «Artículos de Emilio Sánchez Campillo desde 1965», apareix referenciat el personatge del Tio Carando, amb característiques convergents amb les que hem vist. Concretament, en el text «El tío “Carando”», datat el 14 de febrer de 1971, el periodista de Torrevella s'hi refereix com a «hombre casi legendario», protagonista d'un «amplio repertorio de anécdotas de la mar»:

Un hombre casi legendario, tanto que, según dicen, no existió. Sin embargo, entre los marineros viejos forma parte en su amplio repertorio de anécdotas de la mar. He aquí una:

Tenía mucha barra. No había cogido una brocha en su vida, pero se presentó solícito a la demanda de un pintor de buques.

—Tío Carado, ahí tiene usted brochas, pinturas y todo lo que necesita, cuando vuelva a bordo, no quiero conocer el barco —le dijo el contra maestre.

Cuando volvió, desde luego que no lo conoció: El Tío Carando hizo una maravillosa exhibición de camuflaje selvático en el sufrido velero.

Como es natural, el «tío Carando» se quedó en tierra.

4. Transmissió i transformació

Les dificultats en l'edició i la difusió dels textos en el temps de Francesc Martínez i Martínez i d'Adolf Salvà contrasten de manera evident amb la fluïdesa que, quant a la comunicació i l'intercanvi d'informació, faciliten actualment les xarxes socials i l'edició digital. En aquest sentit, resulta curiós que una publicació nostra sobre «El

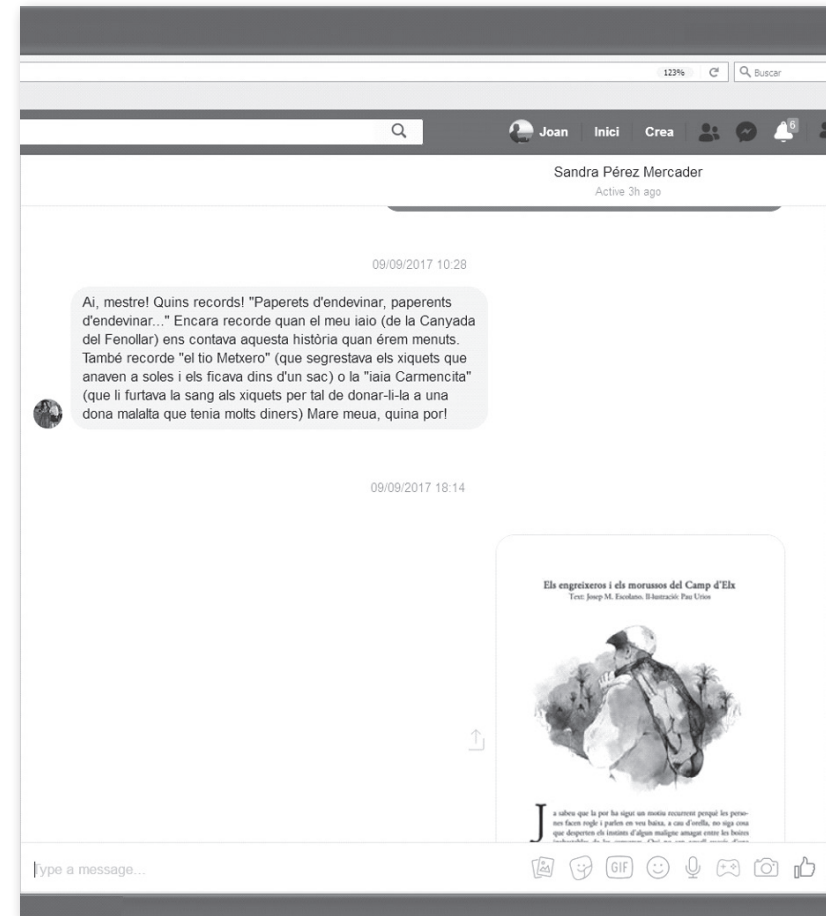


Fig. 2. Detall d'una captura de pantalla de Messenger, amb el missatge de la informant Sandra Pérez Mercader

Tio Carando» en el diari digital *Alicante Plaza* del 9 de setembre de 2017 —en què es recreava, adaptat al valencià, aquest motiu dels «Paperets per a endevinar» llegit en l'article de l'andalusa Carolina Garrido (Borja 2017)— provocara, ja a primera hora del matí d'aquell mateix dia (és a dir: d'una manera pràcticament immediata a la publicació), la resposta d'una lectora ben especial. Es tractava de la professora Sandra Pérez Mercader, una antiga alumna de la Universitat d'Alacant que, per mitjà de l'aplicació Messenger, vinculada a la xarxa social Facebook (en què l'article havia estat enllaçat), ens feia el comentari següent:

Ai, mestre! Quins records! «Paperets d'endevinar, paperets d'endevinar...» Encara recorde quan el meu iaio (de la Canyada del Fenollar) ens contava aquesta història quan érem menuts. També recorde «el tio Metxero» (que segrestava els xiquets que anaven a soles i els ficava dins d'un sac) o la «iaia Carmencita» (que li furtava la sang als xiquets per tal de donar-li-la a una dona malalta que tenia molts diners). Mare meua, quina por!⁶

6 Volem agrair a Sandra Pérez Mercader no solament la possibilitat de reproduir ací els missatges privats intercanviats al seu dia, sinó també l'exquisida sensibilitat —i l'indefectible interès— que es trasllueix dels seus comentaris, sempre incitants, suggeridors i enriquidors.

Aquest missatge, evidentment, era una veritable joia d'interés etnopoètic, per tal com permetia documentar, a més dels saborosos personatges llegendaris d'«el tio Metxero» i «la iaia Carmencita», una qüestió no menor en relació amb el cicle llegendari del Tio Carando: que el relat sobre els «Paperets per a endevinar», recreat per la periodista andalusa Carolina Garrido, és efectivament popular i perfectament conegut, també, en la tradició oral de la Canyada del Fenollar, al terme d'Alacant. Amb la immediatesa pròpia de la comunicació digital vaig demanar de seguida a la referida informant, Sandra Pérez Mercader, si em podia confirmar que —efectivament— el seu avi coneixia i contava, a la Canyada del Fenollar, aquesta història dels «Paperets per a endevinar». La resposta no es va fer esperar, i el mateix dissabte 9 de setembre em contestava:

Sí, me la contava el meu iaio, que ha viscut sempre a la Canyada del Fenollar. El que no recorde és el nom del protagonista. El meu iaio ja no viu, però la meua iaia sí, i demà menjaré amb ella, així que li diré que recorde historietes. Segur que li alegre el dia! Ja et contaré el que em diu.⁷

El dissabte següent, 16 de setembre, la informant d'Alacant reportava, efectivament, en un nou missatge, el resultat de l'anunciada consulta:

L'altre dia vaig estar parlant del «Tio Metxero» amb la meua iaia i les meues ties. És molt curiós veure que, encara que pertanyen a diferents generacions, les tres afirmen que era real i que l'havien vist alguna vegada, i sempre tenia la mateixa edat. Comparteix algunes característiques amb el «Tio Grexeiro»: era un home d'uns cinquanta anys que de sobte es va tornar boig i va abandonar la seua casa i la seua família. Caminava per la rambla de la Canyada i portava un sac. Allí diuen que ficava tots els xiquets i xiquetes que trobava. A poqueta nit tots els nens tornaven a casa perquè tenien por que el «Tio Metxero» els ficara dins del seu sac i se'ls emportara lluny.

Pel que fa als «paperets d'endevinar», em conten que el protagonista (a qui no han sabut posar-li nom) era un home de la zona també, que venia paperets de safrà per les fires. Era un home pobre però molt astut, i un dia se li va ocórrer ficar merda de les cabres que es trobava pels camins dins dels paperets que ell va batejar com «paperets d'endevinar». I els venia a les fires i cridava: «paperets, d'endevinar, paperets d'endevinar, qui vol provar i encertar?»; i quan algú li comprava i ho tastava li deia: «però... si açò és merda», i ell responia: «vosté ho ha endevinat», i eixia corrent per tal de no rebre la pallissa que el comprador volia donar-li.

⁷ En aquest missatge, Sandra Pérez Mercader també aportava informació d'interés sobre el Tio Metxero: «El “tio Metxero” és un home (i dic “és” perquè jo encara li conte a Aloma a la rambla que hi ha al costat de casa de la meua iaia) que porta un mocador al cap i un sac a l'esquena i allí fica els xiquets i xiquetes que troba; i mai més apareixen. Jo sempre l'he conegut com “el tio Metxero” però demà preguntaré a les veïnes de la meua iaia i segur que s'ho passen molt bé recordant. Gràcies mestre!» En l'intercanvi de missatges amb la informant, no em vaig estar de suggerir-li que aquest «Tio Metxero» potser admet una relació d'equivalència amb la figura llegendària dels «engreixeros», perfectament documentats a les comarques meridionals valencianes, i ben coneguts en l'imaginari del Camp d'Elx. En aquest sentit, li vaig compartir la referència del text de Josep Manuel Escolano (2016: 221-225), «Els engreixeros i els morussos del Camp d'Elx», que tracta la qüestió i en fa una suggeridora recreació literària.

5. Conclusions

Com en el cas de Meló, Camot, el Tio Fava, Carracuca, Tacó, Ambrós, Pinet, Garró, el rei Pepet, Pica-sàries, la Delicada de Gandia, el Moro Mussa o el Negre Lloma, el personatge del Tio Carando és viu en l'imaginari popular perquè encarna uns perfils caracterològics que ofereixen un determinat interès per a tipificar, analitzar, valorar i entendre segons quines propensions, quines astúcies, quins comportaments i quines actituds de la condició humana.

Els exemples reportats en el present treball a partir —essencialment— de l'obra de Francesc Martínez i Martínez, del document manuscrit inèdit d'Adolf Salvà i Ballester (que ací donem a conèixer), i del testimoni atorgat per la informant alacantina Sandra Pérez Mercader, demostren l'existència i la preservació, en l'imaginari popular valencià, d'un curiós cicle narratiu al voltant del personatge del Tio Carando. Es tracta, en essència, d'un prototip de personalitat vinculat al món de la mar i la marineria, en què convergeixen qualitats com la peresa, l'enginy, la jactància, l'atreviment, la picardia, la irresponsabilitat, la temeritat, la negligència, l'astúcia, la malfataneria, la inclinació a la bona vida, la malaptesa, l'instint de supervivència i la bonhomia.

Tal com posen de manifest les referències documentals recents d'Emilio Sánchez (1971) i Carolina Garrido (2017), la figura del Tio Carando transcendeix els límits culturals del domini lingüística català.⁸ No debades, *El tio Carando en las mascararas* era ja el títol d'un «Juguete comico-bailable, en un acto y en verso, del genero andaluz», escrit per Fernando Gómez de Bedoya.⁹ I encara abans podem rastrejar la publicació, a Mèxic, d'un opuscle de José Joaquín Fernández de Lizardi amb el títol *Si la envidia fuera tiña ¡Quantos tiñosos hubiera!* / P. D. J. F. de L.; *Diálogo entre Barjoletas y el Tio Carando* (1812).¹⁰ De més a més, en el catàleg aragonés de González Sanz (1996) es reporta un relat de Rafael Boira (1862: 200-201) en què el protagonista és conegut com «el tío Carando».¹¹ I, tal com observa José Luis Agúndez (2006: 30-31), aquest relat apareix també

⁸ Precisament la vinculació del personatge del Tio Carando al món de la mar i la marineria podria suggerir la formulació d'hipòtesis explicatives per al fet que aquest antiheroi siga conegut al municipi portuari de Torrevella; i, fins i tot, potser també per al cas de Carolina Garrido. En aquest sentit, resulta rellevant constatar que, després de posar-nos en contacte personal amb ella per correu electrònic, la periodista ens va confirmar amablement, en un correu de data 12 de juliol de 2018: «La historia del personaje “Tio Carando”, había sucedido según mi madre me contaba en Palos de la Frontera (Huelva), pueblo de donde era la madre de mi madre.» Ni que siga en els terrenys de les pures conjectures, s'hi podria sospesar la idea d'un especial vincle consuetudinari entre els mariners del sud peninsular ibèric. D'acord amb aquesta consideració, la marineria —les relacions entre la gent de mar— hauria escurçat les distàncies comunicatives entre les localitats portuàries valencianes i un enclavament com Palos de la Frontera.

⁹ Aquesta obra es va estrenar al Teatro de la Comedia de Madrid, amb música de Mariano Soriano Fuertes, a l'abril de 1851. Vegeu Gómez de Bedoya (1851).

¹⁰ Vegeu Fernández de Lizardi (1812).

¹¹ En aquest relat recollit per Boira, un borratxo és vestit de franciscà i abandonat a la porta d'un convent. Els frares el recullen pensant que potser és membre d'un altre convent i l'amaguen per preservar la bona imatge de l'orde. Al sendemà, quan es desperta, li pregunten qui és i de quin convent ve. Però aquell pobre home, encara afectat per la ingesta abusiva d'alcohol, els demana que vagen a la taverna «de la tia Curra» i que pregunten si està encara allí «el tío Carando»: si no s'hi troba, és que ell és «el tío Carando»; si s'hi troba, és que no sap qui és.

en el conte de la tradició andalusa «El hermano Carando» (Llorens 1901: 53), amb el nom del borratxí igualment identificat amb el del nostre personatge popular.

Siga com vulga, el fet cert és que en l'àmbit cultural valencià el cicle narratiu del Tio Carando assumeix unes característiques específiques, vinculades al món de la mar i de la marineria, i constitueix, precisament amb aquestes especificitats, un motiu recurrent que va despertar alhora l'interès del folklorista altea Francesc Martínez i Martínez (en el segon i en el tercer volum de *Còses de la meua terra*) i —ara en tenim la prova documental— el del folklorista callosí Adolf Salvà i Ballester. Constitueix, d'aquesta manera, un element de coincidència i de convergència quant als interessos recopiladors dels dos autors protagonistes de la gènesi d'una primera tradició en la fixació sistemàtica i l'estudi crític del folklore valencià.

En qualsevol cas, el motiu del Tio Carando, instrumentalitzat actualment al servei de discursos contemporanis de política laboral amb finalitats sindicals (Garrido 2017), com a pretext en l'elaboració de peces periodístiques sobre política internacional (Domínguez Espinosa 2005)¹² o en articles d'opinió sobre política territorial (Borja 2017), constitueix un clar exponent dels canvis de paradigma comunicatiu quant a les funcions i les formes de transmissió dels relats populars en aquest temps nostre de la postmodernitat en què dediquem un temps important de les nostres vides a passejar per places digitals, a fer de Facebook un singular patí de veïns i a xiular pel cel de Twitter a cavall de pardals blaus.

La profunda transformació que s'ha produït en els mitjans, les formes, els hàbits i els costums de la comunicació humana com a conseqüència de la revolució tecnològica i de la comunicació propicia noves opcions i possibilitats: no solament per a la realització d'actes etnopoètics —per al conreu de l'«art verbal»: per a compartició de «manifestacions artístiques de base verbal»—, sinó també per a l'estudi i la investigació etnopoètica. En aquest sentit, el simple contrast entre els setanta-vuit anys transcorreguts des que Adolf Salvà va escriure el document sobre *El Tio Carando* fins ara mateix (que per fi ha estat exhumat, transcrit i donat a conèixer), i l'espectacular immediatesa entre la publicació digital del nostre article sobre «El Tio Carando» (Borja 2017) i l'instantani intercanvi d'informació amb la nostra informant de privilegi, la professora Sandra Pérez Mercader (aquell mateix matí del 9 de setembre de 2017), resulta espectacularment il·lustratiu.

Cap on és que menarà aquest sensacional canvi de model? És difícil de saber. Tanmateix, aquesta és «la qüestió»... A pesar que, ara com ara, per a qualsevol pronòstic, potser no disposem —sociòlegs, etnopoetòlegs, sociolingüistes, antropòlegs i comunicòlegs— sinó d'uns pocs, infructuosos i inservibles «paperets d'endevinar» del Tio Carando.

¹² En un article d'opinió contra Hugo Chávez, el veterà periodista ceutí Andrés Domínguez Espinosa, *ADE*, atribueix ací a «el Tio Carando» el conegut relat d'«El xiulet» (Quintana 1997: 263), «Tu xiularàs, xiquet» (Battaller 1986: 52) o «Tu Pitaràs» (Limorti i Quintana 1998: 98), en què un home que ha d'anar a la fira escolta les peticions de diversos xiquets que li demanen un xiulet, fins que finalment un, a més de la petició, li dona diners per a comprar-lo. Només a aquest últim diu: «Tu pitaràs!»

BIBLIOGRAFIA

- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2006): «Límites entre tradición oral y literatura: cuentecillos en autores del XIX y XX», dins Rafael Beltran Llavador i Marta Haro Cortés (coord.), *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, València, PUV.
- BATALLER CALDERON, Josep (1986): *Contalles populares valencianes*, vol. II, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- BOIRA, Rafael (1862): *El libro de los cuentos, colección completa de anécdotas, gracias, chistes, chascarrillos, dichos agudos, réplicas ingeniosas, pensamientos profundos, sentencias, máximas, sales cómicas, retruécanos, equívocos, símiles, adivinanzas, bolas, sandeces y exageraciones*, vol II, Madrid, Imp. Miguel Arcas y Sánchez.
- BORJA I SANZ, Joan (2015): «A propòsit de l'«Afexitó» d'Adolf Salvà al *Folklore valencià* de Francesc Martínez i Martínez», dins Àngel VERGÉS i Vicent VIDAL (ed.), *Etnopoètica: arxius i materials inèdits*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 93-110.
- (2017): «El Tio Carando», *Alicante Plaza* (9 de setembre de 2017) [Edició digital: <https://alicanteplaza.es/el-tio-carando> (data de consulta: 12 de juliol de 2018)]
- DOMÍNGUEZ ESPINOSA, Andrés (2005): «Mis cosas», *El Pueblo de Ceuta* (22 d'octubre de 2005) [Edició digital: http://www.elpueblodeceuta.com/archivo/2005/Octubre/22/_miscosas.htm (data de consulta: 12 de juliol de 2018)]
- ESCOLANO LÓPEZ, Josep Manuel (2016): «Els engreixeros i els morussos del Camp d'Elx», dins Joan BORJA (coord.), *Rutes de llegenda*, Altea, Aila Edicions, 221-225.
- GARRIDO MUÑOZ, Carolina (2017): «Desde mi ventana al mundo», *Barricada de papel*, 8 (5 de maig de 2017), p. 14. [Edició digital en <https://www.cgandalucia.org/blog/6249-barricada-de-papel-nº8-del-5-de-mayo-de-2017-.html> (data de consulta: 12 de juliol de 2018); reproduït en <http://rojoynegro.info/articulo/ideas/la-historia-del-tio-carando> (data de consulta: 12 de juliol de 2018)]
- GÓMEZ DE BEDOYA, Fernando (1851): *El tío Carando en las mascararas. Juguete comico-bailable, en un acto y en verso, del genero andaluz*, Sociedad Tipográfico-Editorial, 1851.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1996): *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*, Saragossa, Instituto Aragonés de Antropología.
- LIMORTI I PAYÀ, Ester i Artur QUINTANA I FONT (1998): *El Carxe. Recull de literatura popular valenciana de Múrcia*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- LLORENS Y ASENSIO, Vicente (1901): *Chascarrillos andaluces coleccionados y narrados por un andaluz*, Sevilla, Celedonio de Salas.
- MARTÍNEZ I MARTÍNEZ, Francesc (1920): *Còses de la meua terra (la Marina). Segona tanda*, València, Vives Mora. [Hi ha edicions facsímils de 1987 (Altea, Aitana Editorial) i de 2012 (Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert)]
- (1947): *Còses de la meua terra (la Marina). Terça tanda i darrera*, València, Vives Mora. [Hi ha edicions facsímils de 1987 (Altea: Aitana Editorial) i de 2012 (Alacant: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert)]

QUINTANA I FONT, Artur (1997): *Bllat colrat! Literatura popular catalana del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça*, vol. I, Calaceit, I. E. Altoaragoneses - I. E. Baix Cinca - I. E. Ilerdencs - D. G. d'Aragó.

SALVÀ I BALLESTER, Adolf (1958): *Bosqueig històric i bibliogràfic de les festes de moros i cristians*, Alacant, Institut d'Estudis Alacantins. [Hi ha una reedició de 2002, dins del mateix Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert]

— (1960): *La villa de Callosa de Ensarriá. Monografía histórica documentada*, 2 vol., Alacant, Institut d'Estudis Alacantins.

— (1988): *De la Marina i muntanya (folklore)* [edició a cura de Rafael ALEMANY], Alacant, Institut d'Estudis Juan Gil-Albert.

— (2003): *Papers del fort de Bèrnia. Col·leccionats per Adolf Salvà i Ballester. Any 1931*, 2 vol. [edició a cura de Francisco Rojas i Joaquín Ronda], Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert.

— (2018): *El Tio Carándo* [Original manuscrit de quatre pàgines, datat a l'agost de 1940, localitzat per l'autor en l'Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert i conservat, actualment, a l'arxiu Adolf Salvà de Callosa d'en Sarrià, propietat de Joaquín Ronda Pérez. Se n'aporta una transcripció íntegra en l'annex 1 del present article]

SÁNCHEZ CAMPILLO, Emilio (1971): «El tío “Carando”», dins *Artículos de Emilio Sánchez Campillo desde 1965* [Edició digital: <https://cronicadetorrevejeja3.wordpress.com/category/1971> (data de consulta: 12 de juliol de 2018)]

ANNEX

Transcripció de l'original manuscrit El Tio Carando, d'Adolf Salvà i Ballester

(Autor anònim)

Recullit el 16 agost,

1940.

El tio Carándo.

(Referit per Tonet de Ricardo (Espasa) de Callosa)

Era un mariner, naixcut a Altea, i una de les vegades que no tenia treball, anà a un barco mercant i parlà ab lo capitá per a que li donara faena; i el capitá li digué: ió en condicions de que fasses coses utils per a mí t'emplearé: tu ¿que sabs fer? I ell li respón: ió sé fer de tot: sóc mestre de lo que ixca; i el capitá li digué: si es aixina quedes empleat. Una vegada en el barco, el capitá li maná fer un timó que nesitava; i Carando li respongué: iá poden portar madera i comensaré el treball. Comensá á treballar, i treballant treballant en la madera li va ixir un forcat, en lloc de la comanda que li féu. Llavóns el capitá, molt enfadat, li digué: ¡ché! Eixe no es el tracte que teniem ió i tu: ió t'havia manat fer un timó i tu mas tret un forcat; essent aixina que no saps treballar, conforme tu m'has dit, aixina no em fas falta. I li doná el conter i lo va despatjar. Carándo no es va conformar en que'l despatjara, i li va respondre: ió soc un home de paraula i no falte mai als meus tractes: ¿ió no li vaig dir que sóc mestre de lo que ixca?, pues bé, vosté m'ha manat fer un timó i m'ha ixit un forcat, com haguera pogut ixir una altra còsa ¿quina culpa tinc ió de que ixca un altra cosa?; i llavóns es va vore el capitá sense raó, perque Carando es veritat lo que va dir. Pero a pesar d'aixó es va //² quedar de nóu sense col·locació.

Puix cóm Carando era un home que no podia estar parat, perque nesitava guanyarse la vida, tractá de parlar ab lo capitá per a que el deixara anar a Nova York; i el capitá li va respondre: que sense documents no podia embarcarlo. I Carándo digué: puix es precís anar, i si no'm deixa puixar, tal volta arribe ans que'l seu barco. I el capitá, al dir-li alló, es va riure de Carándo, i li preguntá ¿cóm has de vindre si no va altre barco mes que éste? I Carando li digué: puix, aniré nadant. I mentres el capitá estava fent comentaris de lo que Carándo li havia dit, éste, feent cóm si sen anára a un altre puesto, es posá d'acort ab un mariner del barco per a que'l amagara dins la bodéga; i el mariner ho va fer aixina. Quant va arribar el barco prop de Nova York, casi a la entrada, mentres el barco esperava el práctic per a que l'entrara dins lo port, Carando tirás dins l'aigua, i quant passava davant la próva nadant li alsá el brás dient-li adiós al capitá; i llavóns el capitá agarrant les ulleres i mirant el va coneixer. Quant el capitá devallá en lo port, es van saludar, i Carándo li digué: ¿no li vaix dir ió que arribaria ans que vosté? I el capitá li va dir. ¡eres un héroe si has vengut nadant! Sé que eres un valent, i vaix a proposarte pera campeó de natació. Carándo,

no feent cas de totes estes còses, dia que ell no arribava á totes eixes //³ altures, i que el fer una travesia com eixa no tenia importància. El capitá li digué: ¡sí hòme! aixó que tu has fet te molts mèrits, i vaix a presentar-te al centre de natació de Nóva York. Llavóns Carándo va cedir. El Capitá aná al Club i anonsiá que havia vengut el gran Carándo, dispòst a combatre el recòrt mundial de natació. El qui tenia'l campeonat, al saber assó, es presentá'l centre hon havia segut requerit, per a combatre ab Carándo, anant ab el traje corresponent de natació; i Carándo, al vorel-ho, tan leuger, li digué: ¿hon vas tu d'eixa manera? ¿que tu'l creus que assó es qüestió de nadar alguns quants metres?; el viatge es llarc i hiá que aviar-se bé, perque no sabém lo que va a durar; i li digué: vineten amb mi i vorás com em prepare; i s'el endugué á una tenda de comestibles, per á comprar lo quell nesitava. Allí demaná 50 kg. de fessòls, 100 d'arrós, 25 de bacallar, i una saca de farina... i al que seguia demanánt còses, l'altre que estava mirant-ho veia que encara anava a demanarne moltes mes, i li preguntá ¿tots estos géneros pera que són?; i Carándo, tan fresc, li va respondre: ¿no t'he dit ió que per a ver [sic] el viatge es nesita molt, perque pot ésser molt llarc?.. Llavóns el campeó li va prendre pòr i li digué: ¡ché! ió creia //⁴ que tu eres un hòme casi cóm els demés; d'eixa manera, ió em dóne per vençut; no m'atreuixc a combatre en tu.

Enseguida li donaren lo premit á Carándo i en tot lo món el van tindre com á campeó.

Carándo, pensá de tornar a Espanya; i per fer economies, mirava que faltava un empleat en el barco, i va entrar en eixa plassa. El empleo era entrar d'home bó, que solen dur tots els barcos, per á quant hi ha, grans tempestats. Iá anant de viatge, la mar es presentava molt bóna; i Carándo, menjant be, no feent faena i cobrant lo sóu estava encantat; pero de moment es presentà un temporal, i el capitá aná a cridar-lo, com a home bó, dient-li que era arribada l'hora del seu treball, i li va manar que pujara al capdamunt d'un pal, per a lligar unes cordes, per a evitar un perill; i Carándo enviava als mariners, pero els mariners es negaven i dien que alló era faena del hòme bo. Carándo, al vorers d'esta manera, li digué al capitá: ¿vosté es creu que l'únic home bo que pórtá en el barco va a putjar al capdamunt d'aquell pal i d'un bac matar-se? Quán hi ha un home bo en un puesto, iá que guardar-lo i no posar-lo en un perill tan gran. Llavóns el capitá, al vorer que tenia tan poca vergonya, li digué: quant arribes á Espanya, el pagaré el viatge i no cal que tornes iá mes mai per assi; i Carando li digué: puix ara iá men fot, que estic en el meu poble.

ELS GLOSADORS DEL SEGLE XX I ELS GLOSADORS DEL SEGLE XXI
NOTES PER ENTREVEURE L'EVOLUCIÓ I EL TRACTAMENT D'ALGUNS TEMES
Felip Munar i Munar
Universitat de les Illes Balears

1. *Els glosadors de picat a Mallorca: l'evolució*

En totes les cultures del món l'oralitat ha estat un referent ineludible i necessari per entendre les relacions, la manera de veure el món, de riure i plorar, d'angoixar-se, d'il·lusionar-se, entre les persones que les conformen. Sentir-se membre del grup és entendre el component transversal de l'oralitat, la immensa complexitat i el poder que proporciona la comunicació. Vet aquí la paraula clau que engloba tot el procés: comunicació. Si agafam un text escrit amb la finalitat d'entendre'n el significat, allò que ens vol transmetre, segurament no tendrem els condicionants que haurem de malavejar tenir en compte si es tracta d'un text oral. És per això que esdevé de vital importància veure aquest moment per tal de percebre tots els components de l'acte comunicatiu oral: els moviments de les mans, la mirada, els llavis, la gestualitat, el to de veu en relació als moviments, els silencis, etc. I un combat de picat conté tots aquests elements alhora.

Els glosadors viuen temps i espais definits, i es comporten segons paràmetres culturals que es poden interpretar d'una forma poc més o menys clara. Sabem que hi ha hagut glosadors, durant la II República (1931-1939), que feren unes gloses determinades, tant en un sentit com en un altre, moguts per la situació política i cultural d'aquell període. Així mateix, al llarg de la dictadura franquista, hi hagué glosadors que no combregaven amb el sistema i, en canvi, d'altres l'admeteren perquè no hi volgueren –o no hi podien– lluitar.

A la dècada dels anys 90 del segle passat, Mallorca comptava amb una sèrie de glosadors de picat que provenien de l'època de la repressió franquista. Només quatre o cinc glosadors, els més destacats: Joan Planisi (Manacor, 1928), Antoni Socias (sa Pobla, 1929-2011) i Rafel Roig (es Carritxó, Felanitx, 1933-2017). Al llarg dels seus quaranta o cinquanta anys de combats que varen fer arreu de Mallorca no varen veure sortir cap glosador nou per motius diversos, entre d'altres, la gran transformació que hi va haver a partir dels anys seixanta amb l'arribada del turisme i els efectes que tingué en l'imaginari col·lectiu dels mallorquins: no es valorava allò genuí, allò que identificava el grup, per considerar-ho massa localista, massa rural, enfront de l'allau de gent de països d'arreu del món que comportava nous gustos i noves maneres de viure. No va ser fins a la dècada dels 90 que es va començar a valorar en la seva mesura la importància de la paraula, de la improvisació oral cantada, fenomen estès arreu del món.¹³

¹³ Record que Joan Planisi em digué que això del glosat només es feia a Mallorca, i un poquet a Menorca, però que no n'hi havia en cap altra part del món. En una altra ocasió, quan anàvem –l'any 1994– a Euskadi a un Mostra d'Improvísadors, en Joan em digué que cantarien en castellà. “–I per què voleu cantar en castellà?”, li vaig demanar. “Homo, no voldràs que pensin que no en sabem! I llavors,

L'Associació Cultural Canonge de Santa Cirga, creada l'any 1999, però que ja feia anys que organitzava tallers d'improvisació i combats de picat, va decidir encapçalar la recuperació d'aquest art. Va organitzar tres mostres Autonòmiques de Glosat i set mostres Internacionals, en les quals participaren part dels millors improvisadors del món. Això va sacsejar el món condormit de la improvisació a Mallorca: veure aquells homes i dones provinents de l'altra banda del món i que feien allò mateix que nosaltres sempre havíem fet va transformar la manera de veure-ho i de sentir-ho.¹⁴ A partir de l'any 2003 podem dir que el glosat de picat a Mallorca entra en una altra fase de transformació, i vàrem poder conviure amb els glosadors esmentats, que varen passar el relleu als joves.¹⁵

Hem de dir que en cap moment de la història no havíem viscut un moment tant àlgid en la poesia oral improvisada a Mallorca. L'Associació Cultural Glosadors de Mallorca¹⁶ organitza tallers cada setmana a diferents llocs de Mallorca, a més d'un taller per als mateixos glosadors a la seva seu, al Molí d'en Polit de Manacor; organitza les 12 hores de glosat –s'ha fet deu vegades, amb la d'enguany a Artà, a Mallorca, a Menorca, a València i al Principat–, on glosadors dels Països Catalans es troben per compartir gloses i experiències; organitza les estades a Binifaldó, on més d'una cinquantena de glosadors i aficionats comparteixen al llarg de tres dies diversos aspectes de la improvisació (tonades, jocs de paraules, teatralitat, etc.); però el que s'ha aconseguit és fer una passa més cap endavant en el món de la improvisació, en tots els sentits.

Els glosadors de la segona meitat del segle xx tenien un paper molt secundari en el món de la cultura, o de les opinions que poguessin generar, o en el seu grau de representació. En canvi, els glosadors actuals són protagonistes en molts actes de cultura que, d'antuvi, no tenen relació amb el món del glosat. També tenen seguidors: persones que van allà on glosa un glosador o un altre. S'ha aconseguit retornar el món del glosat de picat al seu lloc originari: les tavernes; ara, moltes de vetllades s'organitzen al voltant d'un sopar, en un cafè o restaurant. S'ha aconseguit atreure

si ho feim en mallorquí, no mos entendran!" Després d'explicar-li el sentit de la improvisació i la mostra on anàvem va accedir a cantar en mallorquí. Ens hi acompanyava el glosador Antoni Socias. Un altre aspecte curiós és que quan vàrem començar a organitzar combats de picat a Mallorca, devers l'any 1990, Joan Planisi acabava tots els combats cantant uns "fandanguillos", i, en moltes ocasions, tenien més èxit que els mateixos combats.

14 A part dels troveros de Múrcia i Cartagena, els bertzolaris d'Euskalèria, els regueifeiros de Galícia, els versadores d'Andalusia i Canàries, els cantadors d'albades del País Valencià i els corrandistes del Principat de Catalunya, vàrem sentir els improvisadors de Còrsega, Sicília, Itàlia peninsular, Portugal, Croàcia, Cuba, Brasil, Argentina, Uruguai... A més, els glosadors de Mallorca vàrem participar en trobades internacionals a França, Itàlia, Portugal, Cuba... i en gairebé tots els certàmens organitzats als diferents llocs de l'Estat espanyol.

15 Aquests glosadors veterans no veien gaire futur en els tallers que organitzàvem: "Això és perdre el temps, Felip", em va etzibar Joan Planisi. "Els glosadors tenen un do de naixement, i si no el tenen no podran ser mai glosadors". "Bé –li vaig contestar–, així i tot, ho intentarem, no tenim res a perdre." I dels tallers varen sortir tres fornades de glosadors de picat a Mallorca, que esdevingueren la llavor per fer fructificar el cant oral improvisat actual a Mallorca.

16 Associació Cultural creada l'any 2008 que agafà el relleu de l'Associació Canonge de Santa Cirga, de la qual formen part tots els glosadors de picat de Mallorca.

un públic jove que abans no volia saber res de la cançó oral improvisada, fruit dels prejudicis provinents de la tradició (món rural i de la pagesia, gent analfabeta, el tractament dels temes de l'actualitat, etc.). Els glosadors d'avui són un referent en la crítica social, i s'han desempallegat dels referents pejoratius que hem esmentat suara; estan a l'aguait de la realitat actual, i la treuen en els combats per molt espinosos o controvertits que siguin; incorporen noves melodies; noves formes estròfiques; fan participar els espectadors... En definitiva: la paraula està de moda a Mallorca, i els glosadors en són els màxims representants.

2. Introducció de noves maneres d'improvisar

Tots els glosadors saben que avui no poden dur a terme un combat de picat de dues hores amb el mateix format que fa trenta anys: per molt bo que fos, la gent se n'aniria. Anys enrere no hi havia gaires possibilitats d'assistir a espectacles, i la gent es conformava i s'entretenia amb manco exigències. Avui, els espectadors són molt més selectius, i per això el món de la glosa també ha incorporat altres formes d'expressió al voltant d'aquesta mateixa idea: la glosa musicada, on es combina la música i la poesia oral improvisada; la glosa i la poesia, on un poeta recita una poesia i el glosador la interpreta amb una glosa improvisada; les gloses temàtiques, que poden ser trobades en un lloc concret per glosar sobre temes preconcebuts, en un celler, en una trobada de gloses sobre la igualtat de gènere, etc. I evidentment, la incorporació de noves tonades, com la que s'ha introduït per improvisar en dècimes; però també la recuperació de tonades que la gent coneix i que són ben familiars quan el glosador hi posa lletra improvisada en la melodia; o també la improvisació a partir de melodies de cançons conegudes –"Paraules d'amor", "L'Estaca", etc.–. Tot aquest ventall condiciona en positiu un combat de picat, i els espectadors ja saben que cada vetllada esdevindrà una experiència única i irrepètible, amb noves gloses, amb nous formats, amb noves melodies.

És evident que els nous mitjans de comunicació a través de la xarxa ha revolucionat la improvisació a Mallorca. Tots els glosadors –hi ha molt poques excepcions– es comuniquen virtualment, i cada dia es fan gloses sobre qualsevol tema que interressi. Ja no parlem només de les gloses que diàriament fan els glosadors als seus murs (Macià Ferrer, Mateu Matas, Maribel Servera, Tomeu Fus, Pau Riera, Miquel À. Adrover, Miquel Servera, etc.) sinó també les gloses que poden semblar intranscendents –perquè només són per al grup de Glosadors– però que posen de manifest la seva gran capacitat creativa.

2.1. La irrupció de les xarxes socials

Així, en un cartell d'una glosada al bar "El Porrón" –gairebé cada setmana hi ha glosades i cartells–, amb un sopar que consistia en: picada, pa amb oli amb cuixot i formatge... Es va fer arribar la convidada per WhatsApp als glosadors i, entre moltes altres gloses, alguns varen seguir aquest fil:

N'hi ha que fan glosa certera
i estan com un *camión*,
a mi m'agrada es *jamón*
'companyat d'una pitrera.
(Xisco Muñoz, *Foraster*)

Ja que heu llevat es *jamón*
i veig que hi duis interès,
un accent en El Porrón
no hi seria de demés.
(Llorenç Cloquell, *Màgic*)

Tu, ni *jamón* ni pitera
i no siguis tan barrut,
que si has d'obrir sa cartera
consents sopar de pa eixut.
(Antoni Galmés, *Prim*)

De mi no dirà ningú
que faci de xuetó,
però no daré un velló
per vore't glosar a tu!
(Llorenç Cloquell, *Màgic*)

Ara surts d'inoportú
contestant altres cançons,
crec que hi ha pocs xuetons
Llorenç, tan estrets com tu.
(Antoni Galmés, *Prim*)

Gens no m'has agraviat
però et segueix donat ventim
perquè a tu et diuen "Prim"
perquè no mires gruixat.
(Llorenç Cloquell, *Màgic*)

Tens ben estretes ses mans
quan t'hi entren es doblers,
no te faltava res més
'nar viure amb sos catalans.
(Antoni Galmés, *Prim*)

No ho podies dir millor
i és una gran veritat,
més d'un pic he comprovat
que es català és aferrat:
te don tota sa raó.
Tan cert com som en Cloquell

m'hi he trobat molts de pics
que per no comprar un siurell
sempre xiulen amb sos dits.
(Llorenç Cloquell, *Màgic*)

Tenc un fill allà instal·lat
diu que fa hores d'excés;
i estant independitzat
encara li envii doblers.
(Antoni Galmés, *Prim*)

Trob que fas mala barrina
i et contaré una passada,
sa missa televisada
just quan passa sa bacina
de cadena han canviada
i així ningú *aboquina*.
(Llorenç Cloquell, *Màgic*)

Meam si a qualque catalana
li deixes el teu siurell
perquè dos pics per setmana
jugui i pugui xiular amb ell.
(Antoni Galmés, *Prim*)

Deixar es siurell per jugar
serà un joc i aventura,
però tenc por que per bufar
no me passin sa factura.
(Llorenç Cloquell, *Màgic*)

Ja te faig el darrer mot
i t'envii una abraçada,
sa bateria s'ha acabada
i em diu que se'n va de tot.
(Antoni Galmés, *Prim*)

Ara has fet es teu retrato
i així i tot saps que t'estim,
sa prova és que mires PRIM
comprant un mòbil barato!
(Llorenç Cloquell, *Màgic*)



És evident que aquest intercanvi a través de la xarxa era impossible just fa només uns anys. Aquesta vitalitat, immediata davant qualsevol esdeveniment, fa que cada dia sorgeixin excuses per glosar, i també per innovar.

I és clar, quan hi ha un petit interval on ningú diu res –ja hem esmentat la rapidesa amb què es fan les comunicacions–, un glosador pot punyir per tal de posar fi a una situació tan desesperant:

Per favor, no gloseu tant
que la línia es colapsa,
tancau el vers dins la capsa
ben fermat amb cinta aïllant.
No proveu ni un sol instant
de tornar escriure i fer noses.
Si vos empenyen les gloses,
per favor, aturau l'instint!
Perquè el silenci sovint
ens conta moltes de coses!
(Cati Eva, *Sollerica*)

3. Els glosadors mallorquins del segle XX

Ja hem esmentat que els glosadors mallorquins de la segona meitat del segle XX estaven molt condicionats a l'hora de criticar o es posicionaven generalment a favor del poder establert: Jaume Calafat, *Calafat* (Valldemossa, 1901-Son Servera, 1982), Joana Serra, *Cartera* (Búger, 1908-1991), Joan Planisi, *Planisi/Campante* (Manacor, 1928), Antoni Socias, *Teuler/Pobler* (sa Pobla, 1929-2011), Rafel Roig, *Carrixoner* (es Carrixó, Felanitx, 1933-2017). D'altres tenien la manya de disfressar-ho, però sabien que en els combats sempre hi havia qualcú que “escoltava”: Llorenç Capellà, *Batle* (Llucmajor 1882-Algaida, 1950), Sebastià Vidal, *Sostre* (Cas Concos, Felanitx, 1888-1948). I d'altres que ja no varen tornar a glosar pus: Llorenç Ferragut, *Cartutxo* (Sencelles, 1880-1954)¹⁷. Vegem unes gloses d'aquestes que, actualment, els glosadors d'ara serien incapaços de tractar d'aquesta manera, ni per les rimes, ni els mots, ni el fons. Diu en Planisi:

Es novii i sa nuvia
un *saludo* les vull dar,
enhorabona les vull dar
que heu 'ribat en aquest dia,
lo molt que desitjaria
que en salut pogueu *lutxar*,

¹⁷ Fins i tot, quan vàrem començar a organitzar els combats de picat, els glosadors anaven ben alerta a no criticar el batlle, per exemple, o l'església. En alguna ocasió els vaig demanar el motiu de la seva manca de llenguatge punyent. “O no mos ha contractat el batlle? –m'etzibaven–; com vols que el critiquem?”.

i molts d'anys pogueu *disfrutar*
sense perdre l'alegria.

I Antoni Socias, parla d'aquesta manera del batlle:

Senyor batle el saludaré
i és que m'hi sent obligat
quan veig que s'autoritat
que la manetja tan bé
i que escolti lo que diré
a dins es poble pobler
tenim un batle acabat,
un batle gran i gruixat
i des cap an es peus honrat
que és lo que hem de mester.

O bé, un altre glosador de Petra, Macià Rosselló¹⁸, adreçant-se a les al·lotes. Un glosador actual no faria mai aquestes gloses; evidentment, aquest concepte ha canviat molt si el comparam a mitjan segle passat, i els glosadors en són testimoni.

Totes aquelles ninetes
no tenen cap mal de cap,
en so vestit nou posat
van molt ben arregladetes
pes jardí trien floretes
per donar a s'enamorat.
Moltes volen presumir
i d'esser guapes pretenen
qualque pic se desavenen
no fan més que discutir;
dins es terme mallorquí
ses al·lotes no s'entenen.

Evidentment no tots pensaven així. Sebastià Vidal, *Sostre*, devers l'any 1964, en un cafè de Cas Concos, diuen que va fer aquesta glosa:

Voldria plogués demà
pesta, ronya i *garrotillo*,
damunt es cap des *Caudillo*
perquè aprengué a gratar,
i que li fessin gravar,
poc part damunt es *llumillo*,
amb sa punta d'un *cutxillo*
es noms des qui feu matar.

¹⁸ Aquest glosador va escriure la plagueta: *Vida glosada del P. Junipero Serra* (1949). Imp. SS. Cors. Palma.

Tanmateix, però, el glosador cantava allò que veia, o que pressentia, que volien sentir els qui l'escoltaven. Un glosador –Miquel Morey Juan– de mitjan segle passat, ho resumia així, en una glosa que recull la saba de les cançons populars:

Un pobre moltes vegades
ha de callar amb sa raó
discutint amb un senyor
arrufat a un racó
i alerta a una racció
d'aquestes escorretjades
que si no les has tastades
pots trobar fruita millor.

Durant la II República es varen fer gloses més incisives, més crítiques. Guillermo Juan, ho deia així:

Es ric només desitjava
en es pobre explotar-lo
i mos ha fuita sa temor
i qualcun la pagarà cara;
jo crec que faran sobrassada
de qualche cacic traïdor.

Es ric feia fer presons
i s'innocent sempre ho pagava,
dúiem es cap davall s'ala
per por d'aquests polissons
que duïen bata i calçons
i d'ells ningú protestava.

4. Els glosadors mallorquins del segle XXI

Fixem-nos en la forma estròfica, en la rima, en el fons del missatge, en el to general i les comparem amb les composicions que veurem a continuació.

El tractament d'un tema tant d'actualitat seria impensable només vint anys enrere. Els temes espinosos no es treïen a rotlle, i es limitaven a fer-ne una referència però sense identificar-se gaire: els glosadors no creaven cap estat d'opinió, no metaforitzaven el llenguatge, ni es comprometien a prendre part en virtut del do de la paraula. És per això que aquestes gloses mai no s'haguessin fetes si no hi hagués uns glosadors amb unes il·lusions i unes esperances molt diferents d'aquelles que presentaven els glosadors anteriors. Avui els glosadors saben que poden incidir en la consciència i en l'opinió de molts de fets que ens afecten a tots. És per això que reproduïm algunes gloses sobre fets d'actualitat:

Avui plor per Barcelona
impotent de desconsol,
duc la ràbia amb el dol
dins de la meva persona.
La raó ara em qüestiona
si amb la por podem conviure,
però sé que jo vull viure
feliç en comunitat
i el terror haurà guanyat
si no puc sentir-me lliure.
(Xavi Ferriol, *de l'Havana*)

Mallorquins mirau la mar
l'horitzó, el veis?, es mou!
escoltau, és el renou
d'una Espanya que es desfà.
Catalunya es lliurarà
de l'Estat que l'estrangula.
Alena fort, no recula
supera, alegre, la por.
Espanya ja sent el so
del tall que no coagula.
(Miquel Matamalas)

Potser no tenc la virtut
d'empatitzar i de comprendre.
O molts s'haurien d'ofendre,
o el món ja està ben perdut.
Ja pens que ni hem conviscut
durant aquests quaranta anys.
Sols hem viscut, entre estranys
d'existència paranoica,
aguantant de forma estoica
la humiliació dels enganys.
(Mateu Matas, *Xuri*)

Em costa tant de pair.
No ho entenc. No hi don passada.
Tan grossa és l'animalada
que no ho puc encobeir.
L'Estat treu tot el verí
perquè es troba en moments crítics?
No cal, no cal ser analítics.
Convé parir el nou Estat
per tornar la llibertat
als nostres presos polítics.
(Mateu Matas, *Xuri*)

Els glosadors sempre han estat atents a reflectir els sentiments i l'empatia col·lectiva; de qualque manera esdevenen els portaveus d'allò que la majoria –o un grup– pensa i, per

això, quan ho diuen tothom s'hi sent representat. Així, davant la pèrdua d'un ésser estimat, fixau-vos en la manera i la forma en què l'acara un glosador del segle passat i dos glosadors del segle XXI: el vocabulari, l'estrofa, les connotacions, la riquesa metafòrica, la proximitat amb què ens fan notar els detalls. El primer, Antoni Socias, *Teuler*, recorda la mort del glosador portolà Pau Ferrer; el segon, Pau Riera, *Rierol*, recorda la partida d'Arnau Amer; el tercer, Mateu Matas, *Xuri*, en recordança de Carles Capdevila.

Eres glosador molt bo
alegre i divertit,
t'ho dic amb un bon sentit
i també amb tot es bon cor:
mos ha fuita aquella flor
d'aquell roser tan florit
i es teu nom quedarà escrit
però escrit amb lletres d'or.
(Antoni Socias, *Teuler*)

Comiat ràpid

Adéu, Arnau. Que de coses
feien pensar en un pronòstic
diferent d'un diagnòstic
que vares encarar amb gloses.
Que el silenci amb què reposes
faci el teu record present
i que al nostre firmament,
ple de les llums que hi esbossis,
brillís sempre com si fossis
una lluna en quart creixent.
(Pau Riera, *Rierol*)

Adéu, Carles Capdevila

Com si et coneguéssim tots,
sense haver-te conegut;
com si t'haguéssim tengut,
quan sols t'hem tengut els mots;
com si diguéssim que ens fots
per morir-te avui i ara;
com si la paraula clara
avui no volgués brollar;
com si et poguéssim plorar
com un fill plora son pare...
(Mateu Matas, *Xuri*)

4.1. Jocs amb les gloses

En els jocs de creativitat que es proposen els glosadors, a través de la xarxa, hi ha sovint els peus forçats sobre temes d'actualitat. Aquestes propostes també les vàrem introduir amb els glosadors del segle XX, però mai no les varen acceptar ja que consideraven que no servien per res, que això era una pèrdua de temps; és evident que no encabien la possibilitat d'avançar a partir d'exercicis mentals i propostes externes, ja que consideraven que el glosador s'havia de fer per ell mateix.¹⁹ Aquest que presentam ara no pot tenir més actualitat, i podem assaborir el poder immens de les paraules, però sobretot, podem copsar el pensament general dels glosadors de Mallorca, què pensen d'alguns esdeveniments que sachsen la vida privada i pública de les persones:

Peu forçat:

No hi ha prou presons a Espanya
per encabir-nos-hi a tots
Tenim dret a decidir
i volem la independència.
No és una burda ocurrència
volar fer el propi camí.
Volem llibertat per dir
tots els versos, tots els mots
volem veure que el nous brots
fan més elegant la canya.
No hi ha prou presons a Espanya
per encabir-nos-hi a tots.
(Andreu Matamalas)

Amb butxaca plena i puro
se passegen els corruptes
presumint de, sense dubtes,
ser 'un voto para el futuro'.
I el ciutadà cap de suro,
no pot sinó pegar bots.
–Pobrissó, ara te fots!
Haguéssis votat amb manya!
No hi ha prou presons a Espanya
per encabir-nos-hi a tots!
(Pau Rierol, *Rierol*)

Som molts d'independentistes!
Som tants que el carrer en va ple
i prest veurà el món sencer
què fan els unionistes.
Els constitucionalistes
anhelen veure'ns capcots;

¹⁹ De fet, tant amb Joan Planisi com amb Antoni Socias, en alguns combats en què també participaven glosadors joves, vàrem proposar aquest joc: nosaltres oferíem un vers i els glosadors hi havien d'acabar la seva glosa. La segona vegada ens digueren que no volien participar-hi.

judicialitzen els mots
i empresonen la campanya.
No hi ha prou presons a Espanya
per encabir-nos-hi a tots!
(Mateu Matas, *Xuri*)

M'agrada la llibertat,
poder parlar sense por
i poder treure del cor
aquesta ansietat,
poder dir amb claredat
talment com ragen els mots,
perquè això ens afecta a tots,
no vull ser cranc sinó aranya.
No hi ha prou presons a Espanya
per encabir-nos-hi a tots!
(Felip Munar)

És clar que tindrà ressò
pels seus atacs permanents,
han perdut els arguments
i miren de fer-nos por...
No es pot trepitjar al cor.
Sortiran forts i nous brots
que tornaran es rebots
i diran amb molta canya!
no hi ha prou presons a Espanya
per encabir-nos-hi a tots!
(Lluís Sastre)

Espanya pateix presbícia,
no hi veu, ni escolta, ni hi sent.
Jo vull ser el delinqüent
si ells han de ser la justícia.
Un govern fet d'immundícia
ens vol veure a tots capcots.
Facem florir els nostres mots
per fugir de qui ens enganya.
No hi ha prou presons a Espanya
per encabir-nos-hi a tots!
(Tomeu Cifre, *Fus*)

Queda clar que els glosadors actuals dominen la llengua i el llenguatge; pertanyen a unes generacions diferents d'aquells glosadors del segle XX, i per això són capaços de jugar amb la llengua, amb els mots, i anar més enllà de l'acte comunicatiu.

PUNYIR (Sonet transportat de 7 a 10)
Avui, ja cansat de jeure,
vaig clar. I, de tan clar, m'assec.
Al vàter net, llavors, trec.
—Un joc d'aquells que fan seure?
Fa pensar si deu distreure...
Que va! I, talment em distrec:
entre el sonet i el bistec,
què costarà més de treure?
Avui, ja cansat de jeure, vaig clar
i, de tan clar, m'assec al vàter net.
Llavors, trec un joc d'aquells que fan seure.
Fa pensar si deu distreure cavar...
I, talment, em distrec entre el sonet
i el bistec que costa, ara, més de treure.
(Pau Riera, *Rierol*)

Sonet de segar
Hem llaurat sementers d'al·legoria
amb crits de pau i poble, perquè cal.
Que no heu sentit el seny més ancestral
cruixir davall un vent que el reprimia?
Hem sembrat tots els erms del dia a dia
amb cants de llibertat i, de què val?
Que no heu vist el senyor adobar de sal
els solcs de la civada que naixia?
Pagesos, ja n'hi ha prou de genollons!
Ni plagues, pedregades, temporals,
ni sequeres, ni aigua a borbollons,
ni l'ombra dels antics senyors feudals
podran oscar les eines. Els penons
ja toquen sometent. Bon cop de falç!
(Miquel À. Adrover, *Campaner*)

Però també podem conèixer el que pensen els glosadors sobre els temes més actuals, siguin d'aquí o de l'altra cap del món. La globalització fa que qualsevol tema esdevingui conegut, perquè d'una manera o altra ens afecta, fet que no ocorria al segle passat, ja que els temes eren necessàriament locals o, en tot cas, referits a l'illa; difícilment trobaríem un glosat que tractàs temes d'aquesta naturalesa.

Si dius 'jo som balear'
i cada pic en dir-ho
et manca l'afegitó
de dir 'no som català'
és que no saps raonar
i que et ve just moure plets.

Et delaten els teus fets:
Poca cosa deus esser
si tu per definir-te
has de dir allò que no ets
(Maribel Servera, *Servereta*)

La llengua és un requisit.

La llengua és un camí
que arriba i parteix del cor.
La llengua és un tresor;
la llengua és per divertir;
La llengua és per unir;
La llengua és harmonia;
La llengua és sinergia
La llengua és també una eina;
I sobretot aquí, a la feina
LA LLENGUA ÉS EMPATIA.

(Macià Ferrer, *Noto*)

(Macià Ferrer és infermer, i ha viscut de ben a prop els estires i arronses sobre l'exigència del coneixement de la llengua per part dels metges i infermers)

Foc a Galícia#nuncamais

El fum no ha emboirat la vista
del poble que lluita i clama
contra tot, contra la flama,
contra el polític feixista
que crema i passa revista
a les tropes i al poder
de l'incendi i mira a pler
el sòl requalificable
i el "Prestige" que el fa culpable
d'encendre un país sencer.
(Miquel À. Adrover, *Campaner*)

Queima

Una terra que ara crema,
foc i fum vist des d'enfora
amb la seva gent que plora
impotent per un problema
que mostra molt clar l'esquema:
Legisladors amb cobdícia
més una forta malícia
dels piròmans en acció
ajudats per l'omissió
dels polítics amb Galícia.

(Xavi Ferriol, *de l'Havana*)

(El mes d'octubre de 2017 es declararen molts incendis intencionats a Galícia)

4.2. Un exemple de diàlegs virtuals

Un diàleg glosat sobre els versos, el glosat, els infants... Impossible que els glosadors del segle XX consideressin aquest tema adient per fer un intercanvi de gloses.

Lluís Sastre ja l'has feta
avui just aixecar-te.
Jo no t'he de dir el que
que veig que vas per poeta.
Però explica't i concreta
que el que dius ens atanalla.
Valga'm Déu quina rondalla
valga'm Déu, tu, quin mal glop
Sempre deus témer del llop
quan tens la casa de palla.
(Tomeu Fus, *Fus*)

M'he aixecat amb molt coratge,
com sempre he preparat
a sa dona es seu tallat,
llesques de pa amb companatge
observ fora es paisatge
un xisclet, ha rebentat!
sa cafetera ha esclatat.
Des batues que he amollat
n'hem fet peces de formatge.
(Lluís Sastre)

Si flastomes mots rimats
ningú dirà que ets groller
i a tothom l'anirà bé
escoltar barbaritats.
Insultant divinitats
no fas tu cap cosa ingrata.
De riure més d'un s'esclata
quan te miram, indiscrets,
que d'aquestes males llets
en traurem la millor nata.
(Tomeu Fus, *Fus*)

Si tu aixeques tres al·lots
mentre estàs empardalat,
amb el cos esbraonat
que ahir anares a fer clots.
Si amb sa llet fan bassots,

—És que ell a jo m'ha empès.
Si el cafè te cau espès
al peu esquerre escaldant,
vas al carrer flastomant...
Vadéu ni gloses, ni res!!!
(Macià Ferrer, *Noto*)

Em despert sempre sorprès
del que deu passar en la nit,
dels somnis que dins el llit
m'han deixat a jo sotmès,
no entenc el que m'ha encès
com si fos una foganya,
alç el cap amb molta manya
obrint ulls com els mussols
quan veig enmig dels llençols
una tenda de campanya.
(Xavi Ferriol, *de l'Havana*)

Te pots fer un cafetó
ensucrat amb bells fonemes
i una torrada amb poemes
tretts del pot de la il·lusió.
Després de més bon humor
a rentar-te ja fas via,
una dutxa d'alegria
que et tregui el son darrer
i veuràs en ser al carrer
seràs tu la poesia.
(Tomeu Cifre, *Fus*)

Te vaig dir que això embarassava
i t'ha penetrar un vers
que dins el teu ventre immers
covava i s'alimentava.
I ara coses ja te clava,
l'has de parir, corrs perill,
has de fer un gest senzill
que la natura t'empara,
demostra ser una mare
orgullosa del seu fill.
(Antoni Figuerola, *Barrotés*)

Valeller ets un amic
i saps que jo te vull bé
però te vull ser sincer
escolta el que te dic.
L'amistat és un abric
per un dia de calor.
Toni, creu-me per favor

i capgiraràs la sort.
Això teu era un avort
i ja anat bé el perdre-ho
(Tomeu Cifre, *Fus*)

Quin glosat més ben travat,
parit just per l'ocasió.
Ha nascut sense dolor
i al pit prest ja s'ha aferrat.
En no res serà surat
a l'esguard del teu amor.
Agafa pes i bon color
aquest fill teu ben criat
i jo n'estic alabat
de ser-ne l'emprenyador;
però encara no he acabat,
me falta l'afegitó
i és que hi ha algun glosador
que me té ben emprenyat.
(Tomeu Cifre, *Fus*)

Cada fonema és un dit
a la mà de la paraula
i el braç ens serveix de baula
per arribar fins al pit
on batega deixondit
el vers de forma constant
tot el cos està esperant
la inspiració desitjada,
ja voldria estar prenyada
si la glosa fos infant.
(Maria Magdalena Amengual)

Jo escolt els glosadors
i amb ells tenc la fantasia
d'avançar un poc cada dia
i aprendre dels seus valors.
M'embriag de mils amors
quan festeig la poesia
i just visc per la utopia
de poder amb voltros, senyors
i senyores, per metgia,
fer de mots una orgia
prenyant els temps venidors.
(Tomeu Cifre, *Fus*)

En aquest altre intercanvi de gloses també hi podem comprovar la metaforització del llenguatge, el joc sinuós del pensament que traspassa els llindars de la glosa.

Ara que és lluny l'arrogància
del desig desmesurat,
l'amor fos i consumat
somia acurçar distància.
Amor, la perseverància
no existeix, ja no existim.
Ara et bes i m'aproxim,
ara he oblidat abraçar-te...
Ara enyor tant estimar-te
que ja sé que no t'estim
(Cati Eva Canyellas, *Sollerica*)

No diguis que no m'estimes
perquè mai m'has estimat
Tu sols m'has utilitzat
per les teves pantomimes.
Ara et dols i te llastimes
anhelant aquell error.
Sols record fer-te l'amor
dins el nostre impossibe
i el record encara em fibla;
letal dansa d'escurçó.
(Tomeu Cifre, *Fus*)

Te volia fer uns versets
per donar-te els molts d'anys.
Però ai!, quins desenganys
no valien dos gafets.
O eren lletjos o molt freds
per poder fer-te'n ofrena.
Una dècima ben plena
d'amistat i sentiment
hagués estat més adient...
molts d'anys Maria Magdalena.
(Tomeu Cifre, *Fus*)

Ara em parles d'esperança
quan veus que no hi ha futur
ara soc jo qui t'atur
no vull sentir cap lloança.
Ara et parl sense recança,
dels teus mots ja n'he fet call,
menteixes sense aturall
i just quedar bé pretens
que voler-me quan no em tens
és no haver-me estimat mai.
(Maria Magdalena Amengual)

Puc regalar la captura
d'una estoneta d'estiu
i retratar el color viu
d'unes llums sense censura.
Puc regalar la natura,
o ser un missatger dels vents
que entrega tots els moments
sempre a un nou destinatari,
fent-lo creure propietari
exclusiu d'un tros del temps.
(Tomeu Cifre, *Fus*)

Si la glosa fos estiu
duria un joc de sandàlies,
i un vestidet fresc amb dàlies
pintades de color viu;
cercaria un lloc ombriu
a un racó de tramuntana,
contemplaria els tons grana
del sol quan se colga mut;
i les veles d'un llaüt
que hissen cants dins la mar blava.

Si la glosa fos blau clar
seria una miscel·lània
dins l'aigua mediterrània
que els turqueses fa rimar;
si fos l'ona i la mar
que fa envant, llavors enrere...
trobaria la manera
de provocar un "dejà vu"
on el frec a frec amb tu
em fes morir de glosera!
(Cati Eva Canyellas, *Sollerica*)

4.3. L'actualitat glosada

La immediatesa esdevé una virtut i una capacitat que només uns anys enrere era impossible. Qualsevol esdeveniment d'actualitat és glosat immediatament i posat a l'abast de tothom. A través de les xarxes els glosadors es comuniquen i creen constantment a partir del que surt al mateix moment. És clar que ni els mots, ni les rimes, ni el fons de les composicions no tenen res a veure amb aquelles que hem esmentat dels glosadors anteriors. Vegem-ne unes quantes ben actuals:

Vargas, quina Llosa!

Molts de pics costa comprendre
el comportament humà
quan la raó és massa enllà
com per poder-ne dependre,
quan l'honra i l'honor es pot vendre
en un lliure mercadeig,
quan parlar és un bombardeig
llançat per l'instint primari
i pensar no és necessari
per esvair tot bloqueig.

A un Nobel el suposam
dotat d'una intel·ligència,
però (ai las!) la consciència
no prové del mateix ram.
Només en sentir el seu clam
podem jutjar la persona.
La literatura dóna
èxits al capacitat,
però la realitat
sense consciència t'afona.
(Mateu Matas, *Xuri*)

Benvinguda, república!

Catalunya, enhorabona!
A la fi, tot ha anat bé!
Allò que va dir el carrer
ha sonat damunt la trona.
La república ressona
perquè el poble ho va voler!
Catalans, celebren-la,
i estimau-la a partir d'ara
i amb el somriure a la cara
sortiu a defensar-la!
(Maribel Servera, *Servereta*)

Ha estat el truc o un cantó?

Ahir féreu una falsa
per deixar jugar el contrari,
que eleva un as incendiari
i el cent cinquanta-cinc alça.
l'Estat veu venir, encaça,
juga violent, pega crits,
però no us té atemorits,
perquè us hi jugau la vida.
Quasi ha acabat, la partida,

ara veurem qui duu envits.
(Macià Ferrer, *Noto*)

Ja ens toca?

Estic content, però no.
Som esclaus encara, aquí,
encara manen per mi
un Gobierno i un Borbó.
Nou estat sí, i nació?
I els Països Catalans?
Ja no és ara com abans,
s'han revoltat els somriures
i ara que per fi sou lliures
pregau per noltros, germans!

Treball, lluita i compromís,
que queda feina a voler,
que avui reneix un país
però no el país sencer.
(Miquel À. Adrover, *Campaner*)

Espanya ja no és Espanya
tota sola s'ha espanyat,
per privar sa llibertat
que viu dins sa nostra entranya.
Allà força i aquí manya
i llibertat d'expressió!
Au vengà que fa colló!
És Espanya qui s'allunya.
Molta força Catalunya!
Som part d'una nació!
(Mateu Matas, *Xuri*)

No fa falta

Pots treure una bandera
per voler fer més país.
Pots defensar amb encís
una idea vertadera.
Pots dir vine'm a darrera
que plegats feim més nivell.
Pots parlar amb el cervell
si votar o no votar.
Però no pots animar
a qui apunta amb un fusell.
(Miquel Servera, *Boireta*)

Ceguesa informativa

Amb connexions en directe
a tot el món han mostrat
Puigdemont quan ha parlat
com a president electe.
Mes La 1 fa l'efecte
que ens tracta com a betzols.
Han preferit, ells tots sols,
tertúlia i xafarderia.
El mitjà que cada dia
pagam tots els espanyols!
(Maribel Servera, *Servereta*)

Tristesia, indignació...

Mig govern és a l'exili
l'altre mig empresonat
el poble està desnonat
i ningú li dona auxili.
Espanya vol que es ventili
el problema amb repressió.
No demanarem perdó
en veure'ls a dins la gàbia.
Baixen llàgrimes de ràbia
per la faç de la nació.
(Andreu Matamalas Fons)

5. *A mode de conclusió*

Hi ha, en el mateix format dels combats, elements externs que ja configuren una representació totalment diferent. I a més a més, la manera d'encarar els combats:

Els glosadors actuals no seuen mai en els combats, fet impensable fa només vint anys. Estan drets, es mouen al llarg de l'escenari, si n'hi ha, o bé a peu dels espectadors.

Els glosadors d'avui no segueixen, necessàriament, els paràmetres de presentació, agraïments, etc., que es feien als combats del segle XX, sinó que poden entrar directament en el tema que els interessa, fet impensable abans.

Els glosadors actuals tenen una estratificació social totalment diferent dels glosadors anteriors: la majoria tenen carreres universitàries, o professions liberals, només dos es dediquen a la pagesia, però amb una concepció nova de la terra i del treball. Aquesta circumstància els situa molt lluny d'aquells glosadors –que també han conegut– del segle XX, la majoria pagesos i que quasi no sabien llegir.

Els glosadors actuals interactuen en qualsevol moment amb el públic, sense necessitat que el combat de picat hagi acabat o no; abans difícilment s'interrompia un combat.

Els glosadors actuals estan organitzats en una Associació que vetlla per la bona consecució dels combats, i no es basa tant en l'amiguisme o en la coneixença per amistat; és evident que si un establiment privat demana uns glosadors concrets, aquests hi han d'anar, però en les glosades patrocinades pels Ajuntaments es procura que tots els glosadors hi passin. Abans, molts de combats es pagaven amb un sopar, o unes copes, perquè el qui organitzava el combat coneixia els glosadors i això de pagar-los directament podia semblar fins i tot violent. Ara és l'Associació la que cobra els combats i llavors repercuteix als glosadors i a l'Associació, la finalitat de la qual és la que els glosadors han decidit..

Els glosadors actuals introdueixen en qualsevol moment del combat tonades noves per tractar algun tema; ja hem esmentat que el concepte d'espectacle ha canviat molt els darrers vint o trenta anys, i és impossible estar un hora escoltant la mateixa tonada, i això els mateixos glosadors ho perceben i fan els canvis oportuns.

Els glosadors actuals exposen les seves idees amb gloses, i defensen els principis que troben, i critiquen qui sigui, tingui poder o no en tingui; poden criticar actuacions espineses de polítics, als quals ningú no s'atreveix a fer-ho en públic. De fet, en la legislatura “negra” (Govern Bauzá 2011-2015), sis Ajuntaments de Mallorca varen prohibir fer combats de picat en els seus pobles respectius per tal d'evitar la crítica a actuacions que ells havien fet.

Els glosadors actuals perceben que són capaços de crear opinió, de despertar consciències, de fer veure interessos nous i propostes diferents. S'han creat grups de seguidors que van a tots els combats que s'organitzen.

Els glosadors actuals es comuniquen a través de la xarxa, i disposen de diferents possibilitats per compartir gloses d'una manera ràpida sobre esdeveniments que succeeixen al mateix moment.

La gran majoria de glosadors actuals són monitors dels tallers de gloses que s'organitzen als pobles, i això els fa ser més creatius, més exigents i més bons.

Els glosadors actuals organitzen formació per a ells a través de trobades intenses (Binifaldó, les 12 hores de glosat); assisteixen a esdeveniments que puguin aportar-los noves experiències (final dels bertzolaris a Euskadi, trobades i simposis al voltant de la glosa, etc.); i conviden persones que hagin treballat aspectes determinats sobre la improvisació oral cantada.

BIBLIOGRAFIA

- CARDELL TOMÀS, S. (1988): *Cançons populars mallorquines*, Ajuntament de Lluçmajor i Caixa de Pensions “La Caixa”.
- GILI I FERRER, A. (1996): *Aportació al Cançoner Popular de Mallorca*, Palma, El Tall (4 v.).
- GINARD BAUÇÀ, R. (1966-1975): *Cançoner Popular de Mallorca (CPM)*, Palma, Moll. (4 v.).
- MUNAR MUNAR, Felip (2015): *Els glosadors de picat a Mallorca*, Palma, Documenta Balear, col·lecció Es Cantet.
- (2017): *La universalitat de la glosa. Gloses mallorquines de picat 1735-2011*, Palma, Documenta Balear, col·lecció es Cantet.
- WhatsApp Glosadors de Mallorca

CANÇONS PER AL BALL. ¿FORMES NOVES PER A NOVES FUNCIONS?

Joan-Lluís Monjo i Mascaró

Miquel-Àngel Flores i Abat

Lluís-Xavier Flores i Abat

Associació d'Estudis «Grup Alacant»

En el present treball ens proposem fer una anàlisi del cançoner de tradició oral utilitzat en el context del ball. Estudiarem els canvis que ha experimentat a través del temps en perdre la vigència que tenia en el seu context originari i passar a nous contextos i adaptar-se a noves funcions. L'interès per aquesta manifestació està lligat a la nostra trajectòria personal, que ha passat d'una etapa de ser integrants d'associacions folklòriques a una altra de recerca del patrimoni etnopoètic i de difusió de la música i del ball populars com una manifestació viva. El lligam amb aquest ús concret del cançoner ens ha suscitat sovint la discussió de quina havia de ser la naturalesa dels textos emprats, una qüestió que traslladem al present treball i que deixem oberta en les conclusions.

1. *La cançó curta, funcions*

Seguint la classificació de Moll (1979: 36) i Oriol (2002: 105) distingim dins del cançoner popular, a partir del paràmetre de l'extensió, les *cançons curtes* de les *cançons llargues*:

Les cançons que ocupen més de la meitat d'aquest Cançoner es diuen *cançons curtes* perquè consten de pocs versos (generalment quatre, més rarament cinc o sis [...]). Les de quatre versos, tenen, fora de Mallorca, noms especials: a Menorca es diuen *cançons botxetes* [...], a Catalunya *follies* [...] i *corrandes* [...]; al País Valencià *cançons* i *coples* (Moll 1979: 36).

En el context de la cultura popular, les cançons curtes havien tingut moltes funcions. El seu ús estava vinculat a contextos diversos, privats o públics, que tenien molt sovint a veure amb els cicles festius o de la vida de les persones o amb determinades activitats. A grans trets podem esmentar-ne alguns usos, per exemple, les cançons acompanyaven les tasques domèstiques i les faenes del camp, els jocs, els balls; formaven part de determinades festes i rituals, com ara els acaptes nadalencs, les rondes, els batejos... L'àmbit que tractarem en aquest treball és la funció de la cançó lligada al ball. S'ha d'advertir, però, que aquesta funció no implica l'existència d'una tipologia específica de textos, pel que fa a la forma o a la temàtica, sinó d'una destinació concreta per a un textos lírics que generalment podien ser emprats en contextos molt diversos.

En el ball popular hi havia la possibilitat que les músiques foren cantades, sempre que anassen acompanyades segons de quins instruments. Una formació musical característica d'aquest tipus de ball cantat en la tradició valenciana es coneix sobre-

tot com a *rondalla*. Els instruments de corda n'eren els protagonistes. Hi destaca la guitarra pel seu paper de marcar el ritme. No tenia, però, una forma fixa. Al llarg del temps es va anar configurant de manera heterogènia i evolucionà cap a altres formats, d'acord amb els canvis socials i culturals de cada moment.

Pel que fa a mètrica de les cançons curtes, al País Valencià és molt freqüent l'estructura estròfica de la quarteta assonant, amb l'esquema $n^7a^7n^7a^7$ o $a^7b^7a^7b^7$. Així mateix, es documenta sovint la quinteta, amb diverses combinacions de rima, com ara, $a^7b^7a^7b^7a^7$ o $n^7a^7n^7n^7a^7$. Existia una terminologia popular pròpia per als elements estròfics, com ara, *vers* 'poema'; *paraula* 'vers' (en algunes localitats, *mot*),²⁰ *terç* 'frase musical' (en el cant d'estil valencià); *cançó de quatre paraules/mots* 'quarteta'.²¹ En el context de la poesia cantada, cal distingir les estructures mètriques, que farien referència a les cançons en la seua vessant literària, i les estructures del desenvolupament del cant, amb les consegüents repeticions de versos. En les darres s'atenyen combinacions més complexes amb un nombre major de versos, generalment de sis o set (vegeu-ne davall tres mostres).²²

Quadre 1. Exemples representatius de tres execucions de cançons de ball

El aire la bamboleja Marieta dalt del terrat El aire la bamboleja Mira qui li ve per baix Mateuet, el que la festeja Mateuet, el que la festeja Marieta dalt del terrat	Ma mare tot m'ho vol fer Ma mare tot m'ho vol fer Jupetí i faixa de seda Jo li dic: Senyora mare, Gos que lladra no mossega Gos que lladra no mossega	Sóc un home molt valent Sóc un home molt valent P'a anar una nit de fosca En un bot salte un espart En un bot salte un espart I en un tir mate una mosca
---	--	---

2. L'estadi tradicional

Per analitzar l'ús del cançoner en un context en què es presenta el binomi de ball i cant, hem de distingir diferents estadis pel que fa a la música tradicional. Com veurem, aquests estadis responen a etapes que són paral·leles a les transformacions socioculturals que ha experimentat la nostra societat fins a arribar a la modernitat. Ens referim a l'«estadi tradicional», l'estadi folkloritzant i les noves formes de música tradicional (moviment

20 Com a Tàrbena (Monjo, 2009: 30) o alguns punts del Maestrat (devem aquesta informació a Carles Pitarch).

21 Pitarch (1997: 16-17).

22 Hi ha un estudi molt interessant d'aquestes estructures en la tradició valenciana dins *MPTV* (2001: 446); per a Mallorca, vegeu Adrover *et al.* (2018: 88-91).

folk i el fenomen dels aplecs o bureos).²³ S'ha d'advertir, però, que si bé aquestes etapes se succeeixen cronològicament no pressuposen sempre una superació de les precedents, sinó una superposició i una imbricació d'elements molt més complexa.

Podem definir l'«estadi tradicional» com aquell període en què la música tradicional es feia de manera oral. És aquest un dels trets més importants per entendre-la, ja que no depèn de l'antiguitat sinó bàsicament de com s'assimilava i com es transformava per a posteriorment saber com s'interpretava. Podem dir que l'aprenentatge també facilitava la reinterpretació de músiques i cançons alienes a la tradició. És el cas de la sarsuela, el cuplet, la música de banda o la clàssica.

L'aparició de la ràdio i els mitjans de comunicació sonors marquen un abans i un després des d'aquell moment fins a l'actualitat. Abans de la ràdio l'aprenentatge de la música i la cançó popular es feia a través del contacte directe entre el «mestre» i l'aprenent. La comunicació tenia el seu tempo, definit per la memorització de les cançons, que depenia de les vegades que se sentia el mestre, així com també per la repetició i transformació de la música que s'aprenia fins a aconseguir un resultat acceptable per l'interpret.

És important assenyalar que la interpretació tant del cant com de la música no era professional. Anava a càrrec de persones que no tenien una formació acadèmica sinó uns coneixements derivats de la pràctica, l'experiència i les qualitats personals. Tampoc no hi havia una especialització de la figura del cantador. Qualsevol músic que integràs una rondalla podia participar en el cant, generalment de manera compartida. Tot i que sempre hi havia qui destacava per la major destresa a l'hora de cantar.

No cal dir que la finalitat del ball era eminentment lúdica, amb un cert component de sensualitat o desafiament. S'entén el ball com una activitat perfectament integrada en la societat, en uns contextos específics. Tenia un caràcter espontani, tot i que se subjectava a un codi propi referit a les relacions entre sexes.

Quant a la les cançons, s'observa una alternança idiomàtica entre el valencià i el castellà, fins i tot n'hi ha que mesclen els codis. Els cantadors usen indistintament repertoris que s'expressen en les dues llengües, sense gaire consciència. Sobre el grau de presència del valencià no volem aventurar-nos a fer valoracions, tot i que hem percebut certes constants, com són la preferència del castellà per a la temàtica més seriosa o per al galanteig (c4), o del valencià per a les cançons humorístiques o costumistes, sense arribar a ser exclusives. Els factors que expliquen aquesta situació són complexos, però tenen a veure en gran part en la situació de minorització lingüística que ha viscut el valencià, encara que també hi intervenen paràmetres diversos, com són els influxos de les modes, les fonts a què hi havia accés, o fins i tot circumstàncies personals dels cantadors.

La temàtica de les cançons no estava fixada, era oberta i depenia del repertori que coneixia cada cantador. En els cançoners generalment no hi ha un apartat es-

23 Pel que fa a l'anàlisi d'aquesta evolució ens remetem a Frechina (2006, 2014), Sánchez (2008), Flores-Monjo (2011, 2012), Flores *et al.* (2011), Sbert (2017).

pecífic de les cançons per al ball, ja que moltes es feien servir indistintament en diversos contextos.²⁴ Amb tot, s'hi observa la preferència per certes tipologies, com són les cançons humorístiques, les satíriques o amb elements jocosos, explicables en un àmbit lúdic. El context de distensió del ball permetia certes llibertats com les anomenades *cançons amb rabo* (c1),²⁵ reconegudes no només pel contingut facciós sinó perquè formalment no tenen rima. Són freqüents també les costumistes, les geogràfiques, les amoroses, les moralitzants o sentencioses, i les que contenen referències religioses. Així mateix n'hi ha que són exclusives del context del ball, com ara les que formen part del mateix codi del ball, perquè serveixen d'invitació a la dansa, o fan d'avís, per exemple, del tipus de ball que interpreten, o del moment que els cantadors volen finalitzar una cançó. Fins i tot n'hi ha en què es fan al·lusions directes als cantadors, tocadors o balladors (c3), i posen d'evidència que no hi havia cap barrera entre els diversos participants. Com ara, la c2 és un clar exemple d'aquesta complicitat entre cantadors i balladors, ja que tenia el valor de donar comiat al ball al Camp d'Alacant, tot i que explícitament no ho paregués. Es tractava d'una xanxa que consistia a concloure abruptament una cançó en el darrer vers. Els balladors mostraven les palmes en amunt, cosa que provocava situacions confuses per als no avesats, generalment forasters.

Quadre 2. Mostra de cançons de l'estadi tradicional²⁶

<p>1 <i>Derrere la porta estic, dos diners i que no em trobes. Un home segant canyots de malíccia mata el burro</i></p>	<p>2 <i>El dimoni no ho intenta lo que intenta una gallina, va pujar dalt del pisebre i va pondre un ou... ¡aixina!</i></p>	<p>3 <i>Y al estribillo, niña, y al estribillo; el que no se abraçe pierde un cuartillo.</i></p>
<p>4 <i>Entra, morenito, entra. Entra a decirlo a mis padres, y si te dicen que no, mi palabra es la que vale.</i></p>	<p>5 <i>Les xiques quan són fadrines són roges com les cireres; tan a penes s'han casat, goludes i malfaeneres.</i></p>	<p>6 <i>Entre Culla i Benassal han plantat una figuera; encà estan les figues verdes i ja amanixen la cistella.</i></p>

24 És interessant l'anàlisi específica d'aquesta finalitat que trobem en Guzmán (2007: 36-49).

25 En castellà, *canciones con rabo* (Guzmán, 2007: 43). Vegeu Monjo (2009: 42).

26 Monjo (2009); *Sons de Migjorn* (Grup Alacant, 2005); *Abans, ara i sempre, Lluçena* (Grup Folklòric La Perla de la Muntanya, 2006); *Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana*, vol. 17.

3. L'estadi folkloritzant

Amb l'expansió de la industrialització en el segle XIX es produïren una sèrie de canvis socioculturals que afectaren els models de vida llavors vigents entre les classes populars. El costumisme suposà una reacció per a preservar els elements culturals que estaven abocats a la desaparició. Es tractava d'un moviment sorgit a les ciutats, que, tanmateix, focalitza el seu interès en les manifestacions culturals de la ruralia, suposadament més genuïnes. S'anomena «folklorisme», aquest objectiu de fixar la tradició, la qual cosa suposa contràriament una interferència en la dinàmica pròpia de qualsevol forma cultural. Segons Martí (1995: 49-50):

Si folklore es tradició, es decir, aquel acto de tradición espontáneo del cual no se es consciente porque no es racionalizado y conserva contenidos culturales de forma dinámica, folklorismo es tradicionalismo: la presentación consciente e intencionada de contenidos culturales pertenecientes al pasado con la finalidad expresa de conservarlos o de recuperarlos. El folklore [...] implica "continuidad", mientras que el folklorismo —que de alguna manera alude a algo perdido— significa "voluntad de continuidad".

El folklorisme implica també una alteració de les funcions de les manifestacions culturals que es volen preservar. Així, la folklorització del ball suposa la pèrdua de la seua finalitat lúdica i sociabilitzadora i l'adopció de valors estètics, ideològics, morals i comercials.²⁷ Aquestes alteracions tenen sobretot a veure amb el fet que el ball es desplaçà del seu context habitual i passà a un àmbit tan completament descontextualitzat com és un escenari, ara, amb una finalitat d'exhibició o de competició. S'adoptaren llavors elements encarregats de representar convencionalment un suposat marc costumista com són els «vestits regionals».²⁸

Esmentarem de passada les primeres manifestacions escèniques del ball popular.²⁹ N'hi ha antecedents des del segle XVIII amb el moviment de la tonadilla escènica i del ball bolero, que es perllongà llargament en el temps (al País Valencià sol ser conegut com a *ball de comptes*). Al darrer terç del segle XIX sorgiren iniciatives com ara els concursos de balls, incentivats per les autoritats, per tal de promoure les formes autòctones i reaccionar contra la irrupció de costums moderns o estrangers, considerats indecents. Almenys des de 1870 hi ha constància de les primeres agrupacions folklòriques de ball al País Valencià, anomenades *rondalles* o *quadros de balls populars*.

De la primera meitat del segle XX hi ha els primers enregistraments sonors dels gèneres cantats practicats per aquestes associacions, vinculats al que es coneix com *cant d'estil valencià*: les *valencianes de l'u i el dos* i de *l'u i el dotze*. Els discos difonien sobretot la figura dels cantadors, que s'havien professionalitzat. Se solien *versar* (improvisar) els cants. Temàticament en les cobles sovint es reiteren els tòpics valencians

27 Martí (1995: 158-159).

28 Martí (1995: 215, 212).

29 Sánchez (2008: 208, 212-215), *MPTV* (83, 89), Frechina (2006: 79).

regionalistes, com ara la idea de l'horta com un verger o certs elements típics; com podem veure en aquesta cobla: «És *Valencia* tan completa / que ja no pot ser millor / de arrossos i tarongeta / que cultiva el *llauraor* / dins la seua barraqueta».³⁰

L'any 1942 nasqueren els grups de Coros y Danzas de la Sección Femenina i del Frente de Juventudes, que perllongaren la vessant estètica del ball.³¹ En l'època de la dictadura esdevingueren el canal oficial amb què s'havia d'expressar el folklore, i, en contrapartida, un agent propagandístic del Règim. En l'ideari de la Falange hi havia una reacció contra els costums moderns relacionats amb el ball i les relacions humanes que arrelaren en els anys 20 i 30, representats pels balls *agarrats*, que eren considerats com a «estrangeritzants» i «immorals». Paral·lelament al costumisme del segle XIX, els Coros y Danzas idealitzaren els costums d'origen pagès, entesos com una salvaguarda de l'essència de la pàtria i més d'acord amb la moral religiosa, sobretot pel que fa a les dones.

El ball esdevingué en aquest nou marc una activitat d'oci amb un component esportiu pel que tenia d'exercici gimnàstic i sobretot per l'esperit de competició amb què es fomentà, a través dels concursos. Perdé el component de sensualitat i de provocació que tenia en la societat tradicional.³² Com que la destinació del ball era la competició, les peces presentades a concurs havien de sotmetre's a una reglamentació, que afectava, com ara, la durada. Cada agrupació creà peces de repertori, que encara que en part es basaven en la tradició popular, s'allunyaven dels usos tradicionals. Davant la flexibilitat de les manifestacions populars, obertes a aportacions personals i a canvis, en aquest context es fomentà la fixació d'unes determinades versions que esdevingueren prototípiques. Formalment es tractava de «dances folklòriques», perquè s'havien d'interpretar d'una manera predeterminada. Les noves peces s'identificaven amb un apel·latiu propi, generalment vinculat a un topònim, patronímic, o element particularitzant (com ara, «Jota de Banyeres», «Fandango d'Onil», «Jota del Raconet»...), a diferència de l'estadi tradicional en què només es parla de gèneres: «va per jota», «va per la de l'u»... Com en qualsevol manifestació escènica, el repertori s'havia d'assajar prèviament. Per facilitar l'aprenentatge, les peces de ball es fixaren convencionalment amb unes determinades mudances o passos, que s'executaven sempre amb el mateix ordre. Així mateix es fixaren les cobles, que s'identificaven amb les mudances i permetien de ser cantades a cor:

Respecto al canto, las letras que acompañaban a las músicas se fijaron y se constituyeron en canciones, ya que las coplas que se utilizaban [...] solían ser las mismas siempre y en el mismo orden, puesto que la identificación de determinada copla con un único paso contribuía así mismo a facilitar el aprendizaje, también el uso de los coros, en sustitución o simultáneamente con la voz solista, hacía necesaria la fijación de las mismas coplas para la misma música y pasos de la danza, puesto que tal práctica habría sido imposible de otra manera (Sánchez 2008: 229).

En canvi, en l'estadi tradicional el cant és a càrrec de només veus solistes. Els

30 «U i dos» (1928), *Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana*, vols. 25è-26è.

31 Casero (2000), Sánchez (2008: 227-228), Flores *et al.* (2011).

32 Sánchez (2008: 223).

cantadors fan ús del seu ampli repertori del cançoner tradicional, amb la possibilitat d'adaptar cobles preexistents o d'improvisar-ne, si en saben.

Pel que fa al contingut de les cançons, s'hi observen una sèrie de constants, com ara la censura de les cançons que tenien un aspecte excessivament llicenciosos o anticlerical. Era freqüent la presentació del ball amb una cobla al·lusiva, generalment creada *ex professo* (c7). Proliferen les cobles amb referències geogràfiques, que potenciaven un cert localisme competitiu, sovint també creades en les mateixos grups (c8), o les cançons amb una temàtica costumista (c9), amorosa, humorística o satírica (en ocasions perpetuant un contingut misogin), o amb referències religioses, i fins i tot, amb al·lusions al Règim.³³

La funció recopiladora del folklorisme encobria freqüentment una mistificació dels productes presentats a escena, que eren creats per a formar part del repertori d'una agrupació tot i que es mostraven com a representants d'una tradició. Hi ha uns quants exemples paradigmàtics en aquest sentit, com és el cas de l'anomenada «Dansa del vetlatori», que tot i basar-se en certs elements populars, es tractava d'una creació d'un autor conegut, el mestre Josep Richart de la Llosa de Ranes (1945).³⁴ L'èxit de la peça impulsà imitacions, com ara, a Xàtiva i a Tavernes de la Vallidigna. Amb el temps, es gestà el mite de l'existència d'una dansa pròpia per al context del vetlatori dels albats, amb un cert caràcter ritualitzat, cosa que es contradiu amb la realitat. Aquesta situació posa d'evidència la interferència del folklorisme en l'apreciació de la tradició musical. En aquest sentit, no és estrany de constatar en alguns treballs sobre la música popular determinats materials procedents del context del folklorisme entesos com a tradicionals.³⁵

Quadre 3. Mostra de cançons de l'estadi folkloritzant: Coros y Danzas³⁶

<p>7 Esta és la jota que ballen en el poble de Banyeres, este grupo els la balla p'a que vostés la coneguen.</p>	<p>8 <i>En Biar te lo aseguro y observarás al instante al respirar aire puro: «Biar, pulmón de Alicante».</i></p>	<p>9 Tot el dia estic fent pleita sense menjar de calent, ¡maldita siga la pleita i l'espert de Crevillent!</p>
--	---	---

Amb la transició aflorà tot un moviment de reivindicació de la cultura i la llengua

33 Com ara, «en Madrid està el Caudillo», dins de la «Jota de Xixona» (*Canciones y Danzas*, 1963).

34 *MPTV* (410-411), Frechina (2004, 2006: 80-81).

35 Vegeu, com ara, les referències de la «Dansa del vetlatori» dins Seguí (1980), o de la «Jota del Castellut» o el «Fandango rodut» dins Seguí (1973) i Bernabeu (1984).

36 C7: «Jota de Banyeres», *Danzas alicantinas*, 2, 1979; c8: «La xitxarra», *Danzas alicantinas*, 2, 1979; c9: «Ball xafat de Crevillent», *Danzas alicantinas*, 1, 1974.

pròpia i de democratització de la societat que va tenir la cançó popular com a mitjà important d'expressió. Parlem del fenomen de la Nova Cançó i de la música folk. Dins aquest context de retrobament de la tradició popular, al marge de la instrumentalització política que representaven els Coros y Danzas, a la segona meitat dels anys 70 feren aparició una sèrie d'agrupacions folklòriques de caràcter innovador, formades per col·lectius progressistes, que han tingut una continuïtat fins a l'actualitat, integrant diverses propostes. Esmentarem, de passada, algunes d'aquestes associacions: Alimara, Jaraiz, El Trencall, Grup de Dansa l'Alcúdia, Grup Castelló, El Millars, Cardaors, Escola de Danses de Xàtiva, Grup de Balls Populars de La Vall de Tavernes, Sarau, Aldarull, Grup de Restauració, Ajevo, El Raval, Grup Alacant, Colla Brians, Grup Ramell, Sagueta Nova, Les Folies... Tot i que no hi ha una ruptura quant al caràcter escènic d'aquests grups, el seu objectiu és superar l'etapa anterior. S'hi observa una nova sensibilitat que es fa palesa, com ara, en el redescobriments de la indumentària popular, la investigació i la reivindicació de l'ús del valencià.

Pel que fa a la forma i la temàtica de les cançons, s'hi observa als anys 70 un cert paral·lelisme amb el moviment folk.³⁷ Per una banda, hi ha una preferència pel valencià (amb un esperit de normalització lingüística), que es percep, com ara, en l'interès de recuperar àmbits temàtics del cançoner valencià que en l'etapa anterior havien estat poc representats, com ara les cançons més líriques. En el seu esperit de dignificació del folklore autòcton, arribaren a traduir cobles originàriament expressades en castellà, que formaven part del repertori dels Coros y Danzas (c10). Dins aquesta línia d'exaltació dels materials folklòrics, en ocasions s'encarregà als poetes la composició de lletres per a determinades peces populars. Són exemples paradigmàtics el «Bolero de l'Alcúdia», amb lletra de Vicent Andrés Estellés, el «Copeo de Bocairent», amb lletra de Joan Valls, i la «Dansa del Vetlatori», amb lletra de Toni Mestre. Per altra banda, en els nous grups de danses es reflecteix a voltes la vessant de la «cançó protesta» a través de les lletres de les cançons: incorporant cobles populars al·lusives a la situació de la classe popular o creant lletres de caràcter reivindicatiu (c12).

En algunes agrupacions s'hi observa de manera més explícita la tendència que s'ha definit com a *restauració*, que consisteix en una voluntat de reproduir de manera purista la informació recopilada prèviament. Tanmateix, la finalitat escènica fa que l'objectiu de recopilar i restaurar esdevinguen sovint incomplets i superficials i no s'arriba realment a reproduir l'estil tradicional.³⁸ Per altra banda, la pruja pel purisme pot conduir-nos a un mer mimetisme de les dades recopilades, sense entendre ben bé la dinàmica popular. Però, ¿és menester clonar els darrers informants de

37 De fet hi havia una certa connivència en ambdós sectors en una primera època. Així, per exemple, Alimara intervingué en la presentació del disc del grup Al Tall *Deixeu que rode la roda* al Teatre Principal de València, el 1977, i en la del disc *Quan el mal ve d'Almansa* (el 1980). Vegeu <<http://www.alimara.com>>.

38 Vegeu unes observacions molt interessants a propòsit de la «restauració» dins Torrent (1990: 121-126).

la cadena tradicional? ¿No seria més profitós tractar d'entendre el seu llenguatge i adaptar-lo als nous temps? Sobre aquestes qüestions reflexionarem en el darrer apartat. No cal dir que la tendència escènica ha apostat per la voluntat d'imitar les fonts:

La major part de les versions que circulen [de «La xitxarra»] entre els grups de danses o grups folks valencians estan molt desvirtuades i s'allunyen cada vegada més en música i ball de l'original arreplegat a Biar. Entre altres canvis destaquen un ritme accelerat impropï de les nostres jotes, la degradació de les melodies i la utilització de cobles castellanes traduïdes al valencià o fins i tot cobles inventades. En canvi, la versió que hem enregistrat es basa en dades contrastades obtingudes de diferents informants.³⁹

Quadre 4. Mostra de cançons de l'estadi folkloritzant: grups de danses⁴⁰

<p>10 Quan sent cantar la xitxarra, ¡ai mare!, ¡quina calor! Si m'estic a l'ombra sue, ¿què serà al ple de sol?</p>	<p>11 Queia tota la lluna sobre les sendes, mentre canten i ballen dotze parelles.</p> <p>Dotze parelles, mare, dotze parelles, que per la nit tenien les mans enceses.</p>	<p>11 Queia tota la lluna sobre les sendes, mentre canten i ballen dotze parelles.</p> <p>Dotze parelles, mare, dotze parelles, que per la nit tenien les mans enceses.</p>
--	--	--

4. Les noves vies

El darrer nivell de tractament de la música d'arrel tradicional és el que representa el moviment folk. Suposa aquesta iniciativa una intervenció conscient sobre els materials culturals procedents de la cadena tradicional, recuperats d'un context cultural extint o en vies d'extinció, perquè puguen tenir sentit i vigència en la societat actual.⁴¹ Aquesta intervenció pot ser major o menor, i pot afectar el llenguatge musical, amb la incorporació d'instruments musicals aliens a la tradició o amb la fusió amb nous llenguatges

39 Joan Antoni Cerdà dins Sagueta Nova, *Al racó del foc*, 2004. Seguint un criteri de fidelitat a les fonts, les cobles reproduïdes en la proposta de restauració de «La xitxarra» en aquest treball s'expressen totes en castellà.

40 C10: «La xitxarra», *Faena i festa*, Alimara, 1980; c11: «Bolero de l'Alcúdia», Grup de Dansa l'Alcúdia (lletra: V. Andrés Estellés); c12: «El bolero Pla», *Canta i balla*, Grup de Balls Populars de La Vall de Tavernes, 1979.

41 Torrent (1990: 125), Frechina (2006: 84, 2012)

musicals (com són el jazz, el pop, el rock, el New Age...), o el contingut, amb el descobriment de noves funcionalitats. Ens centrarem en la vessant literària de les cançons.

D'entrada podem apreciar en el folk valencià no ha existit una dedicació específica als gèneres de ball autòctons; si ho comparem, com ara, amb Mallorca, on s'ha desenvolupat tot un fenomen social al voltant de grups com ara Música Nostra o Sis Som.

Amb tot, hi ha unes quantes incursions interessants, dins les quals observem diversos tractaments. Per una banda hi ha la reproducció de les cançons de ball aportades, segons l'època, pel repertori dels Coros y Danzas o dels grups de danses. La intervenció té lloc sobretot en la música. La consideració dels materials coincideix amb l'estadi folkloritzant: es conceben com a «cançons fixades», amb una sèrie de cobles que es reproduïen inalterablement en els espectacles, però la funcionalitat no és ara necessàriament el ball. Poden servir com a exemples d'aquesta tendència la «Jota del Castellut» (Al Tall/Maria del Mar Bonet, *Cançons de la nostra Mediterrània*, 1982) o la «Jota i fandango de Culla» (Sonadors de la Guaita, *Guaita i balla*, 2003). En alguns treballs s'ha combinat la reproducció de la peça folklòrica amb aportacions personals, com succeïa en el «Fandango rodats» (Els Pavessos, *A la nostra gent*, 1976), en què el caràcter irònic de la interpretació enriqueix el text amb noves lectures (c10). Altres treballs han apostat també per la creació de lletres noves, adaptables a les músiques tradicionals, sense eixir de l'esperit lúdic del ball, com ara el «Fandango» (Miquel Gil, *Katà*, 2004), el «Fandango desconegut» (Musicants, *Adsabara*, 2017) o les «Seguidilles de Nules» (Urbàlia Rurana, *Més de mil*, 2017).⁴² En les versions de la «Malaguenya de Barxeta», la «Malaguenya de Mutxamel» i el «Bolero de l'infant» de Carles Dénia (*Tan alta que va la lluna*, 2008), en canvi, les noves lletres tenen un to més líric. Dins aquesta mateixa línia intimista podem considerar també la interpretació de la «Dansa del vetlatori» de Mara Aranda/Solatge (*Dèria*, 2009), basada en la versió d'Alimara (*Al aire de la terra*, 1981).

Per altra banda hi ha la línia de la *riproposta*, la qual, seguint Torrent (1990: 129):

És el nivell més progressista de la música popular, perquè pretén continuar creant i aportant novetats per als nostres dies i per a la nostra gent i ho fa des del llenguatge estètic de la nostra tradició. Pretén recuperar la nostra tradició no des d'un punt de vista merament patrimonial o arqueològic, sinó funcional [...] Persegueix aquest objectiu a base d'aportar innovacions en els arranjaments o en les instrumentalitzacions, a base de crear noves lletres i a base de crear noves melodies. La cançó popular mentre ha estat una cosa viva s'ha adaptat als moments històrics. I aquest és fonamentalment el mecanisme que usa la *riproposta*: l'adaptació del llenguatge de la música i del llenguatge de les paraules al nostre moment. Hi ha puristes que consideren intocable el patrimoni tradicional i confonen els necessaris treballs d'estudi i restauració amb un principi immobilista. Per a ells no es pot tocar la tradició que ens ha arribat. En realitat açò és una forma d'ajudar a morir la tradició, de tancar-la en el museu i momificar-la.

42 Hi ha lletres que proposen revisions molt fresques de cobles populars com: «En les coses de l'amor / tot són bots i carreretes / que amb una mirada als ulls / repiques les castanyetes» («Fandango») o «A la mar que te'n vages / no em dones pena; / tinc fanecades de caquis / a la Ribera» («Seguidilles de Nules»).

Una manera habitual de reciclar la música tradicional és aplicant-hi lletres amb uns missatges nous, més interessants per a un context contemporani. Un dels temes freqüents està vinculat amb la «cançó protesta», seguint el model de referents com la Nuova Compagnia di Canto Popolare o Theodorakis.⁴³ Són exemples d'aquesta línia, pel que fa al ball, «Darrer diumenge d'octubre» (Al Tall, *Deixeu que rode la roda*, 1976), basat en una peça clàssica del repertori dels Coros y Danzas, «L'u de la Font de la Figuera», o «Les parrandes» (Carraixet, *Entre col i col... lletuga*, 1979), esdevingudes veritables himnes o crides per al despertar del sentiment nacionalista. El cas de Pep Gimeno «Botifarra» és paradigmàtic en l'assumpció d'aquesta vessant. La seua figura ha esdevingut un fenomen sense precedents al País Valencià a partir de la música d'arrel tradicional. Com a solista parteix del repertori que practicà sent membre del Grup Sarau i l'Escola de Danses de Xàtiva, basat en una tasca de recerca. L'interessant és que puntualment ha fet *riproposta* en algunes cançons per al ball, substituint les cobles acostumades, més anacròniques o intrascendents, per altres dotades d'un contingut polític, molt més adients al context valencià actual: «Jota de Xàtiva» (*Si em pose a cantar cançons*, 2006) i a partir de 2007, amb la «Malaguenya de Barxeta» (c12).⁴⁴

Una altra alternativa és fer servir la música tradicional com a suport de textos poètics i explotar-ne la vessant lírica (una línia que ja hem estudiat en les grups de danses). És un bon exemple la base de la «Malaguenya de Barxeta» per al tema «Elegia valenciana» (c11), que forma part del treball *Xarq Al-Andalus* (Al Tall, 1985), sobre poetes valencians d'època andalusina, o «L'amor és Déu en barca» (Miquel Gil, *Orgànic*, 2001), amb l'esquema musical d'un bolero, sobre un poema d'Enric Casasses.

Quadre 5. Mostra de cançons de les noves vies: moviment folk⁴⁵

<p>10 No tinc falta d'escola, llicenciada sóc ja; en barrancs i altres coses ta mare m'ha ensenyat.</p>	<p>11 Ella és la pàtria que estime, davant la qual sóc humil. Mai no vaig abandonar-la, m'obligaren a partir.</p>	<p>12 Vinc del cor de la Costera del poble dels socarrats, d'allà on renaix de les cendres el meu País Valencià.</p>
--	--	---

43 Torrent (1990: 127).

44 Aquest tema ha esdevingut una mena d'himne per a molts valencians, adoptant valors simbòlics insòlits. Parteix de la versió que edità Sarau (*Balls i cançons de la Costera*, 1985). Ha estat molt reproduïda i versionada. Vegeu Baydal (2016).

45 C10: «Fandango rodats», *A la nostra gent*, Els Pavessos, 1976; c11: «Elegia valenciana», *Xarq Al-Andalus*, Al Tall, 1985; c12: «Malaguenya de Barxeta», Pep Gimeno «Botifarra», 2007.

En els darrers vint anys s'ha començat a desenvolupar al País Valencià un moviment que tracta de recuperar la finalitat lúdica del ball d'arrel tradicional creant nous espais radicalment diferents dels espectacles folklòrics. Aquesta proposta s'ha consolidat més primerencament a Mallorca i a Múrcia, amb el moviment de les «ballades» i els «encuentros de cuadrillas», que han servit de model als «aplecs de sonadors» i «bureos» valencians. Ha sorgit des d'algunes associacions folklòriques que, orientades a una vessant més sensibilitzada per la investigació i la restauració, han volgut reaccionar contra l'esgotament que suposa la via escènica. Ens qüestionem, seguint Sbert (2017: 181): «¿Han fracassat aquests darrers anys manifestacions folklòriques que, a còpia de proposar-se més l'espectacle que no la vivència, han mistificat les seves produccions, construint sobre l'“anacronia” i el “sincretisme”?».

L'experiència dels aplecs i bureos ha permès crear espais de trobada entre els hereus de la cadena tradicional i les noves generacions, formades majoritàriament en el context de les agrupacions folklòriques. S'ha afavorit el relleu generacional i la participació i interès del jovent. Per altra banda, s'ha redescobert la força expressiva i el potencial creatiu del llenguatge de la tradició pel que fa a la música i al ball, que s'oposen a les fórmules estereotipades i encarcerades del folklorisme. Pel que fa a les lletres, el folklorisme creà la falsa idea que hi havia unes peces fixades amb unes determinades cobles, cosa que mostrava una imatge empobrida i ensopida de la tradició musical. La pràctica actual del ball ens obliga a tornar als usos tradicionals d'explotar la riquesa del cançoner –tot un univers de referents col·lectius– i a fomentar la creació. Per altra banda, haurem de reflexionar sobre la conveniència de repetir segons quins continguts procedents del cançoner que resultarien anacrònics en el nostre temps. Ja hem vist que en el moviment folk ja hi ha hagut traces de relectura de la tradició i de creació. Si la cançó popular sempre s'ha adaptat a les circumstàncies en què ha viscut, ara més que mai la necessitem com a mitjà d'identificació o d'expressió pròpia. Davant d'un món globalitzat cal reformular les pràctiques i els productes de la nostra tradició cultural perquè puguem tenir una funcionalitat per a la societat. Com diu Raimon, tenim «desig de cançons».

BIBLIOGRAFIA

- ADROVER, S. *et al.* (2018): «Els sonadors de pagès», *Patrimoni musical III*, Manacor, Escola Municipal de mallorquí, p. 79-92. Llibre digital: <http://www.escolademallorqui.cat/wp-content/uploads/2016/08/PAPERS-DE-SA-TORRE-71.pdf> [data de consulta, 10 de maig de 2018].
- BAYDAL, V. (2016): «D'himnes nacionals i la 'Malaguenya de Barxeta'», <[http://](http://www.ventdcabylia.com/2016/07/dhimnes-nacionals-i-la-malaguenya-de.html)

- www.ventdcabylia.com/2016/07/dhimnes-nacionals-i-la-malaguenya-de.html> [data de consulta, 10 de maig de 2018].
- BERNABEU, J. L. (1984): *Los límites simbólicos. Hombres de la Foia de Castalla y el Vall de Xixona*, Alacant, IEA-Diputació Provincial d'Alacant.
- BIBILONI, A. (2010): «Els balls populars a Mallorca: una evolució insòlita a la Mediterrània», *Caramella*, núm. 22, (gener-juny de 2010) p. 84-87.
- CASERO, E. (2000): *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Nuevas Estructuras.
- FLORES, L. X. *et al.* (2011): «La jota al País Valencià. Algunes consideracions», *Caramella*, 24 (gener-juny 2011), p. 30-51.
- FLORES, M. A.; MONJO, J. L. (2011): «Perspectives actuals per al ball tradicional al Sud valencià», *El Salt*, núm. 26 (primavera 2011), Alacant, Diputació d'Alacant, p. 4-10.
- (2012): «Nous camins per al ball tradicional al País Valencià. Els aplecs de sonadors», *Caramella*, núm. 26 (gener-juny 2012), p. 64-67.
- FRECHINA, J. V. (2004): «Ritus entorn de la mort d'albat en el País Valencià», *Caramella*, núm. 10, (gener-juny de 2004) p. 9-15.
- (2006): «Vells i nous camins per a la música tradicional», dins Joana DOMENGE (coord.) *El patrimoni musical (I). Curs de Cultura Popular i Tradicional*, Manacor, Ajuntament de Manacor.
- (2012): *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- GUZMÁN, A. (2007): *Música y tradición en Énguera y La Canal*, València, Aula de Cultura Tradicional Valenciana - Universitat de València.
- MARTÍ, J. (1995): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel.
- MOLL, F. (1979): «Assaig d'estudi preliminar», dins Josep Ginard, *Cançoner popular de Mallorca*, I, Palma, Moll, p. 13-84.
- MONJO, J. L. (2009): *El cançoner popular de Tàrbena. Recopilació i estudi lingüístic*, Alacant, Universitat d'Alacant – Departament de Filologia Catalana. [MPTV] Pardo, F. - Jesús-María, J. A. (2001).
- ORIOI, C. (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània.
- Pardo, F.; Jesús-María, J. A. (2001). *La música popular en la tradició valenciana*, València, Institut Valencià de la Música - Generalitat Valenciana.
- PITARCH, C. (1997): «El cant valencià. Apunts per a un estudi conceptual i històric» (dins *El món del cant*, addenda de *Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana*, vols. 25é-26é), València, Generalitat Valenciana, p. 3-35.
- SÁNCHEZ, M. (2008): «Hacia una interpretación del modelo folclórico musical en el Sureste español» dins Modesto García (coord.), *Música de tradición oral. XXV Años de Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*, Institu-

to de Estudios Almerienses, p. 201-258.

SBERT, M. (2017): «Cultura popular i tradicional a Mallorca: a recer d'una llei?» dins *I Jornades de Cultura Popular i Tradicional de les Illes Balears (Palma 2016)*, Palma, Consell de Mallorca, p. 173-194.

SEGUÍ, S. (1973): *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, Alacant, Diputació Provincial d'Alacant.

– (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, València, Institució Alfons el Magnànim - Diputació Provincial de València.

TORRENT, V. (1990): *La música popular*, València, Edicions Alfons el Magnànim.

TORRES, À; SEMPÈRE, J. V. (2002): *Cançons de la Vila (6)*, Vila-real, Grup de Danses el Raval.

CORRANDES I MEMÒRIA ORAL D'UN PLEC DE
JOAN TIMONEDA EN UN FULL VOLANDER DE 1829
Salvador Rebés

1. *Adquisició d'un full no gaire atractiu*

Als més joves els semblarà estrany que hagi existit mai una llibreria antiquària a la Plaça de Sant Jaume de Barcelona, la Llibreria Època, just al local que té llogat a hores d'ara el *fast food* Pans & Company. Temps era temps! Allà mateix, a finals dels anys vuitanta, vaig adquirir uns quants impresos de canya i cordill entre els quals hi havia un full solt de mida foli (31 x 21,5 cm), una mica esquinçat pel mig, sense peu d'impremta. Duu per títol «La Cena» (Figs. 1-2). Una cara presenta tres columnes de versos catalans d'assumpte religiós i l'altra, una notícia en prosa castellana, disposada a dues columnes.

Tal com ho recordo, no em va cridar gens l'atenció la part versificada, que és una mena de sermó doctrinal, ni tampoc la gràcia inexistent del seu gravat, presidit per una Santa Cena de caire setcentista tan estreta que només hi caben nou deixebles del Senyor (!). Flanquegen el requadre de la Cena dues figures desproporcionades de factura més moderna, que són l'Immaculat Cor de Maria i el Sagrat Cor de Jesús. La devoció al Sagrat Cor, molt abatuda després de l'expulsió de la Companyia de Jesús, l'any 1767, s'havia reviscolat durant el regnat de Ferran VII i era la devoció predilecta de M. Josepa Amàlia de Saxònia, tercera esposa del monarca, traspassada el 18 de maig de 1829 (Herradón 2009). Així és que, si no van ser els versos ni les imatges del gravat, entenc que em vaig deixar captar pel reclam del terratrèmol, tal com devia succeir amb els contemporanis de l'imprès.

2. *Notícia sobre el sisme del Baix Segura*

En efecte, al revers del paper, i sota el titular «Copia de la Gaceta de Madrid. Orihuela 31 de marzo de 1829», s'hi llegeix la fatídica notícia del terratrèmol del Baix Segura, dit també de Torrevella i d'Almoradí, esdevingut el dissabte 21 de març de 1829 (Fig. 2). Segons el comissionat del rei, l'enginyer José Agustín de Larramendi, la sotragada havia deixat un balanç de 389 morts i 375 ferits, a més de causar l'esfondrament total o parcial de tota mena d'edificis i d'infraestructures, sobretot a Almoradí, Torrevella i Guardamar del Segura (Rodríguez de la Torre 1984; Canales *et al.* 1999). La *Gaceta de Madrid* va notificar-ho amb deu dies de retard, cosa habitual en aquella època (*Gaceta* 1829a), però la magnitud del desastre aconsellava un comunicat més precís. D'aquesta ampliació informativa, reportada des d'Oriola (*Gaceta* 1829b), deriva la pretesa còpia estampada al revers del full. Pretesa perquè no passa de ser una síntesi ajustada a l'espai disponible. Per exemple (ortografia original, aquí i sempre):

La Mata y Torre vieja. Asolados enteramente, sin quedar un solo edificio en pie; habiendo quedado bajo sus ruinas un gran número de sus vecinos, cuyo detall[e] no puede darse en muchos dias; otro de sus víctimas lo ha sido el cura párroco, contándose hasta el número de 57 en sola la noche del día 28 del actual. (Text de la *Gaceta de Madrid*)

La Mata y Torravieja [sic]. Asolados enteramente, quedando muchos de sus vecinos entre las ruinas. (Síntesi del full)

Aprofitant el prestigi de la *Gaceta*, antecessora del *Boletín Oficial del Estado*, l'impressor mirava d'atreure l'atenció de la gent més senzilla, la que no tenia accés directe a la premsa. I és que un succés tan espantós com aquell es prestava al noticierisme de canya i cordill. Rodríguez de la Torre (1992) ja va reunir i comentar diverses expressions de literatura popular relatives al cas, entre les quals hi ha la *Relacion del espantoso terremoto que en la tarde del 21 de Marzo del presente año de 1829 se sintió en diferentes pueblos de la gobernacion de Orihuela, y otros del partido de Murcia*, romanç imprès a Barcelona per Ignasi Estivill. Vegem-ne una petita mostra:

Retiró el mar sus orillas árido el suelo dejando,
el horroroso desierto con su huida acrecentando.
El polvo de las ruinas un furioso viento alzando
aumentó la confusión, y llenó al mortal de espanto.
Gritos y ayes lastimeros resuenan por los collados,
de heridos y moribundos víctimas de tal estragos.

D'altra banda, tenim la *Relacio breu y compendiosa de las desgracias que han causat en Orihuela (ciutat del regne de Valencia) y en los pobles de la horta y camp de aquella, los terremotos de la tarde del 21 de Mars del corrent any 1829*, publicada per Ignasi Valls a Vic, que és la traducció d'un full en prosa tret l'11 d'abril de 1829 a l'impremta oriolana de Pedro Berruezo, reproduït a Barcelona per Josep Torner. «¡Que ideas tan tristas forma l'home reflexiu á la vista de un espectáculo tan funest! Vulla Deu deslliurarnos de tanta calamitat», exclama la veu anònima del traductor. Com que aquests papers volanders eren productes d'actualitat, de consum popular, fets i venuts a l'escalf del succés, crec que la datació (omesa) que pertoca al nostre full hauria de ser també la de l'any 1829. Quin sentit tindria, si no?

3. Glossa a la Seqüència de la missa de Difunts

Com he dit abans, la cara versificada l'encapçala el títol «La Cena». No està feta, però, d'una sola peça. Separat per una subtil línia en blanc, ocupa la segona part de la columna central i tota la tercera un poema poliestròfic que comença:

La vorás activitat
Del foch ab tonant crexit,

Al mon caduch y fallit
Deixará tot abrasat:
Ab justa severitat
Dies iræ, dies illa,
Solvét saeculum in favilla, etc.

Són les dècimes «A la omnipotència, justícia i misericòrdia de Déu infinit. Glossa a la Seqüència de la missa de Difunts», incloses a l'edició prínceps de *La Armonia del Parnàs* (1703) com si fossin del Rector de Vallfogona. La «Vida del D^e Vicent Garcia, escrita per los Rectores de Pitallvga, y dels Banys», adjunta per fra Manuel de Vega a *La Armonia del Parnàs*, afirma que havien estat escrites en un rapte d'inspiració final, a l'hora extrema de la mort:

Ab esta consideració (qual altre Cygne Racional, y Catholic) reservá lo millor Cant pera la hora extrema, component la Glofa á la *Sequencia* de la Missa de Difunts, que es en la pag. 159. dient: *Que de tantas Obras, com havia compost, sols aquella era digna del nom de Bona, y mereixia reservarfe del incendi, que havia confumit las demès.*

La crítica actual no ha dubtat a considerar-les apòcrifes (Rossich 2000: 159-161). Val a dir que la Seqüència glossada també s'havia venut en fulls solts, al marge de *La Armonia del Parnàs*, i que tots els exemplars de canya i cordill que conec, començant per la *Glosa a la prosa Dies iræ, dies illa* treta a Barcelona pels Hereus de Joan Jolis (Fig. 3), desconeixen l'atribució al Rector de Vallfogona (Biblioteca de Catalunya [BCat], top. I Go M 550 i I Go M 551; Torrell 1975: 6v).

El to luctuós i apocalíptic del *Dies iræ* s'adiu d'allò més bé amb la notícia del terratrèmol: «¡Que ideas tan tristas forma l'home reflexiu...». I un observació important. L'impressor de 1829 ha tallat el poema a l'alçada del *cum vix justus sit securus*, per la vuitena estrofa d'un total de divuit. Per què? Perquè no n'hi cabia més, perquè la plana següent estava tota ella reservada per a la còpia de la *Gaceta de Madrid*.

4. «La Cena», oració popular i transmissió oral

L'examen ascendent del full ens deixa per acabar «La Cena» pròpiament dita, primera columna i part superior del centre. Serà d'ara endavant, la versió [A]. Llegim-la sencera (ortografia original):

	La cena de passió en Deu glorificat, Tractada de nou estamen, Maria Verge del Cel dotada Per llum de gracia amen.		Dins l'ostia consagrada Bon Jesus en creu está. Demá dirém al vostre Pare, Verge y mare triunfan,
05	La cena s' es consagrada Ab la pasta de aquell sant pá,	10	Dintre el ventra de vos Mare; Se criá lo Esperit Sant.

15 Espiga, Verge[,] tan delicada
 Nou mesos la habeu portat,
 Y en vostra llet sagrada;
 Lo Esperit Sant se ha criat.
 Y ab estas sinch oracions
 Segarén aquell formen,
 Que per señal de passió,
 20 Donau lliberalmen.
 La garba de aquell formen
 Per Judas iscarriot
 En trenta dines d' argen
 Lin donan fam de sacerdot.
 25 Per vosaltres als sans portaran
 Lo formen tan delicat,
 La llansada que li daran;
 Sanch y aigua surti del costat.
 Los Rabins son gent malvada
 30 Tots cridan que deu morí,
 Y moria en creu d' una vegada
 Lo formen rebeldí.
 Tots cridavan tolle fes farina,
 En creu crucificat lo formen,
 35 Pues es amat en llum divina,
 Moria en pasta de formen.
 Los martells son rigorosos
 Prontamen l' han clavat,
 Los ferros ja son sanguinosos:
 40 En la creu l' han clavat.
 En sepulcre si tancaren
 Aquell pá guardaulo bé,
 Ab rigor la llosa sellaren,
 Pero sempre viu estigué.
 45 Be qui está en criansa
 La cena contemplará,
 Qui es mort cobrara vida,
 Qui es viu bé morirá.
 Qui m' aurá fet dir la cena
 50 Mol perdons aurá guañats,
 Los pecats aurá fet al dia;
 Tots li serán perdonats.
 Si ma boca ha fet errada,
 Si he dit lo que no deu,
 55 Vos suplich Verge Sagrada
 Y al bon Jesus que 'm perdoneu.
 En la Ciutat de Manresa
 May se ha vist tanta gen,
 Com lo dia que 'm donaren;
 60 Lo Santissim Sagrament.

Aqui dalt de la montaña
 Ni ha rosas y clavells,
 Per enramar la custoria,
 Del Santissim Sagrament.
 65 Puix que Deu ams ha donat,
 Lo menester en temporal y etern,
 Digam tots alegrement;
 Alabat sia lo Santissim Sagrament.
 Aquí dalt de la Montaña
 70 Si ni ha un roseret florit,
 Que lo rosiñol hi canta,
 Todas horas de la nit.
 Aquí dalt de la montaña
 Mare dexuimi aná,
 75 Per culli fabas y pesuls
 En el temps que ni aurá.



Es tracta d'una apologia del Misteri eucarístic força confusa i enrevessada, però així i tot, conforme a la doctrina i les tendències al·legòriques que imperaren sota l'influx del Concili de Trento. Glorifica la transsubstanciació, la presència real de Crist a l'Eucaristia, i la vincula amb gràcia de la Redempció a través del sacrifici de la creu: «Dins l' ostia consagrada / Bon Jesus en creu está» (v. 7-8). Les «sinch oracions» esmentades (v. 17) són les cinc paraules inicials de la consagració, «*Hoc est enim Corpus meum*».

En el trajecte de l'Encarnació fins a la Passió de Crist, la persona física cedirà el seu lloc al sant pa, reiterat en les formes successives del procés d'elaboració:

Espiga, Verge[,] tan delicada / Nou mesos la habeu portat (v. 13-14)
 Tots cridavan tolle fes farina, / En creu crucificat lo formen (v. 33-34), etc.
 En sepulcre si tancaren / Aquell pá guardaulo bé (v. 41-42), etc.

Espiga, forment, garba, pasta, farina... És natural que Marià Aguiló l'anomenés «La Passió comparada a les espigues i al pa». Aguiló la sabia de font oral [versions B, C], igual que Mn. Cinto Verdager [D]. Les primeres tonades estan documentades al segle XX, i entre els seus col·lectors figuren la professora de piano i cantaire de l'Orfeó Català Antònia Sancristòfol [E]; Mn. Josep Fabre, mestre de capella de la seu de Perpinyà [F]; el musicòleg Mn. Higiní Anglès [G]; el pedagog musical i propagandista catòlic Joan Llongueres [H] i els mestres de l'Orfeó Català Joan Tomàs i Lluís Maria Millet, missioners de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) [I]:

- B «Nom de Déu glorificat, / encadena *estalment...*» (OCPC, sèrie A-11-XVI, 2), recollida per M. Aguiló a Balaguer, de Maria Oliva, sense data. Aguiló va explorar Balaguer l'any 1857 i sabem que hi va tornar l'agost de 1860, en companyia de Ramon Muns.
- C «Nom de Déu glorificat, / tractat de nou estaments...» (OCPC, A-11-XVI, 1), recollida per M. Aguiló a Camprodon, de Domingo Viany, 1868. Aguiló hi afegí «Diu que está estampada», senyal que no l'havia vist impresa.
- D «Llum de Deu glorificada / acte de nou estaments...» (BCat, ms. 370/1, f. 7-8, *La Cena*), recollida per J. Verdager, sense lloc [Prats de Molló] ni data [1880]. Mereix un estudi detingut. Absent al catàleg de Josep M. de Casacuberta (1949), figura al ms. 370/1 entre «El pastoret» i «Plors i consol», amb una escriptura continua, i sabem –per Milà i Fontanals– que aquest grup de cançons és de Prats de Molló, de la segona estada de Mn. Cinto al balneari de La Presta, 1880. «La Cena» podria ser de l'informador d'«El pastoret», Joan Vidal, aplegador d'almoines de la Verge del Coral (Pujol i Puntí 1926).
- E «Nom de Deu Glorificat / tractat de nou estaments» (OCPC, S-19, 21-i, *La Cena. Oració*), íncipit musical recollit per A. Sancristòfol, sense lloc, 1910.

- F «Nom de Deu Glorificada, / acta del Nou testament...», publicada per J. Fabre (1911: 68-69, *La Cena Santa*), sense data ni lloc [a. 1911].
- G «Llum de Déu glorificat, / tractat del nou Testament...», recollida i publicada per H. Anglès (1921: 262-263, *El Sant Forment*), a Banyoles d'un vell de més de 80 a., sense data [a. 1921].
- H «Tota hora glorificada, / tractat del Nou Testament...», publicada amb retocs personals i sense dades de recerca per J. Llongueres (1928: 166-169, *La Cena Divino*). Copiada, sense indicar-ne l'origen, per J. Amades (1951: 91-92, núm. 393, *Tothora glorificada*).
- I «Bendita en sigui la mare, / bendita en sigui la crus, etc.», recollida per J. Tomàs i Ll. M. Millet a Vilajoan (Alt Empordà), de Francisca Torres i Moriscot, de 45 anys, 1927, i publicada dins la col·lecció de *Materials* (2010: 130, núm. 105, *Bendita en sigui la mare*). S'identifica amb certa dificultat perquè és un fragment final. L'exploració exhaustiva d'arxius i biblioteques hauria d'oferir-nos nous testimonis.

Contràriament al que podríem imaginar, el full de la llibreria Època (o qualsevol reedició hipotètica d'aquest) no va ser el punt inicial del corrent folklòric. Quan l'informador de Camprodon [C] al·ludia a una peça «estampada», s'estava referint, en realitat, a una altra branca de la transmissió impresa, recognoscible a les versions orals de Verdguer, Fabre i Anglès [D, F, G], així com a la factícia de Llongueres [H]. De fet, totes les manifestacions de «La Cena», ja siguin folklòriques o de canya i cordill, provenen de les «Cobles ara nouament | trobades, a llaor y gloria del sanctissim cos precios de | Jesu Christ, en lany de M.D.Lvj. | Per Juan Timoneda», dos exemplars de les quals es conserven a la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia (IEC, Cens de Poesia Catalana de l'Edat Moderna, <https://pcem.iec.cat/fonts_una.asp?idf=45>):

Vilancet.

En la cena consagrada
fon posat aquest sant pa
on Jesús tancat està.

Trameté Déu, etern Pare,
a Jesús, forment triumphant
dins ventre de verge mare
sembrat per l'Esperit Sant.
Com a llaurador bastant,
llavor bastant nos donà,
on Jhesús tancat està. etc. (Fig. 4)

Magnífica pervivència contemporània d'un poema doctrinal del segle XVI, tal com han remarcat els seus descobridors Joan Mahiques i Helena Rovira (2013). L'èxit col·lectiu d'aquest villancet s'explica en gran mesura pel fet d'haver-se adap-

tat al cant oracional. «La Cena» circulava com a una de tantes pregàries espúries, desautoritzades per l'Església, en què es garantien indulgències i perdons a la bona de Déu (mai més ben dit): «Qui m'aurà fet dir la cena / Mol perdons aurà guañats / Los pecats aurà fet al dia; / Tots li serán perdonats» (A, v. 49-52; amb poques variants, B, D, F, G, H, I). La intertextualitat del gènere de les oracions i dels conjurs populars incorpora a «La Cena» la fórmula «Qui haurà fet cantar la cena / tots los divendres de l'any / traurà una ànima de pena, / la seva si està en treball» (I; similar en C, D, F, H). Això no hi és, però, al nostre full [A], ni figuren tampoc els versos viatgers «Bendita siga la Mare / bendita siga la cruz / bendita siga la Mare / que ha criat lo bon Jesus» (D; similar en C, I) i «Bon Jesús: quan vareu neixer / portaveu corona d'or, / i ara la portau d'espines / per nosaltres pecadors» (F, i similar en C, D, H, I).

L'estrofa dels perdons és l'única esmentada al *Calendari folklòric d'Urgell*: «Aquell qui dirà la “Cena”, / molts perdons haurà guanyats; / los pecats que farà al dia, / tots li seran perdonats» (Serra i Boldú 1981 [1915]: 360). L'insigne folklorista de Bellpuig, catòlic militant, l'arreglera amb altres mostres d'allò que caldria suprimir de les pràctiques piadoses, atès que «al costat de les oracions que pot dir, se li ha d'ensenyar al poble les que no pot dir [...]. Es precis, doncs, que la gent senzilla entengui que es ridícol, que diu una serie de disbarats i que insulta grollement a Nostre Senyor, quan diu *lo Pare Nostre petit*, que dono aquí, per a que, capacitant-se tothom de la mala fe que l'informa, se converteixi cada lector en un apòstol per a purificar les costums...» (p. 358). És clar que, des del punt de vista popular, no n'hi havia pas per a tant. Qui s'atreveria a jutjar la coherència d'una pregària? Més incomprendible per al comú de la gent era la litúrgia en llatí. A fi de comptes, el poder de la veu religiosa, igual que el de la veu màgica, s'acreix en virtut de l'esoterisme que l'envolta. Per esdevenir oracions populars cantades, les cobles de Timoneda tenien a favor seu amb l'obliquïtat de l'al·legoria, l'àrdua metàfora del molí espiritual (Llompart 1982; J. L. Moreno 1989). La transmissió de viva veu n'ha incrementat encara el grau de foscor, a còpia de llacunes i confusions colossals. Per exemple:

[B] «Espina tan delicada / [...] / dels vostres pits és criada», *espiga per espina*.

[B] «si és pastat d'aquell sant Pau», *sant Pau per sant pa*.

[B] «els màrtirs són rigorosos», *màrtirs per martells*.

[C] «La garba d'aquell forment / per Judes se n'és criat», *se n'és criat, per Iscariot*.

[C, F] «Los roïns són gent malvada», *roïns per rabins*. Etc.

Aquesta mena d'absurditats, comuns a l'aprenentatge d'oïda, rebia entre els amics col·lectors del Romancero el terme col·loquial de *tradición turulata*: «Mientras Gerineldo bebe, / su caballo echa un cantar...». Segur que el nostre full no es va

sometre a censura eclesiàstica perquè comparteix amb els materials folklòrics més d'un disbarat. Per exemple (cursives meves):

Demá dirém al vostre Pare, Verge y mare triunfan, <i>Dintre el ventra de vos Mare; Se criá lo Esperit Sant.</i>	Premeteren al Etern Pare Verge y Mare crian l'Infant <i>dins del ventre de vos Mare ses criat l'Esperit Sant.</i>	Tramete Deu, etern Pare, a Jesus, forment triumphant dins ventre de verge mare <i>sembrat per l'Esperit Sant.</i>
(Full «La Cena» [A])	(Text de transmissió oral [D])	(Cobles de Timoneda)

També a Balaguer, «s'ha criat l'Esperit Sant» [B]. Sobta veure-ho escrit en un document imprès? Crec que tenim motius per defensar que el text [A] de «La Cena», malgrat que hagi circulat imprès, obeeix a un estadi previ de transmissió oral. Són indicis evidents d'oralitat les llacunes, els errors de contingut, les exhortacions a resar-la i sobretot, l'addició de les corrandes.

En efecte, acabada «La Cena», caldria esperar la peça següent, la «Glossa al *Dies iræ*», però en comptes d'això, vénen entremig quatre corrandes populars (7- 7a 7-7a), dues de les quals són d'assumpte profà (!). Les primeres tenen en comú el motiu del Santíssim Sagrament; la resta ha està trenada per la fórmula d'inici compartida «Aquí dalt de la muntanya»:

[1] En la Ciutat de Manresa
May se ha vist tanta gen,
Com lo dia que 'm donaren;
Lo Santíssim Sagrament.

[2] Aquí dalt de la montaña
Ni ha rosas y clavells,
Per enramar la custodia,
Del Santíssim Sagrament.

[3] Aquí dalt de la Montaña
Si ni ha un roseret florit,
Que lo rosiñol hi canta,
Totas horas de la nit.

[4] Aquí dalt de la montaña
Mare dexeumi aná,
Per culli fabas y pesuls
En el temps que ni aurá.

La que parla de Manresa apareix encastada a la part final de la «Cansó antiga de Monserrat», difosa d'una banda per Joan Martí i Cantó (1856: 178-179) i d'una altra, pel full anònim *Baladas pera cantarse en la montanya de Monserrat*, del mateix any i la mateixa estampa, possible iniciativa del prevere Martí i Cantó (*Baladas* 1856: 1v.; Milà i Fontanals 1882: 58-60). Diu: «A la ciutat de Manresa / May no s' ha vist tanta gent, / Com quant varen traslladarne / Lo santíssim Sagrament».

Així doncs, se'ns plantegen les opcions següents:

- Les quatre corrandes foren afegides al full per tal de farcir l'espai buit entre «La Cena» i la «Glossa». Objecions possibles? Que a diferència de «Glossa», no estan delimitades per línies en blanc i que no van seguides, una després de l'altra, sinó que hi ha un segment intercalat de «La Cena» (v. 65-68), entre la segona corrande i la tercera. D'altra banda, recordem que les dècimes atribuïdes al Rector de Vallfogona foren mutilades per manca d'espai. Hauria estat més natural i senzill afegir-hi l'estrofa següent, si és que quedaven línies sobreres.
- Les corrandes del nostre full constitueixen una unitat amb el text [A] de «La Cena». Les portava agregades abans d'arribar a mans de l'impressor. I això ens remet a una font oral.

El segment intercalat, «Puix que Deu ams ha donat, etc.» (A, v. 65-68) no pertany al plec de Timoneda, sinó a l'herència tradicional d'aquest. Se'l troba, en termes similars, a les versions C, D, G i H. L'apel·lació al Santíssim Sagrament és l'element que devia donar peu a la segona de les corrandes que acabem d'esmentar [2]. Cal advertir que l'enramada de la custòdia consta a «La Cena» de Prats de Molló [D], i en el mateix ordre:

<i>Aquí dalt de la montaña Ni ha rosas y clavells, Per enramar la custodia, Del Santíssim Sagrament.</i>	<i>Aquí dalt de la montanya n hi ha rosas y clavells per enramar la custodia del Santíssim Sagrament.</i>
Puix que Deu ams ha donat, Lo menester en temporal y etern, Digam tots alegrement; Alabat sia lo Santíssim Sagrament.	Puig que Deu nos ha dat pa per tot nostron compliment diguem tots alabat siga lo Santíssim Sagrament.
([A], full «La Cena»)	([D], text oral de Verdaguer)

I se suma al final d'una cançó de capta, procedent de Martinet de Cerdanya, anotada el 1935 pel mestres Joan Tomàs i Joan Llongueres (*Materials* 2007: 276-277).

En definitiva, un recurs tradicional. Els màrtirs rigorosos cobren aquí un xic més de sentit (cursives meves):

Angelina graciosa,
qui és més pura que una rosa,
quan la rosa va nasquer,
l'àngel n'aparegué.
Ja se'n diu sant Gabriel,
pastoret lo rei del cel;
ja se'n diu crucificat,
set espines li han clavat.
Los màrtirs són rigorosos
porten manto de color.
Els qui us canten a l'església
porten vestidet de seda,
i en qui en canten dalt del cor
porten coroneta d'or.
I aquesta oració qui la dirà
tots los divendres de l'any
traurà una ànima de pena
i la seva, si està en treball.
Qui la sap i no la diu,
el seu cor està captiu.
Qui la sap i no la pren,
Déu li farà recordament.
Pujau dalt de la muntanya,
colliu roses i clavells,
per enramellar la custòdia
del Santíssim Sagrament.

Renunciaré a enumerar, per raons d'espai, el nombre d'ocasions en què es trobada per separat, fins i tot com a cant de bressol (Cortils i Vieta 1886: 96). Havia esdevingut tan contagiosa que la veiem eixamplant amb un toc piadós la cèlebre corrandà «Marieta cistellera»:

<p>Marieta cistellera, tu que 'n sabs de fer cistells, me 'n faràs una panera per' anà' á collir clavells, <i>per' enramar la custòdia</i> <i>del Santíssim Sagrament.</i></p> <p>(Bertran i Bros 1885: 214)</p>	<p>Tu, Marieta cistellera, tu que en saps de fer cistells, me'n faràs una panera per anar a collir clavells. I amb clavells de quatre en quatre i les roses de cinc en cinc, per enramar la custòdia del Santíssim Sagrament.</p> <p>(Materials 2010: 195)</p>
--	--

Tornant al full de «La Cena», l'enramada de la custòdia [2], a més d'atreure al seu costat la corrandà que parla de Manresa [1], atesa la referència compartida al Santíssim Sagrament, hauria marcat també la pauta a les dues corrandes de caire profà, [3] i [4], amb les quals comparteix l'inici «aquí dalt de la muntanya», el més sovintejat del gènere. Recordem, si més no, l'entrada corresponent al *Diccionari de la dansa* (Pujol i Amades 1936: 345-346, *Ball de la muntanyeta*).

5. Conclusió

Com que no aspiraven sinó a vendre novetats o èxits renovats, els impressors de canya i cordill actuaren, en termes generals, al marge del cançoner tradicional, i arribat el moment, es mostraren indiferents a l'aparició del Folklore com a activitat de recerca i difusió del saber il·lustrat. És, per tant, una casualitat, una casualitat molt feliç, que s'hagin conservat en un full solt de 1829 quatre corrandes populars, testimonis d'una oralitat que comparteixen amb el text que les alberga, titulat «La Cena». Cal destacar, així mateix, la fortuna ulterior de les «Cobles ara novament trobades a llaor i glòria del santíssim cos preciós de Jesucrist», de l'editor i escriptor valencià Joan Timoneda, documentades en versions folklòriques, a tall d'oració popular, durant els segles XIX i XX, havent arribat fins a Prats de Molló, circumstància que coneixem gràcies a Mn. Jacint Verdaguer.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES⁴⁶

- AMADES, J. (1951): *Folklore de Catalunya, II. Cançoner: cançons, refranys, endevinalles*, Barcelona, Selecta.
- ANGLÈS, H. (1921): «Melodies populars de Pentecostès», *Vida cristiana*, 59 (1921), p. 258-263.
- BALADAS (1856): s. a., *Baladas pera cantarse en la montanya de Montserrat*, Barcelona, Joseph Gorgas, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000141727&page=1>>.
- BERTRAN I BROS, P. (1885): *Cançons i follies populars (inédites) recullides al peu de Montserrat*, Barcelona, A. Verdaguer.
- CASACUBERTA, J. M. (1949): «Jacint Verdaguer, col·lector de cançons populars», *Estudis Romànics*, 1 (1949 [1947-1948]), p. 89-129, <http://www.raco.cat/index.php/Estudis/article/view/236744>.
- CANALES, G. (dir.) et al. (1999): *La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*, Almoradí, Ajuntament.
- CORTILS I VIETA, J. (1886): *Ethologia de Blanes*, Barcelona, Àlvar Verdaguer.
- FABRE, J. (1911): «La Cena Santa. Divino», *Revista Musical Catalana*, 87 (març de 1911), p. 68-69.

46 Totes les consultes en línia són de novembre del 2017.

GACETA (1829a): s. a., «Temblor de tierra», *Gaceta de Madrid*, 39 (31 de març de 1829), p. 155, <<https://books.google.es/books?id=jJofhorWCnEC&hl=es&pg=PA153#v=onepage&q&f=false>>.

— (1929b): «Orihuela 31 de Marzo», *Gaceta de Madrid*, 41 (4 d'abril de 1829), p. 163 <<https://books.google.es/books?id=jJofhorWCnEC&hl=es&pg=PA161#v=onepage&q&f=false>>.

HERRADÓN, M. A. (2009): «Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 64/2 (juliol-desembre de 2009), 193-218, <<http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewArticle/86>>.

LLOMPART, G. (1969 [1982]): «“El molinet”. Aspectos religiosos de un popular romance mallorquín», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 25 (1969), p. 251-272; reeditat a *Religiosidad popular. Folklore de Mallorca, folklore de Europa*, Palma de Mallorca, José J. de Olaneta, 1982, p. 101-125.

LLONGUERES, J. (1928): *Els cants de la Passió. Exhortació poemàtica per a ésser dita i predicada en el temps de Passió i Setmana Santa*, Barcelona, Tip. Emporium.

MAHIQUES CLIMENT, J., i ROVIRA I CERDÀ, H. (2013): «Dos plecs poètics amb obres de Joan Timoneda i Andreu Martí Pineda», *Els Marges*, 101 (tardor de 2013), p. 82-104, <<http://www.raco.cat/index.php/Marges/issue/view/22578/showToc>>.

MARTÍ I CANTÓ, J (1856): *Mes lírico de Maria ó Los cancioneros de Monserrat*, Barcelona, José Gorgas (2a. ed. augmentada, Barcelona, Magriñá y Subirana, 1863; 3a. ed. augmentada, Barcelona, Heredero de Pablo Riera, 1870).

MATERIALS (2007): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, volum XVII, a cura de Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MATERIALS (2010): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, volum XX, a cura de Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MILÀ I FONTANALS, M. (1882): *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*, Barcelona, Alvaro Verdguer.

MORENO, J. L. (1989): «El simbolismo religioso del Molino en el Siglo de Oro español», *Revista de Folklore*, 100 (1989), p. 122-128, <<https://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=921>>.

PUJOL, F., i AMADES, J. (1936): *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors. Volum primer: Dansa*, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.

PUJOL, F., i PUNTÍ, J. (1926): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, I, fasc. 1. *Observacions, apendixs i notes al “Romancerillo catalán” de Manuel Milà i Fontanals*, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.

RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. (1984): *Los terremotos alicantinos de 1829*, Alacant, Instituto de Estudios Alicantinos.

— (1992): «Literatura popular sísmica: Una novela y muchas poesías sobre el terre-

moto del 21 de Marzo de 1829», *Revista de Folklore*, 142 (1992), p. 111-122, <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=1103>>.

ROSSICH, A. (2000): Francesc Vicent Garcia, *La Armonia del Parnàs*, ed. facsímil amb introducció d'Albert Rossich, Barcelona [i València], Universitat de Barcelona-Publicacions de la Universitat de València.

SERRA I BOLDÚ, V. (1981 [1915]): *Calendari folklòric d'Urgell*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat [facsímil de la ed., de 1915].

TORRELL, S. (1975): *Els goigs i les cobles del Dr. Francesc Vicent Garcia, Rector de Vallfogona (1582-1623)*, en *el 352 aniversari de la seva mort*, ordenació, bibliografia i aparat crític a cura de Torrell de Reus, Vallfogona de Riucorb.



LA CENA:

La cena de passió en Deu glorificat,
Tractada de nou estamen,
Maria Verge del Cel dolada
Per llum de gracia amen.

La cena s' es consagrada
Ab la pasta de aquell sant pá,
Dins l' ostia consagrada
Bon Jesus en creu está

Demá dirém al vostre Pare,
Verge y mare triufan,
Dintre el ventra de vos Mare;
Se criá lo Esperit Sant.

Espiga, Verge tan delicada
Nou mesos la habeu portat,
Y en vostra llet sagrada;
Lo Esperit Sant se ha criat.

Y ab estas sinch oracions
Segarém aquell formen,
Que per senal de passió,
Donau lliberalmen.

La garba de aquell formen
Per Judas iscariot
En trenta dines d' argen
Lin doñan fan de sacerdot.

Per vosaltres als sans portaran
Lo formen tan delicat,
La llansada que li daran;
Sanch y aigua curti del cosat.

Los llabins son gent melvada
Tots eridan qui deu mori,
Y moria en creu d' una vegada,
Lo formen rebeldí.

Tois eridavan tolle les farina,
En creu crucificat lo formen,
Pues es amat en llim divina,
Moria en pasta de formen.

Los martells son rigorosos
Prontamen l' han clavat,
Los ferros ja son sanguinosos;
En la creu l' han clavat.

En sepulcre si tancaren
Aquell pá guardau lo bé,
Ab rigor la llosa sellaren,
Pero sempre viu estigné.

Be qui está en criansa
La cena contemplará,
Qui es mort cobrara vida,
Qui es viu hé morirá.

Qui m' aurá fet dir la cena

Mol perdons aurá guañats,
Los pecats aurá fet al dia;
Tots li serán perdonats

Si ma boca ha fet errada,
Si he dit lo que no deu,
Vos suplich Verge Sagrada
Y al bon Jesus que m' perdoneu.

En la Ciutat de Manresa
May se ha vist tanta gen,
Com lo dia que m' donaren;
Lo Santíssim Sagrament.

Aqui dalt de la montaña
Ni ha rosas y clavells,
Per enramar la custodia,
Del Santíssim Sagrament.

Puix que deu ans ha donat,
Lo menester en temporal y etern,
ligam tois alegremen;
Alabat sia lo Santíssim Sagrament

Aqui dalt de la Montaña
Si ni ha un roseret florit,
Que lo rosínot hi canta,
Totas horas de la nit.

Aqui dalt de la montaña
Mare dexeu mi aná,
Per culhi fabas y pesuls
En el temps que ni aurá.

Na ve a l' activitat
De l' och y Aronau cruxit,
ni non caduch y fallit
Deixará tot abrasat:

Ab justia severitat
Dies iree, dies illa
Solvet seclum in favilla,
Estiragos fent en la Ruu

Del mon lo calor y feni,
Teste David cum Sibilla
Tremoló fa lo pensar
En los incendis del mon,

Los euals si los senyals son
Que tant nos fan tremolar;
Que discurs podrá alcansar
Quantus tremor est futurus

Cuando Judex est venturus;
Tan potent, per indignat,
Tan sabí, per remirat,
Cumeta stricto discussurus?

Mudada en groch element

De lot l' ayre la alta esfera;
Lo mar bramant ab brumera,
Lo cor de tots ab torment:

Cuand sonará la tremend'
Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum;

A papas, reys, pobres, richs,
A vosaltres, grans y xichs,
Coget omnes ante tronum.

La trompeta universal
Ab son despedit aléj
Convocant, idará també
Sentit y forsa vital:

Conegut aquest senyal,
Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura,
Que tremolant, sens abono,
Se presentará en lo trono
Judicanti responsura.

Lo temor no descuidat
Coneix que per major pena
Lo publich procés ordena
Vels pecats deu enjajat;

En plech llarch y dilatát
Liber scriptus profereur
In quo totum continetur;
Peraque sabut lo injust,
Tinga deu lo titol just,
Unde muntas judicetur.

Vindrà Christo acompayát
De justicia poderós;
Estrado fentli pompós
De oubols la veritat:

En trono de magestat
Judeu ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit;
Y revist lo gran excés

De tot lo nostre procés,
Nil inultum remanebit.

(1) pare immens y piadós,
Lo dia de tal rigor
Perdone vostre furor
Mon viurer escandalós:

Que si element no m' sou vos,
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Y agravat de tanta culpa,
Qui dará per mi disculpa
Cum via justus sit securus?

Aunque ya se hallan comunicado algunos pormenores de las lamentables desgracias producidas por el terremoto del día 21 en esta gobernación, como precisamente escribieron las noticias en medio del susto que causaban las oscilaciones repetidas hasta el 27, en que cesaron por la misericordia del Señor, no será importuno aunque se repitan con dolor, aclarar y rectificar algunas, ya que se han recibido de los pueblos partes más exactas, y son como sigue, principiando por la Capital.

Orihuela. Asolada la torre del convento de la Trinidad enteramente y quebrantada su Iglesia, la parroquia de S. Justa, convento de religiosas de S. Juan, y una de las torres de S. Agustín también quebrantadas, 7 personas muertas y 4 heridas.

Guardamar. Casas totalmente destruidas 557. Idem la Iglesia, la Ermita de S. Lluvia la fortaleza donde se hallaba la artillería los restos de las murallas y castillo 2 hornos, 2 molinos harineros, 2 almacenes, 3 molinos de aceite, y el puente principal del río bastante quebrantado, 4 personas muertas y 15 bestias de labor.

Rafal. Asolado todo el pueblo con su iglesia, y aun quedan algunos edificios en pie están absolutamente quebrantados: gran porción de heridos: inerte 1.

Daya Nueva. Asolado todo el pueblo con su Iglesia, de cuyas ruinas se han extraído 8 muertos.

Puebla de Rocamora. Asolado todo el pueblo y caseríos de la huerta, habiendo muerto solo 2 bestias.

Bigastro. Asolado con su Iglesia, y las casas que quedan en pie quebrantadas.

Granja. Asolada la torre de la Iglesia, y esta inutilizada con muchas casas.

Formentera. Enteramente asolada con los edificios de su huerta y campo, 8 muertos y 3 gravemente heridos.

Dolores. Un edificio destruido todos los demas enteramente quebrantados, personas muertas 4.

S. Fulgencio. Asolada la Iglesia con muchas casas y entre ellas la administración.

Benejuzar. Enteramente asolada con sus edificios de campo y huerta, habiendo quedado bajo sus ruinas gran parte de sus vecinos, cuyo número no puede saberse en

muchos días hasta que pueden irse estrayendo de entre ellas.

S. Felipe Neri. Asoladas algunas casas é inutilizada su Iglesia, en dicha jurisdicción se han abierto 140 bocas, de las cuales ha salido gran porción de agua y arenas de varios colores, causando la novedad de haberse secado los simenteros y demas plantas que ha regado dicha agua.

Almoradi. Asolado todos sus edificios resultando 160 cidaveres y muchos cubiertos entre las ruinas y 130 heridos.

Rojales. Asolada su Iglesia con muchas casas, y quebrantada la torre; resultando 21 personas muertas: 10 heridos asoladas las casas de su huerta y campo, habiéndose abierto varios respiraderos, por los que ha salido arena color de plomo con un hedor pestífero, que ha secado cuanto ha tenido contacto en ella.

Benjofar. Asolada la Iglesia y muchas casas de campo; quedando quebrantadas las demas.

La Mata y Torralveja. Asolados enteramente, quedando muchos de sus vecinos entre las ruinas.

Algorfa. Asoladas sus casas.

En todos los dichos pueblos es incalculable la pérdida de metálico, granos, enseres y demas efectos que se conservaban en dichos edificios.

Es admirable la caridad con que han sido conducidos a esta ciudad los heridos de casi todos los pueblos, y el infatigable celo con que son asistidos en los hospitales.

Madrid 3 de Abril. SS. MM. y AA. continúan la novedad en su importante sa-

lud en el Reorte.

El Sr. nuestro Señor se ha servido conceder una suscripción á favor de los desgraciados que han sobrevivido á la catastrophe ocurrida en los Reinos de Valencia y Murcia.

En su consecuencia, y habiendo producido la dicha secretaria de la Guerra la cantidad de 93.585 rs. vn y 9 mr. por el haber de un mes de todos los que la componen, se ha oficiado al referido reverendo obispo, presidente de la citada junta, libre á la vista esta cantidad contra el Sr. secretario del despacho universal de la Guerra.

Fig. 1.—«La Cena», full solt [s.p.i., 1829?].

Fig. 2.—Revers de «La Cena», full solt [s.p.i., 1829?].

GLOSSA A DIES IRÆ,



LA vorás activitat
Del foc ab tonant trebuch,
Al mon ja vell, y caduch
Deixará tot abratsí,
Ab justa severitat
Dies iræ, dies illa,
Solvet seculum in favilla
Estragos fent en la llum
Del Sol ab volvas, y fum
Tete David cum Sibilla.
Tremolo fa lo pensar
En lo fi final del mon,
Y si los avisos son,
Y es lo que fa tremolar,
Que discurs podrà alcançar
Quantum tremor est futurus,
Quando Judex est venturus,
Lo nostre gran A dvoçat
Jutge venint indignat
Cuncta stricte discussurus!
Mudada en flames ardent
Será del ayre la Estera,
La mar bramant ab brumera,
Lo cor de tots en torment,
Quant sonará promptament
Tuba mirum spargens sonum,
Per sepulcra regionum,
A Papas, y Keys, humils, richs,
A vos, y à mi, graus, y xichs
Coget omnes ante ibonum.
La Trompeta universal
Ab son despedit alç,
Convocant darà també
Senyal, y força vital;
Conegut aquest senyal
Mors stupebit, & natura,



Mes ja me so distingut,
Perdoname bon Senyor;
Y si sou ab gran amor
Rex tremende majestatis,
Qui salvandis salvas gratis,
De gracia, Senyor, suplico
Per vostres meritis replico,
Salva me fons pietatis.
Si ja las culpa així
Bastan tant à congoixarme,
No deixeu de perdonarme,
Baixant vos del Cel per mi:
Nous oviden del camí
Recordare Jesu pie,
Quòd sum causa tue vite,
Y quant toquen à rebato
Pera dar à tois remato
Ne me perdas illa die.
Per borrar de Adám lo mal
Humá, favea Peregrí,
No parát en lo camí,
Fins ser clavát en un pal,
En ell ab sat desigual
Quærens me sedisti lassus:
Redemisti, Crucem passus:
Y ja que fonch per esmena
Mia, ab excés la pena
Tantum labor non sit cassus.
Mar sou de stinch portas Reals,
De gracia quem assegura
En vos bonança, y ventura
Y perdo de tois mos malis,
Desconsertas desiguals
Iuste Judex ultionis,
Donum fan remissionis,
O pobre de mi i sinó



Huch me it lo perdo
Ante diem rationis.
Si repetit mon peccat
Vos ha fins avuy ofes,
Ja, bon Deu, penedit es
Lo mal fet, y retractat
Contra mi mateix irat
Ingenitico, tantumum reus:
Ab molts iguals contrapesos
Culpá rubet cultus meus:
De vergonya es lo color
Ab ell dich, y dich de cor
Supplicanti parce Deus.
La esperança no es en vá,
Si per altres peccadors
Graves, deixarcu rigors
Lo mateix per mi será
Si sou Deu, sou Deu humá,
Qui Mariam absolvisti:
Et Latronem excaudisti:
Y als dos puix q de vos nol lláça,
Ni gravedad, ni tardança
Mibi quoque spem dedisti.
En un Vulca convertiré
Un forn de cals apareix,
Que los suspirs converteix
En flames de foc mont pit,
A bé que tant penedit
Preces mee non sunt dignæ:
Sed tu bonus fac benigne,
Tingant entrada per gracia,
No repulsa per desgracia,
Ne perenni cremer igne,
Quant lo caduch edifici
En dos parts será resolt,
Reste jo, Senyor absolt,
Perdonarme vos propici,

LA PROSA DIES ILLA.

Y quant arribé à judici
Iner Oves locum præstia,
Et ab badis me sequetura,
O que venturosa tria,
Esta si què es majoria
Stans in parte dextra.
Ab molts iguals contrapesos
Judicarcu los mortals
Fulminaréu los processos,
Ab sors pero desiguals,
Y quant per sos graus excessos
Confutatis maledictis.
Fiamus acerbis addictis,
Los daréu eterna mort
Tenint jo diferent sort
Voca me cum benedictis.
Al ofes lo meu dolor
No pot may equivaler,
Jo pera mes satisfer
Denanto pena major.
Ab ella ab crescut fervor
Oro supplex, & acclinis:
Cor contritum quasi cinis:
Me te del fi la memoria,
Si al fi se canta la Gloria
Gere curam mei finis.
O que cant tant llastimós
Labyrinosa dies illa,
Quæ resurget ex Favilla:
Esta carn, ossos, y cos,
Poca pena sinó fos
Judicandus homo reus,
Huic ergo parce Deus.
A qui dona fi la Prosa,
Ajutanthi sols la Glosa
Jesus sis Redemptor meus.

BARCELONA: En la Estampa dels HEREDERS de JOAN JOLIS, al carrer dels Conenars.

Fig. 3.— Glosa al Dies iræ, Barcelona, Hereus de Joan Jolis [ca. 1770], Biblioteca de Catalunya.

Cobles arà nouament

trobades, a llao: y gloria del sanctissim cos prectos de
Jesu Xrist, en lany de M. D. Lvi.
Per Joan Timoneda.



Ullançet.
En la cena consagrada
son posat aquest sant pa
on Jesus tancat esta.

llauoz bastant nos dona
on Jesus tancat esta.

Eramete Deu, etern pare
a Jesus forment triumphant
dins ventre de verge mare
semblat per l'esperit sant
com a llaurador; bastant

Espiga molt delcada
son Jesus santera y dicta
de terra sancta brotada
per ell formada y cleta
derant la pura y molt neta
la verge a verge Infanta
on Jesus tancat esta.

Fig. 4.— Plec de Joan Timoneda, 1556, Biblioteca Comunale Augusta de Perugia. Agraïm a Joan Mahiques la reproducció d'aquesta imatge.

PROPOSTES DIFERENTS DE TRANSCRIPCIÓ DE TEXTOS ORALS NARRATIUS
UNA CRUÏLLA ENTRE EL CODI ORAL I EL CODI ESCRIT
Joan-Lluís Monjo i Mascaró
Centre d'Estudis de la Repoblació Mallorquina

La recopilació de textos orals narratius pot tenir l'objectiu de difondre posteriorment de forma literària els arguments dels materials. Els col·lectors esdevenen llavors uns agents actius en la transmissió dels continguts etnopoètics, en un context molt diferent de l'originari: el marc de l'escriptura. Hi pot haver un grau major o menor d'intervenció. Hi ha casos de veritable reelaboració, amb la interferència dels recopiladors pel que fa al contingut i a la forma, on el resultat és la recreació literària, inspirada en les fonts orals. Són casos paradigmàtics els textos d'Antoni M. Alcover, Enric Valor o González i Caturla, entre molts d'altres. Però hi ha treballs en què s'ha produït solament una adaptació lingüística, respectant la naturalesa dels relats. Cal tenir en compte que sol tractar-se de treballs amb la finalitat de servir de lectura escolar i no s'adrecen a un públic especialitzat (com ara, Di1999 o Ro1999). En aquest sentit, són interessants les observacions que fan Ro1999 en la introducció:

Hem realitzat una primera versió en la qual hem transcrit fidelment l'estat de la llengua dels contes [...] Ara bé, en el projecte portat a terme en l'escola, si calia presentar per escrit un conte, es feia una correcció del text. Aquesta intervenció correctora ha estat mínima i s'ha limitat a regularitzar l'ortografia i a eliminar els barbarismes (lèxics i morfosintàctics) tot substituint-los per solucions pròpies de la Marina Baixa [...] Això no ha estat una tasca senzilla, però calia fer-ho a fi de no desvirtuar els trets dialectals dels textos (Ro1999: 24).

En el present treball, en canvi, analitzarem les propostes que tenen l'objectiu de transcriure fidelment els materials registrats de la tradició oral. En aquest cas, els col·lectors entenen els textos com una font d'informació en nivells diversos, no només pel que fa al contingut, també pel que fa a la llengua o a la sociolingüística. Així, els textos editats poden tenir el valor afegit de ser una eina oberta a diverses anàlisis posteriors, especialment si van acompanyats de les informacions contextuals pertinents. Una transcripció fidel pot atorgar la categoria de *document*. Vegeu, en aquest sentit, la justificació de Miralles en la seua introducció a *Un poble, un temps*:

També perquè pugui tenir un interès per als dialectòlegs o lingüistes en general, he respectat els castellanismes, tot subratllant-los, i els vulgarismes, tot i no ser sempre exclusius de Montuïri (Mi1995: 25).

A l'hora de representar la realitat complexa de l'oralitat, els estudiosos adopten criteris diversos. Ens hem fixat en una mostra representativa de les diferents propos-

tes, que hem identificat amb designacions provisionals per a identificar-les. Amb tot, no és el nostre objectiu de suggerir un model referencial.

1. Principis bàsics

Com que no existeixen uns criteris de transcripció dels materials orals enregistrats unànimement acceptats pels investigadors, seria convenient almenys seguir uns quants principis bàsics. Pel que fa als estudis catalans, s'han definit unes pautes generals de gran interès, com ara, les expressades per Pujol (1985) i Oriol (2002).⁴⁷

D'entrada, és un punt clau la no discriminació en l'escrit dels fenòmens de caràcter fonètic, morfosintàctic o lèxic apartats del model normatiu. Seguint Pujol (1985: 1):

s'hauran de respectar també una sèrie de característiques considerades com a defectes en una obra literària escrita, tant de tipus lèxic (barbarismes, concordances *ad sensum*, repeticions i vacil·lacions), com sociolingüístics (vulgarismes).

La transcripció es limita a reflectir l'elocució dels informants, sense diferenciar des d'una òptica normativa els trets «incorrectes» amb recursos com són la cursiva o les cometes. La cursiva és reservada per a mostrar els canvis de codi; com les expressions, oracions o textos citats o integrats en el discurs dels informants.

Es parteix de la idea que els materials orals recopilats són una font d'estudi i, per tant, és primordial no produir interferències significatives que puguen adulterar la informació que aporten els textos *per se*. Tot i que també s'han de tenir presents les convencions exigides pel codi escrit, a efectes d'eficàcia comunicativa.

En aquest sentit, és fonamental la recomanació de seguir el criteri ortogràfic, o siga, fer ús dels signes propis del sistema ortogràfic de la llengua que es transcriu –en aquest cas, el català– per damunt de signes de codis aliens:⁴⁸

La transcripció dels enregistraments magnetofònics es farà d'acord amb els recursos del sistema ortogràfic oficial, tenint en compte que caldrà respectar la fàcies lingüística, la integritat dels documents i l'estructura formal dels textos etnopoètics (Pujol 1985: 1).

Així, per exemple, Oriol (2002: 134) recomana evitar l'ús de l'accent circumflex a favor d'altres mitjans propis del sistema ortogràfic català. Com ara, seguint les regles d'accentuació habituals per a representar certes elisions dialectals dels verbs (*donà 'ls*, en

47 En el cas de Pujol, es tracta de les *Normes de transcripció dels enregistraments magnetofònics* (circa 1985), adreçades internament als seus alumnes de Filologia Catalana de Tarragona. Agraïm la gentilesa de Carme Oriol que ens haja pogut facilitar aquest document, i a Joan A. Verge, la informació facilitada sobre el text.

48 En general sol seguir-se aquest principi. Però hi ha aportacions vingudes d'altres sistemes, per exemple, els senyals diacrítics per a representar l'obertura de les vocals de GRFO1984, o la *y* per a representar la iodització dialectal: *fuya* (Pujol 1985: 4).

lloc de *donà 'ls*).⁴⁹ Un altre exemple és la integració de fonemes aliens al sistema català. Com el so fricatiu velar sord [x], que representen la *g* i la *j* en cursiva: «jabalí» (Pujol 1985: 7),⁵⁰ o el fricatiu interdental sord [ʃ], amb *c* i *ç*: *doce, goç* (Qu1986, 95, Qu1997).⁵¹

La fidelitat al codi oral a voltes comporta, per una banda, decantar-se parcialment de les regles ortogràfiques, per exemple, en l'accentuació (*ès, pero, perquè*) o en l'ús de certs grafemes (*rotja, plaja*). Però, per altra banda, poden existir convencions ortogràfiques a fi de contribuir a una millor claredat interpretativa o a una simplificació de la nostra tasca. Com ara, un mateix grafema pot representar diferents possibles pronúncies, si s'indica als criteris. Així, *ja, jo*, poden equivaldre a *ia, io*; *l·l a l*; o *–igs a –its, –is* (Pujol 1985: 5). En el supòsit que es vulguen reflectir casos d'oscil·lacions lingüístiques procedents dels informants, cal indicar-ho als criteris, així s'evitarà que els lectors malinterpreten la variació lingüística com una errada del col·lector (Oriol 2002: 134-135).

Per damunt de tot, seguint Oriol (2002: 134), haurien de ser postulats bàsics de tots els investigadors la claredat d'exposició dels criteris adoptats i la coherència a l'hora de posar-los en pràctica: «el més important, però, és que aquests criteris estiguin ben descrits, que parteixin d'un coneixement de la pròpia llengua i que s'apliquin de forma coherent».

2. Proposta de Josep M. Pujol

Les recomanacions de J. M. Pujol són de molta exhaustivitat i abracen tant aspectes ortogràfics com de puntuació o d'organització dels textos. Coincideix amb el model dialectològic per la sensibilitat pels fenòmens atestats en el registre oral. El seu caràcter pedagògic es palesa per la riquesa d'exemples. Els principis bàsics s'han esmentat en l'apartat anterior, ens referirem ara concretament al seu model de transcripció.

Pujol recomana no marcar els fenòmens fonètics de caràcter sistemàtic i «no connotats socialment per les respectives comunitats» on s'han recopilat els materials, per exemple, els fenòmens d'elisió en fonètica sintàctica o els ensordiments. Sí que es marquen els fenòmens no sistemàtics, com l'afèresi no general, amb apòstrof (*'gafar*; però *metla*), l'apòcope (*famili*), la pròtesi (*allunt*), la síncope (*cargol*), la metafoia (*melitar, sinyor*) o certs emmudiments de fonemes intervocàlics (*d: ve-gaa, vegaes; v: portae; s: raboa*).

Es fixa en aspectes de fonètica, com ara l'aparició de vocals o consonants paralogiques, com a recurs fonosintàctic o antihiàtic (*ens·e, us·e, els·e; amb ell, an ell*,

49 Tanmateix l'accent circumflex ha estat utilitzat pels investigadors per a marcar diversos fenòmens: elisió de *–r* (Pujol s/d, Ver1991, Qu1995, Go1996, Pe1999, Bu2000, FFMN2010, Be2011) o *–s* (Bu2000, FFMN2010), o reducció del sufix *–ada* (Mo2009, Be2011). Evitar possibles homografies pot justificar aquest ús, o el pes d'una certa tradició per a marcar elisions de *–r* en textos lírics (com ara, «per fê anar el rei *vestido*»; dins *l'Obra del Cançoner Popular Català*, VI, 265).

50 Un criteri que ha estat en general molt seguit (per exemple, per Qu1995, Carx1998, Be2012).

51 Oriol (2002: 135), en canvi, recomana de marcar amb la cursiva la totalitat de la paraula que conté el fonema no adaptat al català i no només la lletra que el representaria. Segueixen aquest criteri FFMN2012.

ad ell ‘a ell’; *ont aneu?* ‘on aneu?’; *agon, avon* ‘on’; *tebeio*). O l’elisió de la –s en les combinacions de pronoms (*mo la volen donar*).

Proposa (com Oriol 2002: 135) l’adaptació a l’ortografia catalana dels barbarismes que hagen estat adaptats fonèticament (*qüento, vistasso*).⁵²

3. Els models dialectològics

Sol ser habitual l’ús de transcripcions de textos orals en els treballs dialectològics com a eina per a l’estudi o de mostra dels parlars objectes d’anàlisi. Entre aquests materials, són freqüents els textos de caràcter etnopoètic, generalment descontextualitzats, ja que es presenten amb una finalitat merament lingüística. En certa manera, es tractaria d’una versió ortogràfica de les transcripcions fonètiques. Prenem com a mostra d’aquest model els criteris adoptats en Ve1998,⁵³ Qu1986 i Be2011.

Dins Ve1998 es representen tots els casos d’elisions consonàntiques, sistemàtiques o no, ja que contenen informació dialectològica rellevant, i no es marquen amb signes especials: –r (*trobà*); –nt, –lt (*dién, malal*); –v-: *donae*; –d- (*m’agraen*).

Els signes ortogràfics habituals en català es posen al servei de la dialectologia, per a documentar fenòmens vocàlics (*respungué, ascolta, sinyó, as*) i consonàntics (*baigues, txiquets, tgermana, posse, txelada, arropllague, llun, dotge, ulltx, io*). Amb tot, no tots els trets són representats (com ara, la vocal neutra àtona) i alguns requereixen la presència de signes diacrítics (per exemple, per a representar l’obertura de les vocals o la vocal neutra tònica) o de claudàtors amb la transcripció fonètica: *di[x] estió*. Hi ha contravencions a la normativa pel que fa a certs grafemes cultes (*pàlid*) o a l’accentuació (*huít, qué*).

Es restableixen entre parèntesi els casos de pèrdua de fonemes per fonosintaxi: *l’amu (e)n Xec, mor(t) de*; la no pronúncia de *i* en el grup –ix-: *que(i)xar-sé* i de la iod intervocàlica: *de(i)a*. En canvi, apareixen representades amb apòstrofs certes elisions de les partícules àtones: *i’l, no’m, asplicà’t, p’as* <per als; però *pa* <per a.

En Qu1986 s’opta per seguir certes convencions ortogràfiques i no representar tots els fenòmens dialectals de la Codonyera. Així, *j/g, s* poden representar realitzacions sordes, es distingeixen *b/v*, se segueixen les regles d’accentuació (*però, què*). Però es tracta d’un sistema que reflecteix els emmudiments sense restabliments: *patí, patín, mol, cam, buscai, passà, tranquilo, pronte...*⁵⁴ L’asterisc representa la presència del so castellà [x].

El model de Be2011 s’aplica a textos de la Marina. Reprodueix sense reintegrar tots els casos reducció fonètica (*avan, feen, escaldaeta, matàem, matexa*). Hi ha la

52 Segueixen coherentment aquest criteri diversos treballs, com són Qu1995, Carx1998; on podem trobar formes com *entonses, pués, silénsio*.

53 En general les transcripcions de Ve1998 es basen en lectures de textos escrits de caràcter popular.

54 En la reedició del treball (*El català de la Codonyera*, Gara d’Edicions, 2012) s’ha aplicat el sistema reintegrador: *pati(r), patin(t), mol(t), cam(p), busca(v)i, passa(da), tranquil(-l)o, prom(p)te...*

convenció normativa d’escriure amb *e* les inicials *em-*, *en-*, *es-* realitzades [a].⁵⁵ En canvi, es representa les pronúncia comarcal amb *a* (*am, at, as, al, ancara, astar*).

Puntualment es fan usos gràfics no normatius, com ara *l·l*, que representa les geminacions (*mel·la*) o l’accentuació (*sèr, tòt*); i hi ha convencions, com ara *jo, ja* per *io, ia*.

Hi ha elements gràfics auxiliars: els claudàtors aporten informacions puntuals: *Gat[ə]*; el punt volat representa les elisions vocàliques: *li judava*; el parèntesi restableix sons omesos contextualment per facilitar la lectura: *tu (ha)s vist*; i l’accent circumflex que marca la pèrdua de –r final i de –d- en el sufix –ada (*matà-les, gelà*).

Al marge de l’ús acadèmic, no és habitual fer servir aquest model amb tota la seua complexitat.⁵⁶ Amb tot, es constaten criteris similars en Car2004 o Pe1999. Paral·lelament a la proposta de Pujol, constatem en general una aplicació parcial del model dialectològic (vegeu, per exemple, Ver1991, FFMN2010, Mo2009, Cla1985).

En Car2004 es representen sense reintegrar ni remarcar diferents fenòmens fonètics d’elisió que caracteritzen la localitat d’enquesta, la Romana, en el context valencià, tant de caràcter general com esporàdic: –t, –lt, –r> Ø (*gen, malal, milló*); –d-> Ø (*emocionà, enfaós*). Fins i tot es reflecteixen fenòmens que afecten les vocals, com ara l’harmonia vocàlica o l’evolució *ou> au* (*terre* ‘terra’, *bau* ‘bou’). En el codi escrit s’integren solucions dialectals diverses, com són *es* ‘els, les’, *atre, en* ‘amb’, *pa* ‘per a’, *Qu’ha passat?*

En Pe1999 es marca amb un accent circumflex la pèrdua de la –r final (*fê, poês, dî-li*) i les contraccions dialectals (*quê* <‘que(d)e’). No es reintegren els casos d’emmudiments contextuais o esporàdics que podrien suscitar ambigüitat; però si convé s’expliquen en nota: *olô-i suô* ‘olor de suor’, *tia* ‘tinga’, *a* ‘ara’. Com en Car2004, hi ha la convenció d’usar el dígraf *ix* a pesar que no hi sone la vocal, per facilitar la lectura (*pareix*); amb tot, la transcripció és fidel a l’elocució dels narradors locals, a voltes decantant-se de certs hàbits ortogràfics (*io, rollo, Vitória*).

FFMN2010 no representa la totalitat dels emmudiments sistemàtics, solament alguns (com ara la pèrdua de –d- en –ada: *ofegà*). Tampoc no transcriu totes les realitzacions fonètiques dialectals. Amb tot, es caracteritza per la reproducció dels emmudiments sense restabliment (com ara –v-, –d-, –ig: *pensae, minjaes, vai*), i per donar forma escrita a solucions vocàliques complexes (com són les formes *enterrè* ‘enterrada’, *cunyeis* ‘cunyades’, *anei* ‘anava’ de Maella). L’accent circumflex representa l’elisió de –r final dels infinitius seguits de clítics: *gitâ’s, curâ-ho* i de la –s en les combinacions binàries de pronoms: *mô’l*. En Mo2009 hi ha una tria dels fenòmens representats i se segueixen determinades convencions ortogràfiques. Apa-

55 Perquè es tracta d’un fenomen bastant sistemàtic en català occidental (segueixen la mateixa convenció, com ara FFMN2010). En canvi, trobem la representació amb *a-*, com ara, en els diàlegs en parlarès de Coll (1993): *ancara, ascales*, dins Sistac (1998) o en obres reivindicatives del lleidatà com ara Lle2014.

56 Una alternativa a aquest sistema és també oferir una doble versió per als textos: la versió ortogràfica normativa i la transcripció fonètica; com veiem, per exemple en Navarro (1993).

reixen també sense restablir uns quants casos d'emmudiments (*poïa*, *p'amunt*) i es transcriuen solucions fonètiques no normatives (*plàurer* 'ploure', *felisos*). Entre els elements gràfics auxiliars: l'accent circumflex, representa la reducció del sufix *-ada* (*civâ*) i el punt volat, l'afèresi (*garreu*).

Encara que Cla1985 adverteix que no es tracta d'una «transcripció fonètica»; coincideix amb el model dialectològic en l'objectiu de representació fidel de la realitat lingüística, sense intervencions. Sobretot, quant al lèxic i la morfologia. Amb tot, certs fenòmens fonètics són representats en l'escrit (*ballàvan*, *puidem*, *s'estilai*, *ameles*).

4. Els models reintegradors

Les propostes reintegradores es caracteritzen per posar d'evidència els elements afegits pels col·lectors en les transcripcions per adaptar-se a la normativa. La reintegració sol afectar generalment el nivell fonètic. Es tracta generalment d'elements omesos en el registre col·loquial. Si férem un paral·lelisme amb el camp de l'arquitectura, en aquest cas es tractaria d'un model d'intervenció *per contrast*, en què es posa de manifest la part restaurada de la realment documentada, a fi d'evitar lectures errònies del llegat històric.

Dins d'aquest model pot haver-hi diverses opcions: triar els elements assenyalats com a restablerts o subratllar totes les divergències amb la normativa. Són exemples de models parcialment reintegradores Qu1995, Gonz1996, Qu1997, Carx1998 o Ca2007. Contràriament als treballs dialectològics i paral·lelament a Pujol, aquests propostes no reflecteixen en l'escriptura els fenòmens fonètics de caràcter sistemàtic; encara que es tracte de trets exclusius d'una àrea dialectal concreta. L'objectiu és facilitar la lectura a un públic no necessàriament especialitzat. En l'apartat en què s'exposen els criteris d'edició, sol donar-se una informació detallada de les característiques dialectals més destacades de l'àrea estudiada i s'especifica quins trets no han estat reproduïts en l'escrit.

Per exemple, no es transcriu la pèrdua de *-r* final (llevat de certes elisions dialectals: *fê'l*), la reducció dels grups finals *-nt*, *-lt*, *-mp*, o de la *i* en el grup *ix*. Però en ocasions tampoc no es noten certs fenòmens que no suposen una supressió. Ens referim, com ara, a la realització en /aw/ del diftong *ou* (Qu1995; Carx1998), o a la palatalització de *lde* de certs grups consonàntics: *pl*, *bl*, *cl*, *gl*, *fl*, com *bllat* (Gonz1996, Qu1997).⁵⁷

Una diferència respecte als treballs amb objectius estrictament dialectològics podria ser la tendència a regularitzar la variabilitat, que observem ocasionalment. Un exemple és la unificació de les diverses formes flexives verbals de la Ribagorça i la Llitera *-e*,

-es, *-en* / *-a*, *-as*, *-an*, a favor de *-a*, *-es*, *-en*, més normatives (dins Qu1997).⁵⁸

57 El primer, atestat al Carxe i en part del Matarranya; el segon, a la Ribagorça, la Llitera i el Baix Cinca.

58 Potser també deu haver influït aquí un criteri de representació simbòlica de la llengua: les solucions *-es*, *-en* són característiques del sistema català i poden encabir diverses pronúncies. Paral·lelament,

En canvi, sí que es registren en la grafia els casos de canvi asistemàtic de sons i, en cas que es documente una pèrdua, es representen entre parèntesis els sons omesos.⁵⁹

Les omissions no sistemàtiques poden afectar determinades formes, segons el context o l'informant: *vo(l)s*, *sa(p)s*, *pa(r)ell*... Sol tractar-se de regles no categòriques d'elisió; com ara, *-d-*, *-g-*, *-v-> Ø*: *escu(d)ellar*, *lletu(g)a*, *plo(v)ent*. O variants dialectals, restituïdes seguint la normativa: *cr(e)ïa*, *m(e)itat*, *a(l)bercocs*, *a(l)tre*, *tam(b)é*, *t(r)esor*, *orquest(r)a*, *car(n)*, *a(ra) voràs*, *ne(ce)ssitaven*, *me(ne)ster*, *beu(re)-se* (Carx1998). Encara que, per a totes les formes, no és possible una reintegració: *buti-guer*, *esculta*, *tussal* (Qu1997) ni sempre el que es restitueix és normatiu: *a(l)rre(ded)or* (Carx1998).

Molt sovint es tracta de grups consonàntics cultes, que el registre col·loquial simplifica: *prom(p)te*, *o(b)scur*, *Ma(g)dalena*, *tra(c)tes*, *a(d)vertir*, *a(c)captaré*, *i(n)nocenta*, *conde(m)nar*... entre els quals pot incloure's determinats dígrafs: *se(t)mana*, *enro(t)llar-lo*, *me(t)ge*, *terrori(t)zats*. Els diferents treballs divergeixen en el tractament d'alguns dígrafs: convenció (Qu1995, Carx1998) o restabliment: *col·(l)ocaran* (Ca2007).

Algun treball restitueix les afèresis, que generalment es marquen amb un apòstrof: *(a)nem*, *en (a)cabar*, *(v)inga!*, *(v)esprada* (Carx1998).

Se'ns permet l'estudi de les elisions per fonosintaxi sense vulnerar la comprensió del discurs: *casa (d)el mas*, *la vora (de) l'era*, *po(c) més*, *el ca(p) banyat*, *di(n)s de casa*...

Es donen casos que hi ha alternatives diferents per a un mateix fenomen. Per exemple, la reducció del sufix *-ada* pot representar-se o no; certes formes gramaticals poden restituir-se o integrar-se en l'escrit: *a(l)tre* / *atre*; *e(t)s*, *é(s)* / *és*, *é*, *mo(s) la* / *mo la*.

El treball Bo2005 representa un cas extrem de model reintegrador, ja que té com a objectiu subratllar la totalitat de les formes diferents del model normatiu i, si és possible, reintegrar la part omesa. El recurs utilitzat és la cursiva, que adopta diverses funcions.

Per una banda, posa de relleu certes unitats lèxiques, no normatives, que poden ser barbarismes, col·loquialismes o dialectalismes (*entonces*, *palàcio*, *ahí*, *tio*, *quidrar*, *pac*, *auia*, *p'a*, *mos*, *aixina*, *muic*, *agarrar*, *palometa*, *gaiato*, *bova*). Les altres propostes reintegradores només assenyalen en cursiva els castellanismes estilístics i canvis de codi.

Per altra banda, en la proposta de Bo2005 s'assenyalen minuciosament diferents elements localitzats en les paraules, que estan vinculats a una sèrie de fenòmens. Pot marcar elements pronunciats que difereixen de la norma. Com ara, resultats fonètics col·loquials («*nengú*, *andult*, *domés*, *quintals*, *llunt*, *bujaca*»), partícules epentètiques dins l'àrea occitana, tenim l'exemple de Fabre-Lacroix (1973/1974), que optaren per transcriure els plurals femenins en la forma estàndard *-as*, i no en la forma dialectal *-es*, pròpia de la comarca estudiada.

59 Es tracta d'un ús molt particular dels parèntesis, que pot neutralitzar en certa manera els seus valors més propis, com ara, introduir aclariments o acotacions. En el model de transcripció de la plataforma digital Canpop, dirigida per Joan Borja, centrada en la cançó, els claudàtors són l'element gràfic encarregat de restituir els elements omesos.

ques de suport («quant, cadagú») o elements morfològics no normatius («s'enge-nollaven, vullc, sats, siguent, n'hi ha»). Així mateix pot marcar elements emmudits en el registre col·loquial, que són restituïts en l'escrit, vocàlics («ametles, havien, a on, deia, treien, hi havia, espereu-vos»), consonàntics («passar, dus-me, altre, va-ren, sàrria, trastades, duendo») i dígrafs («innocent, setmana, accepte»). Poden ser síl·labes («ara, cada»).

Una situació que pot donar-se és que en una mateixa paraula convisquen dife-rents elements assenyalats amb cursiva, que a vegades responen a fenòmens diver-sos. Com ara, en la forma «sofocar» [sofo'ka] tenim un element restituït, la -r final, i un element vocàlic que no és normatiu. Es permet així una doble lectura del text, depenent dels objectius de cada lector; amb tot, en cas de dubte, hi ha la possibilitat de poder-se consultar l'apartat del llibre dedicat a l'estudi del dialecte local.

5. Els models mixtos

Hem considerat com a model mixt l'opció en què hi hagués una reintegració parcial d'elements. Per exemple, en Bu2000 hi ha una tria dels elements representats. No es restitueixen determinats sons emmudits (*pelà, tontaes, anae, tamé, sas* 'saps', *atres, fae* 'feia'). En canvi, es representa entre parèntesis algun dígraf col·loquialment reduït: *agu(t)zil*. Entre els recursos gràfics usats hi ha l'apòstrof: *'nar*, i l'accent circumflex: *mô n'anirem*. L'accentuació reflecteix la pronúncia local: *pero, prudència, porque, que*.

6. Altres models

Un poble, un temps (Mi1995) [1a ed. 1974] és un treball pioner pel que fa a la meto-dologia de transcripció de converses orals respectant la integritat de les característi-ques del codi oral. Com manifesta l'autor en la introducció (Mi1995: 25), la base de partida és «la *koiné* dialectal mallorquina de les *Rondaies Mallorquines d'en Jordi des Racó*». Es tracta d'un model de representació literària del dialecte mallorquí de gran acceptació, assentat en una tradició local. Presenta canvis al llarg del període en què es posà en pràctica (Guiscafrè 1996). L'edició literària exigeix convencions ortogràfiques, fixar els casos d'oscil·lacions formals. Hi ha un reflex dels fenòmens fonètics més estesos (*aigo, sini, tai*).

El model de Mi1995, en canvi, trasllada al codi escrit tots els resultats atestats en les enquestes, baldament fossen vacil·lants. Poden ser vocàlics (*arxeduc, ensiima-da, foldetes, guinavets, rem, sixanta, tixedors, tuthom, vermar, gonyar, voràs, 'via*) o consonàntics (*ansoltes, diven, agon, avon, covets, filova, meiem, dobbers, perde, vixicleta, craixoferà*). Tot i que ocasionalment hi ha convencions ortogràfiques (com ara, *ho, bisbe, asmig*). L'apòstrof representa els casos no sistemàtics d'afèresi (com 'graviat, però *metles*). Es regularitza el sistema de formes contractes dels articles a favor de *des, pes, cas* (i no *p'es, ca's*, de l'ARM). Se segueixen en part les propostes

de l'ARM per als elements paragògics contextuals: *hei* 'hi'; *else* 'els'; *an, a ne* 'a', *ambe* 'amb' (per exemple *hei ha, else veia, an això, a ne què?, ambe qui?*).⁶⁰ És interessant el sistema de formes aglutinades presentat: *asmig, cameva, londemà, munpare, pentura, perhom, ximateix*. El sistema gràfic es posa al servei de la realitat fonètica, com podem veure en l'accentuació (*esser, porque*) i en l'ús dels grafemes (*io, vaia, reigirar, película*). Es marquen amb una cursiva els castellanismes i certs re-sultats connotats (com *letrecidat*).

El model de GRFO1984 és també parcialment dialectològic perquè no es pro-posa representar els emmudiments sistemàtics. Tanmateix és molt exhaustiva la in-formació lingüística que ofereix la transcripció, acompanyada de les notes a peu de pàgina, que permet copsar diversos fenòmens dialectals (com, *atre, vos* 'vols', *sap-pier* 'saber', *pò* 'però', *païssa* 'pallissa', *igol* 'igual', *con* 'quan', *prei* 'parell', *pitit*).

Les dades es completen amb els elements gràfics auxiliars, com ara l'apòstrof, que representa l'afèresi (*en 'cabat*) i l'elisió (*ficà'-s'hi, è* 'és', *don* 'dóna'), no de manera sistemàtica (*pa* 'pas', *aquet puestos*). Amb un objectiu filològic fa servir rigorosament un sistema de signes diacrítics per a representar determinats fenòmens d'obertura de les vocals *ee* i *oo* (per exemple, *cotre* 'quatre', *ell*). Especialment és interessant la proposta de representar amb un punt els casos de realitzacions epentè-tiques de vocals: *ens.a, us.a, els.a, amb.a, a.hi, a.ho, a.viam*, i consonants: *a.n, on.t, an.ta, con.t, a.g on*.

7. Conclusions

L'objectiu amb què s'ha arreglat un text determina el tipus de reproducció escrita que se'n puga fer. L'opció de transcriure fidelment un text etnopoètic compilat en un enregistrament implica una sensibilitat devers la informació lingüística i sociolin-güística que conté. Suposa un grau d'interferència menor en el procés de transferir un text oral al codi escrit, cosa que pot facilitar possibles estudis multidisciplinaris posteriors.

Tanmateix no hi ha un consens en els criteris de representació dels fenòmens dia-lectològics documentats. Es pot observar, per exemple, en les diverses propostes de representar la *n* epentètica de la preposició *a* en certs contextos: *a n aquell / a'n aquell / a n'aquell / a n-aquell / a-n aquell / an aquell / ane aquell / en aquell / a aquell*, o de la reducció del sufix *-ada*: *tanca / tanca(d)a / tancada / tancà / tancà / tancada*.

En general, els col·lectors s'han adaptat al sistema ortogràfic català, tot i que poden haver-hi usos no normatius i es poden adaptar determinats signes auxiliars per a finalitats específiques, com ara l'apòstrof, l'accent circumflex, el parèntesi, el punt volat, el guionet. Així mateix, hi ha en comú l'objectiu filològic de transcriure fidel-

⁶⁰ Hi ha una evolució quant a les propostes per a aquest fenomen des de les edicions més antigues de l'ARV (*elze, an-e qui, amb-e qui, hu / eu, hi / ey*) fins a les darreres (*else, ane qui, amb qui / ambe qui, ho, hi*).

ment els fenòmens dialectològics. No obstant això, no és majoritària la proposta que hem anomenat «filològica» de representar totes les característiques. La majoria han optat per una tria d'elements, els no sistemàtics, com proposava Pujol (1985). Una part de les propostes tenen l'objectiu de conciliar la transcripció fidel i una possible lectura normativa dels materials. Els hem anomenat «models reintegradors», perquè han desenvolupat un sistema de restitucions dels elements emmudits o realitzats de manera no normativa.

Com que no hi ha un model de transcripció de referència, seria necessari seguir uns quants principis bàsics. Com assenyala Oriol (2002: 134-135), és fonamental l'ús dels signes propis del sistema ortogràfic, la coherència en l'aplicació dels criteris, l'explicació del model emprat i dels possibles casos de vacil·lacions en els informants. Així mateix seria interessant de valorar el grau de convencionalisme que poden tenir ocasionalment els elements gràfics, com ara, determinats dígrafs o grups consonàntics cultes, a l'hora d'optimitzar la tasca de transcripció. És sobretot important de ser exhaustius en els criteris de transcripció, ja que això repercutirà en l'eficàcia del model que es faça servir. Amb tot, cal assumir que tota opció pressuposa un cert grau d'arbitrarietat, amb la possibilitat de generar situacions contradictòries, discutibles.

ANNEX

El present annex mostra exemples representatius de les diferents propostes de transcripcions de textos orals narratius que s'han tractat en aquest treball. Per raons d'espai, es tracta només d'extractes breus, per a més informació ens remetem a la bibliografia.

Model dialectològic (Be2011: 261)

I al rabosot tanca (a)ls ulls i obri la boca, perquè era un bovo, i la raboseta as baixa les bragues i li caga tota la cara. I al rabosot diu: «Ai, que m'has embrutat!». I la raboseta baixa de l'abre i arranca a córrer i se'n va pac a casa i no se la va poder minjar.

Model dialectològic (Car2004: 111)

I un dia, com tots es anys, va aplegà la matança del porc, el tio Bufonat el va matà. I entre tots va fe es botifarres i es llonganisses. I ho van penjà pa deixar-ho secà dal, en la cambra, damun d'unes canyes que estaven a prop del terrat. Totes ben arreglaetes pa que se secaren ben secaes. Però la família estava mol impacien pa provà l'embotit del tio Bufonat.

Model dialectològic (Pe1999: 36)

Entoces ella, com no sabia lo que eren nyoretas ajuegaes,⁶¹ va comprà un quilo de nyoretas, es va tirà al pou i, quan va vení el seu home, diu: «Xica, posa-me la sopa.

61 En nota s'explica que es pronuncia amb la fricativa velar sorda [x].

¿M'hauràs fet es nyoretas ajuegaes?». Diu: «Sí, pero com no es saques tu, no te's menjaràs».

Model dialectològic (FFMN2010: 59)

I llavons pués lo príncipe li va agradar més eixa que cap i va ballar en ella pos molt rato, molt rato, i quan ja estae a punt de tocar les dotze, quan va tocar la primera campanà, ella se'n va anar corrents, corrents, corrents i se li va quedar una sabateta a les escaleres. I el rei, quan va eixir, vénga a buscâ-la.

Model reintegrador (Carx1998: 127)

Això, quan jo vaig nàixer ja estava i molt abans també. Ahí segun vivien ells i tenien us passa(d)issos. De ahí de la Torre del Rico tenien us passa(d)issos a us coves que li dien la Sima, es Simes, i d'ahí (d)es Simes tenien un a(l)tre passa(d)ís a la serra de Quives.⁶²

Model reintegrador (Bo2005: 128)

Entonces va vindre el daixò de la boda i la xica i la criada se'n varen anar en un cavall a cadaguna. I el cavall de la princesa era blanc, parlava i li deien Balada. I la mare, ja veus, la pena en què es *despedia* de la xica. Però⁶³ com allà no la coneixien, la criada, que era molt roín, quan estaven a mitjan camí diu: «Descansem». Van baixar del cavall i es varen posar a descansar.

Model mixt (Bu2000: 46)

Hi havie un agua(t)zil que tenie un camp de melons molt majos, ne tenie molts i molt grossos. I anae dient pa allí pel poble que tenie molts melons, pero que ningú els hi pendrie, porque ell cada nit anae a quedâ's allí al melonar.

Mi1995: 291

Varen fer una torre, porque sa gent no hi volia habitar, porque es moros hei desembarcaven, i si trobaven un pastor o un porquer, el 'gafaven i el se'n menaven, i llavò el feien esclau i el venien, i no hi volien anar, i varen fer aqueixa torre, es senyor, per talaiar es *barcos* des moros com venien, 'xuixí que venien es *barcos*: «Au, cap a la vila... o cap aquí deçà!».

GRFO1984: 37-38

Beno, 'nar passant. Pobric! I al cap de l'any el van deixar. Li obren la porta i el van engegar. I  ll va anar al Bac; en comptes d'anar a casa seu,  ll va anar al Bac. I el

62 Un criteri d'aquest treball és transcriure sense restituir les variants col·loquials dels articles plurals determinats i indeterminats: *es* <els, les, *us* <uns, unes.

63 S'hi sol seguir la normativa valenciana quant a l'accentuació, al marge de la pronúncia local (*però, què*).

sagal es va, es va discutir-se⁶⁴ de tot a tot i de ran i arreu. | I la truja... [riu] Va tornar a atreví'-se a tornar a gordar el bestiar del Bac i la truja li va tornar a sortir. I li va dí'-li: «Ja t'ho pots ben cardà'-t'ho tot, ja te pots 'nant passejant per 'quí. No t'emprenyaré pa més, per tancà'-me a.n allà, per no veure més ni sol ni lluna!».

BIBLIOGRAFIA

Abreviatures: *ARM*: Alcover (1929), *Be2011*: Beltran (2011), *Bo2005*: Guardiola-Beltran (2005), *Bu2000*: Buj (2000), *Ca2007*: Carrégalo (2007), *Car2004*: Carrillo (2005), *Carx1998*: Limorti-Quintana (1998), *Co2001*: Vallbona-Carrió (2001, 2007), *Di1999*: Diéguez *et al.* (1999), *2010*: Oriol-Navarro-Sales (2010), *Go1996*: González (1996), *GRFO1984*: Aiats-Roviró-Roviró (1984), *Lle2014*: Masip-Montardit-Prenafeta (2014), *Mi1995*: Miralles (1995), *Mo2009*: Monjo (2009), *Pe1999*: Pérez (1998), *Qu1986*: Quintana (1986), *Qu1995*: Quintana (1995), *Qu1997*: Quintana (1997), *Ro1999*: Roig-Roig (1999), *Ve1998*: Veny (1998), *Ver1991*: Verge (1991).

ALCOVER, A. (1929): *Aplech de Rondayes Mallorquines d'En Jordi des Recó*, X, Palma, Alcover.

ALCOVER, A. (1986): *Rondaies Mallorquines d'En Jordi des Racó*, X, Palma, Moll.

AIATS, J.; ROVIRÓ, I.; ROVIRÓ, X. (1984): *El folklore de Rupit i Pruit. II. Narracions*, Vic, Eumo.

BELTRAN, V. (2011): *Estudi geolingüístic dels parlars de la Marina Alta. L'empremta mallorquina*, Ondara-Pedreguer, Mancomunitat de la Marina Alta – IC de la Marina Alta.

BEVIÀ, M.; LOUIS, M. (2017): «Models d'intervenció en les torres de l'Horta d'Alacant», dins Enric ARAGONÉS; Juan LÓPEZ, J. (eds.): *Les torres de l'Horta d'Alacant*, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant, p. 49-55.

BONET, E. (2002): «Cliticització», dins *Gramatica del català contemporani*, I, Empúries, Barcelona, p. 933-989.

BERTRAN, P. (1989) [1a edició 1909]: *El rondallari català*, Barcelona, Altafulla (edició de Josep M. Pujol).

BUJ, À (2000): *Davall de la figuera. Històries de la tia Pasquala*, Calaceit, AC del Matarranya – IE Turolenses – Penya Rostoll.

CARRÉGALO, J. A. (2007): *Mont-roig. El patrimoni immaterial (la literatura oral)*, Calaceit, AC del Matarranya – Iniciativa Cultural de la Franja – Gobierno de Aragón.

CARRILLO, P. (2004): *Això diu que era. Antropologia dels contes populars*, València, Carena.

CLAMARUNT, T. (1985): *Contalles. Així parlem a les comarques de la Franja*, Saragossa, Diputació General de Aragón.

COLL, P. (1993): *Quan Judes era fadri i sa mare festejava*, Barcelona, La Magrana [1a ed. 1986].

64 En una nota s'indica «es va explicar».

FABRE, D.; LACROIX, J. (1973, 1974): *La tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées Audoises*, 2 vols., París, PUF.

DIÉGUEZ, M. A. *et al* (1999): *Rondalles de la Marina*, Altea, Caixaltea – APA IBM Altea.

GÓMEZ, G. (2016): *Gramàtica del català rossellonès*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GONZÁLEZ, C. (1996): *Despallerofant. Recopilación y estudio de relatos de tradición oral en la comarca del Baix Cinca*, Igualada, La Sitja: IE del Baix Cinca – IE Altoaragoneses – Ajuntament de Fraga.

GUARDIOLA, M. I. – BELTRAN, V. (2005): *Bolulla la Caramulla: Cultura Popular i Llengua d'un poble de la Marina*, Alacant, IAC Juan Gil-Albert.

GUISCAFRÈ, J (1996): «Una bibliografia de les edicions i les traduccions de les rondalles de mossèn Alcover», *Randa* (Barcelona), núm. 38 (1996), p. 151-221.

LLONG, J. (2012): *40 anys de teatre popular a Catalunya Nord del 1971 al 2012*, Perpinyà, Trabucaire.

LIMORTI, E.; QUINTANA, A. (1998): *El Carxe. Recull de literatura popular valenciana de Múrcia*, Alacant, IAC Juan Gil-Albert-Diputació d'Alacant.

MASIP, R.; MONTARDIT, F; PRENAFETA, D. (2014): *Lo lleidatà és fàcil*, Juneda, Fonoll.

MIRALLES, J. (1995): *Un poble, un temps* (2a edició), Miquel Font, Mallorca [1a ed. 1974].

MONJO, J. L. (2009): «La tradició rondallística a Guardamar (Baix Segura). Antologia de textos», dins *Llengües i fets, actituds i franges. Miscel·lània de treballs etnològics, filològics i lingüístics oferts a Artur Quintana i Font*, p. 269-288.

NAVARRO, P. (1994): *El parlar de la Fatarella*, Calaceit, Centre d'Estudis de la Terra Alta.

ORIOI, C. (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània.

ORIOI, C.; NAVARRO, P.; SALES, M. (2010): *Literatura oral a Faió, Favara, Maella i Nonasp*, Calaceit, AC del Matarranya – Amics de Nonasp – Instituto Fernando El Católico – Gobierno de Aragón.

PÉREZ, V. J. (1999): «Rondalles de Crevillent», *Revista del Vinalopó*, núm. 1 (1998), p. 33-47.

PUJOL, J. M. (1985) [circa]: *Normes de transcripció dels enregistraments magnetofònics (Literatura tradicional)* [apuntes del curs 1985-1986], Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana (Tarragona).

PRAT, E.; VILA, P. (2002): *Mil anys de llengua i literatura catalanes al Rosselló*, Perpinyà, Trabucaire.

QUINTANA, A. (1986): «El parlar de la Codonyera. Resultat d'unes enquestes», *Estudis Romànics*, núm. 17 (1976-1980), p. 1-253.

QUINTANA, A. (1995): *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i*

Mequinensa. I. Narrativa i teatre, Calaceit, IE Turolenses – AC del Matarranya – Carrutxa.

QUINTANA, A. (1997): *Bllat colrat! Literatura catalana del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça*, Calaceit, IE Altoaragoneses–IE del Baix Cinca – IE Ilerdencs – Diputació General d'Aragó.

ROIG, R.; ROIG, M. (1999): *Contes i jocs populars de les valls de Guadalest i de l'Algar*, Alacant, IAC Juan Gil-Albert.

ROVIRA, J. J. (2002): *Cantadors del Delta. Teixidor, Lo Noro, Caragol*, Tortosa, Querol.

SISTAC, R. (1998): *El català d'Àneu. Reflexions a l'entorn dels dialectes contemporanis*, Esterrí d'Àneu, Consell General de les Valls d'Àneu.

VALLBONA, J – CARRIÓ, B. (eds.) (2001/2007): *Converses amb la nostra gent*, 2 vols., Calonge, Papafigo.

VENY, J. (1998): *Els parlars catalans*, Palma, Moll [reedició ampliada de l'edició de 1982].

VERGE, J. A. (1991): «Consideracions sobre alguns contes de Rossell», *2s Jornadas sobre arte y tradiciones en el Maestrazgo*, II (Alcossebre, 1989), Benicarló, p. 180-211.

2. ELS AGENTS TRANSMISSORS DE LES TRADICIONS



Fig. 1: Torre del Verger

DEL MARQUÈS DE CAMPOFRANCO A ÍKER JIMÉNEZ: ORIGEN I TRANSFORMACIONS DE «SA
POR DES RAFAL»

Tomàs Vibot Railakari
Universitat de les Illes Balears

Parlar del Rafal de Planícia i de la Torre del Verger, ambdues construccions dins el terme municipal de Banyalbufar (Mallorca), és fer-ho de quelcom més que de patrimoni històric-artístic i etnopoètic. En els darrers anys, els estudiosos dels fenòmens paranormals han col·locat aquests dos indrets –especialment el segon– en el seu punt de mira. El nostre estudi constata com sobre aquests béns patrimonials, separats per un centenar de metres dins una àrea de timbes i penyals, s’ha produït durant els darrers anys una transformació d’un relat etnopoètic concret –una llegenda sobre la *por*– en una munió de narracions que van des de les ànimes en pena fins a les observacions d’objectes voladors no identificats.

El Rafal de Planícia és una de les possessions més importants del terme. Es tracta d’un latifundi en propietat de les famílies nobiliàries dels Joan (ss. XIV-XV), dels Sunyer (s. XVII) i més tard dels Pueyo (s. XVIII), marquesos de Campofranco, els quals també tenien les possessions veïnes de Planícia i s’Arboçar. Les cases, visibles des del poble de Banyalbufar, compten amb torre de defensa, clastra, capella, casa dels senyors i cases dels amos. Vora el portal forà hi ha un colcador de pedra amb un curiós relleu que representa una cara.

Per altra banda, la Torre del Verger, coneguda popularment pels banyalbufarins com *sa Torreta*, fou aixecada l’any 1579 vora l’actual carretera Ma-10 (que travessa la serra de Tramuntana), damunt un penyal isolat. Tenia la funció de fer senyals de foc (nit) o fum (dia) davant l’arribada de vaixells enemics. Va ser utilitzada amb aquesta finalitat fins a mitjan segle XIX. A finals d’aquesta centúria, la comprà l’Arxiduc Lluís Salvador. Actualment, la meitat és de titularitat municipal. Aproximadament a partir de la dècada dels seixanta i setanta del segle passat (coincidint amb el *boom turístic*), el nom de Torre del Verger va donar pas al de Talaia de les Ànimes (retolada fins als anys noranta com a *Atalaya de las Ánimas*).

1. L’antecedent: «Duendes en el Rafal de Planícia»

Dia 27 de novembre de 1761, Nicolau de Pueyo i Pueyo (1739-1804), germà del tercer marquès de Campofranco, va escriure una carta al cronista mallorquí Bonaventura Serra i Ferragut (1728-1784),⁶⁵ on narrava els espaordidors fets (gemecs, renous de grills i cadenes, cops, etc.) que ocorregueren durant tota una nit a la possessió del Rafal de Planícia, propietat d’un germà seu. La carta no especifica quin dia varen esdeve-

⁶⁵ Josep de Pueyo i Pueyo (1733-1785), titular del marquesat de Campofranco, fou íntim amic de Bonaventura Serra i Ferragut, ambdós vinculats a la Societat Mallorquina d’Amics del País, la institució més representativa de la il·lustració illenca.

nir-se els fets, encara que sembla que no gaire temps abans de la redacció. El relat mostra un alt grau de versemblança atès que apareixen elements existents a les mateixes cases del Rafal, com ara la torre i l'escala de caragol (avui encara ben conservada).

No podem mesurar la repercussió que el relat tingué en la societat mallorquina a finals del XVIII, però sí que era conegut a finals del XIX (almenys per una part de la societat culta), ja que fou reproduïda per Bartomeu Pascual a les seves *Miscel·lànies* (segle XIX, sense data), amb el títol *Duendes en el Rafal de Planicia*:

Mi mas amado y querido amigo. Después de cumplir con mi cariño, ofreciendo á v. mi cumplida salud me dilataré en escribir un caso extraordinario que en esta casa del Rafal de Planicia me ha acaecido.

Se destinó para dormitorio mio y del cado de guardias D. Guillermo Rosselló, la torre de dicho rafal, cuyas inmediaciones están inhabitadas, y la segunda noche de nuestro descanso habiéndome acostados, el criado cerrando la puerta de cuatro, y llevándose la llave, igualmente el cabo subido a su retiro y yo, corrido el cerrojo á la puerta del suyo que es el inmediato sobre el mio, empecé a gozar de un dulce sueño, el que á breve rato fue interrumpido por un confuso alboroto, siendo inexplicable su sonido, causome un recelo y curiosidad rara, á fin de indagar la causa de semejante estruendo senteme en la cama con particular atención y luego empecé a sentir dentro de la habitación frecuencia de pasos, llamar con suavidad a la puerta del cuarto correspondiendo los golpes a la del caracol, y en una arquilla que está sobre una mesa, esto iba acompañado de un grande murmullo á la parte exterior del cuarto, pregunté «¿Quién está ahí?» No se respondió, y luego sentí ascender y descender por el caracol de salto en salto los escalones un cuerpo al parecer pesado y travados los pies con grillos: acercándoseme y me arrebataron la bata que sobre el hombro izquierdo tenia, la puerta del cuarto empezó á ser impelida con violencia, percibiéndose claro la resistencia que hacia al impulso que la daban, pues el hierro de la cerradura frotaba contra la pared, negándose a la fuerza que la empujaba, hasta que un furioso golpe la hizo correr, y al parecer la abrió con inaudita furia de par en par, aumentándose mi cuidado al proseguir de los pasos, golpes en los espresados lugares y saltos en la escalera. Levanteme del lecho, puseme á atender á la puerta del cuarto, aguardé [a que] llamasen y con prontitud abrí la puerta, me arrojé con brazos abiertos por si con algo tropezaba, reconocí todo un pequeño transito que esta contiguo á cuyo tiempo repetían los golpes en los referidos lugares, volví á mi aposento, cerré la puerta y metime en la cama, comenzó a correrse el cerrojo de la escalerita con tanta frecuencia y priesa que no es decible. Creció con esto mi cuidado y mucho más al pronunciar una voz varonil –¡Ay Jesús! ¡Ay Jesús!– sin poder con certidumbre conocer de donde nacia pues según lo que tardaba en arribar al oído, hacia creer que de paraje profundo, pero lo seco del gemido con probabilidad me hizo juzgar que ahí mismo se articulaba el eco mas lamentable que espero oír, sentía el triste ronquido del pecho, y al decir de las palabras el melancólico suspiro y horroroso llanto con los que los acompañaba. Pero este fúnebre lamento y prosiguió el mismo alboroto corriéndose con duplicada priesa el cerrojo de la escalerita y por segunda vez forcejar con la puerta de cuarto hasta lograr hacerme creer que la habían abierto, aguardé se hiciese de día, y llamé al cabo, quien bajó y abierta la ventana del cuarto se oía el mismo tráfago, de modo que por infinitas veces luego que llamaban á las dos puertas y daban el último salto aplicábamos los ojos sobre la arquilla que correpondian los golpes, detenidos con pasmo nuestro por más de dos segundos sin ver á nadie: por dos veces abrió el cabo la puerta del caracol y del cuarto reconociendo sus inmediaciones. Volviose sin hallar nada, cerró la puerta y prosiguió el mismo ruido. Dijome Rosselló haber despertado con un temor (sin saber á que atribuirlo) increíble, y luego vió abrir el cerrojo de mi cuarto que es el que corresponde á la escalerita que sube al suyo, á esto siguió los saltos y pasos y vió agarrar un manojo de plumas y frotar con fuerza una mesa,

sillas y bancos, y por último acercarse á su cama haciendo lo mismo con los pilares, revolviendo delante de él imperceptibles objetos hasta que bajó á estar conmigo todo lo referido se añade que el hombre que cuida del Rafal, habiéndose quedado aquella noche fuera de nuestros cuartos. «¿Qué haceis, no traeis luz?» –y que Pedro Ripoll oyó desde allí y vio bajar una gran luz que de la torre se dirigía a Bañalbufar, siendo cierto que nadie habló ni se movió en toda la noche. Perdone v. si he sido difuso pues las circunstancias del suceso me ha precisado a tan larga narración. No puedo que [sic] el juicio de v. con capaz y acertado, hará una crítica que espero me comunique.

El Rafal, 27 de noviembre de 1763 =B.L.M.D.V= Nicolas de Pueyo y Pueyo.



Fig. 2: Rafal de Planícia

2. «Sa por des Rafal»

Sembla clar que a partir de Nicolau de Pueyo el Rafal de Planícia fou un espai marcat pels relats de l'ànima en pena (*por*). A finals del segle XIX, l'Arxiduc Lluís Salvador inclogué la narració *Sa Por des Rafal* en el seu volum de *Rondalles de Mallorca* (1982 [1895]: 170-172). Si bé el nexa comú és el mateix (una casa amb una ànima en pena), el text deixa de banda l'estil narratiu epistolar per passar a un mode fabulós.⁶⁶ A més, s'hi destriuen dos nuclis narratius: la presència d'un home que fumava en pipa a la balconada de les cases que apareix el dia de Tots Sants (motiu present en altres relats, com ara «Es Comte Mal», de mossèn Antoni M. Alcover); i la figura de l'ànima en pena que no deixava dormir-hi ningú.

Des del punt de vista de la classificació tipològica de la rondalla, *Sa Por des Rafal* correspon al tipus ATU 329A* (*Soul Released from Torment*). Ara bé, si partim de la classificació proposada per a les llegendes sueques que fa a Bengt Af Klintberg es trobaria dins el tipus C171 (*Hauntedhouse*).

Sa Por des Rafal
(Banyalbufar)

Aquesta pó que sortia á n'es Rafal dêyan que era per tot y que no la vêyan p'en lloch. Anava per totes ses cambres de ses cases, manco per davant sa capélla. Ningú l'havia vista may en no essêr uns atlots qu'es dia dels morts qu'anavan á menjá lladons, véren un homo á un balcó ab una barba molt llarga y que fumava ab una pipa molt grossa.

En sa nit sentían molt de renou y trencadissa de plats y olles, pero el sen-demá dematí tot tornava está sensê.

Ningú per rê del mon cresat volia dormí dins aquella casa.

Un capallá molt agosarat va di qu'hey dormia y hey vá aná á quedá, y quant se colgá va dexá es llibre de resá demunt una cadira devora es llit. Encare no estava adormit va sentí que agafaban el breviarí. Va encendre un misto, y no va veure ningún y es llibre estava tal com l'havia dexát. Es cap d'un instant torná sentí renou y va di:

—¿Qui es qui toca es llibre?

—Jo'l tech á n'es llibre, va di una vêu, éll vá encendre un misto tot duna, ja no va veure ningú y es llibre estava allá mateix.

L'endemá vá di que no hi tornaria dormi pús.

Un altre vegada un cavallé molt valént va aná á dormí allá mateix y deixá s'espasa á n'es capsal d'es llit.

En sa nit sentí renou de cadênes, s'axecá d'es llit, y agafá s'espasa y commensá á doná espasades arrêu arrêu. L'ondemá quant s'axecá no trobá més que señals de ses espases per ses parets y per ses cadires.

Un altre vegada, y aquesta sa po s'acabá, un fadrí va aná á dormi á sa mateixa cambra, y quant va está colgat va sentí que fêyan corre es llit qu'era un llit ab rodes y éll va fé una riayassa y les digué: —Jau, agafau aquesta, es llit no's mogué més y sa pó vá está acabada.

⁶⁶ Heda Jason defineix el mode fabulós com aquell en què «man confronts extra-natura forces and worlds» (2000: 138).



Fig. 3: Detall del colcador

3. Primera transformació: del Rafal de Planícia a la Talaia de les Ànimes

A partir de les primeres dècades del segle XX, la Torre del Verger guanyà protagonisme en detriment del Rafal de Planícia com a centre de relats sobre pors i esperits. Aquest fet es deu a una sèrie de factors: el bon accés habilitat a la torre des de la carretera de la serra de Tramuntana; la cada vegada més present presència turística a Mallorca (la promoció de la Serra que feia el Foment del Turisme de Mallorca fou clau en aquest sentit); i finalment, l'aspecte imponent de la torre a causa de l'isolament damunt un vertiginós penyal que cau dins la mar. D'ençà, fora de l'àmbit banyalbufarí, la torre començà a denominar-se *torre o talaia de les Ànimes* i a principis de la dècada dels vuitanta davant el monument comparegué un rètol en castellà: *Atalaya de las Ánimas*. El primer cop que hem pogut identificar aquest neotopònim és a la guia *Manual del turismo de Mallorca*, de l'any 1955. Concretament, a la pàgina 301 apareix una foto amb el següent peu: «Costa de Banyalbufar, desde la Atalaya de “Ses Animes”».

Aquesta *simbiosi* entre ambdues torres (Rafal-Torre del Verger) l'explica

Carlos Garrido (1997: 23) al seu llibre *Mallorca màgica*. L'autor parla del trasllat dels relats sobre la *por* de la possessió a la torre de vigilància:

A Mallorca, aquesta denominació [ses ànimes] serveix d'indici per trobar diversos llocs on la tradició afirma que s'han produït fets misteriosos. Així passa, per exemple, amb la cèlebre atalaia de ses Ànimes, situada a Banyalbufar, davant un paisatge grandios de mar i cel. Aquesta construcció ha recollit l'herència sobrenatural de la torre del vorà rafal de Planícia, considerat un lloc d'esperits i follets, sens dubte gràcies a un paisatge grandios i desolat que a l'hivern pot arribar a inspirar històries estranyes.

A partir de la popularització del nou topònim (amb el determinant *ànimes* o *ánimas*), i especialment a partir de la dècada dels seixanta i setanta del segle passat, s'hi han generat una sèrie narracions que han fet oblidar la que arrellegà l'Arxiduc Lluís Salvador. L'única que sembla que nasqué dins àmbit banyalbufarí la contà l'estudiós local Xavier Canyelles (1976) en el programa d'IB3 televisió «Això és mel» dia 24 d'octubre de 2014:

Sa llegenda conta que una vegada hi ha haver un atac sarraí molt important, amb moltes embarcacions, però cap torre no es va donar compte en tota sa costa. Només sa Torreta, aquesta nostra... Només va ser sa Torreta sa que se va encendre de nit, amb aquella *llumenari*, i va avisar totes ses altres i totes s'encengueren. Però curiosament aquell dia, aquell vespre millor dit, no n'hi havia, de torrers... Es torrers se n'havien anat en es poble... Sa torreta estava buida. I diuen que són ses ànimes des poble que varen salvar es poble.

Un dels relats més populars dins internet (no reconegut com a genuí pels banyalbufarins) afirma que les ànimes, ara amb finalitats perverses, teixeixen xarxes vora la torre per capturar els visitants. Una de les versions més significatives la trobem al lloc web *Diario del viajero*:⁶⁷

Es una torre de vigilancia construida en 1579 sobre la que versan algunas leyendas, entre ellas la que da nombre al lugar y que asegura que las almas tejen unas invisibles redes en las noches de invierno para atrapar a quien se aventure a pasar por sus alrededores.

També fora de la tradició banyalbufarina hem de situar «El misterio de la Torre de Ses Ànimas», allotjat al web *Balear Oculata* d'Amado Carbonell Santos.⁶⁸ Ànimes, espectres i suïcidis se succeeixen en aquest indret, tot dins el marc de la Guerra Civil espanyola. El grau de recreació és màxim:

Muchos testigos afirmaron en su momento, que habían presenciado diversas apariciones y espectros mientras paseaban por el camino sin asfaltar, que une los municipios de

67 <https://www.diariodelviajero.com/espana/el-mirador-de-ses-animes-en-mallorca><darrera consulta: 30/3/2018>

68 <http://balearoculata.blogspot.com.es/2013/01/el-misterio-de-la-torre-de-ses-animes.html><darrera consulta: 30/3/2018>.

Estellencs y Banyalbufar.

Incluso personal militar de la Falange, que habían establecido su base en el pueblo, y que estaban realizando guardias en las almenas de la torre durante la Guerra Civil Española, informaron a sus superiores que habían presenciado como una mujer se lanzaba desde la punta del acantilado hacia el mar, junto a la base de la propia torre. En el momento en que se asomaron para ver donde había caído, la luz de sus linternas revelaron que no había ningún resto del cuerpo de la mujer, únicamente divisaron las olas rompiendo sobre las rocas de la costa. Otros contaban que habían visto niños vestidos con trajes de época y de apariencia translúcida, que entraban en la torre atravesando los muros delante de sus propios ojos. Y aunque el oficial al mando relacionaba estos sucesos con el cansancio producido por las largas guardias a las que estaban sometidos, los testigos estaban seguros de lo que habían observado durante su guardia en Es Verger.

Pero el relato más escalofriante, fue expuesto por uno de los soldados falangistas que fue alertado por un falso aviso de desembarco por parte del ejército republicano, durante la madrugada del viernes 28 de agosto de 1936. Según contaba, se encontraba de pie delante de la entrada de la torre, observando como la luna iluminaba el camino y las escaleras que dan acceso a la explanada de la carretera, mientras encendía un cigarrillo. Su atención se centró en una mujer vestida con ropas blancas que caminando se acercaba a los primeros escalones. En un primer instante le dio el alto desde el final de la escalera, pero la misteriosa figura hizo caso omiso a sus advertencias comenzando a ascender lentamente. No dudó en desenfundar su arma y volviendo a darle al alto apuntó con su cañón hacia ella. Aún así la mujer no se detuvo, y estando ya a pocos metros, el soldado apuntó a la cabeza de la dama abriendo fuego en dos ocasiones, sin causar ningún daño, las balas atravesaban sin dificultad aquel rostro translúcido.

Finalmente, paralizado por el miedo soltó la pistola mientras apoyaba su espalda contra la pared, sintiendo como aquel ser atravesaba su cuerpo hasta desaparecer entre los muros de la torre. Los vigías que estaban arriba, tras escuchar los disparos, bajaron y hallaron a su compañero apoyado en la pared temblando, con el rostro desfigurado y balbuceando.

4. De la Talaia de les Ànimes a centre d'observació d'objectes voladors no identificats

Com hem dit, a principis de la dècada dels anys vuitanta del segle passat, la torre es trobava retolada com *Atalaya de las Ánimas*. El primitiu topònim Torre del Verger havia caigut en l'oblí ja que a partir de l'aprovació de la Llei de Normalització Lingüística de les Illes Balears (29 d'abril de 1986), el vell rètol en castellà quedà desplaçat per l'anodí *Mirador de ses Ànimes*. No serà fins a finals dels noranta quan es recuperà la designació històrica de Torre del Verger, tot gràcies a les reivindicacions de l'Associació Cultural Bany-al-Bahar (fundada en 1991), la qual a més a més va lluitar intensament per la restauració del monument.

Ara bé, tot i la recuperació del topònim genuí, l'imaginari col·lectiu ha continuat generant-hi una munió de relats, ja no sols al voltant de les *ànimes* sinó també amb els ovnis i les desaparicions misterioses com a focus temàtic. De fet, la torre és assenyalada pels ufòlegs com un dels espais clau de la serra de Tramuntana ja que atreu poderosament aquests fenòmens.

De fet, el mateix Xavier Canyelles afirma en el mateix programa que la torre es

convertí en un centre de reunió d'ufòlegs, encapçalat pel famós estudiós espanyol de l'ocultisme i parapsicologia Fernando Jiménez del Oso (1941-2005).

Com a exemple d'aquesta nova conjuntura, el programa televisiu *Cuarto Milenio* (de la cadena privada Cuatro), presentat per Íker Jiménez, dedicà el 16 de desembre de 2013 un capítol a la desaparició del militar i també ufòleg Miguel Baños davant les costes de la torre. Al capítol, titulat «La misteriosa desaparición del comandante Miguel Baños», el col·laborador del programa Pablo Villarubia afirma:

La mañana del 20 de octubre de 1995 el excomandante del ejército del aire Miguel Baños vino a pescar como solía hacer en esta zona, muy cerca de la torre de las Ánimas. Sin embargo, Baños, con 67 años en aquella época jamás regresó a su casa. Pese al esfuerzo de los equipos de rescate solo pudieron encontrar su barco a 20 metros de profundidad, pero jamás encontraron su cuerpo, que desapareció misteriosamente.

La baula que tanca tot aquest recorregut és el web *Misterios de las Baleares*, on es tracten temes d'«OVNI's, parapsicología, enigmas, leyendas, tradiciones, culturas antiguas... de las Islas Baleares». Dins aquest web, precisament, el 14 de juliol de 2014 es penjà un article titulat *Los duendes del Rafal de Planicia*.⁶⁹

BIBLIOGRAFIA

- FONT, G; MUNTANER, J. (1955): *Manual del turismo en Mallorca*, Palma de Mallorca, Fomento del Turismo.
- GARRIDO, C. (1997): *Mallorca mágica*, Palma: José de J. de Olañeta.
- Gran Enciclopèdia de Mallorca*, 21 volums, Palma, Promomallorca SA.
- HABSBURG, L. S. (1982): *Rondays de Mallorca*, Barcelona, José de J. de Olañeta [1a ed. 1895].
- JASON, H. (2000): *Motif, type and genre*, Folklore Fellows Communications 273, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- KLINTBERG, B. (2010): *The types of theswedish folk legend*. Folklore Fellows Communications 300, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- PASCUAL, B. (s.d.): *Miscel·lànies Pascual*, Arxiu del Regne de Mallorca.
- ORIOI, C. (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Col·lecció Antines, 3, Valls, Edicions Cossetània.
- VIBOT, T. (1999): *Sa Mola de Planícia. El vessant nord-oest*, Pollença, El Gall Editor- GEM.

⁶⁹ <http://misteriosdelasbaleares.blogspot.com.es/2014/07/los-duendes-del-rafal-de-planicia.html><data de consulta: 3/3/2018>



Fig. 4: Els relats d'ànimes envolten la torre



Mossèn Antoni Maria Alcover i Sureda

ALGUNES REFLEXIONS SOBRE ELS INFORMANTS D'ANTONI M. ALCOVER
M. Magdalena Gelabert i Miró
Universitat de les Illes Balears

1. Els informants d'Alcover

Posar-nos a investigar sobre les persones que feren arribar les rondalles a Antoni M. Alcover resulta un repte, sobretot, per la consideració que el filòleg els tengué al llarg de tota la vida i també perquè són escasses les dades que ens arriben sobre els informants amb els quals estigué en contacte. La informació que hem abocat a la nostra base de dades —i que ens serveix com a fonament per a l'anàlisi sobre els contadors de les rondalles— prové de les edicions i de les llibretes manuscrites, les darreres ens han ajudat especialment a aclarir algunes confusions o a afegir informacions per a identificar adequadament alguns dels informants.

El nombre d'informants registrats és de 226, dels quals 137 són homes i 89 són dones que feren arribar a Alcover un total de 621 versions a partir de les quals construï les 433 rondalles que constitueixen la base de dades que ha estat la nostra eina de treball. En valors percentuals tenim un 69.5% de contadors enfront d'un 30.5% de contadores, el nombre d'homes és molt superior al de les dones. Així mateix, hem de tenir present que, de les 621 versions, 379 les contaren homes i 242, dones, la qual cosa suposa un 61% de versions masculines enfront d'un 39% de femenines. Cal observar que la majoria de versions d'anècdotes sobre glosadors, personatges històrics, relats etiològics, episodis bíblics o de bruixeria i llegendes solen procedir de versions masculines. Aquests materials, tot i ser breus, constitueixen un gruix molt important de l'*Aplec* —el nombre de peces que es presenten en sèrie és de 180 del total de 433 que estudiam la qual cosa constitueix un 41.5%. Per exemple, les 9 versions que li féu arribar Andreu Santandreu formen part de la sèrie «Bruixes, bruixots i fullers»; 10 de les 14 versions que li contà Antoni Mascaró de Sa Marineta són anècdotes corresponents al cicle «En Tià de Sa Real», també ho són les 5 que li contà en Bover i 7 de les que li contà Miquel Martí *Racó* i les altres 4 corresponen a «Ressonàncies de l'Antic Testament»; són semblants les que li féu arribar el seu germà Pere Josep Alcover.

Els materials femenins, predominantment, corresponen a rondalles més llargues i complexes com les 27 versions de Rafela Servera *Quelona*, les 8 d'Antonina *Cordera* —que també s'identifica com *Na Guixa*—, les 8 de Francina Camps o les 7 de Joana Aina Florit. Cal dir però, que també són versions extenses nombroses de les que contaren homes, com les 11 de Pere *Gotze* o les 7 de Toni Nebot *Leu*. El que volem remarcar és que, malgrat les xifres, el pes de les dones com a contadores és més destacat del que pot semblar a un primer cop d'ull, però elles no constitueixen el pes principal del gruix d'informants amb els quals Alcover estigué en contacte.

En el cas d'altres compiladors, com Giuseppe Pitré, sí que hi ha un predomini d'informants femenines: «Alrededor del 60% de los cuentos recopilados por Pitré

fueron narrados por mujeres» (Zipes 2014: 245), s'inverteixen els percentatges de proporció entre contadors i contadores en relació amb la tasca d'Alcover. Zipes es refereix a altres col·leccions en les quals apareix un nombre molt majoritari de contadores, com la de Laura Gonzenbach, i apunta l'existència de diferències considerables entre les rondalles contades per homes o per dones:

En este sentido, su colección [de Giuseppe Pitré] está mejor balanceada que las Sicilianische Märchen de Gonzenbach, narrada casi en su totalidad por mujeres con una visión particularmente femenina de la cultura siciliana. Los cuentos narrados por hombres tienden a ser distintos en su estilo y contenido; de esta manera, la colección de Pitré les permite a los lectores establecer comparaciones y contrastes entre la manera en que las mujeres y los hombres narraban sus versiones de conocidos cuentos, leyendas, anécdotas y de los proverbios que incluían (2014: 245).

D'entre els contadors més prolífics, que feren arribar a Alcover més de tres versions de rondalles, podem destacar:

Homes (24)	Número de versions (226)
Antoni Alcover (pare)	30
Antoni Garrit	27
Miquel Martí Racó	19
Pere Josep Alcover (germà)	14
Antoni Mascaró de Sa Marineta	14
Antoni Vicenç Santandreu	12
Pere Gotze	11
Andreu Alcover (germà)	10
Andreu Santandreu	9
Pere Orlandis i Despuig	9
Joan Ferriol	9
Toni Nebot <i>Leu</i>	7
Jaume Parets de Son Curt	6
Joan <i>Planiol</i>	5
En Bover	5
Gabriel Rosselló	5
Martí Alcover (germà)	5
Miquel Ferrer i de la Cuesta	5
Gaspar Busquets <i>Salero</i>	4
Josep Rullan	4
Joan Riutort	4
Jaume <i>Calces</i>	4
Jaume Carrió <i>Fontpella</i>	4
Xerafi <i>Bua</i>	4

D'entre les contadores, les més destacades, que li contaren més de tres versions de rondalles, són:

Dones (16)	Número de versions (138)
Catalina Sureda (mare)	27
Rafela Servera <i>Quelona</i>	27
Francina Aina Alcover i Sureda (germana)	8
Antonina Cordera (Na Guixa)	8
Catalina Tomàs Pinya	8
Francina Camps	8
Bel Llodrana <i>Quelona</i>	7
Joana Aina Florit	7
Maria Mascaró i Reus	6
Maria Antònia Salvà	6
Catalina Balaguer	5
Magdalena Despuig i Troncoso	5
Magdalena Pons	4
Elisabet Rossinyol i Descatlar de Dameto	4
Marquesa de Montoliu	4
Margalida <i>Vicença</i>	4

2. Informacions diverses sobre els informants

Alcover era molt respectuós i considerat amb els informants que li feren arribar les rondalles i solia anotar-ne els noms però, així i tot, ens aporta poca informació sobre qui eren. Per norma general sol fer constar el nom i un o dos llinatges, o el nom i el malnom, i el poble de procedència. En alguns casos, especifica la relació amb ell o amb la seva família, l'ofici: «pareier», «oguer»; la situació social: sen, amo, madona, senyor, mossèn, etc. o alguna particularitat que considerava destacada en relació amb la seva manera de contar les rondalles. Per exemple: del sen Pere *Gotze* ens diu «un homonet vei que en sap i me n'ha contades una bona partida», d'Antoni *Garrit* aclareix «de Sant Llorenç d'es Cardassar, que fa de paredador. En sap moltes i les conta de lo més bé»; «Sa jaia Xaloc i sa jaia Bigalot» la hi contà «la madona Catalina Tomàs Pinya, de Cas Cegos, de Manacor» i especifica al manuscrit «Sa mare den Aguilo»; sobre la mateixa contadora quan s'hi refereix perquè li va contar «S'aigo ballant i es canariet parlant» diu: «La'm contà dona Catalina Tomàs Pinya, nadiua de la Ciutat de Mallorca»; «Es tres germans i es nou gegants» la hi contaren «la noble senyora Elisabet Rossinyol i Descatlar de Dameto, mon pare i En Toni *Garrit* de Sant Llorenç d'es Cardassar»; «Sa coeta de Na Marieta», «La me contà dona

Dolors Massanet, de la vila de Muro»; «En Joanet de sa gerra», «La me contà una al·lotella manacorina Na Joana Maria *Ganxa*».

El mateix Alcover explica les arrels populars de les rondalles en les quals es basa, les fonts de les quals són les contadores i els contadors. Destaca el seu paper i diu que és per aquest motiu: per respecte a ells i per tant com els valora, que aporta la referència del nom i del poble de procedència de cadascú:

Jo mateix les m'he fetes contar, i les he escrites tot lo bé que he sabut; i no som anat a beure a altres fonts que les que anomèn dins la noteta que pos davant cada rondaia. Hi he retrets el nom i el poble dels qui les m'han contades perquè, si negú posa dubtes a l'autenticitat de llur procedència popular mallorquina, ho puga anar a aclarir i treure-se el gat del sac. També ho he fet així perquè cadascú tenga lo que és seu, ja que mai m'ha agradat anar d'amagatetjions, ni vestir-me de despulles d'altri. La roba que duc per anar pel món serà comuna, raspallosa, a un poc aldana, tot lo que volgueu, menys robada o presa a espera (Alcover I, 1996: 46-47).

Entre el conjunt dels contadors destaca la presència de membres de la família d'Alcover: son pare, sa mare, germans i germana, cunyat i cunyades, nebodes, tia, etc. als quals ell acudia perquè li contassin les rondalles que sabien. També apareixen moltes persones vinculades a la pagesia i la vida del camp: «missatge de ca nostra», «un porqueret de ca nostra» i companys d'estudis o membres del clergat com Joan Font de qui ens diu: «La'm contà lo reverend don Joan Font, de Son Cigala, Manacor, que la hi contava, com era al·lotinoi, el seu onclo l'amo En Joan de Son Cigala». En aquest darrer cas, com passa en alguns altres, el contador remet a qui li contà a ell, generalment els de casa seva, algun padrí o padrina o oncles, missatges o criats. A través d'aquestes informacions, mossèn Alcover ens aporta dades per anar situant les rondalles geogràficament i per observar alguns detalls de qui les contava, el tret principal per a la nostra investigació és el de si eren homes o dones.⁷⁰

Carme Oriol i Mònica López valoren positivament el fet que Alcover inclogués algunes dades dels informants⁷¹ en el seu *Aplec* perquè això els permet conèixer-ne la procedència⁷² i altres aspectes significatius. Conclouen que «Alcover va recrear les seves rondalles, però ho va fer conservant l'estil de la rondalla popular» (2003: 691).⁷³ Clarissa Pinkola Estés, comparteix, des de fa dècades, la tasca d'investiga-

70 L'any 2010, el jove investigador Joan Miquel Riera Torres realitzà un estudi titulat «Qui contà les rondalles a Mossèn Alcover?» amb el qual guanyà diversos premis com el Premi Exporecerca jove de Catalunya o el Premi Magma en arts i lletres, també participà a diverses fires de joves investigadors com Galiciència o a la Fira de Moscou. Aquest treball resta encara inacabat i inèdit.

71 A l'apèndix 3 de l'obra esmentada, apareix una relació dels 210 informants i el nombre de rondalles que li contà cadascú.

72 A l'apèndix 2, s'inclou una relació de localitats de procedència dels informants i també un mapa de la zona que resulten molt aclaridors (pp.696-697).

73 Hem d'esmentar que altres recol·lectors aporten diversos tipus d'informacions com Rosa Alicia Ramos (1988: 53-63), per exemple. En la seva investigació sobre rondalles gallegues recollides entre el novembre de 1978 i el novembre de 1979, explica quina era l'actitud dels contadors i les contadores amb els quals entrà en contacte: com es contradien, com algunes dones no es deixaven contradir ni volien callar davant les indicacions del seu marit o com cada informant posava part d'ell mateix en la narració, entre d'altres.

dora sobre contes populars amb la de contadora i explica (2008: 499-506) com ha viscut l'experiència de dedicar-se a transmetre'ls. Ella es considera hereua de la tradició ètnica de la seva família: «Mi trabajo en el humus de los cuentos no procede exclusivamente de mi preparación como psicoanalista sino también de mi larga vida como hija de una herencia familiar profundamente étnica e iletrada» (p. 499).

Considera que no qualsevol persona està preparada per transmetre les rondalles perquè, per a ella no són un simple espectacle, sinó una vivència. Hi ha d'haver tot un ritual en l'acte de contar perquè es tracta d'un fenomen de transmissió generacional que s'ha de viure des del coneixement i el respecte:

Los afortunados seguirán un arduo camino de muchos años de trabajo, plagado de molestias y dificultades, que les enseñará a seguir la tradición tal y como la han aprendido, con todas las preparaciones, bendiciones, percusiones, percepciones esenciales, ética y actitudes que constituyen el cuerpo de los conocimientos curativos de acuerdo con las exigencias propias de estos conocimientos —no con las suyas—, sus iniciaciones y sus formas prescritas (2008: 501).

Les rondalles formen part de la persona que les conta, perquè d'alguna manera se les ha fetes seves, hi ha posat una part del que és, en l'acció de rebre-les i tornar-les a donar als altres. El respecte que sent cap a la tradició de contar rondalles i cap a aquelles persones que les hi han contades, la du a considerar que s'ha de demanar permís al contador o la contadora per poder tornar a narrar la rondalla que l'altra persona li ha fet arribar:

El hecho de pedir explícitamente permiso para contar el cuento de otra persona y atribuirse dicho cuento, en caso de que se conceda tal permiso, es de todo punto necesario, pues de esta manera se conserva el ombligo genealógico; nosotros estamos en un extremo y la placenta que da vida en otro. En alguien debidamente educado en la narración de cuentos es una señal de respeto y una muestra de buenos modales pedir y recibir permiso, no apropiarse de la obra que no se ha otorgado y respetar el trabajo de los demás, pues el conjunto de su obra y su vida constituye la obra que entregan. Un cuento no es simplemente un cuento. En su sentido más innato y apropiado, es la vida de alguien (2008: 502-503).

Aquest tipus de respecte és semblant al que devia tenir Alcover amb els contadors amb els quals entrava en contacte, com si d'alguna manera s'establís un vincle especial entre qui conta i qui rep la rondalla, en el mateix sentit de Walter Ong quan diu:

Puesto que, en su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. Cuando un orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador (1987: 77).

Zipes destaca el prestigi dels contadors de rondalles i la necessitat que tenien de dominar el llenguatge i l'expressió en els termes següents: «Contar cuentos —es decir, do-

minar la palabra— era vital si se aspiraba a ser líder, chamán, sacerdote, sacerdotisa, rey, reina, médico, brujo, sanador, ministro, etc.» (2014: 29-30) i «Contar cuentos efectivos y relevantes se convirtió en una cualidad vital para quien deseara tener poder para definir las prácticas sociales e influir sobre ellas» (2014: 30-31). En relació amb les característiques de les contadores i els contadors amb els quals Alcover entrà en contacte, coincidim amb Grimalt (1996: 11-15) que eren, sobretot, persones analfabetes o d'instrucció escassa i, en el cas d'acudir a narradors instruïts, insistia que el seu interès era sobre rondalles que els haguessin arribat per tradició oral. Tot referint-se als informants, Alcover afirmava:

De manera que les rondalles que ells sabien, no les havien tretes de cap llibre, sinó de sentir-les contar a llurs vells, que tampoch les sabien de cap llibre, sinó de la tradició oral de llurs antepassats; y si alguna vegada feia contar rondalles a qualcú que fos lletraferit, ja tenia prou esment a advertirli que les rondalles que jo cercava, no eren les que ells haguessen llegides a cap llibre, sinó les que haguessen sentides contar a gent il·literada y que les sabessen just per tradició oral.

Aqueixes foren les úniques fonts que desde un principi volguí utilitzar per treure les rondalles de mon aplech. Com més anà, més me confirmí en que no havia d'anar a beure d'altres fonts; y ho he observat sempre, y encara ara ho observ (1985: 91).

Però les persones que contaren rondalles a Antoni M. Alcover són molt diverses, tant trobam senyores i senyors de la noblesa, per exemple, «la noble senyora D^a Mercè Cotoner Allende-Salazar de Dameto, al cel sia, i la seua néta la senyoreta D^a Mercè Dameto i Rossinyol de Zagrana» a la nota a peu de la primera pàgina de «Na Francineta» (Alcover IV, 2006: 114-124), com missatges i porquerets. En aquest sentit, diu Zipes: «el cuento de hadas se adaptó y fue transformado tanto por gente común analfabeta como por gente instruída de clase alta, a partir de un cuento simple y breve con información vital; creció, se volvió enorme y difundió información que contribuyó a la evolución cultural de grupos específicos» (2014: 60).

Alcover va aportant pinzellades d'informació relacionada amb els contadors, algunes dades sobre la ubicació geogràfica o altres matisos. Per exemple, a «Es nas de dos pams» T569 (Alcover V 2009: 249-257), ens diu que qui li contà fou «en Toniet Sanxo i Nebot, de Son Servera, com anava a primeres lletres; avui és el M. I. Senyor D. Antoni Sanxo, Canonge Magistral de Mallorca», en aquest cas destaca el primer moment d'infantesa del contador i, alhora, remarca que ha assolit un alt càrrec eclesiàstic. Aquest fet sembla que prestigia, segons el pensar d'Alcover, el conjunt de contadores i contadors, i ajuda a valorar-los amb un potencial molt ampli i variat. Sobre Rafela *Quelona* una de les principals informants de l'*Aplec*, ens diu «La me contà Na Rafela Servera, *Quelona*, cega i nadiua de Son Servera» a l'inici d'«Una gírgola que dugué coa» T310 (Alcover I 1996: 432-456).

3. El procés de recopilació i reescriptura

Pel que fa al procés de recollida, Alcover destaca que prenia notes amb fidelitat

i exactitud de tot quant li contaven, malgrat això, Grimalt considera que «Sembla segur que les notes de les llibretes no eren preses durant l'actuació dels contadors» (Alcover I 1996: 12). Creu que resulta provat que Alcover no pretenia fer transcripcions literals per dos fets: primer perquè l' anotació d'una sola rondalla se pot atribuir a diversos contadors, també pot ser que la mateixa persona la hi contàs més d'una vegada. El segon és que en moltes anotacions manuscrites apareixen línies i fragments ratllats, sobreescrits, etc., la qual cosa suposa una revisió o la incorporació de noves versions una sobre l'altra; es presenten també diverses versions de la mateixa rondalla i Alcover només escriu el fragment que li interessa amb algunes notes com: «adició a la rondalla», «tot així com ho tenc fins», etc.

Nosaltres compartim aquest parer, almenys en molts de casos perquè nombroses rondalles apareixen a les llibretes de manera tan pulcrament redactada, que semblen ja a punt per ser editades i, a més a més, ho corrobora el fet que la versió publicada divergeix molt poc de la manuscrita. Dificilment Alcover hauria pogut prendre nota directament mentre qui contava parlava. En altres casos, l' anotació sí que podria ser feta davant el mateix contador o contadora perquè està estructurada de manera esquemàtica, com una enumeració d'idees sense cohesionar. Així mateix, compartim amb Valriu (2008: 20) que «Malgrat la diversitat dels informadors, la presència del recopilador implica una certa unitat a molts nivells: en els criteris de selecció del material que es publica, en l'ús del llenguatge, en el tractament global de les informacions orals, etc.» i ho exemplifica amb una panoràmica històrica:

Modernament, els folkloristes opten per publicar els materials de la forma més semblant a com foren recollits oralment, però temps enrere la tendència era sempre fer-ne una versió «literària», més adaptada al gust de l'època i a l'estil del recopilador. És així que els coneguts contes de Perrault foren escrits en l'estil literari de moda a la cort francesa del Lluís XIV, que l'italià Basile escriu les seves històries en unes coordenades totalment barroques, que els germans Grimm retocaren alguns dels relats per fer-los més adequats als infants de l'època, que mossèn Alcover posà per escrit les rondalles mallorquines amb un llenguatge opulent i minuciós, etc.

Alcover disposava com havia de construir la versió final —escrita— de les rondalles a partir dels coneixements de la tradició oral, de la llengua que usava i de la seva capacitat creadora. Així decidia dividir o integrar en una sola versió rondalles del mateix tipus. Tot i així, depenia de l'informant perquè, com diu també Valriu: «El paper del narrador en la transmissió oral de la rondalla és fonamental. Ell és l'intermediari entre el relat i l'oient, però no és un intermediari mecànic, sinó que és un «manipulador de la història en tots els sentits, tant positius com negatius» (2008: 31). Rosa Alicia Ramos, en l'anàlisi dels *Märchen* constata que «se comprende que el narrador puede tomarse la libertad de cambiar, omitir y añadir sin alterar la morfología y el sentido fundamental del relato, creando así un cuento original a la vez que tradicional» (1988: 21).

Ja hem dit que el ventall de contadores i contadors amb els quals Alcover entrà en contacte amb la intenció d'arreglar rondalles és molt variat i presenta tantes particularitats com informants perquè cadascú aporta els matisos de la individualitat pròpia. El canonge, des d'un primer moment, observa com hi ha contadors molt diferents i que els materials que li arriben no són més que esbossos sense forma i, per tant, constata que ha d'assumir la feina que suposa envestir l'arregla de les rondalles i la següent redacció tal com ell la va emprendre. Al pròleg a la primera edició ens ho explica així:

Aviat me vaig convèncer de que hi havia molt de camp per córrer i que era allò un estel que prendria tot el fil que li donassen; perquè, de rondaies, en sortien a betzef, a forfolons; i unes sortien llampants i altres tèrboles; unes sense cap mastec ni mica d'esqueix i altres tot amacaronades, com un tap de pica; unes senceres i altres a trossos, i de qualcuna només sortia una mica d'escapoló. I així havia de succeir perquè un les contava d'una manera i l'altre d'una altra: aquest era ben trempat per contar-les i aquell no valia un doblor de mac; un se'n recordava de lo millor i l'altre resultava que per temps n'havia sabudes una mala fi, però de tant de no contar-les li eren fuites de la memòria i casi no en conservava espècie (Alcover I 1996: 46).

Moll comparteix el seu criteri i afirma:

Aquesta identificació de l'autor amb l'ambient i amb els personatges de les rondalles i amb el caràcter dels informadors —en gran part pagesos incultes— que les hi contaven, explica l'encert del to narratiu i l'èxit que ha obtingut entre el públic mallorquí, des de l'aparició del primer volum (1896) fins a les reedicions més recents (1983: 40-41).

Grimalt (2003: 570-571) es refereix al paper dels informants i observa com les particularitats i els detalls de cada narradora o narrador allunyen la rondalla de l'estil abstracte per acostar-la al realisme. Malgrat la dificultat de retenir els matisos i els detalls per part dels receptors de la rondalla, cada versió depèn de la capacitat de memòria, dels dots de cadascú i de la traça que posseeixen els qui la conten. Antoni M. Alcover mostra una fascinació pels contadors de rondalles, que ja li ve de la infantesa, per això usa com a pseudònim el nom d'un dels qui li contaven rondalles de petit, tal com argumenta March:

Possiblement, per aquestes mateixes dates [es refereix al temps d'infantesa i adolescència], el nin Alcover anava els caps de setmana a doctrina cristiana amb un home (possible frare exclaustat) de professió repartidor de consum, que vivia a Manacor al lloc encara conegut com es Racó, del carrer de Joan Muntaner. Sembla que per fer més atractives les classes de doctrina hi afegia, al final, si l'auditori havia estat atent, alguna rondalla. Aquest doctrinaire segurament es deia Jordi i d'aquí que, com a homenatge a aquell contador de rondalles de la infantesa, quan el jove Alcover cercava un pseudònim per signar els seus treballs a *L'Ignorància* va adoptar el nom de Jordi des Recó (2001: 37).

4. La importància social dels contadors de rondalles i el paper dels homes i de les dones

La consideració d'aquells que li contaren les rondalles fa que fins i tot, en alguna ocasió, els inclogui, com a argument d'autoritat, dins el cos mateix de la rondalla. És el cas de Margalida Maça que apareix a la darrera pàgina de la rondalla «N'Espirafocs» T510B (Alcover IV 2006: 129-141): «I el rei que ara reina n'és descendent, segons m'assegura sa qui me contà aquesta rondaia, Na Margalida Maça, d'es poble de Maria, que, com ho diu, hem de creure que ho sap de bona tinta. I si no ho creis, anau-li a demanar, perquè, si no és morta, encara deu esser plena de vida».

Són nombrosos els testimonis que expliquen l'experiència d'escoltar rondalles i que reconeixen la importància de la figura dels contadors, com M. Antònia Salvà. Salvà (1933: 1-2), tot parlant sobre les rondalles de mossèn Alcover, detalla que considera com a principal encert «haver expressat amb elles tan meravellosament el psiquisme autèntic del nostre poble», considera que «qui hagi estat un poc en contacte amb la bona del gent del camp» fàcilment identificarà els personatges amb persones reals que hagi conegut. Dins aquest marc, Salvà retrata molt bé el paper de les contadores de rondalles i com les recorda:

¿Qui d'altra part, ens hauria tramès amb mes amor amb mes ingenuïtat mes nostrada, coses tan belles com “*L'amor de les tres taronges*”, “*N'Estel d'or*”, “*Els set ceros*”, “*La flor romania*”, “*El castell d'iràs i no tornaràs*” i tantes d'altres!... Oh, i com elles m'evocuen hores i gents inoblidables, passades, fa temps, d'aquesta vida! Companyes d'infantesa, antigues criades de ca-nostre, i molt particularment el record de la bona velleta Dona Maria Angela, amiga de la meua àvia materna qui la tenia a dinar cada diumenge, i que després ens contava a les cosines i a mi tantes i tan belles rondalles, vora aquell terradet ornat de tests florits (1933: 2).

O com Joseph Ginestra que, a un article inclòs dins una miscel·lània dedicada a Alcover de l'any 1933, al qual posa el títol inequívoc d'«Aixo era y no era», explica el moment repetit en el qual assistia a les sessions de contar rondalles que impartia «la mestra d'aquella escola de pàrvuls, una senyora veyeta que amb la mateixa manya que feya bellugar les aguyes de fer calça, aquietava contant rondalles el bellueig dels infantons confiats a la seva guarda» (Ginestra 1933: 81). Zipes corrobora el pes d'aquestes experiències: «los cuentos surgieron en la prehistoria a partir de experiencias compartidas, y todavía es así. Es a través de su transmisión oral que los cuentos de distintas clases forman la textura de nuestras vidas» (2014: 32).

Hem de destacar l'aportació extraordinària de diverses contadores especialment destacades com n'Antonina Guixa i na Rafela Quelona, totes dues de Son Servera, ambdues contaren a Alcover un seguit de rondalles i les seves versions solen ser les que Alcover prefereix per a elaborar la versió editada, potser només perquè són considerablement millors que les altres que tenia a l'abast. Per exemple «Es Negret» T428 (Alcover III 2001: 233-245), parteix principalment de la versió de n'Antonina

Guixa (Alcover Lta. I: 67-85), que amplia i poleix lleugerament a partir de la versió de Rafela *Quelona* (Alcover Lta. III: 501-505), es veu que les dues versions s'assemblaven molt perquè al llarg de la segona, més breu, Alcover escriu «Igual axi com ho tench fins á lo que li diu es negret com l'aucellet es fuyt y ley han agafat». La versió final, que posseeix la base d'aquestes dues contadores i és polida per la mà d'Alcover, és una autèntica obra d'art des de la perspectiva literària.

El que no podem deduir, però, és que les versions contades per dones afavoreixin d'alguna manera els papers femenins, enfront dels contadors homes que, pretesament usen models més patriarcals i a favor dels personatges masculins. Tot i que en un primer moment podem pensar que quan les contadores són dones tendeixen a defensar els personatges femenins i a envoltar-les de valors positius, la realitat no és aquesta com podem veure als exemples que segueixen: fou na Juana Ayna Florit de Sineu qui contà la rondalla «La bossa buida i es cànyom» TC-062 (Alcover VI 2013: 331-336), una de les que mostra la madona des d'una òptica més negativa. Marit i muller, amb només un fill, posseeixen una possessioneta i una casa. Segons Alcover, la mare «patia un poc massa de sa caixa de sant Pere: li mancava una saó, i sa d'es bril, que és sa millor», d'aquesta manera, ja a l'inici de la rondalla ens adverteix i ens prepara pel que la dona farà malament. El pare no sortia mai els vespres fins que la seva dona, «bajanota que era», a força d'insistir, aconseguí que se'n vagi a la taverna on troba «joc parat» i perd la possessioneta que tenien. L'home té un bon disgust però ella encara el reprèn: «—I per això tanta de cosa? —diu ella—. Mira, torna-hi demà i per ventura la gonyaràs». L'home ho fa així i perd la casa. L'home li torna a retreure que per culpa seva han perdut tot quant tenien però ella sembla insensible a aquestes coses i els proposa d'anar a captar «i fora maldecaps!». El paper dels dos homes és poc versemblant perquè, ja que la dona té mal cap, ells dos haurien de posar una mica de seny a la situació familiar i no escoltar-la però no és així, la figura de la mare té un pes excessiu en aquest cas i la paraula de la dona va davant. El fill, una mica més assenyat que els altres, decideix llogar-se a una possessió com a pareier. La feina, que dona camí i compon les persones —segons l'escala de valors dels temps que se'ns mostren— i la bondat del jove seran el camí que el duran a recuperar els béns perduts i a encaminar la seva vida i la dels seus. Quan es troba amb el Bon Jesús és generós i, per això, rep com a recompensa la bossa buida i el cànyom màgics.

Per altra banda, va ser un home, Bartomeu Llinàs, cunyat de mossèn Alcover, qui li contà «Una madona que enganà el dimoni» T1175 (Alcover XIII 1995: 43-52), i, alhora, la hi havia contada un altre home, tal com ens explica a (Alcover Lta. VI: 225): «La contà a mon cunyat Bartomeu Llinàs un missatge que tenia de Vila-franca En Barnadí Felet». Aquesta és una de les rondalles que mostra com la dona és capaç de sortir-se'n de situacions molt complicades, de les quals l'home no ha pogut. L'home ven l'ànima al dimoni i quan aquest la hi reclama es veu apurat

i és la seva dona qui es posa al seu lloc i venç el maligne amb enginy i sense por.

A la trama de «Tres germans pererosos» T1950 (Alcover VII 996: 51-53), no hi apareix cap dona, excepte la contadora, la madona Maria Bosc de Ca Na Berga, de Manacor, que ens fa arribar l'anècdota de tres germans que reberen un ase per herència i se l'havia de quedar el més peresós. En el cas de «N'Estel d'Or» T510A (Alcover IV 2006: 81-102), totes les contadores són dones, tant les tres a les quals es refereix a l'edició publicada com les dues que recull posteriorment,⁷⁴ es tracta d'una rondalla de protagonisme femení en la qual les dones tenen els papers distribuïts en bons i dolents: na Catalineta, l'heroïna; na Joanota, l'antiheroïna i falsa heroïna; la madrastra, agressora i les tres jaietes, donadores. Els homes gairebé no intervenen: el pare només és anomenat al principi perquè és una figura necessària per tal que la mestra es converteixi en madrastra però no intervé ni torna a aparèixer a la rondalla. El rei també és una figura necessària per alliberar l'heroïna i per poder-se casar, però la seva intervenció és mínima.

En nombroses ocasions, el recopilador prefereix les versions que li contaren algunes dones a les dels homes: a «La princesa bella» la versió manuscrita completa i extensa de la rondalla és de la primera contadora, Rafela *Quelona* (Alcover Lta. III: 489-500). El segon contador és J. Lluís Estelrich, no sabem com degué ser la seva versió però, amb la mateixa tinta amb la qual va escriure el seu nom, només hi ha sobreescrites algunes paraules «vella», «que no és per ella», «presentadora», «bella» i «és per ella». Sembla que l'aportació del contador fou molt petita, en aquest cas, i que la base de la rondalla impresa «La princesa bella» T434 (Alcover III 2001: 313-333), vengué de la mà de Rafela *Quelona*. També és la versió manuscrita de la contadora Margalida Cerdà *Blava*, de Manacor (Alcover Lta. III: 9-14), la que aprofita de manera molt fidel per fer l'edició d'«Es mig poll» T715 (Alcover VI 2013: 311-316), i no la versió de Toni Salero Busquets, de Son Servera (Alcover Lta. VI: 41-44).

La versió editada d'«Es Castell d'Iràs i no tornaràs» T313C (Alcover II 996: 499-527), és construïda per Alcover, a partir d'una refosa entre nombroses versions manuscrites i hi podem observar alguns detalls molt interessants. Al «comensament de la rondalla» que li contà Catalina Tomàs Pinya (Alcover Lta. III: 3-8), observam com en Bernadet, caminant caminant, es troba amb tres ermitans, amb una barba molt llarga, que són les reis de tots els animals de la terra, del mar i de l'aire, respectivament. A la versió d'Antoni *Garrit* (Alcover Lta. III: 309-317), en Bernadet es troba amb tres jaietes, de tres-cents, sis-cents i nou-cents anys, que són les reines dels animals verinosos, dels peixos i dels animals volàtils respectivament. L'home parla de jaietes i la dona parla d'ermitans.

⁷⁴ Les tres contadores a les quals es refereix Alcover a la primera versió manuscrita i a la impresa són «La noble senyora dona Magdalena Despuig i Troncoso, la madona Catalina Tomàs Pinya, de *Cas Cegos* de Manacor i N'Antonina *Cordera*, serverina». També hi hem d'afegir «na Mascaró y Reus» (Alcover Lta. IV: 204) i «madò Camps» (Alcover Lta. V: 101).

Per a la rondalla «L'abat de la Real» T922 (Alcover V 1997: 97-101), Alcover comptava amb la versió de tres contadors (Alcover Lta. V: 236): D. Ramon Orlandis i Maroto, D. Perico i D. Juan i amb una altra de na Bet *Quelona* i, per a la versió escrita agafa la de la dona, que transcriu de manera pràcticament literal. Els canvis en les versions són prou importants: a la versió dels tres homes, l'abat tenia fama de sabut i el rei l'envia a demanar; a la de na Bet *Quelona* és el rei que visita la Real, veu com l'abat està molt gras i li justifica al rei dient-li que no té tants de maldecaps com ell, llavors el rei li planteja les tres preguntes, que també són diferents en els dos casos. En el cas dels homes, es demana a l'abat que digui on és al mig del món, faci riure el rei i que digui què pensa; en el de la dona, ha de dir quin és el preu del rei, quin temps es necessita per donar la volta al món i també s'ha d'endevinar què pensa. És la versió de na Bet *Quelona* la que conforma l'edició d'Alcover. Hem de contradir, doncs, la hipòtesi de Marie-Louise von Franz, al menys pel que fa a l'*Aplec de Rondaies* que nosaltres estudiam:

On peut donc supposer que les versions des contes, telles qu'elles nous sont parvenues, ont subi tantôt une influence féminine dominante, tantôt une empreinte masculine, et que certains traits en ont été soulignés et d'autres estompés, selon qu'elles ont été rapportées, en dernier lieu, par un homme ou par une femme (1984: 20).

Podem observar com homes i dones contadors destaquen papers femenins i masculins de manera indiferent i com es returen en determinats detalls que es podrien atribuir a propis de la sensibilitat de l'altre sexe. Tot referint-se a les llibretes manuscrites i als contadors de rondalles, diu Janer Manila: «El que vull destacar ara és que Alcover és un gran narrador que fa servir un seguit de recursos extrets de la comunicació literària oral. Podria dir que és un gran narrador oral que escriu allò que conta, que elabora un discurs de caràcter oral i l'escriu» i, més endavant: «Els procediments narratius de què se serveix sovint són extrets de les maneres de contar dels narradors orals. Alcover conta les rondalles per escrit, però utilitza en l'escriptura la gramàtica que regeix la comunicació oral». Però puntualitza: «sap trobar l'expressivitat d'una frase, empra la llengua viva de la pagesia mallorquina, però no escriu com parla la gent, i incorpora a aquella llengua viva mots oblidats» (2008b: 123). Janer no distingeix entre contadors homes i contadores dones sinó que en parla de manera conjunta.

5. La transmissió actual de les rondalles d'Alcover

Són nombrosíssims els autors que, al llarg del temps i a l'època actual, han usat l'herència popular tradicional per a la creació de nous materials literaris tant adreçats a adults com a infants i joves.⁷⁵ Per al segon cas, Caterina Valriu (2010: 292-

75 Són nombroses les investigacions sobre el paper de les dones en la recerca folklòrica, com la de M. Carmen García-Matos (1980), de manera especial s'hi refereixen Dolors Llopart i Roser Ros (2013)

298) distingeix quatre grans grups segons l'ús que en fan: l'ús referencial, que usa els elements populars de manera molt semblant a com es troben en la tradició; l'ús lúdic, els autors prenen els elements de les rondalles i els inverteixen, capgiren, mesclen, descontextualitzen o reinventen; l'ús ideològic, que agafa les rondalles i les reutilitza dotant-los d'un contingut ideològic ben determinat amb una intenció formativa o adoctrinadora; i l'ús humanitzador, quan les obres prenen els personatges de les rondalles, els donen cos i volum i els fan participants de sentiments i actituds plenament humans, més enllà d'actuar com estereotips plans com sol ocórrer a les rondalles.

Per la nostra experiència d'anys de treball amb la gestió de contar rondalles, podem afirmar que la baula de la transmissió oral de les rondalles no s'ha trencat del tot sinó que encara es manté gràcies a la gestió cultural de determinades institucions públiques,⁷⁶ a la bona feina de biblioteques i centres culturals, a la tasca dels centres educatius i al treball professional dels contacontes. El que sí sembla que s'ha reduït considerablement és el fet de contar rondalles de manera espontània en el dia a dia de les famílies, com era habitual en temps d'Alcover.

Avui dia, les rondalles es conten de manera més programada i l'acte s'assembla més a un muntatge o *performance* que a l'intercanvi d'històries i de sabers populars entre els membres de la col·lectivitat. Així mateix, encara es manté l'hàbit de contar rondalles als infants en moments puntuals, com a l'hora d'anar a dormir, però de manera generalitzada, les rondalles es llegeixen i no se solen narrar de forma oral. A tot això hi hem d'afegir algunes crítiques a l'ús excessivament adaptat de les rondalles que, en ocasions els fa perdre bona part de l'atractiu. Per exemple, Valriu (2010: 298 i 320) analitza i critica repetidament l'ús ensucrat i empobrit que, en ocasions, es fa de les rondalles. Nosaltres consideram preferible que els infants coneguin les versions completes de les rondalles, si no comprenen algun terme se'ls pot explicar o deixar que el vagin entenent o incorporant amb l'edat, sempre serà millor que privar-los de conèixer un vocabulari i unes expressions riquíssimes sense les quals les rondalles d'Alcover deixarien de ser el que són per convertir-se en simples contes adaptats sense gaire valor.

Tanmateix, cal tenir present que escriure implica transcendir, dona a l'obra un sentit de permanència, per això, l'aportació d'Alcover constitueix el principi d'un final, d'un camí que no té tornada enrere. Quan la rondalla passa de l'orali-

en el monogràfic titulat *Dona i Folklore*, amb aportacions de Motserrat Garrich, Montserrat Palau o Josefina Roma; resulta enriquidora l'anàlisi de Laura Villalba (2012), entre d'altres.

76 Al llarg de tretze anys, a través de la gestió de la Institució Pública Antoni M. Alcover de Manacor hem organitzat contades de rondalles amb contadors ben diversos: padrins i padrines, pares i mares, joves i infants, actors o professionals diversos, etc. També hem contat rondalles en ocasions especials: a fires, damunt l'arena, etc. i hem celebrat durant tretze anys consecutius una Marató de Rondalles anual, tot convidant a contar-ne personalitats del món de l'esport, com Rafel Nadal, Elena Gómez; de l'art com Joan Riera Ferrari o Rafel Perelló; de la música com el grup Anegats, Damià Timoner, Antoni Nicolau o Tomeu Penya, metges, advocats, meteoròlegs, actors, com Toni Gomila, Antoni Lluís Reyes, etc. tal com es pot veure a <http://institucioalcover.cat/index.php/ca/memories>.

tat a l'escriptura passa de ser una acte de parla col·lectiu —del que s'ha anomenat *face to face*— a ser un acte, per norma general, individual de lectura —tot i que durant un temps es llegissin les rondalles en veu alta davant alguns auditoris, es tractava d'un reducte que desaparegué amb l'alfabetització. No arriba al receptor de la mateixa manera un document oral que un text escrit, les expectatives creades i la situació comunicativa que s'estableix són completament diferents i talment diferent és el resultat de l'acte comunicatiu en cada cas. L'anàlisi que nosaltres realitzam ara és la d'una obra escrita, la de la versió fixada per Alcover que està formada per la base de la versió inicial aportada pels contadors a la qual s'hi superposa la feina de completar, reestructurar, ampliar, etc. segons el criteri i l'autoria alcoverians.

6. En conclusió

Segons la nostra base de dades, els informants que feren arribar les rondalles a mossèn Alcover foren 226, 137 dels quals eren homes i 89 eren dones. Alcover tingué a l'abast 621 versions provinents d'aquestes persones que constituïren la base a partir de la qual construí l'*Aplec de Rondalles Mallorquines* que coneixem i del qual nosaltres n'hem comptabilitzat 433 registres. Tot i que quantitativament els homes contadors són molt més nombrosos, qualitativament les dones tenen un gran pes en el gruix de les variants que serviren al canonge per a l'elaboració de les seves versions definitives. Alcover valorava molt la tasca dels transmissors de les rondalles i per això n'inclogué els noms en les seves versions. Alhora ens féu arribar altres dades com el poble de procedència, la professió o algun altre matís que considerava destacable. Un bon gruix de contadores i contadors provenien de la família de mossèn Alcover i, a més d'ells, tant hi havia pagesos i persones analfabetes com senyors i membres de l'Església, alguns d'ells amb càrrecs destacats. Les anotacions manuscrites són diverses, com ho són també les versions que li feren arribar els informants, tot i que sembla que la majoria foren preses posteriorment a l'acte directe de contar-li la rondalla. Pel que fa a les diferències entre les versions contades per homes i les contades per dones, no hem trobat cap tipus de relació entre les dones contadores i la defensa o sobrevaloració dels personatges femenins, al contrari, en les llibretes manuscrites d'Alcover sembla que en moltes ocasions, són els homes informants els que destaquen el paper actiu de les dones. L'*Aplec de Rondalles Mallorquines* d'Antoni M. Alcover es continua transmetent d'una generació a l'altra tant de manera oral com a través d'altres mitjans tecnològics més actuals la qual cosa ens demostra la seva plena vigència.

BIBLIOGRAFIA

- AARNE, A. i THOMSON, S. (1961): *The types of the folktale*. FFCcommunications 184. Helsinki, Soumalainen Tiedeakademia, Academia Scientiarum Fennica.
- ALCOVER, A. M.: (1985 [1931]): «Com he fet mon “Aplech de Rondalles Mallorquines”» dins Josep Massot i Muntaner: *Antoni M. Alcover i la Llengua Catalana*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 87-106.
- (1996-2017): *Aplec de Rondalles Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*. Vol. I a VII. Edició a cura de Josep A. Grimalt i Jaume Guiscafrè. Palma, Moll.
- ALCOVER, A. M. i MOLL, F. B. (1980): *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Palma, Editorial Moll. Disponible en línia a <http://dcvb.iecat.net/>
- ESTÉS, C. P. (2008): *Mujeres que corren con los lobos*. Traducció de M. Antonia Menini. Barcelona, Ediciones B.
- FRANZ, M. L. von (1984 [1972]): *La femme dans les contes de fées*. Traducció de Francine Saint René Taillandier. París, La Fontaine de Pierre.
- GARCIA-MATOS, M. C. (1980): «Presencia de la mujer en la recogida de cancioneros folkloricos» dins *Revista de Folklore*, núm. 278, pp. 51-56
- GINESTRA, J. (1933): «Aixo era y no era» dins *Miscelánea Balear dedicada a D. Antonio M. Alcover con motivo de la publicación del “Diccionari Català-Valencià-Balear”*. Palma, Imprenta Vda. de S. Pizá, pp. 81-82.
- GRIMALT, J. A. (1978): «La catalogació de les rondalles de mossèn Alcover com a introducció a llur estudi». Barcelona, *Randa*, núm. 7, pp. 5-30.
- (1994): «Les “Notes de rondalles” de mossèn Alcover, entre l'oralitat i l'escriptura» *Revista d'etnologia de Catalunya*, núm. 4, pp. 58-67.
- (1996-2017): Introducció dins *Aplec de Rondalles Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*. Vol. I a VII. Edició a cura de Josep A. Grimalt i Jaume Guiscafrè. Palma, Moll.
- (2003): «Les rondalles de mossèn Alcover, entre el realisme i l'estil abstracte» dins GISCAFRÈ, J. i PICORNELL, A. (ed.) *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*, Barcelona, UIB/Càtedra Alcover-Moll-Villangómez/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 563-579.
- GUISCAFRÈ, J. (1996): «Una bibliografia de les edicions i les traduccions de les rondalles de mossèn Alcover». *Randa*, núm. 38, pp. 151-221.
- (2007): «Antoni M. Alcover, l'instituidor del cànon rondallístic». *Oooééé*, núm. 3, pp. 58-80.
- (2017): *Es jaquet d'en Jordi des Racó*. Manacor, Institució Pública Antoni M. Alcover.
- JANER MANILA, G. (2005): *Com una rondalla. Els treballs i la vida de Mossèn Alcover*. Manacor, Fundació Pública Antoni M. Alcover-COFUC.
- (2008a): «Antoni M. Alcover, els anys de formació (No volia ser com els al·lots de Son Porc que s'eren fets dins sa garriga)» dins *Hem d'enganyar el dimoni. Fan-*

tasia còmica i literatura de tradició oral. Palma, Documenta Balear, pp. 77-102

— (2008b): «Fantasia grotesca i carnavalització del llenguatge en les rondalles mallorquines d'en Jordi des Racó» dins *Hem d'enganyar el dimoni. Fantasia còmica i literatura de tradició oral*. Palma, Documenta Balear, pp. 119-131.

MARCH NOGUERA, J. (2001): *Mossèn Alcover i el món de la ciència. La creació del llenguatge científic català modern*. Palma, Lleonard Muntaner.

MASSOT I MUNTANER, J. (1977): *Església i societat a la Mallorca del segle xx*. Barcelona, Curial.

— (1985): *Antoni M. Alcover i la Llengua Catalana*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MOLL, F. B. (1983): «la censura moral de mossèn alcover a les seves “Rondaies mallorquines”» dins *aspectes marginals d'un home de combat (Mossèn Antoni M. Alcover)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 40-48.

OCHOA, D.; PARRA, M. i GARCIA, C. T. (2006): «Los cuentos infantiles: niñas sumisas que esperan un príncipe y niños aventureros, malvados y violentos». *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Vol 11, núm. 27. Caracas, pp. 119-154.

ONG, W. (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducció d'Angèlica Scherp. Mèxic, Fondo de Cultura Económica.

ORIOI, C. i LÓPEZ, M. (2003): «La base de dades RONDCAT: una eina per a l'estudi de les rondalles mallorquines d'Antoni M. Alcover» dins GUISCAFRÈ, J. i PICORNELL, A. (ed.) *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*, Barcelona, UIB/Càtedra Alcover-Moll-Villangómez/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 680-700.

ORIOI, C. i PUJOL J. M. (2003): *Índex tipològic de la rondalla catalana*. Barcelona, Generalitat de Catalunya.

PIROTAS, M. (1996): *Des contes de femmes. Le vrai visage de Margot*. París, Imago.

RAMOS, R. A. (1988): *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid, Pliegos.

LLOPART, D. i ROS, R. (2013): *Dona i folklore. Tantàgora*. www.tantagora.net

SALVÀ, M. A. (1933): «Sobre les Rondaies de Mn. Alcover» dins *Miscelánea Balear dedicada a D. Antonio M. Alcover con motivo de la publicación del “Diccionari Català-Valencià-Balear”*. Palma, Imprenta Vda. de S. Pizà, pp. 1-2.

TEMPORAL, J.: *Rondalla meravellosa i filosofia. Una fonamentació antropológicoètica*. Manacor, Món de llibres.

UTHER, Hans Jörg (2004): *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thomson*. Vol. I a III. FFCommunications 284-286. Helsinki, Soumalainen Tiedeakademia, Academia Scientiarum Fennica.

VALRIU LLINÀS, Caterina (2008): *Paraula Viva. Articles sobre literatura oral*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2010): *Imaginari compartit. Estudis sobre literatura infantil i juvenil*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

VILLALBA, L. (2012): «La dona catalana i els estudis folklòrics a principis del segle xx: recuperant les genealogies perdudes» dins Josep TEMPORAL i Laura VILLALBA (ed.): *La recerca folklòrica: persones i institucions*. Alacant, Institut Alacantí de Cultura Joan Gil-Albert/Grup d'Estudis Etnopoètics/Arxiu de Tradicions de l'Alguer, Grafica del Parteolla, pp. 27-42.

ZAPATA RUÍZ, T. (2007): *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento. Un recorrido teórico sobre sus características literarias*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

ZIPES, J. (2014): *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Traducció de Silvia Villegas. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

A Margalida Fullana Sagrera i Jaume Adrover Adrover

Tots els investigadors que han treballat en la recollida de dades provinents de la memòria oral saben que, arribat un punt, s'han de qüestionar alguns principis metodològics. Per una banda, tot el relatiu a l'informant que «recorda», per l'altra, com l'investigador filtra aquesta memòria en darrer terme. Els interrogants aquí sorgeixen dels processos que articulen la memòria d'una època determinada, els factors personals i socials —també altres factors aleatoris— dels informants, i si són conscients de possibles amnèsies o revaloracions que han de ser analitzats des de l'àmbit de la recerca acadèmica.

Partim aquí de reflexions personals que, pensam, tot investigador en aquest camp arriba a plantejar-se. Escoltar, escolar i donar significat a tot el material aportat pels informants dintre del context de la investigació obliga a una constant autoavaluació i autoreflexió. A la vegada, en ocasions l'investigador participa d'esdeveniments en els quals el seu rol és actiu, compartint i participant en activitats sobre les quals investiga. En aquest sentit, podem parlar d'una presència i consciència sobre el material investigat que parteix de la reflexió constant, que es converteix en una eina metodològica, i que avui podem enquadrar dintre del que s'anomena *autoetnografia* (Etherington 2004), i, que intenta també en aquest cas, valorar aspectes *èmics* i *ètics* de la investigació. L'autoetnografia pot ser definida com una forma de recerca qualitativa en ciències socials que combina la pròpia reflexió amb la interpretació analítica de contextos més amples on opera la part individual⁷⁷ (Etherington 2004; Chang 2008).

Bona part del patrimoni immaterial del poble es mou per canals que, tanmateix, remetent a la recollida de dades des de la memòria oral. I cal aclarir que la recollida de dades dintre de la memòria oral presenta problemes, que diferents investigadors han posat de relleu (Pujadas, 1992; Vallès, 1999). El record conté elements estètics i emocionals, perquè, al capdavall, en el fet de recordar hi ha una part de *performance* o interpretació individual. Un dels primers entrebancs el presenta la pròpia perspectiva de l'investigador, que parteix d'uns determinats interessos, i per tant el resultat de la seva investigació sempre relaciona les troballes amb un context de recollida i difusió que intenta encaixar en el seu treball.

Investigadors com Fenellosa i Moncusí (2009) han posat de relleu els avantatges

⁷⁷ «The advent of autoethnography, a form of qualitative social science research that combines an author's narrative self-reflection with analytical interpretation of the broader contexts in which that individual operates (e.g. Etherington, 2004; Chang, 2008), has come at a critical time for the discipline of music».

i desavantatges del treball amb informants. Com a principals entrebancs trobem la dificultat per a completar les històries iniciades, el control de la veracitat, la impaciència de l'investigador; la representativitat d'una història individual —que a vegades queda amagada per la possibilitat d'aconseguir una «bona història»—, o la manca de confiança de l'informant vers l'investigador —o a l'inrevés. També la «idealització» del relat, important en sí mateix però que finalment ha de ser enquadrat i interpretat, la qualitat de l'escolta i interpretació per part de l'investigador, les tensions entre memòria individual i col·lectiva i l'èmfasi, silenci o oblit sobre determinats aspectes. Elements positius actualment són l'ús de noves tecnologies que afavoreixen la difusió i l'accés a un públic ampli i variat, amb documents digitals contrastables.

En l'Etnomusicologia, un dels factors que s'associen sovint a la distinció entre música «popular» i música «cultura» és el suport de transmissió. La música culta, a Occident, sempre ha comptat amb un suport escrit —manuscrits i diferents sistemes de notació—, mentre que la música popular, immersa en un dinamisme que reflecteix la realitat canviant de cada moment, quasi mai s'ha escrit. Es pot pensar, d'entrada, que la seva transmissió s'ha confiat a la memòria i a l'oralitat, i per tant ha estat exposada a qualsevol tipus d'influència o bé acció modificadora (Reig 2010).

Diversos estudis acadèmics s'han aprofitat a la transmissió oral de la música des de perspectives diferents a l'esmentada per Reig. Emma Patterson proposa una visió de la transmissió oral de la música que no solament és present avui dia, sinó que forma part inseparable de la música en general, des d'una perspectiva històrica. Les aportacions de Patterson ens parlen d'una doble via, que cal tenir en compte. Per una banda, el prestigi de la música mitjançant les transcripcions, que pressuposen una culturització de la memòria musical. Però ella aporta la idea de que la transmissió oral és present, sofisticada, i paral·lela a l'escriptura en documents musicals (Patterson 2015: 35).

Malgrat les interpretacions que consideren la música de transmissió oral com a «primitiva» abans que fos escrita, la tradició oral pot ser considerada un mètode de transmissió sofisticat que conviu amb la transcripció escrita. Patterson també fa una distinció entre *oral* i *aural transmission*. La transmissió oral és referida al que és transmès mitjançant la paraula recitada o cantada, mentre que *aural transmission* fa referència al que és escoltat; ambdues tècniques són necessàries i es troben presents en la majoria de cultures contemporànies.

Però quan treballam amb informants orals, cal analitzar la posició de cadascun d'ells, perquè no solament és important la informació que transmeten —*oral transmission*—, sinó també la visió des de la qual transmeten aquesta informació. I, també, com és escoltada i rebuda —*aural transmission*.

Durant el treball de camp sobre el cant dels Salers i Quintos a Mallorca⁷⁸ s'han pogut analitzar les aportacions de diversos informants que han mostrat com es relacionen ells mateixos amb l'herència oral que han rebut —com ells tradueixen el que han

78 Realitzat en diverses etapes des del 2008 al 2018.

escoltat i rebut, la seva *aural transmission* personal— i com des d'aquesta, emeten un missatge que és finalment el que nosaltres rebem —*oral transmission*. Per a tots ells, la seva aportació partia de la convicció que «allò» que contaven era la versió autèntica, en el sentit de directa i original, cosa que intentam resumir en la frase «sa meua és sa bona». És a dir, la «meua versió» és la que compta, «la bona», la «vertadera», i encara que ells no s'hi referien de manera directa, sempre hi havia aquesta mena de *model* de transmissió amb una aura de guardians de la tradició.

El terme «informants de la tradició» és usat per Hill i Bithell (2014: 4) així com «guardians de la tradició», emprat per Díaz G. Viana (2002). Tot dos són conceptes fonamentals per a entendre com els agents que participen en totes aquestes activitats són persones o associacions a les quals, d'alguna manera, es reconeix la *legitimació* de la memòria. Cal qüestionar qui o què és el que fa que se sentin o siguin —pels altres— *legitimats* per a informar al voltant d'una interpretació musical, per exemple. Podem atribuir aquesta legitimació al fet de posseir el coneixement sobre el que és considerat tradició oral. Tenim diferents exemples del prestigi que, d'entrada, tenen alguns informants des de la memòria oral. Aquests informants no necessàriament han de ser persones majors, poden abraçar segments d'edat diferents, fins i tot generacions diverses que són reconeguts com a valedors d'una tradició. Hill i Bithell (2014: 13) es refereixen a aquest procés de reelaboració de la història rebuda oralment:

Les històries sobre el passat poques vegades són sentides des de testimonis directes. Sovint són solament transmeses, i, en el procés, se sotmeten a una sèrie de refinaments: es fan correccions i s'introdueixen nous errors, s'obliden alguns dels fets i s'elaboren alguns afegitons, s'eliminen els detalls inconvenients i es poleixen algunes arestes. Els buits deixats per la memòria i la documentació (que per la seva naturalesa mai seran complets del tot) estan plens d'enginy, suposicions i farcits imaginatius. La «història» que resulta és altament selectiva —o més ben dit, una veritat parcial— i continua essent modelada pels seus intèrprets, però és aquesta versió del passat la que esdevé finalment part de la memòria col·lectiva [traducció de l'autora].

A continuació veurem tres aportacions diferents dels «guardians de la tradició», i malgrat representar tres generacions, veurem com tots ells consideren que la seva versió és «sa bona».

CAS 1. Sebastià (1981) està involucrat en moltes mostres de cultura popular, organitza esdeveniments però també publica treballs sobre temàtiques relacionades amb les seves investigacions personals sobre cultura popular. Quan parla de les diferents variants de la tonada de Sales cantada per diferents intèrprets locals afirma:

[...] en lloc d'obrir un ventall del que sabien el que fan es posar unes coses en comú i tancar-ho, fan una tonada única. Jo crec que si els agafen individualment, cantarien ses Sales que van cantar quan eren fadrins (Baltasar estava en els Oms, Tomàs a Manacor o son Macià, Tomàs *Llanderó* a Son Macià, i en *Clauet* a Son Mesquida). Cap des quatre hauria cantat lo mateix... s'afegeix l'amo en Toni *Paulo*, son pare den Toni...

Jo crec que ara les cançons estan contaminades d'altres coses, ja sigui perquè venen d'una altra població... Abans hi havia més varietat, més riquesa, sobretot amb s'Estol deixen deixebles sonant, tot u, homogeneïtzat. Tothom podia sonar casat, tot està amb els mateixos acords, amb la mateixa estructura [...] L'Estol des Picot va fer molta de feina, i va deixar la seva empremta, com a grup varen deixar la seva escola.

Introdueix el concepte de *contaminació*⁷⁹, que utilitza per a expressar la seva opinió respecte la unificació de versions d'unes tonades. Afirmar, com hem vist, que hi ha una o unes variants que romanen «pures», mentre que la resta de cançons es «contaminen» entre sí. En la seva contemplació de la riquesa del passat, cadascuna de les variants era i és «única»: «cap des quatre hauria cantat lo mateix». En cap moment es qüestiona si era perquè cada intèrpret hi afegia detalls personals o variacions, sinó que ho relaciona amb una mena de «puresa musical». Per una altra banda, ara tot està «homogeneïtzat» per l'existència de grups musicals, però sembla oblidar que ell mateix està involucrat des de fa temps en les Sales de Felanitx i està participant, precisament, dins d'un procés d'estandardització. És aquí que el seu relat deixa entreveure que ell —el seu grup— canta una de les variants «pures», perquè ell sí que té informació «bona», com conta a continuació:

Amb els Revetllers⁸⁰ posarem amb marxa lo des sonadors de pagès [...] A Inca, la capital del Raiguer, està molt bé això de la mostra de folklore, però quin sentit té? Si hi ha gent com en Tomàs o na Margalida⁸¹ que t'ho reconeixen com a propi... Això no té preu. Diven, «Oh, això quan jo era jove...» [...] La nostra feina sempre ha estat recollir testimonis de persones majors, ara quasi tots han fet es bolic...

Havent fet feina sobre aquesta informació oral, té un valor, no solament per noltros, sinó perquè ells reconeixin que no tot s'ha perdut. Jo consider que és important perquè noltros hem dut aquesta línia de feina, i tornar posar enmig, al manco saber com era, com se feia... Aquest sabre-ho noltros, per sabre-ho.

Aquí s'entreveuen les idees que Sebastià intenta transmetre realment: la de que ells han fet treball amb testimonis orals que permeten tenir una herència única, perquè precisament l'han rebuda de veu a veu, el prestigi d'haver recollit una tradició oral directament fa que, automàticament, aquests recol·lectors gaudeixin d'un tresor únic, «pur» —com abans deia ell mateix. En tot cas, no és conscient de la mirada *èmic*, de les valoracions que es fan des d'una determinada posició, i també classifica *a priori* les variants recollides a diferents indrets amb petits canvis com a «autèntiques», senzillament pel fet d'haver-les recollides de la memòria oral. Valora els seus informants com a posseïdors d'un tresor immaterial i suspès dintre del temps, dels

79 El terme és usat també per Hill i Bithell a «An Introduction to Music Revival» (2014: 6): «[...] led many folklorists, ethnomusicologists, and collectors to seek out and prioritize musical items that they viewed as culturally “pure” and old, avoiding those “contaminated” by the influence of foreign, urban, or modern culture.»

80 El grup de música tradicional en el qual ell participa.

81 Es refereix a Margalida Fullana (1935) i Tomàs Nicolau (1935).

quals n'ha recollit variants diverses; però qüestiona els grups que han creat altres variants estàndard —tot i que, en cap cas, qüestiona el seu propi paper com a recol·lector-intèrpret-emissor que selecciona el material recollit. Ferrer Senabre (2013: 95) defineix aquesta dinàmica del folklorisme que encara té una forta presència a la societat:

En primer lloc, les persones entrevistades interioritzarien que hi ha uns elements de la seva vivència musical —seleccionats sota criteri d'allò dictat pel folklorisme— que tindrien més valor que altres; en segon lloc, durant l'anamnesi, les persones col·laboradores assumarien la identitat que d'ells esperen els valors de la societat del present.

Sebastià és aquí un informant-intèrpret, que ha rebut cançons des de la memòria oral pagesa, i és ell el que classifica el material atenent a allò que ell qualifica com «puresa» i «autenticitat». És aquesta qualitat de receptor de la memòria pagesa el que li proporciona autoritat.

El fenomen de les diferents variants d'una cançó ha enlluernat als investigadors des d'un bon inici. Baltasar Samper es va prendre la molèstia de transcriure fins a tres variants diferents de la cançó de Panades cantada per Mateu Isern a Alaró, preocupant-se per anotar petits detalls de canvi de ritme i melodia associats també a la lletra.⁸²

Segurament, la «immutabilitat» d'una cançó determinada existeix solament en un imaginari cultural i acadèmic, i no pas a la realitat. S'ha perdut, a més, capacitat d'ornamentar melodies de tradició oral, d'enriquir-les perquè tothom pensa que, així, es corromp la puresa. La devoció, doncs, per documentar les diferents versions no ha de ser una obsessió, ja sigui pels intèrprets que recuperen cançons com pels estudiosos i investigadors.

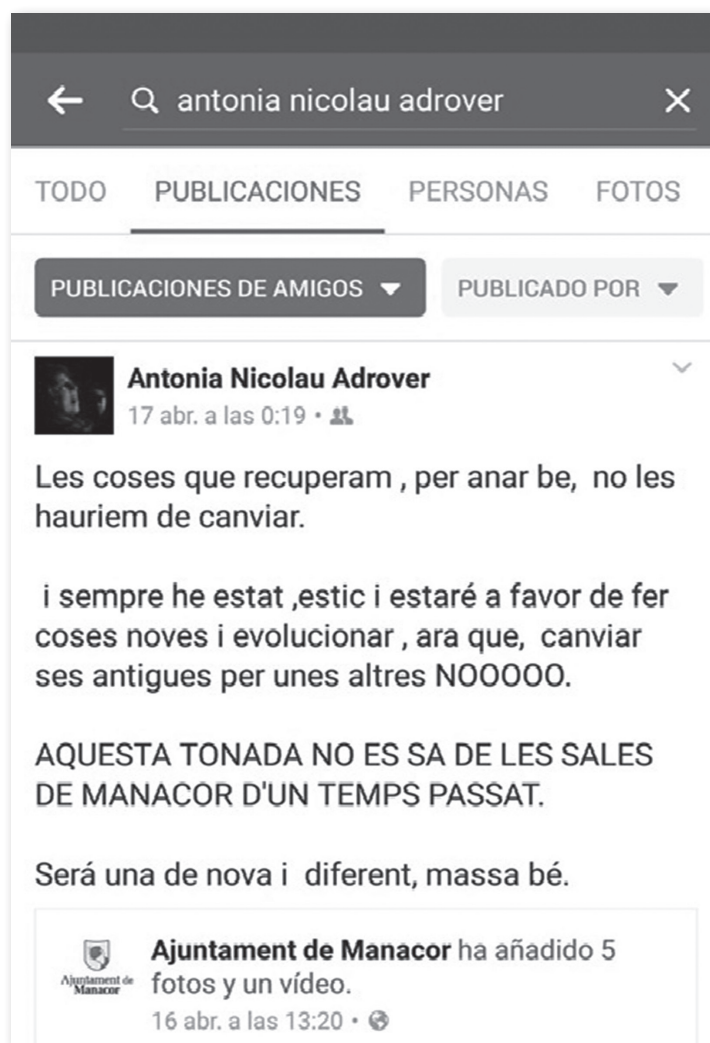
Cercar, en definitiva, una «puresa» en la tradició oral pot esdevenir, si més no, un fenomen tan lloable com sospitos o, fins i tot, estèril si allò que s'intenta aconseguir és la recuperació d'una melodia original. Sense posar en dubte la validesa d'aquesta recerca, el que podem arribar a conèixer és la melodia més coneguda, la més interpretada, la que la gent coneix més, dades que probablement ens aportaran una informació força més fructuosa.

CAS 2. Els informants de la tradició, avui, poden interactuar amb l'investigador però també intervenir des de diferents marcs: en els contextos d'informació oral directa —entrevistes—, però també a les manifestacions a les xarxes socials i comentaris publicats en mitjans de comunicació —premsa, ràdio i televisió. Aquest cas 2 n'és un exemple.

Actualment les xarxes socials són els espais on l'expressió d'opinions sembla més fàcil i fluïda en àmbit públic. Més encara, permet recuperar les valoracions

82 Vegeu l'annex amb tres variants a, b, i c de la Cançó de ses Panades d'Alaró (OCPC, B-13, DGCPAC).

Fig. 1. Fotografia d'una entrada a Facebook, 17 abril 2017. Font: elaboració pròpia.



i recollir un ampli espectre de posicionaments sobre un tema concret. El cant de Sales, ha estat objecte de diversos intents de reviscolada a la ciutat de Manacor. Al 2017 un grup format sobretot per socis de l'Associació d'Amics de l'Escola de Mallorca —EMM— i Sa Torre tornaren a sortir després de molt temps a cantar Sales el matí de Pasqua. Basaren la seva interpretació en un testimoni escrit, la transcripció de la cançó de Panades que Baltasar Samper recollí d'un taller de brodadores de Manacor. Doncs a partir d'aquesta recuperació, a les xarxes socials, en concret al Facebook d'una coneguda glosadora aparegué el següent missatge que ella mateixa va escriure després de sentir les Sales «recuperades» a Manacor:⁸³

Les frases «canviar ses antigues per unes altres?» i «aquesta tonada no és sa de les

⁸³ Volem agrair a Antònia Nicolau Adrover la gentilesa de deixar-nos publicar aquest missatge de Facebook.

Sales de Manacor d'un temps passat» són afirmacions rotundes al voltant del concepte d'autenticitat atribuït a determinades tonades. D'aquí es pot deduir que la que es va cantar no és considerada la més «original». La pregunta seria quina és la tonada d'un temps passat i com ho podem saber. En el cas de la recuperació de Manacor, un grup de persones es preocupà de cercar la tonada més antiga datada per un recol·lector amb molta experiència musical, Baltasar Samper, per tal d'interpretar-la després de gairebé vuitanta anys. El missatge de Facebook permet pressuposar que la persona que escriu posseeix una altra versió que considera més «autèntica» que la recollida per Samper. Creu, per tant, que la tonada «antiga» serà substituïda per «unes altres» que considera menys vàlides.

I ha estat «substituïda», exactament, per la recollida per Baltasar Samper. La tonada que és reivindicada per Antònia com a autèntica, a Facebook, ho és només per un sol motiu: Antònia la coneix de cantar-la, o d'haver-la sentida cantar quan era petita, i de manera automàtica, la considera com a «autèntica». Des de l'amor profund per una cultura, Antònia (1964) contà després com son pare — nascut a Son Mesquida, un llogaret del terme de Felanitx— li cantava les Sales, les que ella reconeix com a «autèntiques». Fins a quin punt les Sales que coneix de son pare són les de Manacor o les de son Mesquida es pot discutir⁸⁴. Però allò que no es pot discutir és el lligam emocional amb l'herència oral de son pare. És aquesta vessant des de l'emoció la que empeny a Antònia a considerar com «altres» les que no encaixen en la variant que ella coneix de son pare.

CAS 3. Margalida ha estat des de sempre lligada al ball i el cant de pagès, una manera d'interpretar que aprengué des de petita. Per això, sap que el patrimoni musical que posseeix ha estat fruit de la pràctica i la pertinença a una comunitat. Ella afirma en un mitjà de premsa local que «ens han volgut robar les mateixes», aquest ball que hom considera propi de l'illa de Mallorca i de gran complexitat d'execució, car hi ha tocs personals i propis de cada indret que els balladors valoren molt. Margalida explica que a la primeria que ballaven hi van anar diverses persones a interessar-se per com ho feien⁸⁵. Una d'elles li va dir «Teniu un ball preciós. Aquestes mateixes, tancau-les amb pany i clau, que les vos robaran». Ella afegeix: «I ja ho crec, que han intentat robar-les, amb solfa, i amb llibres... Ho han intentat, però no ho han aconseguit. Els únics han estat Els Revetlers, perquè en Toni ha sonat amb nosaltres i sap com ho feim» (Riera Vives 2017).

Cal entendre perquè Margalida considera que unes mateixes —una dansa— poden ser «robades». Ho poden ser perquè alguns intentaren estudiar-les, fixar-les dins el temps i espai. I ella sap que això, tota una forma de ballar i una coreografia variable segons els balladors, no és possible. Però a més a més, expressa la idea que és una cosa que es pot robar. I què és allò que es pot robar? Per a ella, una mena d'herència preciosa, producte de l'oralitat, de la transmissió directe dels coneixements, per pràctica i ofici, no

⁸⁴ Ella mateixa diu que són les de son Mesquida, dins el terme de Felanitx. Però el record de la tonada paterna fa que insisteixi en que la tonada «recuperada a Manacor no és l'autèntica».

⁸⁵ Anomena Bel Cerdà i Eugeni (Eugeni Canyelles, dels grups de música tradicional Tramudança i Sis Som).

per «llibres» i «solfa». És allò que Díaz G. Viana (2002) descriu concisament «Lo que se cantaba por estas gentes campesinas, lo que no había sido escrito ni anotado y aún se transmitía oralmente, tenía que ser auténtico».

Aquesta por de perdre quelcom valuós, a que aquesta cosa pugui ser «robada» té el seu sentit si intentam sintetitzar el valor de la memòria oral. Perquè aquesta conté elements que, finalment, els suports fixats perden d'alguna manera: la capacitat de transmetre les emocions de manera directa i la gestualitat física, manifestada pel moviment i per les inflexions de la veu. la *performance*, la interpretació viva i interactiva que no pot ser substituïda per altra cosa.

De l'anàlisi del rol d'aquests informants i del seu relat anamnèstic, més la posició que l'investigador assumeix com a recol·lector, es poden extreure diverses conclusions al voltant de la suposada «autenticitat» dels informants orals, i així ex poden establir unes categories que defineixen la manera com són validades les variants de les cançons —ja sigui pels estudiosos, pels músics o pel públic.

Les categories que establirem estan construïdes a partir d'un paral·lelisme amb un model de classificació de rondalles —definides com a narracions anònimes, transmises oralment, en prosa i sobre fets considerats imaginaris— que emprà Jaume Guiscafrè a *Es jaquet d'en Jordi des Racó* (2017: 118-123). Aplicarem aquesta proposta de classificació a les variants musicals que es poden recollir des de la memòria oral i que es correspondrien, precisament, amb rondalles arplegades també des de l'oralitat. Aquesta proposta estableix una analogia entre dues disciplines que treballen sobre les creacions orals: l'Etnopoètica (Oriol 2002) i l'Etnomusicologia; alhora que contempla el repertori musical enregistrat com una forma de variant fixada en un suport de reproducció àudio o audiovisual.

Així, la variant autèntica és la recollida directament per informants que l'han rebuda, a la vegada, per transmissió oral. Hi ha un intercanvi d'informació en temps real, en una situació de *performance* directa que recull l'oïent. És a dir, hi ha una interpretació sotmesa al moment concret en què es produeix. Aquesta és la modalitat que té més prestigi, tant entre el món de la investigació com entre els músics, aficionats i recol·lectors al voltant de la cultura popular. Quan s'han rebut poemes, cançons o històries directament de la tradició oral, són considerades com a tresors vius, gemmes úniques i immutables. No sempre, de tota manera, es valora la plasticitat de la memòria, la posició de l'emissor i la del receptor⁸⁶. Hem de considerar també que les situacions concretes de *performance* no es donen solament en el marc d'un estudi acadèmic, sinó que poden ser també un concert, recital, conferència, curs monogràfic...

Les metavariants són totes les variants que estan fixades en un suport permanent. Quan recuperam un document enregistrat després de molts d'anys podem recollir

86 La memòria és plàstica i sotmesa al pas del temps. Hem pogut constatar canvis de lletra, de ritme. Malgrat que aquests detalls puguin ser mínims, han de ser tinguts en compte per tots aquells que abanderem la puresa i autenticitat de les variants que han recollides directament. Les modificacions poden ser molt lleugeres, però es donen des de sempre.



Fig. 2. «Ens han volgut robar les mateixes». Riera Vives 5-05-2017. Font: Revista Cent per Cent

detalls de la interpretació, dels instruments, de la veu; tots els detalls poden ser reconstruïts per l'oïda, analitzats i reproduïts en una nova interpretació si es vol; en aquest cas, ho denominarem metavariants autèntiques, car comparteixen bona part de les característiques de transmissió oral. Aquestes metavariants autèntiques cobraran cada vegada més força en el futur, a mesura que els arxius sonors siguin organitzats en línia —cosa que ja es produeix ara mateix— i permetran recuperar peces ja oblidades molt temps després de la seva «desaparició».

Per una altra banda, tenim les transcripcions escrites, molt qüestionades en el món de l'Etnomusicologia. Jordi Reig resumeix els problemes i les postures actuals

pel que fa a les transcripcions de material tradicional, unes transcripcions que modernament han estat desplaçades pels enregistraments:

Les transcripcions de músiques tradicionals i folklòriques realitzades durant gran part del segle passat, moltes vegades contenen veritables traïcions a la realitat sonora [...] La causa sol ser l'estretor de mires del transcriptor, que no reflecteix elements musicals que siguin aliens a la seua pròpia formació acadèmica o no siguin massa habituals, atorgant-li així implícitament a la persona de qui rep la informació una certa desqualificació per ignorància musical. Així, trobem músiques a cinc, set o onze temps que el transcriptor havia constrenyit a compassos regulars, intervals clarament atemperats que no s'han plasmat en el paper, melismes, desajustaments de tempo... I també trobem qüestions importants que han sigut ignorades com el dramatisme interpretatiu de la veu, la funcionalitat o la relació amb altres músiques populars [...] (Reig Bravo 2010).

Aquestes transcripcions que fixen les cançons en partitures serien les metavariants transcrites, aportades per un transcriptor⁸⁷.

Finalment comptam també amb les variants d'autor. Són totes les variants sorgides de la creació d'autors concrets. Tots aquests elements de recontextualització de les variants rebudes necessiten establir la seva *legitimitat*. Aquest acte de legitimització es produeix quan s'invoca l'autenticitat, cosa que els tres informants —Sebastià, Antònia i Margalida— analitzats com a model en aquest capítol, fan. Autenticitat i legitimitat són dos dels factors inherents als moviments *revival*.

Cal explicar, doncs, què és *autenticitat*, aquesta paraula sobre la qual tots es recolzen. Els agents encarregats de determinar els criteris d'autenticitat —acadèmics, recol·lectors amb formació, productors i promotors, fans i artistes— moltes vegades no coincideixen en la definició final. Hill i Bithell (2014: 20-21) a «An Introduction to music revival» estableixen tres tipus de criteris per a valorar l'autenticitat:

The types of criteria upon which authenticity hinges vary widely according to cultural and historical context. The selection of ideals reflects shifting technology, political motives, and general intellectual leanings. Nevertheless, we have observed broad trends in what may be categorized as (1) product-oriented criteria, (2) person-oriented criteria, and (3) process-oriented criteria.

Hill i Bithell segueixen definint els diferents elements vinculats a aquests criteris i que sintetitzam a continuació:

— (1) Objectes físics com ara manuscrits, produccions efímeres com cançons i productes sonors tan en la vessant de transmissió directa com l'enregistrada.

87 En aquesta investigació no renunciem a les transcripcions fetes durant el treball de camp, part d'elles publicades a *Voleu sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca* (Duran Bordoy 2015). Avui tenim més cura en el tema de la transcripció perquè comptem amb l'enregistrament, però oferir les partitures facilita la interpretació.

Es valoren les transcripcions més antigues, cançoners considerats “de culte”; també enregistraments que poden mostrar detalls tímbrics, acústics i de parla que són idealitzats.

— (2) Persones, de manera individual o col·lectiva, que se suposa saben una cançó o un poema en una variant única perquè han viscut, per exemple, en llocs aïllats d'influències externes; com es produeix l'autenticació de *qui* és el que posseeix «la» tradició. Cal tenir en compte aquí el factor de l'etnicitat, que pot condicionar la informació, sovint lligada als moviments nacionalistes.

— (3) Processos de transmissió, creació i recepció: un dels punts més discutits i tractat també aquí, depenent del context cultural, la transmissió oral i l'aprenentatge amb un «gurú» de la música o poesia es considera més vàlid que l'aprenentatge via institucions o llibres. Fidelitat versus creativitat, la recreació del material oral des d'una perspectiva que enfronta purisme amb sincretisme.

Finalment, veiem que aquests criteris es corresponen amb els diferents arguments teixits pels tres tipus d'informants analitzats aquí:

FONTS ORALS

Sebastià B.O. (1981) Entrevista a Felanitx 10-VII-2017
Antònia N.A. (1964) Entrevista a Manacor 14-IV-2017
Margalida F.S. (1935) Entrevista a Manacor 6-IV-2009, 14-III-2014, 12-VII-2017

BIBLIOGRAFIA

BUTT, J. (2002): *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
CHANG, H. (2008): “Chapter 3. Autoethnography.” *A Autoethnography as a Method*, 43–57. Walnut Creek, Ca: Left Coast Press.
DÍAZ, L G. (2002): “Los guardianes de la tradición: el problema de la autenticidad en la recopilación de cantos populares.” *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*, no. 6. <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>> [darrer accés 1-V-2018]
DURAN BORDOY, B. (2015): *Voleu Sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
ETHERINGTON, K. (2004): *Becoming a Reflexive Researcher-Using Our Selves in Research*. Jessica Kingsley Publishers.

FENELLOSA, P.; MONCUSÍ, A. (2009): “Patrimonialització de la memòria oral e internet: alguns exemples.” *XVII Congrés de Estudis Vascos*, 753–68. <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/17/07530768.pdf>>.

FERRER SENABRE, I. (2013): *Les pistes de ball durant el primer franquisme*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en línia a <<http://hdl.handle.net/10803/129084>> [darrer accés 1-V-2018]

GUISCAFRÈ, J. (2017): *Es jaquet d'en Jordi des Racó*. Institució Pública Antoni Maria Alcover (Eds.). Manacor.

HILL, J; BITHELL, C. (2014): “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change.” In *The Oxford Handbook of Music Revival*, Hill, J. i Bithell, C. (Eds). Pàg. 3–42. New York: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.019.

ORIO, C. (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Universitat Rovira i Virgili (Eds.). Valls: Cossetània Edicions.

PUJADAS, J. (1992): “El método biográfico. El uso de las historias de vida en ciencias sociales”. Centro de Investigaciones sociológicas (CIS).

SAMPER, B. (1927): “Carpeta B-13. Transcripció de fonogrames Missió Samper 1927”. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Arxiu de la DGCPAC i propietat de l'Abadia de Montserrat.

VALLÉS, M. (1999): *Técnicas cualitativas de investigación social*. Disponible en línia <<https://metodologiaecs.files.wordpress.com/2014/11/vallesmiguel-tc3a9cnicas-cualitativas-de-investigacic3b3n-social-1999.pdf>> [darrer accés 1-V-2018]

WALLACE, A. (1956): “Revitalization Movements.” *American Anthropologist* 58: 264–81.

F 12 - 14 - a

Ses Panades

$\text{♩} = 80$

En a - quei - ra ca - sa hon - ra -
da ja co - men - ça a sor - tir fum,
en a - quei - ra ca - sa hon - ra - da ja
co - men - ça a sor - tir fum; que
de - nen en - cen - dre es llum per do -
nar - mos sa pa - na - da? Que
de - nen en - cen - dre es llum per
do - nar - mos sa pa - na - da?

(1) = nota il·luminada allargada.

Miquel Isern (a) Garrit.
Alaró (Mallorca), 3 abril 1927.

Fig. 1: Cançó de ses Panades d'Alaró, variant a. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.

F 12-14-b

Ses Panades

♩ = 80

Sa pa-na-da m'heu de dar gros-sa i a-fa-ro-ri-da, sa pa-na-da m'heu de dar gros-sa i a-fa-ro-ri-da, que si no l'heu be-ne-i-da, nol-tros me-nam's'es-co-la, nol-tros me-nam's'es-co-la, sa pa-na-da m'heu de dar.

(1) - = nota lleugerament allargada.

Miquel Isern (a) Garrut.

Alaró (Mallorca), 3 agost 1927.

F 12-14-c

Ses Panades

♩ = 80

Si deis que no heu fet pa-na-des, ni cres-pels ni ro-bi-ols, si deis que no heu fet pa-na-des, ni cres-pels, ni ro-bi-ols, donau-mos un pa-rei d'ous, nol-tros fa-nem ses tui-ta-des, nol-tros fa-nem ses tui-ta-des, si deis que no heu fet pa-na-des.

(1) - = nota lleugerament allargada.

Miquel Isern (a) Garrut.

Alaró (Mallorca), 3 agost 1927.

Fig. 2. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant b. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.

Fig. 3. Cançó de ses Panades d'Alaró, variant c. Font: OCPC, B-13, DGCPAC.

1. Introducció

Sovint, la pervivència de les formes folklòriques a través de la tradició, l'oralitat, la memòria i l'art narratiu conjuga amb una veu femenina que destaca per la seva facilitat de paraula, i que mostra un gust exquisit per a les expressions lingüístiques més exactes i enginyoses. La transmissió oral és un procés que té com a eix necessari un narrador i un context, i no tothom reuneix les qualitats per transmetre aquest tipus d'expressions. Tanmateix, en el cas que ens ocupa, les nostres narradores tradicionals gaudeixen d'una veritable connexió verbal i física amb l'auditori. També mereixen un punt d'atenció per mesurar els trets que les caracteritzen, centrats en un context i en un acte comunicatiu. Així, doncs, el paper que aquestes dones desenvolupen com a transmissores d'un patrimoni oral localitzat se situa en el nivell contextual de l'acte comunicatiu i, en aquest sentit, Carme Oriol apunta que l'estudi del context en la recollida de materials folklòrics permet tractar aspectes com les característiques dels repertoris que transmeten les dones i els homes, les diferències (temàtiques i estilístiques) entre aquests repertoris, la possible prevalença de narradors o de narradores en determinades cultures, la major o menor accessibilitat a la informació segons sigui una dona o un home qui reculli els materials de la tradició oral i segons sigui una dona o un home qui proporcioni les dades, etc. (Oriol 2017: 198)

Aquest article se centra en la perspectiva de gènere en la transmissió d'uns materials folklòrics en forma de cançons populars. També s'analitza com és representada la figura de la dona cantaire en el context d'un acte comunicatiu com l'arregla d'un corpus de cançons populars vinculades en un àmbit geogràfic concret. Així, l'any 1932, el prevere vallenc Eusebi Ribas Vallespinosa cedeix un aplec de 530 cançons tradicionals de Valls a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, mitjançant Fidel de Moragas Rodes, historiador i erudit, que fa arribar l'aplec manuscrit de Ribas, en forma de cançoner, a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. (Massot 2005: 13) El col·lector recull els materials entre 1929 i 1931 a través de dones properes al seu entorn amb noms i cognoms: Francisca Pàmies Mateu, Francisca Vallespinosa de Ribas, Pepa Barrabeig Sans, Rosa de l'Andreueta de ca la Tessa i Francisca Ribas Mallorquí. Gràcies a aquestes veus podem gaudir d'un patrimoni oral inacabable i, encara avui, les cançons de les nostres mares i àvies poden arribar a tot arreu, ja que aquestes paraules, per sort, no se les ha endut el vent.

⁸⁸ Aquest article s'emmarca en una línia d'investigació sobre literatura popular catalana que ha rebut finançament del Ministeri d'Economia i Competitivitat a través del projecte d'R+D: FFI2015-64128-P (MINECO/FEDER). Així mateix, forma part del treball realitzat pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), reconegut i consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).

2. L'aplec de cançons tradicionals de Valls

En una de les nombroses crides de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, amb la finalitat de recollir i preservar materials folklòrics d'interès com cançons, llegendes, jocs, rondalles, etc., Eusebi Ribas Vallespinosa, prevere destacat de la ciutat de Valls, cedeix un aplec manuscrit de cançons tradicionals vallenques. Es té constància que aquesta col·laboració va ser promoguda per l'erudit local Fidel de Moragas, historiador, erudit, catalanista i alcalde de Valls, que va rebre la crida i va vehicular aquesta col·laboració entre mossèn Ribas i l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Així, Josep Massot i Muntaner destaca la nota apareguda en el *Dietari* de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya referida a la contribució que Eusebi Ribas fa en cedir un aplec de cançons populars que ha recollit:

N'Eusebi Ribas i Vallespinosa, de Valls, ha deixat per a la còpia un nombrós aplec de lletres de cançons populars catalanes per ell recollides. Darrerament cal consignar enguany que han estat moltes les persones que han ajudat entusiàsticament els nostres missioners, a les quals, com ja es fa constar en el lloc respectiu d'aquest *Dietari*, han estat trameses merescudes lletres de regraciament. (Massot 1995: 2013)

El clergue aplega 530 cançons populars de Valls en un quadern manuscrit amb cobertes de cartró, entre 1929 i 1931, tal com anota en les diverses fitxes tècniques que precedeixen cada cançó. Tanmateix, les fitxes transcrites l'any 1932, per part del personal de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, actualment es poden consultar al Centre de Documentació de la Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals de la Generalitat de Catalunya, en rotlles microfilmats, en un corpus de 24.000 cançons de diverses procedències i recol·lectors que estan sistematitzades segons la temàtica de cada document: cançons de la Mare de Déu, cançons del santoral popular, corrandes, cançons de jocs tradicionals, cançons de Nadal, cançons de bressol, etc.

No obstant això, l'organització actual de la còpia mecanografiada dels materials de Ribas i el sistema de classificació del cançoner vallenc dificulta molt la recerca i la selecció de documents si es segueix el criteri de qui és el recol·lector. En aquest sentit, amb motiu de la realització de la tesi doctoral titulada «Mossèn Eusebi Ribas, contribució a la història del folklore de Valls en el segle XX», per part de qui signa aquest article, durant la tardor de 2016 es fa una selecció dels materials de Ribas d'entre el corpus de 24.000 cançons, amb la finalitat de recompondre, físicament, el cançoner vallenc de 530 documents. A continuació, es confecciona una base de dades a través de l'aplicatiu *FileMaker Pro*, en la que s'aplica una sistematització concreta en funció de l'interès de recerca o estudi dels diversos àmbits, ítems o característiques que presenten els materials, com la localització, la cantaire, l'any de recol·lecció, les observacions anotades pel recol·lector, l'ascendència, etc.

Val a dir que, malauradament, fins a dia d'avui no es té constància de la conservació ni de la localització dels materials originals d'aquest cançoner, ja que no es

conserva en el fons personal del prevere tot i que es té constància del retorn a Valls del manuscrit un cop transcrits els materials. És cert que, sovint, la història que existeix darrere de cada objecte enriqueix exponencialment la vida d'allò que conté. És el cas de bona part de l'obra literària i de la producció folklòrica de mossèn Ribas. Amb un contingut prou interessant, el relat que explica la seva preservació i existència en el present viu a cavall d'allò més llegendari amb el testimoni de la cruesa d'una època. L'última etapa de la vida d'Eusebi Ribas, entrada la dècada dels anys 50 del segle XX, es caracteritza per una situació personal i econòmica precàries i, en aquests anys, utilitza part de la seva obra per pagar productes de necessitat, com a moneda de canvi, amb alguns comerciants propers. En el cas de l'aplec de jocs tradicionals de Valls, un treball molt similar al cançoner vallenc, es té constància que els materials van romandre a la farmàcia de Joan Vives Ferraté durant una pila d'anys i recentment han estat descoberts. Gràcies a la bona predisposició dels descendents del farmacèutic Vives, el manuscrit ha entrat a formar part del corpus bibliogràfic del fons Eusebi Ribas de l'Arxiu Municipal de Valls, i, en aquest sentit, no es pot descartar que el recull de cançons populars pugui localitzar-se en alguna casa particular i gaudeixi, en el futur, d'una trajectòria similar.

Per últim, cal donar compte de la nota que apareix a les *Memòries de missions de recerca de cançons i músiques populars* sobre la missió de recerca que emprenen Joan Tomàs i Joan Amades, a Valls, el 26 de maig de 1932. Sembla que la iniciativa de visitar la ciutat, per part dels folkloristes, ve motivada per la quantia de materials enviats per Eusebi Ribas a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i per l'interès d'entrevistar algunes de les informants de l'aplec per tal d'ampliar el repertori recollit pel clergue. Alhora, Amades i Tomàs evidencien que el compilador sistematitza els materials d'una manera poc clara, ja que moltes de les cançons apareixen ordenades sota un criteri confús i poc folklòric i que, fins i tot, a més de cançons, Ribas en l'aplec manuscrit també inclou, barrejats, altres elements de literatura popular:

El dia de Corpus (26 de maig) anem a Valls per tal de recollir unes cançons de boca d'una bona dona que té fama de gran cantaire. Anem a visitar directament el Sr. Fidel de Moragas, que era el que ens havia facilitat la seva referència, Ens trobem que els textos de les cançons ja els havia apuntant Mn. Joan Ribes [sic], i els havia reunit en un quadern que ens facilità el Sr. Moragas, de manera que la tasca se'ns presentava ja molt ben plantejada. El quadern contenia un gran nombre de cançons i corrandes, moltes d'elles de valor molt escàs, però un bon nombre ben aprofitables i interessants. A més de cançons, hi havia també altres elements de literatura popular, reunit i barrejat tot en confosa pila i sota un criteri poc folklòric i literari. (Massot 2005: 13)

2.1. Francisca Pàmies Mateu

Si parlem de les cinc informants del cançoner popular d'Eusebi Ribas, segons les fitxes que precedeixen els materials musicals de l'aplec de cançons populars de Valls, la cantaire Francisca Pàmies Mateu, coneguda popularment a Valls amb el

renom de la *Cisca del Cesc* o la vídua de Cesc del Grasset, neix a Vilallonga del Camp el 1845 i, de ben petita, va a viure a Valls. És la informant més destacada dels documents de Ribas, ja que aporta la major quantitat de materials del cançoner, concretament 500 cançons de les 530 que formen l'aplec, és a dir, el 94,34% dels materials folklòrics.

Sobre Francisca Pàmies, Joan Tomàs i Joan Amades apunten en les memòries de la missió de recerca duta a terme Valls, el 1932, que és una de les informants més rellevants de la missió atès el seu caràcter atent i perseverant. Sembla que el personatge és de classe humil i de condició pagesa pels trets que es descriuen, pel renom i per la indumentària que llueix en el retrat que acompanya la nota. Segons els folkloristes, a grans trets, Pàmies transmet una gran quantitat de lletres de cançons tradicionals de la ciutat de gran utilitat per a la missió, tot i que el nombre de melodies i tonades és, considerablement, més reduït:

La jaieta cantaire ens rebé amb gran atenció i deferència, i repetí amb gran sol·licitud tantes vegades com li vàrem demanar. El cabal de tonades de la cantaire és molt inferior als dels textos, de manera que de moltes de les cançons apuntades no en sap pas la música i ha aplicat una mateixa tonada a moltes cançons diferents. Hi ha un nombre de melodies que coneix bé, per les quals té preferència i que aplica a moltes cançons. Aquestes tonades les precisa bé, però n'hi ha unes quantes d'altres que no recorda prou bé, dubtant en cantar-les i no precisament pas gaire. (Massot 2005: 13)

La temàtica de les cançons que canta Francisca Pàmies és un altre dels trets que caracteritza el recull de Ribas. El corpus que transmet de 500 documents presenta una variació de gèneres interessant, i destaquen les cançons curtes, les balades, les cançons llargues, les corrandes, les cançons de bressol, les nades, les cantarelles infantils... Alhora, la temàtica d'aquests materials també és divers i predominen, principalment, els temes rurals, amorosos, de festeig, de feines del camp, de religiositat popular, de burla, etc., cosa que evidencia, una vegada més, la procedència humil de la informant.

Donada l'alta participació de Pàmies com a informant principal del cançoner de Ribas, una constant estilística del document manuscrit del clergue és que no recull la notació musical dels documents. En aquest sentit, es pot assegurar que el nombrós aplec de cançons populars de Valls que proposa el clergue resta incomplet, ja que en els més de 500 documents només hi ha recollida la lletra de les cançons, cosa que rebaixa molt l'interès dels materials. Aquest fet evidencia, per una banda, la impossibilitat de la informant de reproduir, parcialment, les tonades de les nombroses lletres que transmet i, per l'altra, la manca de formació musical de l'autor o el desinterès que li suscita el tema. No obstant això, Ribas fa constar en les fitxes tècniques de cada cançó que la carència musical en algunes de les cançons transmises per Francisca Pàmies és completada per dues informants més, Pepa Barrabeig Sans i Rosa de l'Andreueta de ca la Tessa, que destaquen altament pel seu paper de cantaires.



Fig. 1 Retrat de la cantaire Cisca del Cesc. Autors: Joan Tomàs i Joan Amades. *Memòries de missions de recerca. Materials*, volum XV. (Massot 2003)

2.2. Pepa Barrabeig Sans i Rosa de l'Andreueta de ca la Tessa

Com s'ha apuntat anteriorment, Francisca Pàmies mostra una gran capacitat de transmissió de la lletra de cançons, però no tant en la música dels materials. No obstant això, les cantaires Pepa Barrabeig Sans i Rosa de l'Andreueta de ca la Tessa són les veus que entonen algunes de les lletres de Francisca Pàmies, tal com recull Ribas en les fitxes tècniques que precedeixen cada cançó. Se sap que les informants neixen el 1849 i 1879, respectivament, i són naturals de Valls. Les dues cantaires

són de classe baixa segons la descripció dels folkloristes Josep Roma i Joan Just que segueix a continuació, per la indumentària que llueix, en aquest cas Pepa Barrabeig, en el retrat que acompanya la memòria. Les dues informants són un bon complement a la primera cantaire: Pepa Barrabeig aporta la tonada de 8 cançons de les de Francisca Pàmies, i Rosa de l'Andreueta en canta 12.

Com s'acaba d'esmentar, convé destacar que l'estiu de 1928, Josep Roma i Joan Just fan una estada a Valls amb motiu d'una missió de recerca de cançons i músiques populars per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Els dos folkloristes, comandats per Fidel de Moragas, compten amb una nodrida llista d'informants i cantaires, entre els quals destaca Pepa Barrabeig, amb uns grans atributs comunicatius i amb un extens repertori per transmetre:

Després, acompanyats per l'amic Robert, visitàvem la «Pepa Coixa», com tothom l'anomena, però que es diu Pepa Barrabeig. Aquesta bona velleta, molt graciosa i riallera, ens dictà una pila de cançons, encarregant-nos abans que no ens riguéssim, cosa que no pogué aconseguir, perquè amb la forma de cantar tan picat i mogut no hi havia qui s'aguantés el riure i a ella no li disgustava. Aquesta bona dona ja havia dictat cançons a mossèn Anglès. (Massot: 1999: 156)

2.3. Francisca Vallespinosa de Ribas

La segona informant en nombre de materials transmesos al cançoner de mossèn Ribas és Francisca Vallespinosa Català, mare del compilador. Neix a Valls el 1848 i es casa amb el fabricant de teixits Josep Ribas Puig. Francisca Vallespinosa pertany a la classe mitjana-alta i és, en l'època, una dona molt respectada a la ciutat, amb unes conviccions i unes creences religioses molt latents i profundes, cosa que es veurà reflectit en el repertori musical del cançoner. En aquest sentit, predominen les cançons infantils, de bressol, i peces hagiogràfiques, de la vida de Nostre Senyor i de les proeses de la Mare de Déu. Francisca Vallespinosa, alhora, esdevé el pilar vital del prevere i es pot suposar que el paper que desenvolupa com a cantaire és un recurs fàcil donada la vinculació maternal amb l'autor. Aquesta informant contribueix en l'aplec de cançons amb 14 documents, cosa que suposa el 2,64% del total dels materials.

2.4. Francisca Ribas Mallorquí

L'última d'aquestes dones informants de l'aplec de cançons tradicionals de Valls és la més jove i la que aporta un nombre més reduït de materials. Neix el 1913 i només té 16 anys quan serveix d'informant a Eusebi Ribas. Francisca Ribas Mallorquí és la neboda del prevere, filla de Josep Ribas Vallespinosa, el germà de mossèn Ribas, i per herència familiar, pertany a una classe social ben considerada. Tal com es descriu en les observacions de les fitxes de les cançons, Francisca Ribas les aprèn a l'escola, i la seva aportació representa un 0,94%, amb 5 cançons. El tema dels materials que aporta la informant és, consegüentment, de



Fig. 2. Retrat familiar de mossèn Eusebi Ribas (a la dreta), Francisca Vallespinosa (al mig) i Josep Ribas (a l'esquerra). Autor: Francesc Blasi Vallespinosa. Arxiu Municipal de Valls.

l'etapa d'infantesa i joventut, amb cantarelles infantils, cançons de jocs tradicionals i de bressol.

3. Conclusions

Per concloure, es pot afirmar que l'estudi de la transmissió de les cançons populars de l'aplec d'Eusebi Ribas, a través de les cinc dones cantaires que participen en l'acte comunicatiu, permet treballar la qüestió de gènere des d'un nivell contextual. En el repertori folklòric del cançoner de Ribas, cal destacar que la prevalença de les narradores femenines ve donada per un grau de major accessibilitat de la informació en un context determinat per una qüestió de gènere: el paper que desenvolupen les dones informants en les feines de la casa, la criança dels fills, la quotidianitat familiar, la vinculació en les comunitats parroquials de la localitat, etc.

La temàtica de les cançons és una altra de les característiques que atorga més personalitat a l'aplec de cançons populars de Valls. En aquest sentit, s'ha de tenir en compte que el compilador dels materials és un eclesiàstic destacat de la Comunitat de Preveres de l'església de Sant Joan de la ciutat i, en conseqüència, Ribas pot haver tingut un cert interès en recopilar materials de temàtica religiosa, des de la narració de la vida de sants, miracles de Nostre Senyor, proeses de la Mare de Déu,

de cicle nadalenc, etc. Ara bé, també hi ha un bon nombre de documents que tracten temes vitals i profans, com les nombroses corrandes de tema pastoral, rural, amorós i de festeig o de temàtica infantil.

Per últim, és necessari detenir-se en un altre aspecte estilístic del cançoner de Ribas: malauradament, en les més de 500 cançons, només hi ha recollida la lletra i hi manca la notació musical, cosa que rebaixa molt l'interès dels materials i impedeix una assimilació i coneixença total dels documents. Aquest fet evidencia que l'obra és incompleta, ja que només es compta amb el 50% d'aquest patrimoni oral en forma de lletra escrita, i no amb la tonada ni amb la notació musical. Això pot ser propiciat per la manca de formació musical de l'autor o el desinterès que suscita el tema al prevere.

BIBLIOGRAFIA

MASSOT, J. (1995): *Història de l'Obra del Cançoner i complement a l'inventari de l'arxiu*, la nota apareguda en el *Dietari de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, volum V. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (1999): *Memòries de missions de recerca. Materials*, volum IX. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2005): *Memòries de missions de recerca. Materials*, volum XV. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ORIOI, C. (2017): «L'estudi de la literatura oral popular des d'una perspectiva de gènere», dins de *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, a cura de Montserrat Bacardí, Francesc Foguet i Enric Ballen. Barcelona, Societat Catalana de Llengua i Literatura, Institut d'Estudis Catalans.

OLIVA, A. (2017): *El carrer popular. Jocs de tradició a Valls*. Valls, Edicions Quart Minvant, SCP.

RIBAS, E. (1932): Còpia microfilmada de les fitxes de l'aplec de 530 cançons populars de Valls (Material inèdit). Centre de Documentació de la Direcció General de Cultura Popular, Associacionisme i Acció Culturals de la Generalitat de Catalunya.

3. ELS ESPAIS I ELS ELEMENTS TRADICIONALS EN TRANSFORMACIÓ

Moltes llegendes de relació entre dos pobles, ens mostren, per una part, el que fa la narració i per l'altra, el pertanyent al que se n'ha dit sovint *fauna espiritual*, però que en realitat es tracta d'un poble anterior, enfuriat cap a l'incult i feréstec per part dels darrers pobladors, conqueridors. Doncs bé, en aquestes llegendes es descriu repetidament, el malentés generat quan el poble "anterior" fa un regal a algú del poble dels narradors, per l'ajut rebut en un part o per un altre favor. Consisteix a vegades en un sarpat de fulles seques, que qui ho rep s'espolsa de camí a casa, però quan hi arriba, veu amb desesperació que alguna de les fulles que li havia quedat enganxada a la roba, era en realitat d'or, i en no entendre el significat del regal, havia perdut una fortuna.

En aquesta llegenda molt generalitzada, hi plana la dificultat d'entendre un objecte o una acció si no en tenim les claus culturals, perquè no hem participat de la seva transmissió, i per tant ens exposem a la ignorància d'uns coneixements que potser han trigat segles a configurar-se i que en algun cas podrien ser cabdals per a la supervivència.

En el concepte mateix de Patrimoni Cultural és primordial el paper d'aquest coneixement obtingut per transmissió. Si parlem de patrimoni material, sense la transmissió del seu significat, que tenien les generacions productores d'aquell, ens perdríem tot el gruix cultural que l'acompanya, tal com es troben molts cops els arqueòlegs, davant d'un objecte o un fenomen de l'excavació, i encara que s'hi poden aproximar per comparació amb altres cultures semblants, sempre els mancarà gran part del context, que no es redueix a un decorat sobre el qual actua l'objecte, sinó que forma part d'un teixit tupit de vida. Però si ens referim al patrimoni immaterial, si falla la transmissió, és la totalitat de l'element cultural que es perd, i que no es pot recuperar fàcilment, perquè s'ignora fins i tot la seva mateixa existència.

Quan Hans i Judith-Marie Buechler van estudiar la comunitat gallega emigrada a Suïssa⁸⁹, parlaven que el més important per la continuïtat i preservació de la identitat col·lectiva com a poble, no era tant el contingut cultural, que tenia una importància relativa, sinó el manteniment de la xarxa de relacions socials. El Patrimoni Cultural és una elaboració positiva d'uns elements propis d'un poble, per part del mateix grup, donant-li un valor identitari. Ara bé, si considerem el Patrimoni Cultural i, més encara, el seu aspecte immaterial, veurem que consta de tres elements cabdals: els transmissors, els receptors i el contingut. Aquest contingut, doncs, és només un dels tres elements que es necessiten per a fer-lo efectiu, ja que depèn de la transmissió

⁸⁹ Vegeu Buechler, Hans and Judith Maria (1975): *Spanish Galician Migration to Switzerland*, dins Safa, Helen and Brian du Toit. *Migration and Development*, p. 28.

en cada generació o grup de generacions que conviuen en un temps determinat.

En primer lloc doncs, trobem els transmissors, una generació que ha rebut, transformat, obliterat o conservat un patrimoni i que ha de llegar-lo a les generacions següents. Moltes vegades, en el treball de camp ens trobem amb persones grans que tenen una necessitat de transmetre, i que veuen en l'investigador l'oportunitat de fer-ho. Hi ha en aquesta actitud dues causes. Per una part, quan ens fem vells, veiem que hi ha coses importants que no hem transmès de forma prou clara o que no hem cregut prou importants al llarg de la nostra vida, pensant potser que ja hi haurà ocasions per a fer-ho, però quan el temps s'acaba ens adonem que tampoc nosaltres hem sigut prou curiosos a preguntar als nostres padrins informacions que, un cop se n'han anat, ja no tenim manera de recuperar, com per exemple, l'abast del parentiu, important per a conèixer la conducta que hem de guardar envers els altres, i tantes altres qüestions que ja se'ns han escapat. Per això, els vells tenim la tossuderia d'explicar a qui ho vulgui escoltar tot allò que no podem deixar de transmetre. Sovint els parents joves o infants, defugen aquestes manifestacions. Així, i en segon lloc, l'aparició d'un investigador es manifesta com una forma de deixar transmès allò que no es vol deixar perdre.

Malgrat aquest fenomen general, la generació transmissora a vegades calla i no transmet, perquè creu que allò que era important en el seu temps, ha deixat de ser-ho, i en lloc de ser un patrimoni, pot convertir-se en un llast per al progrés i l'èxit dels fills. Tot un coneixement sobre l'agricultura tradicional, les plagues, els temps de saó per a determinades accions, semblaven obsoletes en els anys seixanta del s. XX, davant dels dictàmens dels enginyers agrònoms i dels productes sofisticats que feien servir, aparentment amb molt més èxit. Per això, els pares no transmetien als seus fills llurs coneixements tradicionals, perquè preferien que estudiessin acadèmicament el que calia fer en lloc d'aprendre el que creien obsolet, encara que els hagués funcionat durant generacions. D'aquesta manera callaven i quan l'investigador els preguntava per aquelles tècniques tradicionals obliterades, sovint els fills, ja adults, es queixaven: *Pare, això no ens ho havies contat mai!* És a dir, aquell patrimoni no transmès, encara es podia salvar gràcies a l'investigador que feia de catalitzador.

A més, hi ha dues ocasions en que s'ha rescatat per l'acció dels receptors del patrimoni una part que ja s'havia donat per perduda. En primer lloc, l'acció dels mestres, que fan fer treballs als alumnes sobre qüestions que només poden respondre els padrins. Això representa una actitud dels mestres, consonant amb la recuperació del patrimoni, que s'ha anat produint, primer adreçada a les festes, després al parentiu, la gastronomia, i finalment a tota la cultura tradicional.

En segon lloc, es dona el fet de que els pobles, que naturalment volen ser tots en primera fila de l'excel·lència, en un moment determinat, quan el que donava prestigi eren els museus de les ciutats i capitals, van voler donar al seu patrimoni una forma erudita, provinent d'aquella cultura ciutadana: la musealització de la pròpia cultura,

però com passa sovint, les institucions poden animar aquest interès, ajudant a crear un museu local, que després abandonen sense manteniment, com va passar a San Juan de Plan (Sobrarbe), o bé ja directament, d'antuvi, no els interessa la creació de museus locals perquè cada poble veu el seu com a únic, però des de les institucions que han d'atorgar subvencions els veuen com a clònics. Una reacció local davant d'aquest desinterès ha estat moltes vegades la creació de museus peregrins i extravagants, no gens arrelats al territori ni representants del seu patrimoni, com és el dels mitjans de transport a Castellar de n'Hug, per atraure visitants, o el d'icones ortodoxes a Graus. Les institucions de govern però, hi han contribuït, establint grans museus monogràfics en llocs que no són els més emblemàtics per a representar el contingut, com passava amb el fallit trasllat del Museo del Pueblo Español a Teruel, o amb el nou Museo Íbero de Jaén, inaugurat el 2017.

Finalment, veient els pobles, que molt poques vegades reeixien a mostrar-se amb excel·lència ni interessar les institucions en els seus museus locals, s'han girat cap allò que els havia conferit personalitat tradicionalment, les seves festes, en primer lloc i més tard, en part de la seva pròpia cultura o història. Així s'han representat de forma festiva l'ajusticiament de les bruixes de Las Paules, un casament reial a Barbastre, i un seguit innumerable de recreacions, a vegades, ben extremes, com les dels assalts a diligències a Sierra Morena, i el fenomen s'ha banalitzat fins arribar a les famoses, clòniques i anacròniques fires medievals. Un altre corrent, s'ha postulat fervent defensor de l'autenticitat, recreant vestits, armadures, menges de l'època desitjada i fins organitzant jocs de rol, altament autèntics en els detalls. Però també ha fet furgar en les festes i institucions del passat, preguntant als vells del poble, per les processons, que tot s'ha de dir, es van deixar de fer per manca de practicants. Les festes majors s'havien tornat molt semblants a tot arreu, però tothom recordava com n'eren d'importants algunes romeries, processons i danses. I es tornen a fer, assessorats pels vellets que les havien viscut. Els que havien callat perquè el feix cultural havia esdevingut un llast per al progrés, tornen a parlar i es recupera totalment o parcialment el patrimoni. Deia un investigador de Saragossa, que mai s'hauria pensat que tot allò que semblava que es moria d'un moment a l'altre, tindria una segona vida tan fecunda i puixant.

Hi ha una altra causa molt important en què els transmissors callen, què és el motiu d'aquesta comunicació i que desenvoluparem més endavant, i és la prohibició externa a la cultura pròpia i les condicions negatives per a la seva continuïtat. Així es van perdre moltes cultures americanes davant de la *conquista española*, a vegades, i això ha estat estudiat per Miquel Izard, negant-se a tenir fills, és a dir, tallant la transmissió d'arrel. Altres situacions menys extremes les trobem en tota imposició coercitiva. En això cal diferenciar la cultura oral de l'escrita, i encara que tots tenim a la memòria circumstàncies que han fet cremar els llibres d'un grup, com va passar en el s. III, a Antioquia, on a causa d'amagar els llibres sagrats del cristianisme, va

esdevindre màrtir Santa Irene, o la destrucció de la biblioteca d'Alexandria, o fets més propers, com són els patits sota el règim nazi a Europa. Però si pensem en fets més corrents, com ara el desinterès per una innovació portada a terme per un individu, que en la transmissió oral fa que desaparegui quan el record comunitari s'acaba, si hi ha testimonis escrits que es conservin, poden tornar a fer-se presents, encara que sigui molts anys després, com ara el treball de l'agustí Gregor Mendel, que no va veure acceptada la seva recerca sobre genètica fins a 1900, setze anys després de la seva mort. La cultura oral, pot guardar un record, encara que sigui transformat, com quan, davant la imatge del Cristo de la Paciencia de Zafra, em van explicar que van ser els moros qui el van matar. Però fins i tot transformada la interpretació, ens permet a nosaltres iniciar una recerca. Si el record ha desaparegut, no sabríem què buscar.

El segon element de la transmissió és la generació receptora. Aquesta té la clau final de la persistència d'un tret cultural. És necessari que entomi el testimoni, de la forma que sigui, transformat, inalterat, esclerosat, en part o totalment, perquè no es trenqui el fil de la tradició. Hem vist com, a vegades, aquesta transmissió no es fa en generacions seguides, sinó que fa un salt en la generació dels fills per a reprendre's en la dels néts. Molta de la recerca del cançoner i de la dansa tradicional està feta sobre aquests paràmetres, de manera que en els reculls actuals trobem la distinció entre dansa viva, és a dir, la que s'ha conservat ballada, dansa recollida dels que l'havien ballat i restaurada posteriorment, i dansa de la qual es coneix què havia existit, amb més o menys o cap detall de la seva execució. I en aquest aspecte, trobem reposicions més o menys acurades, respectuoses o imaginatives, no sols de danses, sinó de qualsevol fet cultural. Així, la suposada reconstrucció de la festa de Moros i Cristians de Lleida es basa només en una dada de Joan Amades, que deia que havia vist un document on es mencionava la seva existència. Document que ningú més ha trobat. El desenvolupament actual respon, doncs, a unes necessitats festives actuals, utilitzant la referència com a justificant patrimonial.

Els receptors poden esclerosar la informació rebuda, per a guardar-ne la identitat basada en la forma. Això es contraposa amb el fet que la cultura viva està en constant transformació, per tant, l'esclerosi és antinatural. Sovint, l'expressió *sempre s'ha fet així*, que manifesten molts actants, no és exacta, perquè cada generació i cada individu segur que hi ha contribuït d'alguna manera. Això es veu clarament en la història dels Esbarts Dansaires, que volent recollir i reproduir exactament les danses, a vegades, de poblacions allunyades, per a confeccionar un "arxiu de danses que es perdien", depenen dels mestres de dansa de cada generació i enceten un altre tipus d'evolució, en el mateix Arxiu de Dansa que van voler ser els esbarts, que no té per què seguir la mateixa evolució que tindrien en la població originària de cada dansa.

En tercer lloc, tenim el fet cultural a transmetre, que pot passar desapercbut pels mateixos actants, com a fet, diríem natural, o pot estar sacralitzat per diverses

connotacions, per un caràcter sagrat i cabdal per a la pròpia cultura, i que per tant, entra dins del gruix ineludible de transmissió, o pot ser sacralitzat per la visió que des de fora se'n té, a vegades, fins i tot, per l'acció d'un investigador, o perquè ha entrat en la competitivitat entre pobles per a assolir un nivell d'excel·lència i s'ha patrimonialitzat. Però com hem dit abans, els fets o elements poden canviar, però mentre es guardi la xarxa de relacions socials, pot adoptar-se un altre element nou, que adquirirà la pàtina de propi, com a producte de la mateixa cultura.

Quan vaig iniciar el retorn del material aplegat per Palmira Jaquetti que havia fet la recerca per l'Obra del Cançoner Popular en les comarques del Pallars Jussà i Ribagorça, entre altres, justament al final dels anys 20 i començaments dels 30, del segle passat, m'havia proposat resseguir tots els pobles que ella va visitar per a trobar els descendents de cada casa on hi havia hagut cantaires informants de Palmira. Vaig anar també als casals d'avis de Tremp i del Pont de Suert, i vaig retornar les partitures i fitxes de totes les cançons a cada casa. També els contava el que Palmira Jaquetti havia escrit dels cantaires i les seves circumstàncies, perquè com tots sabem, Palmira Jaquetti va escriure unes memòries excel·lents, plenes de detalls i fins descripcions poètiques. Els cantaires quedaven perfectament retratats, en llur fesomia i caràcter. Encara que el seu marit, Enric d'Aoust va fer fotografies en les campanyes en que va participar, i en altres era un fotògraf local qui les feia, mai he pogut accedir a la col·lecció de fotografies dipositades en l'Arxiu de l'Obra del Cançoner, perquè Mn. Josep Massot, investigador, compilador i editor de l'Obra del Cançoner, em va dir que estaven totes barrejades i no se sabia què era cada una. Així i tot, quan em trobava en una casa que tenien fotografies dels seus pares o padrins, les copiava, però van ser molt poques les fotografies que vaig poder obtenir per aquest camí.

La meua intenció en fer aquest treball, a més del retorn del patrimoni, era de conèixer i comparar què quedava d'aquell ric llegat musical que Palmira Jaquetti havia recollit i com s'havia transformat, conservat, perdut, modificat, per què s'havia substituït, qui el cantava, qui l'ensenyava a les noves generacions, en definitiva, estudiar el fenomen de la transmissió del patrimoni.

El resultat no podia ser més decebedor. Excepte per dues persones que eren infants quan va passar Palmira Jaquetti, però que no havien cantat més de dues cançons. Una era una nena que servia en la casa on s'havia hostatjat, i li va fer unes peres amb vi, que va trobar molt bones. L'altre era un nen que estava present en una reunió de l'ajuntament de Gorp, en una casa del poble, mentre van arribar Palmira Jaquetti i Maria Carbó⁹⁰. Tots dos la recordaven i recordaven les cançons que van cantar, però això va ser tot el que vaig trobar, perquè ningú, absolutament ningú coneixia cap de les cançons que havien cantat els seus pares o padrins. En algun cas, els resultava familiar alguna cançó, i res més.

Davant d'un fracàs semblant, vaig preguntar què havia passat, i la resposta sembla ⁹⁰ Vegeu *l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, vol. VII. p.52.

pre va ser la mateixa. Després de la guerra del 36-39, es va prohibir cantar en català, de tal manera que fins i tot dins de casa, fent les feines quotidianes, no es podia cantar les cançons tradicionals, i les persones grans, acostumades a treballar tot cantant, sovint eren advertides amb preocupació pels fills: *Mare, que no veieu que no es pot cantar en català? –Ai si, és que no me’n donava compte!* Aquest diàleg era el més corrent, perquè una i altra vegada la gent queia inconscientment en cantar el que sempre s’havia cantat. La qüestió era seriosa, perquè hi havia exemple d’algú que va patir maltractament, de paraula, perquè s’havia atrevit a parlar en català. Però em manifestaven que era molt difícil estar-se de cantar quan el costum era de fer-ho tot fent tasques determinades. I Palmira Jaquetti, que havia escrit al final del dietari de la seva primera campanya al Pallars Jussà, que no havien pogut trobar cançons pròpies de treball, i que es feien servir indistintament altres del repertori general, no va poder veure les ocasions en que es cantava inconscientment amb el ritme d’un treball determinat, com era quan els fills reptaven els seus pares o padrins per fer-ho. Ací se’ns ha perdut la informació que Palmira Jaquetti cercava, és a dir, la relació entre ritme de treball i ritme de cançó i temes preferits per a acompanyar-se en cada treball. Perquè una cosa és la resposta a una pregunta feta expressament, fora de context, quan ella preguntava als informants, i l’altra, sorprendre a algú que està cantant mentre fa un treball determinat, que és el que passava quan els fills advertien als pares del perill en què es posaven tots si cantaven en català. Jo mateixa, en un treball de camp a la comarca de Sobrarbe, vaig preguntar a una padrina per les cançons de bressol i no me’n va saber dir cap, però enmig de la conversa, va aparèixer una neta seva, molt petita, que se li va posar a la falda i sense pensar-s’ho, va començar a cantar-li una cançó de bressol. No era doncs que no en sapigués, sinó que el context no era el correcte. Això mateix li devia passar a Palmira Jaquetti,⁹¹ perquè recollia cançons que la gent li cantava quan havia plegat de treballar.

La por a l’incompliment de la prohibició de cantar en català, era tan gran, que no sols deixaven de cantar, sinó que no transmetien res a les noves generacions. De manera que les 1000 cançons que havia recollit Palmira Jaquetti es van perdre totalment, i amb elles, una manera de veure el món, de sentir melòdicament, d’internalitzar els valors de les cançons que havien estat el repertori dels avantpassats. Se’ls va escamotejar una part essencial del seu patrimoni.

Vaig fer a mans del Cor de Tremp, tot el repertori aplegat sobre la ciutat, que era molt, i també vaig donar-li al mossèn de Talarn, que era organista i dirigia les caramelles, totes les cançons aplegades a Tremp, per Palmira Jaquetti, perquè pogués ampliar el repertori amb el patrimoni real perdut.

A Areny, que ja és província d’Osca, encara ballaven el ball del Rogle, però havien substituït l’antic patrimoni pel d’una rondalla de jotes, que havia tingut molt

91 Vegeu la memòria de la campanya de Palmira Jaquetti i Maria Carbó a la Seu d’Urgell, Pallars i Aran a 1925. *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. vol. VI. (1996), p.151.

d’èxit en els anys 60, i els pares no volien saber res de cançons en català. Jo vaig passar a les mestres, les tres cançons aplegades a Areny, més una que parlava d’un segador que tenia l’estimada a Areny, totes procedents del treball de Palmira Jaquetti. No vaig rebre mai cap contesta sobre aquestes cançons, que no vaig poder entregar en mà a les mestres.

Un any més tard, una mestra valenciana que donava classes de català a Benavarri (Ribagorça) em va contar les dificultats que tenia per seguir fent el seu ensenyament, i poc després, en guanyar el partit popular les eleccions a Graus, es van suprimir les classes de català en aquella localitat.

El rescat del patrimoni local, en les localitats catalanes de la Conca de Tremp i Ribagorça, ha tingut de fer-se de bell nou, quan ja havia estat substituït per un patrimoni generalista que res no deia de les peculiaritats ni del paisatge auditiu local. Encara que el seu retorn va ser rebut amb alegria, caldrà una constància i interès de molts sectors perquè l’empelt pugui arribar a donar fruit. No serà el mateix que hauria estat de no haver-se trencat les baules de la transmissió, però tornar a tenir les cançons a l’abast, encara pot enriquir la cultura local i contribuir al propi coneixement.

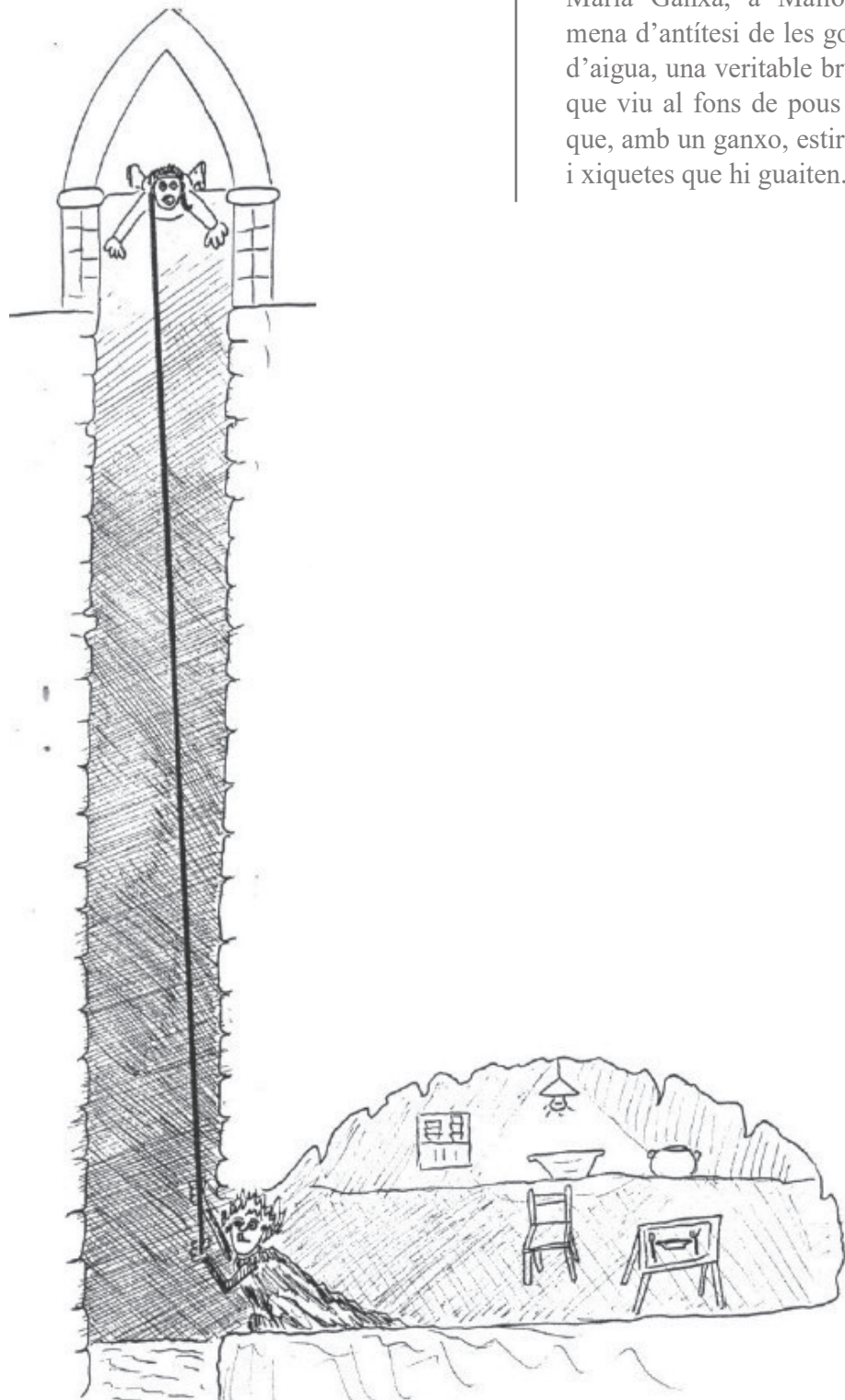
BIBLIOGRAFIA

BUECHLER, H.; BUECHLER, J. M. (1975): «Los Suizos: Spanish Galician Migration to Switzerland» dins H. SAFA, Brian DU TOIT (ed.), *Migration and Development*, The Hague, Mouton, pp. 17-29.

FORTY, A; KÜCHLER, S. (eds.)(1999): *The Art of Forgetting*, Oxford, Berg.

JAQUETTI, P. (1925-1926) (1996-1999): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Vols. VI, VII i IX. A cura de Josep Massot i Muntaner. Barcelona. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 101-232; 13-61; 33-75.

JOUTARD, P. (1983): *Ces voix qui nous viennent du passé*. Paris. Hachette.



Maria Ganxa, a Mallorca, és una mena d'antítesi de les goges o dones d'aigua, una veritable bruixa d'aigua que viu al fons de pous i cisternes i que, amb un ganxo, estira els xiquets i xiquetes que hi guaiten.

APROXIMACIÓ AL PERSONATGE DE LA MARIA GANXA A LA RIBERA D'EBRE I AL PRIORAT.
I DOS MOSTRES DE LA SEUA FOLKLORITZACIÓ ACTUAL, A ALCANÓ I A FALSET

Sílvia Veà Vila
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili

1. Objectius

Els objectius d'aquesta comunicació estan en consonància amb el tema escollit per a la XIII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics: esbrinar la vigència, la transmissió i la transformació de les tradicions orals, concretament, l'amonestament Maria Ganxa. Un amonestament, en paraules d'Oriol (2002: 90) és una unitat fraseològica que té la funció de fer creure els infants: «Si no creus/menges/vas a dormir..., vindrà la Maria Ganxa!».

En primer lloc, doncs, en aquesta comunicació es vol presentar el personatge de la Maria Ganxa tal i com es coneix a les comarques de la Ribera d'Ebre i el Priorat, i a un municipi de la demarcació de Lleida, a Alcanó (el Segrià) i el seu paper com a amonestament per als infants. I, en segon lloc, es pretén exposar la transformació que aquest personatge està vivint en aquesta mateixa àrea geogràfica en l'actualitat.

2. Metodologia

A partir d'una recerca realitzada l'estiu d'enguany, *El rol de les protagonistes dels relats etnopoètics lligats a topònims de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i el Priorat*, es va tenir coneixement del personatge de la Maria Ganxa, amonestament que coincideix amb la Maria Enganxa mallorquina. Aquest personatge, a Mallorca, és una mena d'antítesi de les goges o dones d'aigua, una veritable bruixa d'aigua que viu al fons de pous i cisternes i que, amb un ganxo, estira els xiquets i xiquetes que hi guaiten (Morey 1987).

El corpus que s'ha utilitzat per a confeccionar aquest article té l'origen en les informacions recollides d'informants de diversos pobles de la Ribera d'Ebre i del Priorat, als quals s'han fet entrevistes enregistrades en àudio i entrevistes en les quals s'ha pres nota escrita de la informació. Els informants han estat localitzats, bàsicament, mitjançant el boca-orella, per bé que altres vegades el contacte ha nascut del fet de trobar-ne informació per Internet i posar-s'hi en contacte a posteriori mitjançant alguna persona coneguda. En la majoria dels casos s'ha parlat directament amb ells mitjançant entrevista personal presencial i, en algun cas aïllat, el cas dels informants del Priorat, la informació s'ha recollit mitjançant mitjans electrònics.

Els informants totals han estat 12 persones, i, per comarques, són els següents:
Ribera d'Ebre:

- Olga Cubells Bartolomé, nascuda a la Palma d'Ebre el 1974. Professora universitària i de secundària.
- Maria Àngela Cubells Estadella, nascuda a la Palma d'Ebre el 1941. Hi ha

viscut sempre. Mestressa de casa, botiguera de merceria i treballadora de taller de confecció.

- Pilar Escolà Franch, nascuda a la Palma d'Ebre el 1944. Mestressa de casa i pagesa.
- Neus Gironés Morera. Nascuda a Garcia el 1943, hi ha viscut tota la vida. Mestressa de casa, pagesa.
- Neus Marches Gironés, nascuda a Garcia, el 1965. Mestra.
- Jordi Montagut Mañé, nascut a Benissanet el 1981. Hi ha viscut sempre. Llicenciat en Relacions Laborals.

Priorat:

- Teresa Barceló Alentorn, nascuda a Bellmunt del Priorat el 1968. Estudis universitaris
- Neus Borrell Cedó, nascuda a la Serra d'Almos el 1968. Estudis universitaris.
- Diana Domènech Rofes, nascuda a Marçà el 1968. Hi ha viscut sempre, tret de 19 anys que va estar-se a Barcelona. Llicenciada en Filologia Romànica (especialitat Gallec i Portuguès), fa de professora de secundària.
- Montse Pellejà Puxeu, nascuda a Falset el 1968. Hi ha viscut sempre. Amb estudis universitaris.
- Maria Pi Coll, nascuda a Falset el 1968. Hi ha viscut sempre. Va iniciar estudis universitaris, treballa en l'àmbit sanitari.

Més tard, a la xarxa es va localitzar informació sobre la transformació del personatge de la Maria Ganxa i es va optar per cercar nous informants al poble d'Alcanó. Així, es va contactar amb els Grallers i Tabalers d'Alcanó i amb la seua representant:

- Rosa Rubio Roca, nascuda a Alcanó el 1978. Secretària d'Ajuntament.

3. Vigència i transmissió. Anàlisi

Com s'ha dit, s'ha trobat constància del personatge de la Maria Ganxa a les comarques de la Ribera d'Ebre: a les poblacions de Garcia, la Palma d'Ebre, Benissanet i la Serra d'Almos; i del Priorat: a Falset, Marçà i Bellmunt del Priorat, en diverses franges generacionals que es comentaran. A més, s'han trobat algunes diferències temàtiques entre totes dos comarques.

A tres poblacions de la comarca de la Ribera d'Ebre, Benissanet, Garcia i la Serra d'Almos, aquest amonestament coincideix amb el seu homòleg mallorquí i es feia servir per evitar que la canalla s'apropés a pous i cisternes, en un terreny en què n'existien molts i suposaven un perill evident. Els pous són presents a les sènies de les poblacions que toquen l'Ebre; i les cisternes són per tots els masos més allunyats del riu. A la població de la Palma d'Ebre, però, la Maria Ganxa s'allunya de l'aigua i apareix en un altre context.

Una sènia, a la Ribera d'Ebre, és una peça de terra conreada propera al riu, que, normalment, té un mas i un pou per al regadiu. Antigament, l'aigua dels pous s'extreia mitjançant una sènia de catúfols i la tracció animal. Per extensió, doncs, les parcel·les amb aquestes característiques s'anomenen amb el nom del sistema de reg.

D'altra banda, les cisternes són gairebé sempre presents en qualsevol mas que no estigui al costat del riu, això és, en els terrenys de secà, per bé que altres vegades són substituïdes pels aljubs. El perill de caure en una cisterna, com en un pou, és la impossibilitat de sortir-ne, atès que el nivell de l'aigua sempre està molt per sota de l'accés i, d'aquí prové la por que hi caigui la canalla.

A la població de Benissanet, el record d'aquest personatge és molt viu, sota el nom de la 'Maria Ganxos', i és on es va recollir la informació més detallada. L'informant, va escriure un article a la revista local, després d'haver parlat amb la seua àvia, Antònia Domènech Asens, nascuda a Móra d'Ebre l'any 1925:

Cada poble té les seues pròpies llegendes, contes i històries, i aquestes estan relacionades amb les pors i fòbies; tot té un perquè si escarbem una mica.

En un poble situat a la vora del riu i ple de sènies amb els respectius pous, la por que els xiquets s'ofeguïn ha estat sempre una constant. Del riu, les amenaces paternes se n'han encarregat sempre, però què passa amb els pous? Enormes forats profunds situats a escassos metres de les cases, i descoberts, perquè volti be l'aparatoso roda. La temptació de treure el nas per aquest forat és quasi inevitable per a la curiositat infantil. Doncs aquí és on apareix la Maria Ganxos. "No t'apropis al pou! Ai si et veu la Maria Ganxos!"

Cames ajudeu-me, les criatures corren lluny del pou abans que els enganxi aquesta bruixa.

I quin aspecte deu tindre? Cadascú se l'ha fet seua. Jo, de petit, me la imaginava com una bruixa vella i prima, amb els cabells grisos despentinats, tota ella vestida de negre i enlloc de mans tenia unes urpes de ferro, estil Freddy Crugger –perquè ens entenguem.

La història de com la pobra dona va anar a petar als pous de Benissanet no està gens clara, però seguint la tradició de les llegendes de la terra, el més probable és que la cosa anés de la manera que ara us explicaré.

Fa molts i molts anys, en aquesta vila, hi vivia una dona que fou acusada de fetillera i de practicar conjurs amb les seves mans, potser l'acusaven d'enverinar l'aigua dels pous o de provocar la pesta i la castigaren amputant-li les mans. La bruixa, un cop mutilada i amenaçada que marxés del poble, es va refugiar al subsòl, de manera que tenia com a únic contacte amb el món exterior les boques dels nombrosos pous de la vila i, per poder escalar-ne les parets, es va confeccionar unes mans de ganxo. La bruixa, rancorosa amb els executors del seu càstig, des d'aleshores està a l'aguait de qualsevol criatura que s'apropi als seus dominis per enganxar-la amb els seus ganxos i emportar-se-la.

Val a dir que aquesta llegenda devia tenir més credibilitat quan les sènies estaven envoltades de xiquets i la somera voltava el pou per moure la roda, i el cric-cric dels cadufos reproduïa ben bé el soroll d'uns ganxos que pujaven per la pedra de les parets dels pous.

Els anys han arraconat aquest soroll i cada cop hi ha menys pous descoberts, però, per si de cas, jo de vosaltres no m'acostaria gaire als pous de Benissanet, potser la Maria Ganxos encara està a l'aguait.

A quin benissanetà no l'hi ha dit mai una iaia?

Publicat a *l'Aufàbiga*, revista local, l'any 2004⁹²

92 Jordi Montagut Mañé, nascut a Benissanet el 1981.

A la població de Garcia, en una entrevista feta a casa dels informants, es va recollir la conversa que es transcriu tot seguit.

C: Què és la Maria Ganxa?

NG: Oh, no ho sabem! Quan érem petits i mos volien fer por, mos deien la Maria Ganxa.

NM: Com que a les finques hi havien cisternes i pous, perquè els nens no mos acostéssim a les cisternes i pous, mos deien que hi havia la Maria Ganxa. [...] Llavons, quan anàvem al maset, a vermar i així, que anàvem a beure aigua, i clar els crios tombàvem per allí, mos deien: “Al tanto la Maria Ganxa!”. Clar, no mos hi apropàvem. I, a vegades, que estàvem allí, lo pare o el iaio pel darrere feien “Uuuuuuhhhh!” i déiem: “Ai, la Maria Ganxa!”

I la Maria Ganxa, pues, no ho sé, ... Jo diria que això ho feien perquè no anéssim allí.

OM: I esta dona devie ser algú del poble o no...?

NM: Segurament... una bruixota, saps? I et devie enganxar. Enganxave.

C: I és per als pous i tot això, me dius?

NM: Naltres teníem un maset que hi havia cisterna. I, amb els meus germans, com que eren petits i ells vermaven,⁹³ clar, naltros fèiem... , jugàvem per allí i el mas estava obert. Perquè no mos apropéssim a la cisterna... la finestra estava a una alçada així, saps?⁹⁴ i hi havia una porteta però l'haguéssim pogut obrir. Llavons, mos feien por perquè no hi anéssim. I respecte total, eh?⁹⁵

A la Serra d'Almos, població del municipi de Tivissa, on el nucli urbà està bastant allunyat del riu, es podien trobar la Maria Ganxa al quartet de la cisterna.⁹⁶

Per contra, a la Palma d'Ebre, el poble que és més allunyat del riu de tota la comarca, era utilitzada com a amonestament en general.

MA: Per fer por als crios: la Maria Ganxa, que no sé de què venie: “Mira que si no et portes bé, vindrà la Maria Ganxa!” I en un altre puesto diran...

P: La ... Naltros teníem la pallissa baix, la mula i el ruc. I teníem la... que guardàem la palla, hi teníem una pallissa i hi teníem una finestra que de dalt hi tràiem la palla i ja no havíem de baixar cap baix. I un dia, la mama, també per a fer-me por: “Mira, Pilar, si no menges, vindrà la Maria Ganxa!” Xiqueta! La Maria de la Victòria, que havia servit a Sabadell sempre, marxe, s'entrepusse i es trenque la cama! “Maria, per què ho has fet això?” Diu: “Com?, que a casa vostra sempre teniu maries ganxes i coses d'aquestes!” [riu molt]⁹⁷

Des del punt de vista generacional, a partir de les dades dels informants i a falta d'un estudi aprofundit que ho corrobori, s'observa que la Maria Ganxa com a amonestament no ha sobreviscut en l'actualitat, però a Benissanet era viu, si més no, des dels anys 20 fins als anys 80; a la Serra d'Almos, a la dècada dels 70; i, a

93 Es refereix als adults.

94 A uns 80 cm del terra.

95 Informants: Neus Gironés Morera, nascuda a Garcia el 1943, hi ha viscut tota la vida. Mestressa de casa, pagesa, netejadora; la seua filla, Neus Marches Gironès, mestra de professió; i el fill, Octavi Marches Gironès, llicenciat en Història.

96 Informant: Neus Borrell Cedó, nascuda a la Serra d'Almos el 1967.

97 Informants: Maria Àngela Cubells Estadella, nascuda a la Palma d'Ebre el 1941. I Pilar Escolà Franch, nascuda a la Palma d'Ebre el 1944.

la Palma d'Ebre, sembla que als 80 ja no n'hi havia constància de manera general, ja que una de les informants⁹⁸ explica que, per a la seua generació, la Maria Ganxa era una persona concreta del poble, una dona gran i poc sociable i no tenia la funció d'amonestament.

Quant al personatge recollit a la comarca del Priorat, la Maria Ganxa com a amonestament tampoc ha sobreviscut i no s'utilitza en l'actualitat. Atesa l'edat de les informants, sembla que aquesta figura sí que era ben viva a la dècada dels 70. En aquesta comarca no apareix lligada a pous i cisternes, per bé que a Bellmunt del Priorat manté la relació amb l'aigua, ja que, segons la informant, habitava al rentador del poble:

La Maria Ganxa, a Bellmunt, vivia al rentador del poble. Era una dona vella i dolenta que prenia els nens que hi anaven sols. Crec que ens ho deien per fer por i que no hi anéssim a jugar.⁹⁹

A Marçà, el lligam amb l'aigua es perd del tot i es relaciona amb el foc, ja que la trobaven a les llars de foc:

La meua Maria Ganxa era diferent de la de la Maria,¹⁰⁰ eh? La meua me deien que arrossegava unes cadenes i que si no mos portàvem bé me sortiria de dins a la llar de foc. O sigui que bueno, era diferent. Jo també me la imaginave com deia ella, una mica amb cabells llargs i foscos, i molt enredats amb el nas punxegut, sense escombra... no li veie l'escombra, i portava un vestit llarg fins... blanc, fins als peus, com si fos, per entendre-mos, una sotana, però blanca.¹⁰¹

A Falset, s'han recollit dos versions. Un cas en què també és associada a la llar de foc:

Jo recordo que quan estàvem vora el foc amb la meua àvia i feie les típiques espurnes que fa la llenya, sempre deia: “Ai, ai, ai, mira que ve la Maria Ganxa!”. Però la història no me l'havien dit mai. Només me deien això. O si remenava per allà al foc i ... me deien: “No remenis el foc que vindrà la Maria Ganxa”. Però no us puc explicar la història perquè no me la van explicar mai. Però sempre quan faig foc a l'hivern i, lo típic, una espurna surt, dic: “Mira, la Maria Ganxa!”, però no sé de què ve.¹⁰²

I un altre cas en què és utilitzada com a amonestament per a qualsevol qüestió, com la Serena de Gandesa¹⁰³ o l'home del sac:

El meu avi sempre em deia que si no dormia vindria la Maria Ganxa. Jo, Sílvia, en comptes

98 Olga Cubells Bartolomé, nascuda a la Palma d'Ebre el 1974.

99 Teresa Barceló Alentorn, nascuda a Bellmunt del Priorat el 1968.

100 Es refereix a una informant de Falset.

101 Informants: Montse Pellejà Puxeu, nascuda a Falset el 1968, i Diana Domènech Rofes, nascuda a Marçà el 1968.

102 Informant: Montse Pellejà Puxeu, nascuda a Falset el 1968.

103 Per saber-ne més, consulteu Veà 2017: 137-138.

d'imaginar-la amb l'escombra, sempre em pensava que em posaria dins d'un sac, tot i que em deien que tenia una escombra,... Me la imaginava amb els cabells llargs i enredats, amb una gran faldilla llarga, prima i descalça, i bruta, no ho sé, així com una bruixa. Però no feia màgia, sinó por. Però no la veia dolenta,... no ho sé.¹⁰⁴

Sembla que la transmissió intergeneracional d'aquest amonestament també s'ha estroncat al Priorat, com a la Ribera d'Ebre.

4. Transformació

És ben sabut que els usos i les necessitats d'una societat varien al llarg del temps i és així com diversos elements folklòrics pateixen una certa transformació per adaptar-s'hi i esdevenen productes folklòrics "de segona mà", és el fenomen del *folklorisme* que Hans Moser va definir el 1962 (Martí 1996:20).

La folklorització esdevé quan algun o alguns individus presenten una predisposició positiva cap a allò que anomenem cultura tradicional i miren de reproduir algun element folklòric en contextos diferents de l'original, per causes que poden ser de diferents tipus: estètiques, comercials, ideològiques... En el cas que ens ocupa, s'observarà que les intencions han estat ideològiques, perquè no es perdés l'element cultural; i comercials, aprofitant-lo per vendre un determinat producte. La dinàmica folklorista treballa detectant un element cultural que pot ser aprofitable segons els paràmetres ideacionals de l'època, fixant-ne alguna de les formes i atorgant-li una validesa geogràfica, o social o funcional que no té perquè correspondre al paper que l'element ha jugat històricament, però sí amb les necessitats i característiques del nou sistema sociocultural (Martí 1996: 198-199)

És evident que els antics amonestaments no encaixen en la societat actual i, per tant, com a elements folklòrics també són susceptibles de ser manipulats per subjectes actius i, així, esdevenir productes folkloristes (Martí 1996: 19). Quant al cas que ens ocupa, el personatge de la Maria Ganxa, es presenten en aquesta comunicació dos processos de transformació-adaptació que s'han detectat.

El primer producte del folklorisme del personatge de la Maria Ganxa és el que s'ha desenvolupat a la població d'Alcanó, al Segrià, on fins fa ben pocs anys, la Maria Ganxa era l'amonestament general que es feia servir a la població per fer creure la canalla en diferents contextos. Era un personatge paral·lel al de l'home de sac i no anava lligat a pous i cisternes. La informant¹⁰⁵ relata que a ella i a gent encara més jove, d'infants, encara se'ls havia educat sota l'ombra de la Maria Ganxa. També explica que fins i tot recorda que algun padrí es disfressava amb un llençol al cap i feia por dient que era la Maria Ganxa.

Actualment, la Maria Ganxa és un capgròs del Grup de Grallers i Tabalers d'Alcanó, grup que es va crear a finals de l'any 2014. Aquest grup es dedica a interpretar

104 Informant: Maria Pi Coll, nascuda a Falset el 1968.

105 Informant: Rosa Rubio Roca, nascuda a Alcanó el 1978.



Fig. 1. Fotos facilitades pel Grup de Grallers i Tabalers d'Alcanó

diferent gèneres de cançons en festes i celebracions populars. La colla esta formada per 14 grallers, 7 tabalers, 2 gegants (Pere Blai i Magdalena Candela), un gegantó (Manelet) i el capgròs de la Maria Ganxa.¹⁰⁶

Seguint la definició dels diferents nivells en els quals es pot presentar el folklorisme, segons Martí (1996:25-26), es pot afirmar que el capgròs de la Maria Ganxa d'Alcanó s'insereix en el segon nivell de folklorització i esdevé un producte.¹⁰⁷ Tinent en compte que la informant, que pertany al Grup de Grallers i Tabalers, explica que els xiquets d'Alcanó d'avui dia ja només coneixen el capgròs, que, d'una banda, encara els amenaça (amb una escombra), però que, d'altra banda, els ofereix caramels perquè no tinguin por, es pot afirmar que és un producte homologat segons

106 El capgròs va ser construït per Manel Vidal Ginera, de les Borges Blanques, però natural d'Alcanó, l'any 2003. Està fet de paper i el cap fa 60 cm d'alçada. El vestit va ser confeccionat per l'Associació de Dones del municipi. I el propietari n'és l'Ajuntament de la vila.

107 Martí diferencia 3 nivells de folklorització, que poden esdevenir junts o per separat. Un primer nivell que afecta el camp de les idees, les actituds i els valors, un segon nivell que implica la creació d'un producte i un tercer nivell que implica una determinada manera de presentar el producte esmentat en el nivell anterior.



Fig. 2. Imatge de l'etiqueta (propietat del Celler)

els criteris propis del conglomerat social a qui va adreçat per a poder ser assimilat (Martí 1996:75), ja que es conserva l'orientació del personatge cap a la canalla, però se n'intenta rebaixar el caràcter intimidador. Així, doncs, una de les conseqüències d'aquest procés d'homologació ha estat l'acció de polir fins a l'extrem el producte, en el sentit que se'n suprimeix allò més desagradable (Martí 1996:75): la por, la qual, paradoxalment, era la raó de l'existència del personatge.

Aquesta mateixa homologació és la que, per exemple, com s'ha dit abans, també s'ha produït a Gandesa (Terra Alta) amb l'amonestament "la Serena", personatge meitat dona meitat moixó, que també servia per a fer por i obligar la canalla a creure, però que, en l'actualitat, ha acabat essent la protagonista d'un conte infantil.

Així mateix, també existeixen dos contes infantils d'autors d'Alcanó sobre la Maria Ganxa, un explica com una Maria Ganxa remugaire i malcarada va esdevenir cap-



Fig. 3. Caixes d'emalatge del vi

gròs i l'altre ens presenta una Maria Ganxa desvalguda que també acaba relacionada amb el capgròs. Aquests relats són consultables a la web de l'Ajuntament d'Alcanó.¹⁰⁸

El segon procés de folklorització del personatge de la Maria Ganxa que s'ha recollit, no va adreçat a les criatures, sinó a un públic adult. El trobem en un celler de la DO Montsant, a Falset, capital del Priorat, que produeix un vi negre que porta el nom del personatge i el vol homenatjar, tal i com s'explica a la seua web:

LLEGENDA FALSETENCA IMMORTALITZADA EN UN VI

En aquest vi rendim homenatge a la nostra cultura local on una de les llegendes més populars parla de la Maria Ganxa un personatge de la vida de llegenda de Falset i que s'explicava a la mainada. Té com a referència l'home del sac però amb un caràcter més tèntric. La Maria Ganxa és un vi fet de vinyes velles de carinyena i on tractem de recuperar les tradicions i llegendes locals. El vi és un festival de fruita d'una varietat de raïm, la carinyena, que és tota una senyora.¹⁰⁹

En aquest cas, encara es pot observar més clarament que l'element de folklore es manifesta al segon nivell que es comentava més amunt: ha esdevingut un producte, que, en aquest cas, a més, és comercial. La transmissió intergeneracional de l'amonestament es va estroncar fa unes dècades i hi ha un sector de la població que ha volgut aprofitar-lo d'alguna manera i s'ha servit d'alguna característica per identificar-hi un producte i fer-lo atractiu a un altre sector de la població que ja no és el públic infantil.

Si s'observa la imatge que llueix l'etiqueta d'aquest vi, és pot observar que es

108 http://alcano.ddl.net/secciodinamica.php?seccio=Llegenda%20de%20la%20Maria%20Ganxa&id_seccio=9786 de 17 d'octubre de 2017.

109 <http://pascona.com/la-maria-ganxa/> de 17 d'octubre de 2017.

presenta una dona adulta, atractiva i torbadora, que ensenya els pits descaradament i que, amb els dits de la mà, amenaça d'“enganxar” el client. Fins i tot l'embalatge fa referència als perills de trobar-se amb el personatge de la Maria Ganxa. I no només això, sinó que aprofita aquesta amenaça, la sensació de perill, per a fer-la atractiva per als adults, els potencials clients, alguns dels quals, segurament, van ser amonestats pel personatge en la seua infantesa. A més, juga amb el concepte “enganxar”, en l'accepció més literal en el cas de la Maria Ganxa –amb un ganxo–; però en unes altres accepcions, en el cas del vi: d'una banda, amb l'accepció de “agafar, atrapar, sense voler” i, de l'altra, la de “fer-se addicte” al producte.

5. Conclusions

L'amonestament de la Maria Ganxa ha estat viu al Priorat i a la Ribera fins als voltants dels anys 70-80 del segle passat, aproximadament. Posteriorment, el context social l'ha bandejat com a amenaça per fer creure la canalla, però el personatge, viu en el record de les persones que ara estan al voltant dels 40-50 anys, ha estat recuperat en formes diverses i s'ha folkloritzat, en forma de contes per a infants, d'un capgròs que reparteix a caramels a la canalla o d'un vi que vol seduir i “enganxar” els consumidors adults.

BIBLIOGRAFIA

- MARTÍ PÉREZ, J. (1996): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial.
- MONTAGUT MAÑÉ, J. (2004): «Què enganxa més que un ganxo?» a *Aufàbiga*. Benissanet: Associació Cultural Artur Bladé i Desumvila (ACABD).
- MOREY COMPANY, J. (1987): «Na Maria-Enganxa» a *Mel i sucre*, núm. 88, Sant Joan, p. 18-19.
- ORIOI, C. (2002): *Introducció a l'etnopoètica: teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Valls: Cossetània.
- VEÀ VILA, S. (2017): «El rol de les protagonistes dels relats etnopoètics lligats a topònims de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i el Priorat» a *Estudis de Literatura Oral Popular* núm. 6 p. 117-140.

LA RONDALLA TORNA ALS POBLES

Francesc Gisbert

IES Serra de Mariola (Muro, el Comtat)

Escola Valenciana de l'Alcoià i el Comtat (País Valencià)

1. Presentació: reviscola la cultura popular

Durant l'última dècada, s'han consolidat una sèrie d'iniciatives que estan impulsant la recuperació i divulgació de la cultura popular, música, rondalles i imaginari, al País Valencià. Es tracta, en primer lloc, de l'aparició d'una nova generació de narradors orals, que estan prestigiant i ampliant el coneixement del tresor rondallístic. De segon, la convocatòria anual de tres cites importants per a la narració oral, el Festival de la Paraula d'Agres, la Trobada de contacontes de Penàguila i la Fira de la Fantasia de Castalla. Un exemple dels resultats aconseguits fins ara, és la divulgació de l'imaginari fantàstic valencià pel que fa als monstres i la recuperació de personatges concrets, com ara l'home dels nassos. Un èxit que seria inviable sense l'impuls de la nova música infantil valenciana, en general, i del fenomen de masses Dani Miquel, en particular. Per últim, cal destacar el projecte de les rutes de contacontes, que recorren els pobles narrant llegendes i rondalles.

2. La nova generació de contacontes

Tots coincidirem que una llengua i una cultura necessiten guanyar i consolidar espais d'ús. La fantasia és un territori imprescindible i irrenunciable per a la supervivència i normalització cultural. Fa vint anys, al País Valencià, pocs s'atrevien a cantar o contar en català als infants amb pretensions de professionalitat. Tret de l'àmbit escolar, on alguns docents innovadors i compromesos fomentaven la cultura popular, i de Llorenç Giménez i Carles Cano, mestres dels contacontes valencians, els menuts estaven condemnats a construir el seu imaginari amb productes forans i desnaturalitzats, fabricats en sèrie al cinema o a la televisió. Des de fa deu anys, alguna cosa comença a canviar. A hores d'ara, no solament ha aparegut una nova generació de contacontes, que recorren biblioteques, centres escolars o trobades en valencià amb la màgia de les seues històries, de tradició oral o moderna. Sinó que la revolució està protagonitzada per dones.

Almudena Francés és, al meu parer, un cas excepcional i alhora paradigmàtic. Els que la coneixem sabem que, a més d'una rondallaire formidable, única a encanterinar el públic més exigent, és una activista cultural infatigable. Ha inspirat iniciatives com les rutes de contacontes de la Safor o la Vall d'Albaida, el Festival de la Paraula de la Riera d'Agres i ha camejat el País Valencià de cap a cap amb la maleta d'històries i l'espectacle del *Rondaballs*. És capaç d'acudir a una residència d'ancians i aconseguir vèncer la reticència inicial dels nostres grans, perquè aboquen el cabàs i conten el tresor de rondalles i succeïts que coven al fons del cor. I també

d'enfrontar-se a una sala plena de criatures o joveçols i fer-los callar i escoltar, bocabadats, amb el poder de la paraula. A més a més, col·labora en la Trobada de Contacontes de Penàguila, en homenatge a Enric Valor, o a les rutes de contacontes «Viatjant i llegint» de l'Alcoià i el Comtat, de què parlarem en aquest article.

Almudena Francés és autora d'un conte deliciós, *La rabosa malfaenera* (Andana) i coautora del manual *Escriu-me. L'art de narrar* (Bromera), un llibre molt recomanable per a fomentar la creativitat entre els joves, amb articles del novel·lista Silvestre Vilaplana sobre com escriure; del cantant Dani Miquel sobre música i escola; de la pedagoga Anna Ballester a partir dels tallers de poesia; de l'actriu Rosanna Espinós i la dramatització a l'aula; del professor Dani Climent en relació a ciència i literatura; i de l'escriptor Francesc Gisbert sobre els reptes de la literatura infantil i juvenil i el foment lector.

Però el cas d'Almudena Francés no és aïllat. És un símptoma esperançador, de fortalesa i bona salut. Els responsables dels plans de foment de la lectura n'haurien de prendre nota. El País Valencià pot presumir de narradores excel·lents, com ara Tània Muñoz (Castelló), Anna Canet (Gandia), Eva Andújar (València-Aragó), Rosanna Espinós (Alcoi), Rosa Fraj i Maricuela (Alacant), Mari Poppins (Dènia), Lorena Comín de la companyia teatral Disparatarío (Argentina)... que ultrapassen fronteres i contenen arreu del domini lingüístic. I no oblidarem tampoc els noms de Blai Senabre (Altea), *el tio* Vicent (València), Lluís Abad (Petrer), Edu Borja (Benimaclet), Vicent Cortés (els Serrans), el Gran Jordiet, Xavi Carbonell, Óscar Lara, Vicent Camps, Rodamons Teatre, Llorenç Giménez, Carles Cano i tants altres.

Per primera vegada, el País Valencià té una nòmina de rondallaires professionals, i per professionals hem d'entendre l'aspiració de viure del seu ofici. No es troba aïllat, sinó que contacontes de tot el domini lingüístic català s'apleguen en actes com el Festival de la Paraula d'Agres, per on han passat Caterina Valriu, Sherezade, Mon Mas i molts noms del Principat i les Illes.

3. Tres trobades de contacontes del País Valencià

Entre tota l'efervescència de narració oral que viu actualment el País Valencià, destacaré tres actes d'anomenada, curiosament, al sud. En primer lloc, el «Festival de la Paraula». L'any 2018 va celebrar la cinquena edició. Es convoca sempre al voltant de la diada de Sant Josep, els dies festius del 18 i 19 de març, a les instal·lacions de la Granja Escola Riera d'Agres. Mentre que molts pobles viuen l'esclat de les Falles, en un llogaret de la serra de Mariola té lloc una trobada anual de contacontes. L'anima Almudena Francés i un grup de narradors de tot arreu, al caliu del paradís arcàdic de la Granja Escola Riera d'Agres. Un bell racó de món, com diria Enric Valor, entre les muntanyes de la Valleta d'Agres, a la falda de la serra de Mariola, on els tallers, els concerts i les contalles ens capbussen en un univers màgic. Assistir al Festival de la Paraula és una experiència inoblidable, una tornada a la infantesa.



Fig. 1: Trobada de contacontes

Podeu consultar programa i calendari en la web de la Granja Escola Riera d'Agres www.rieradeagres.com.

La segona cita és la «Trobada de Contacontes i Homenatge a Enric Valor de Penàguila». Ja va per la sisena edició i se celebra el segon diumenge del mes de maig, cap al 12 o 13. És un acte obert al públic, on participen una mitjana de 300 o 400 persones, un públic divers, que acudeix per escoltar rondalles en un matí màgic. Animat i organitzat, des del primer any, per Francesc Gisbert i la Coordinadora pel Valencià, en col·laboració amb la Casa Rural Valor. Durant dues hores, el públic assisteix a una autèntica marató de contes a càrrec de vuit narradors en cada edició. Hi han passat Carles Cano, Llorenç Giménez, Anna Ballester, Jordi Raül Verdú, Joan Borja, Rosanna Espinós, Blai Senabre, Miquel Puig, Mercè Climent, Óscar Lara, Almudena Francés, Lluís Abad... La trobada naix de la col·laboració entre una entitat cívica, la Coordinadora pel Valencià (integrada en Escola Valenciana), una empresa particular, la Casa Rural Valor de Penàguila (batejada amb el nom de l'escriptor de Castalla i amb habitacions que porten el nom de sis rondalles valencianes) i un grup de rondallaires, folkloristes i escriptors.

El tercer acte va nàixer l'any 2017. És la «Fira de la Fantasia: Enric Valor i Castalla». Un homenatge anual, a l'escriptor i estudiós més emblemàtic dels valencians,

i alhora, una reivindicació de la força i identitat de les comarques del sud. El festival s'estructura en tres parts: una ruta teatralitzada pels carrers del barri antic, on es dramatitzen tres rondalles de Valor (en l'última edició «El mig pollastre», «La mare dels peixos» i «Les velletes de la Penya Roja»); una fira del llibre de la fantasia i de productes artesanals o gastronòmics relacionats amb l'imaginari valencià (titelles, samarretes, pins, música, pastissos...); i un concert infantil a la plaça del carrer Major, el carrer on va nàixer Enric Valor i on hi ha el projecte de la seua casa museu. El Festival va aplegar vora 500 persones, de totes les edats, en la primera edició. A més, es completa amb una jornada prèvia, enfocada als adults, amb conferències, presentacions de llibres o rutes literàries. Està organitzat per la Càtedra Enric Valor de la Universitat d'Alacant, que dirigeix Joan Borja, l'ajuntament de Castalla i diverses entitats cíviques de la comarca, el Centre Cultural Castellut i la Coordinadora pel Valencià.

4. *Salvem els monstres! La recuperació de la festa de «L'home dels nassos»*

El reviscolament de l'imaginari popular dels últims anys ha estat impulsat per escriptors i estudiosos com són Joan Borja (autor de *Llegendes del Sud*, Bullent), Víctor Labrado (*Llegendes valencianes*, Bromera), Francesc Gisbert (*Màgia per a un poble. Guia de creences i criatures màgiques populars*, Bullent) o el cantant Dani Miquel (sèrie de llibres CD *Musiquerías* i conte *La Maria no té por. Llibre dels espantacriatures*, Andana). És un projecte global, que uneix sinergies de diferents àmbits (música, literatura, teatre, biblioteques, escoles), en favor de la divulgació de les criatures fantàstiques de les rondalles valencianes, ben bé oblidades.

El cas més paradigmàtic d'aquesta croada de «Salvem els monstres» és la recuperació de l'home dels nassos. Fa deu anys, si haguéreu preguntat qui coneixia l'home dels nassos al País Valencià, la resposta hauria estat poc engrescadora. Es trobava en un seriós perill d'extinció. La vigència o el record del costum de buscar l'home dels nassos, el matí del 31 de desembre, restava en algunes illes, per les comarques de Castelló, la Safor, la Vall d'Albaida i l'Alcoià. Indici que, temps era temps, devia ser una creença generalitzada o, pel cap baix, molt més coneguda, i a poc a poc havia anat reculant.

L'home dels nassos és una presència de l'imaginari fantàstic que només s'hi deixa veure un sol dia de l'any. Segons la creença popular, té tants nassos com dies queden a l'any. A més a més, està dotat del do de la ubiqüitat, es fa present alhora, per llocs ben dispars. Sempre, això sí, seguint un ritual ancestral, prop de fondes, pensions, hotels, estacions o lloc de pas de viatgers. La iconografia popular no ens en dona massa detalls. Hi ha qui l'ha vist amb maleta, amb gavardina o amb barret d'ales. Allò inqüestionable és el costum d'enviar els infants, l'últim dia de l'any, a buscar l'home dels nassos. A Gandia, Bocairent i Ontinyent, dos localitats on la creença encara es manté viva, s'hi organitza una festa per anar a buscar-lo. A Ontinyent,

l'animadora és la contacontes Almudena Francés, amb l'inestimable col·laboració del cantant Dani Miquel. A més de la Safor i la Costera, la creença de l'home dels nassos s'estén per terres de Castelló. Potser, per influència de la gran festa que celebren a Tarragona, Catalunya i les Illes Balears. Siga com siga, l'home dels nassos, o el seu cosí, l'home de les orelles, com l'anomenen a Cocentaina, és un supervivent, un referent cultural. Ara té una cançó, a partir d'un poema de Víctor Labrado i la música de Dani Miquel, dins del llibre CD *Musiquerías. De por* (Andana):

També enguany, com cada any,
passat novembre, caigut desembre,
m'ha dit algú, que el trenta-u,
punt de migdia, quan és el dia
últim de l'any, un home estrany
potser vindrà i cantarà:
Jo sóc l'home dels nassos que vaig pertot arreu.
Viatjant de poble en poble i mai ningú no em veu.

«Cançó de l'home dels nassos», dins *Musiquerías. De por* (Andana).

Per a conèixer amb profunditat la riquesa de l'imaginari fantàstic valencià, cal tindre presents tres recomanacions: la primera, el vídeo «Monstruari», elaborat pels alumnes de disseny de l'IES Lluís Vives de Valencià, que trobareu penjat en Youtube, un repàs exhaustiu i divertidíssim dels nostres monstres, vistos pels joves. En segon lloc, un clàssic, el conte il·lustrat *La Maria no té por. Llibre dels espantacriatures* (Andana Edicions), un èxit de vendes que ja forma part del món màgic dels infants. I en tercer lloc, l'obra teatral sobre els monstres valencians que representa la companyia teatral Disparatarío, basada, precisament, en *La Maria no té por*. Tant l'obra teatral, com l'espectacle de carrer, la cercavila dels espantacriatures, són una delícia. I no convé oblidar la campanya anual «Espanta la por!», del Museu Valencià d'Etnologia. L'any 2018 hi van participar més de cent biblioteques de tot el País Valencià, per a programar activitats relacionades amb l'imaginari fantàstic per la festivitat de Tots Sants. Gràcies a iniciatives com les anteriors, els personatges de l'imaginari popular valencià, el Butoni, el Banyeta, la Quarantamaula, la bruixa Pinta, la Bubota, l'Encantada, els Gambosins o l'home dels nassos tornen a ser coneguts i, sobretot, recuperen una imatge, cara i ulls.

5. *El fenomen Dani Miquel i la música infantil*

La música i la cançó són part essencial de la identitat dels pobles. Els que ara tenim entre vint i quaranta anys som la primera generació de valencians que va perdre la veu, que va deixar de cantar cançons populars. En la banda sonora de la nostra infantesa, sonaven Parxís, Teresa Rabal i Rosa León, però cap cantant en català. Amb una excepció: el Nadal. Nadal era l'única època en què escoltava i cantava música en

valencià, les nades. Això sí, a casa, res de ràdio o televisió. Durant els anys vuitanta i noranta, el panorama musical valencià es va oblidar de la música infantil. És cert que hi havia Paco Muñoz, ben bé un heroi en solitari, *La Pelitrúmpeli* d'Al Tall, Els Pabordets, les versions de Toni Mestre de les rondalles valorianes i alguna aventura més. L'esclat de grups de pop i rock dels noranta tardava a estendre's als més joves. Molts descobrirem la música en valencià a l'institut, amb Obrint Pas o La Gossa Sorda. La infantesa continuava oblidada, abandonada a la seua sort, com si no importara.

Hem patit una generació silenciosa, de pares i mares que no cantaven als fills en valencià, perquè no en sabien o els havien convençut que estava mal vist. Tot va canviar amb el nou segle. Gràcies a un nom, que a poc a poc, va provocar una autèntica revolució. Dani Miquel, el Cantacançons, va saber beure de la música tradicional valenciana, adaptar-la als nous temps i reformular-la des d'una concepció musical pròpia, el «Triquilisó». El resultat són cançons noves a partir de melodies «novelles», com proposà anys abans Gianni Rodari amb les rondalles, d'una qualitat i delicadesa sorprenents. Hui en dia, Dani Miquel és reconegut com un fenomen social d'èxit. Pocs són els menuts que no el coneixen, gràcies als concerts arreu del País Valencià i al suport de l'escola, gran aliada de la difusió de la música infantil. Els tres *Musiqueries* (Andana Edicions) són un èxit absolut. Però Dani Miquel no va nàixer del no res ni és producte de la fortuna o la improvisació. Li agrada comentar que és el Xesco Boix valencià i se sent orgullós de la seua escola, els anys que va passar en una de les companyies teatrals més emblemàtiques de l'animació infantil, Rodamons Teatre. Com també que la solidesa de *Musiqueries* no seria possible sense la gran colla de músics i artistes que Miquel ha anat aplegant, els Mamemimomusics. Persones com ara Josep Alcover, músic i mestre excepcional, Vicent Millo, cap de caps a la percussió, Àlvar Carpi i Rafa Solbes, insuperables a les cordes... Tots ells comparteixen la il·lusió de crear i tocar música infantil, màgica i de qualitat.

El català ha de tornar a guanyar el món de la infantesa, com a garantia de futur. Hem de guanyar l'escola, però també el pati, els jocs i les cançons. L'espai festiu. La revolució de Dani Miquel no podia oblidar un gènere aparentment menor, però de gran transcendència en l'imaginari i en la definició identitària dels infants com a membres d'una societat: les nades. *A Nadal, un pas de pardal* (Andana) és un CD que no hauria de faltar a cap llar, escola, supermercat o emissora de ràdio valenciana. Un collar de joies, de nades actualitzades, mudades i ben vestides, elaborades des del bon gust i l'ambició estètica. Els valencians necessitàvem actualitzar el repertori de nades, per recuperar un espai més d'on la llengua havia estat arraconada. És admirable la tasca que des de fa uns anys encapçala la Unitat de Normalització Lingüística de la Diputació de València. Fins ara, han editat tres CD: *Done'm l'asguinaldo. Cançons populars del Nadal Valencià*, amb col·laboracions d'El Botifarra, Dani Miquel, Alimara, Urbàlia Rurana, Ximo Caffarena i diversos grups de tot el País Valencià; l'any següent, apostaren per la modernitat, i publicaren *Ara ve Na-*

dal. Una mirada actual al cançoner del Nadal, amb versions sorprenents de Tardor, Mox, Arthur Caravan, Svaters, Herba Negra, Gent del Desert, Lilit i Dionís, Andreu Valor, Mireia Vives i Borja Penalba, El Diluvi o Pau Alabajos; i enguany, completa la trilogia *El Nadal del poble*, amb col·laboracions de Musicants, Urbàlia Rurana, Carraixet, la Romàntica del Saladar, Botifarra, Mara Aranda o Tres Fan Ball. Tot un luxe. I no voldria oblidar-me d'un altre treball excel·lent, el llibre CD *Per Nadal, torrons*, d'Alimara i la Societat Coral El Micalet (Denes).

La música infantil valenciana, amb una arrel popular inqüestionable, comença a gaudir de bona salut. Una salut precària que cal consolidar. Dani Miquel i les *Musiqueries*, Rodamons Teatre i Petiteses, Rapsodes i En Ric Rap Rondalles, Rubén Suárez i Pugem amb globus, Marcel el Marcià, Bertomeu i El pirata Pataxula o Sensacionari, The Penguins, Ramonets, Trobadorets, El Rondaballs de Lluc i Almudena Francés, Marieta Ganduleta... són només alguns noms que haurien de ser habituals en la banda sonora de la infantesa.

En aquest sentit hem de remarcar l'última aportació de Dani Miquel a la recuperació de l'imaginari fantàstic. *De por* és un llibre CD que continua la línia consolidada per les tres *Musiqueries*. Una fita admirable per a la música infantil i per a la normalització de la llengua. La transmissió generacional de les cançons s'havia trencat, després que les famílies de ciutat deixaren de parlar i cantar els fills en valencià, per allò de la «finor». Era peremptòria una revolució que posara de moda cantar en valencià. Seguint el model de Xesco Boix, nord enllà, Dani Miquel va assumir el repte: popularitzar la música infantil, combinant tradició i modernitat. «La masereta», «La Maria no té por», «La princesa ratolina» formen ja part de l'imaginari d'una generació, gràcies als deu anys de *Musiqueries*. Un èxit que no s'improvisa.

Ara, en plena maduresa creativa, Dani Miquel ens ofereix *De por*. Un homenatge als personatges fantàstics valencians. Hi trobarem cançons dedicades a Al Tall i a Paco Muñoz, referents indiscutibles. I cançons que combinen, com Gianni Rodari als contes, històries velles amb tècniques modernes, llegendes i ritmes actuals, adobats pel triquilisó. *De Por* és la banda sonora de la imaginació de tot un poble, la música que fins ara no tenien els personatges de les rondalles valencianes. «Una de gegants» evoca Perot, Tombatossals, Arrancapins, la Mare dels Vents, el gegant del Romani, Rotlà o el forçut de Xixona. «El Caro» descobreix l'ésser meitat ocell, meitat home, que canta a les nits per les muntanyes de la Safor i de Mariola. «La Quarantamaula», coneix la por que «va per les teulades, agafant xiquets i pegant cudolades». «Jo no tinc por» i «El país dels oblidats» són altres cançons on retornen a la memòria l'home del sac, la bolangera, la Quarantamaula... Com diu la lletra «Qui perd els orígens, perd la identitat, això és una realitat. Potser els tenim molt lluny, potser els tenim davant, potser algú els està amagant. Ha arribat l'hora i ens hem de despertar, que junts els podem trobar: al País dels oblidats».

6. La ruta dels contacontes

Durant l'última dècada, hi ha hagut un interès constant per l'estudi etnopoètic i per la publicació de reculls de rondalles. No debades, som al punt d'inflexió. Al moment en què és a punt de desaparèixer l'última generació que ha conviscut amb la cultura popular, lligada al món rural i a una forma de vida que ben bé ha desaparegut. Des de la publicació de les *Rondalles valencianes* d'Enric Valor i de les *Rondalles de l'Alacantí i del Baix Vinalopó* de Joaquim González i Caturla, hi ha hagut un contínuum d'estudis i reculls (vegeu Gisbert, 2017). El resultat és paradoxal: coneixem millor que mai l'herència rondallística, el corpus d'històries. I alhora, han deixat de narrar-se de forma espontània, s'ha trencat la transmissió generacional d'avis a néts, de pares a fills.

L'escola i el món editorial intenten recuperar l'imaginari. Cada vegada són més els mestres que conten rondalles a l'aula, com una part lúdica però també formativa de l'activitat docent. Almenys en primària. Però, l'imaginari no es pot reduir a l'àmbit escolar, ha d'amarar la resta d'àmbits de la vida. És amb aquest objectiu, el de traure les rondalles de l'escola, on havien quedat recloses, que naixen les iniciatives de les rutes de contacontes.

Es tracta d'un projecte per a programar rutes de contacontes inspirades en el nostre patrimoni rondallístic. Es busca un poble, tres o quatre escenaris interessants de la localitat i es convoca una ruta en què dos o tres narradors expliquen un parell d'històries en cada escenari (una plaça, un parc, una font...). Tant el públic com els rondallaires són itinerants, de manera que uneix la difusió rondallística al coneixement turístic. El projecte va nàixer fa cinc anys, quan es va organitzar una Nit de Contes a Beniarrés amb històries de por. Pensàvem que estariem en família i seriem quatre gats i un grill, quan per a la nostra sorpresa, s'hi van aplegar vora dues-centes persones, de totes les edats i condicions. Això va revelar el gran potencial i poder de convocatòria de la paraula oral per a divulgar una part de la nostra identitat, el patrimoni rondallístic, i alhora, fer poble, fer actes culturals amb vocació multitudinària, més enllà dels iniciats i la gent del rogle. La prova és l'èxit d'assistència que tenen totes les rutes i que cada any, se'n convoquem més. A tall d'exemples, en l'última edició de contacontes de Penàguila s'aplegaren 400 persones, i la Nit de Contes al Castell de Cocentaina va superar els 500 assistents.

Les rondalles, fins fa poc, no tenien bona fama. Es consideraven coses del poble, insignificants davant la cultura acadèmica i les moderns mediàtiques. Cada vegada més, la cultura escrita és conscient que no hi té res a fer, sense una bona base oral i popular. Les rutes de contacontes aspiren a aplegar un públic divers, respecte a l'edat, el nivell cultural i la formació lingüística. A les rutes vénen iaïos i xiquets, mestres i treballadors, nouvinguts i autòctons, i moltíssima gent castellanoparlant que s'ho passa en gran escoltant i aprenent. Actualment, el projecte "Viatjant i Llegint" té dues branques. Una és la ruta de contacontes anual que, a l'estiu i la tardor,

III
Ruta
de
Contacontes
un estiu de llegenda

6 Juliol Millena
9 Juliol Benilloba
16 Juliol L'Orxa
21 Juliol Penàguila
22 Juliol Benimarfull
3 Agost Alfafara
6 Agost Gaianes
3 Setembre Agres
16 Setembre Alqueria
17 Setembre Duro
22 Octubre Banyeres
28 Octubre Alcoi
18 Novembre Cocentaina

Les rutes de l'estiu seran per la vesprada. L'hora i punt de trobada s'anunciarà per les xarxes socials i en www.alcoiaicomtatpelvalencia.org

MAC Mancomunitat de l'Alcoià i Comtat
UA Catedra Enric Valor
COORDINADORA LOCALITAT DEL VALÈNCIA
ESCOLA VALÈNCIA FEDERACIÓ D'ESCOLLES PER L'ESPÀI VALÈNCIA

Fig. 2: Un estiu de llegenda

es programa a la comarca de l'Alcoià i el Comtat, amb vora 4000 assistents entre 12 pobles. L'altra és el projecte «Rutes de contacontes». Pretén organitzar i consolidar un programa de rutes literàries i de contacontes en l'Espai Valor, les comarques centrals i el migjorn valencià. Aquelles comarques en què Valor situa o arreplega les seues històries, però extensible a tots els pobles que n'estiguen interessats. Una manera de vertebrar el territori és trobar referents i experiències compartides. Amb activitats amables i divertides, que no generen cap oposició i fan guanyar moltes simpaties. El 2017 s'han convocat rutes a localitats de tot el migjorn valencià: Ibi, la Romana, el Pinós, Novelda, Xixona, fins i tot a localitats castellanoparlants com

ara Bigastre. I també més al nord, a la Vall d'Albaida i la Safor. Es munten amb la col·laboració dels ajuntaments, de les mancomunitats i de les associacions locals i comarcals que defensen la llengua i la cultura.

Aquesta classe d'iniciatives només tenen èxit si es fan sumant esforços i unint sinergies. Sempre que es convoca una ruta ha de ser en col·laboració amb les associacions culturals del poble. També ajuda molt el col·lectiu de narradors orals. Tant els més coneguts i veterans com els nous estan encantats amb la iniciativa. I molt receptius. Durant els anys que el projecte va rodant i consolidant-se, han aparegut contacontes novells gràcies a les oportunitats que els han brindat. Persones que, al començament, preguntaven: «I què contem? Com ho farem?». Se'ls proposaven unes quantes històries, unes lectures recomanades i, a poc a poc, han adquirit un repertori considerable. Perquè una de les mancances que detectàrem és que hi havia narradors molt bons, amb dots excel·lents, però desconeguts del patrimoni rondallístic. Ara fan animacions pel seu compte, en escoles, instituts i biblioteques.

És necessari potenciar «una escola de contacontes», de persones que coneguen i divulguen el patrimoni oral, mestres a l'aula, famílies a casa, animadors a les biblioteques... La formació, el contacte i l'intercanvi d'experiències entre els narradors orals, els estudiosos i els programadors culturals és bàsic i necessari. Si volem salvar la llengua, la cultura i la identitat, hem de tindre clar que va tot junt, en paral·lel. Salvar «els mots», que deia Espriu, implica salvar moltes altres coses. Els pobles, com potser les persones, tenen una ànima, i és una ànima de paraules, unida a una llengua, a unes vivències i a una cultura compartida que s'ha d'actualitzar contínuament, per enfortir-la i reviscolar-la. La paraula és l'arma més poderosa i accessible que tenim per a reeixir en la normalització cultural, i ha de ser ara, o mai.

BIBLIOGRAFIA

- BORJA, J. (2005): *Llegendes del sud*, Picanya, Bullent.
GISBERT, F. (2008): *Màgia per a un poble*, Picanya, Bullent.
– (2013): *La Maria no té por. Llibre dels espantacriatures*, Alcúdia, Andana.
– (2014): «Pròleg», dins Jordi Raül VERDÚ, *Això era una volta*, Catarroja, Perifèric, p. 11-20.
– (2016); «L'herència de la rondallística», *Una història de la literatura infantil i juvenil valenciana*, Alzira, Bromera.
– (2017): *Escriu-me. L'art de narrar*, Alzira, Bromera.
LABRADO, V. (2007): *Llegendes valencianes*, Alzira, Bromera.
MIQUEL, D. (2018): *Musiquerías. De por*, Algemesí, Andana.

LES CORRANDES DE CAMELLES
Xavier Roviró i Alemany
Grup de Recerca Folklorica d'Osona
Carme Rubio i Larramona
Grup de Recerca TEXTLICO de la UVic-UCC

Aquesta comunicació es proposa analitzar la forma i la significació social de les corrandes de Caramelles, una de les manifestacions més genuïnes de la creativitat oral popular, així com conèixer quin és el grau de vigència que tenen avui a la comarca d'Osona i, més específicament, a Folgueroles.

Segons el diccionari Alcover Moll el mot *caramella*, significa «Espècie de flauta o flabiol de pastor» i també «Peça de canya o metall que es posa a la boca dels instruments de fusta perquè sonin bé». Etimològicament ve del llatí *calameliu*, «canyeta», que s'ha feminitzat. La forma plural *caramelles* es defineix com «Aplec de fadrins que el Dissabte de Pasqua van a cantar i sonar a les cases conegudes, amb cançons de felicitació per la festa o d'al·lusió a la gent de la casa».

L'any 1884 i des del santuari de la Mare de Déu del Mont, Jacint Verdaguer escrivia:

el nom mateix de *Caramelles*, que no vol dir res fora de l'Empordà, i que ací significa la gralla primitiva, el *calamús*, això és, un tros de canya amb un foradet a l'extrem i una obertura prop d'ell amb sa llengüeta. Amb aquest senzill instrument músic, que acompanya encara les Caramelles pobres, que són les que més agraden, degueren començar-se les primeres, Déu sap a on i quan. El nom de Caramelles comença a enregistrar-se vers Riudarenes amb el de *Camarelles* que domina en bona part de Catalunya, i que es canvia en la plana de Vic amb el de *Camalleres*, que ha fet sospitar a algú si es deriva de *camalls*

1. La corrande i el ball de caramelles

La corrande és un tipus de poema popular que va captivar alguns poetes, com ara Jacint Verdaguer que va escoltar corrandes durant la infantesa i les va escriure en diferents etapes, fins als darrers moments de la seva vida. Per a Verdaguer, en el llenguatge de les corrandes es fa palesa la plasticitat i l'exactitud de la llengua catalana.¹¹⁰ D'altra banda, com que el poeta considera les corrandes com a cançons d'amor, les utilitzarà fins i tot a l'hora d'escriure el tipus d'amor més sagrat, el que expressa en els seus poemes místics:

Voleu venir-hi, fadrins?
Voleu venir-hi donzelles,
a l'Amor dels serafins
a cantar les caramelles?¹¹¹

110 Vegeu Requesens, Joan, «Un poeta al servei de l'altar» (2002) dins *Verdaguer un geni poètic. Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de la mort de Jacint Verdaguer (1902-2002)*, p. 57-65.

111 Vegeu Verdaguer, Jacint, «Dissabte de Glòria» poema del llibre *Jesús Amor*, reproduït dins *Poesia 2*, p. 1149.

El mot «corranda» és d'origen francès, *courante*, i fa referència a la dansa cortesana i popular que es va posar de moda a finals del segle XVI i que es va anar transmetent fins a començament del segle XIX. Es va introduir a Catalunya com a l'última part del contrapàs o d'un seguit de danses. Era una dansa curta de moviment animat que en molts llocs s'utilitzava per fer córrer la colla de dansaires.

L'Església va considerar la corranda com un ball llicencios, per bé que, de fet, aquesta valoració l'aplicava pràcticament a tota mena de balls. En uns *Exercicis del cristià* de finals del segle XVIII, es diu com a greuge: «si ha ballat corrandes o altres balls prohibits o profans». L'escriptor naturalista Carles Bosch de la Trinxeria (1831-1897) diu que a l'Empordà tot el jovent ballava les corrandes amb violí i flabiol, i també rebien aquest nom les lletres festives que es cantaven picant de mans per portar el compàs mentre les parelles ballaven.

Així doncs, ens trobem amb un mot polisèmic, perquè s'utilitza per denominar tres elements diferents: la dansa, la lletra de la cançó i la melodia de la dansa. A partir d'aquí es fa fàcil d'entendre la relació que se'n deriva cap a la improvisació de les lletres d'aquesta melodia quan aquesta deixa de ser ballada. A Prats de Lluçanès, per exemple, tant en el contrapàs com en altres danses del poble, la gent canta algunes corrandes com a model per recordar la melodia. Així passa, per exemple, amb aquestes dues estrofes que es cantaven per fixar els dos moviments de la música:

Trencadansa la Pepa,
trenca-dansa el Pepet,
trenca-dansa la Pepa,
trenca-dansa el Pepet.
En Ton de les dones
les puces l'han mort,
malhaja les puces
que piquen tan fort.

A Folgueroles, com es veurà més endavant, es dona el mateix cas que a Prats de Lluçanès, perquè també es cantaven unes estrofes inicials per establir el patró de la melodia de la resta de les corrandes.

Pel que fa al ball de caramelles, el Diccionari de la Dansa¹¹² defineix «caramelles» com a «Danses i cançons per al captiveri de Pasqua». La tradició de ballar caramelles estava molt estesa per tota la geografia catalana. Ha quedat constància que aquesta dansa es ballava a diverses comarques centrals com ara Bages, Berguedà, Osona, Montseny i altres.

Documents i testimonis diversos sobre les caramelles indiquen que, en alguns indrets, acompanyant a la colla de caramellaires que cantava i dansava pel poble, hi havia galejadors amb trets d'escopeta per donar més alegria a la festa. Altres

112 Vegeu *Cançoner Popular de Catalunya*. Volum I, «Diccionari de la Dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors», (1936), p.126-130.

variants o complements que formaven part d'algunes colles eren: la rifa dels ous (recollits en la recapta), els jocs (les cartes o la viola) i les danses diverses.

L'Església va censurar els excessos i, fins i tot, va arribar a prohibir aquests actes fets en nom de la religió. La veritat, però, és que no va aconseguir mai eradicar-los completament. Pel que fa al ball de caramelles pròpiament, està documentat des de finals del segle XVI, en especial a partir dels documents de censura que feia l'Església. Així, en una sinodal de l'any 1591 del bisbe de Vic, Pere Jaume, prohibeix tot tipus de disbauxa, de balls, de rifes d'ous i de jocs durant els dies de la festa. En un altre procés incoat per la seu de Manresa, de l'any 1594, consta *haver demanat caramelles abans d'hora* el dissabte de Rams i afegeix la informació que els balls es feien amb músics que tocaven el flabiol, el tamborí i la cornamusa. En aquestes caramelles també es cantaven *cançons de la Verge Maria* i es *ballaven los cascavells*, com era tradicional.

Del segle XVIII sobresurten dues sinodals més: la del bisbe Ramon de Marimon, del 1721, en què es prohibeix explícitament el *ball de caramelles*; i la del bisbe Manuel Muñoz, de 1748. Quant al contingut, aquests dos documents coincideixen plenament amb la sinodal del bisbe de Vic de dos-cents anys abans. L'Església va continuar condemnant els jocs (tot i que de fet estaven justificats pels beneficis que proporcionaven a l'Església) i el *ball de caramelles*, perquè, segons consta en els documents, en algun cas havia estat motiu de desavinences i d'odis que havien acabat en homicidis. Encara a finals del segle XIX i començament del segle XX, l'historiador i sacerdot Fortià Solà (1876-1948) explica el conflicte que hi va haver, l'any 1846, entre el rector i els administradors del Roser per haver fet *ball de caramelles*.

Aquests processos en què l'Església imposava la prohibició de balls, rifes i jocs en la celebració de la Pasqua ens venen a confirmar que la festa de les Caramelles es desenvolupava en un ambient popular profà de gresca i llicència. L'Església les va canalitzar i cristianitzar per mitjà de la instauració de les confraries del Roser i també amb la introducció de cançons religioses dedicades a la Mare de Déu.

Al bisbat de Vic es troba datada la participació de les confraries del Roser en els diferents pobles des de finals del segle XVI fins gairebé als nostres dies: Sant Pau de Montmany (de 1576 a 1764); Santa Maria de Clariana (de 1582 a 1699); Santa Maria de Seva (de 1590 a 1851); Sant Vicenç de Malla (de 1591 a 1892); Sant Esteve de Múnter (de 1592 a 1770); Vilanova de Sau (de 1594 al segle XIX), etc. A Folgueroles es conserven dos volums: El primer, *Llibre de la Cofraria de Maria Santíssima del Roser de la Iclèsia parroquial de Santa Maria de Folgueroles, bisbat de Vic, compost en lo any 1736*; i el segon, continuació de l'anterior, comença l'any 1856.

El *Ball de Cascavells* era un ball per a homes sols i era comú a tota Europa. A Barcelona es té referència d'una celebració en què aquest ball es va interpretar, l'any 1481, davant del rei. Normalment es dansava per la festa Major o durant la Pasqua. Són ben diverses les maneres de celebrar les caramelles que trobem arreu. Mentre

que al Montseny, Bages i Berguedà feien el ball de cascavells i s'hi afegia, també, una galejada de trets amb escopeta; al Rosselló se celebraven els goigs dels ous; al Vallès es feien captes i el joc de la viola; a Barcelona cantaven els cors i es feia una fontada; a Mallorca els glosadors de la colla improvisaven versos profans... Durant les caramelles també eren força habitual els balls de bastons. De fet, moltes d'aquestes activitats complementàries es van conservar fins ben entrat el segle XX.

Amb el pas dels anys, en alguns llocs, es va deixar de ballar a les corrandes i només es cantava. Aquest fet d'interpretar danses que no es ballaven no va passar únicament amb les corrandes de caramelles, sinó que va ser un fenomen més general que afectava d'altres festes i actes socials, com ara els *Pastorets*. A partir d'aquestes modificacions, es va anar desenvolupant la figura del corrandista com a autèntic hereu de les sàtires, les cançons profanes i els balls antics. Però, en realitat, va ser amb la dissolució de l'ambient rural tradicional que aquestes tradicions van quedar tocades de mort. Les corrandes dansades o cantades van anar desapareixent i els grups de caramelles tradicionals es van veure substituïts pels grups corals establerts, principalment els infantils, i pels cors parroquials.

2. Les Caramelles a Osona

A la comarca d'Osona, i fins ben entrat el segle XX, l'organització de les caramelles anava a càrrec de les confraries del Roser i dels pabordes o administradors d'aquestes entitats. De mica en mica les confraries van anar desapareixent en moltes poblacions de la comarca i la responsabilitat d'organitzar les caramelles va passar a mans d'alguns grups de joves vinculats a la seva parròquia. Fins i tot en algun poble van conèixer dos grups diferents: «els del Roser i els altres».

Sobre les caramelles de Viladrau, Antoni Ariet (1872 -1951)¹¹³ va dir:

al so del flabiol i a voltes de l'acordió van a les cases de pagès a cantar els goigs del Roser i les corrandes. Galegen quan arriben a la casa disparant trets amb l'escopeta que porten els joves. Després de cantar els hi fan l'estrena amb agraïment que consisteix a regalar ous, avirams, llangonisses o pollastres. Un cop acabades, les cases on hi tenen alguna pretendenta acaben al poble les últimes municions. Són diverses les colles que van a cantar cap al tard davant de les cases i volen rebre l'estrena, arriba a ser un abús.

Originàriament la colla de camillaires estava formada només per nois, però aquesta norma va canviar i les colles es van convertir en grups mixtos.

Des del toc de l'al·leluia del dissabte de Glòria, o des de mig matí, la colla de camillaires recorria tot el poble i les cases de pagès que formaven part del terme cantant el repertori acostumat i captant per a la confraria o en profit propi. A mitjan

113 Antoni Ariet i Barbarís (Seva 1872-Viladrau 1951) fou metge de Viladrau, vila de la qual va arribar a ser alcalde. El 1913 la Reial Acadèmia de Medicina i Cirurgia de Barcelona el va guardonar per la seva *Topografia mèdica de Viladrau*, (1915), publicada a Barcelona per Fidel Giró. Constitueix un estudi integral de Viladrau d'un gran valor històric i documental.

segle XX, a la Plana de Vic van proliferar petits grups de caramelles de dos tipus: dels infants i dels joves, mentre que els grups d'adults es van anar reubicant com a grups corals organitzats.

Un dels grups camillaires osonencs més antics és el dels Gojaires del Roser de Sant Julià de Vilatorrada. El seu origen es remunta a l'any 1590, data en què consta el primer rastre dels Goigs de Sant Julià.¹¹⁴ Aquesta colla, composta únicament per corrandistes homes, surt al carrer amb els cantaires vestits amb les capes i els barrets característics de la imatge de l'Estudiant de Vic i porten a la mà un bastó, el bordó de confreres. Els camillaires comencen cantant els Goigs del Roser a l'església del poble. Tot i que es desconeix l'origen d'aquesta peça musical, l'aparença que té és de música antiga. El grup canta principalment aquesta peça musical i també afegeix altres composicions polifòniques. A continuació la colla circula per tot el municipi, tot i que en els darrers anys s'ha limitat el recorregut fora vila. Amb el transcurs dels anys, l'acompanyament instrumental dels gojaires ha anat variant, segons les possibilitats instrumentals dels joves del poble i avui, per exemple, el so dels Goigs s'acompanya d'instruments de metall de vent. Aquests goigs han servit de model per a la majoria de pobles de la comarca.

En la major part de les colles, a banda de les peces compostes especialment per a la festa i l'enfilall de corrandes del corrandista, no hi podien faltar els Goigs a la Maredeu del Roser que eren interpretats amb molt de fervor. Aquestes cançons escrites expressament per ser cantades a les caramelles tenen un format modern i, generalment, la composició ha estat feta pel capellà del poble o bé pel músic principal del grup. Aquest mètode d'elaboració funciona encara a poblacions com Sant Julià o Folgueroles.

3. El corrandista

El corrandista era un personatge imprescindible en les colles del segle XIX i primera meitat del segle XX. La confraria el contractava i acordava el preu que rebria per cantar les corrandes. Cada corrandista estava formada per una quarteta de versos heptasíl·labs, amb rima generalment consonant en els versos parells: segon i quart. El corrandista improvisava les estrofes seguint els patrons i esquemes tradicionals i podia alterar la mètrica o la melodia sempre i quan el resultat fos enginyós i divertit.

Encara ara el corrandista, que en altres temps havia dut el bastó de privilegi, és una peça clau en el grup de caramelles. La seva funció principal és de ser la veu de la colla. Quan s'arriba a la casa, a la plaça o al carrer, el corrandista desenvolupa el ritual establert. En primer lloc dona la benvinguda i presenta als gojaires —abans era obligat de cantar algunes corrandes per encomanar-se a Déu i a les autoritats religioses— després s'interpreten els goigs i, finalment, s'enfilen tot un seguit de corrandes

114 Aquesta data de 1590 apareix al *Costumari català*, però Joan Amades no deixa constància d'on l'ha tret. A l'Arxiu Episcopal de Vic no hi consta, i la primera informació segura de la Confraria del Roser de Sant Julià és de 1731.

en què es lloa les persones de la casa: l'amo, la mestressa, els hereus, les noies, etc. Entre corrandes i corrandes s'entona una tonada de flabiol o clarinet. Cada quarteta intenta ser plaent per a tothom, perquè el que es pretén és fer la capta d'ous i de diners, però també pot ser satírica amb els *garrepes* i provocadora, i fins i tot cruel, quan algú gosa replicar. Això també passa quan es troben dos corrandistes i rivalitzen entre ells per qui dels dos aguditzava més l'enginy en les cançons de corrandes.

Un corrandista del Collsacabra, Josep Maria Vila, va explicar al GRFO, l'agost de 1981, que el dia de Pasqua la colla de camillaires entrava a totes les cases de Rupi i a les cases de pagès. En aquell temps ell mateix, com a corrandista, improvisava les corrandes. La seva colla de camillaires, normalment formada per uns 17 o 20 camillaires, cantava els goigs i les sardanes a dues veus. Cada cop que acabava de cantar una corrande, l'acompanyant feia sonar amb el clarinet la tonada de resposta, un breu espai de temps que permetia a Josep Maria Vila pensar-se'n una altra. Amb aquest mètode s'anaven encadenant les corrandes. Els caramellaires anaven vestits amb espadenyes de set vetes, camisa blanca i, a vegades, duïen la barretina. També era costum que el corrandista portés com a distintiu un bastó de maneta.

En primer lloc, cantava les corrandes de capta i lloança —en especial adreçades a les noies—, després les de crítica a institucions i persones, humor, etc; i finalment les corrandes de comiat. Algunes corrandes formaven part del repertori del corrandista, mentre que la majoria les anava improvisant durant l'acte. En Josep Maria Vila explicava que un any, en el santuari de la Salut, va arribar a encadenar 327 corrandes seguides.

Un bon corrandista pot fer una corrande a partir de qualsevol detall que li cridi l'atenció. Les més celebrades són justament aquelles en què toca algun tema delicat i se'n surt airós. Al corrandista li és permès de parlar gairebé de tot i criticar qui desitgi o qui el provoqui.

Fins fa ben poc temps era tradició que els camillaires es tornessin a trobar el diumenge de Pasquetes o el següent per fer el «dia de la beguda». Feien un àpat de xai, truites dels ous que havien recollit, i bevien vi. Aquest era el dia de més gresca i tornaven a cantar corrandes.

4. Les Caramelles de Folgueroles

A mitjan segle XIX Verdaguer, quan era petit, havia anat a la font a fer un dinar de camilleres i dictava corrandes per ser cantades a les noies:

La primera activitat literària de Verdaguer consistí en la composició de corrandes i en la remodelació de corrandes ja existents, resultat de participar com a corrandista en les colles de caramelles que en els temps d'infant i d'adolescent es formaven a Folgueroles. Escriure corrandes de tema amatori i festiu podria haver estat la primera activitat literària del poeta i la porta d'accés a la primera consciència d'escriptor¹¹⁵

115 Vegeu Torrents i Bertrana, Ricard. (1992): «Verdaguer i l'Esbart de Vic», vol. XV.



Fig.1: Caramellaires de Folgueroles al Racó de Mossèn Cinto. Pasqua, 2012. Foto: Montse Segalés.

No se sap de manera precisa com eren les caramelles en el temps de Verdaguer, però no devia allunyar-se gaire de les notes que s'han trobat de principis del XX on es diu que les caramelles les cantaven colles de joves sols, que podien incorporar algun capellà del poble. Normalment es feien el dissabte, però bé que de vegades els caramellaires passaven també el diumenge. El dia propi, però, era el dissabte, perquè el diumenge era el dia de Pasqua, s'havia d'anar a missa i aquell dia els capellans estaven molt ocupats amb les cerimònies. La colla, com és habitual, recorria tot el poble i també les cases de pagès.

Després de passar uns anys sense caramelles, el grup Joventut Verdaguer les va recuperar l'any 1968. Es cantaven el Diumenge de Pasqua de Resurrecció, al matí, a la Plaça i a tots els carrers i barris. L'endemà, el Dilluns de Pasqua, també s'anaven a cantar a l'ermita de la Damunt després de la missa i passaven per algunes cases de pagès.

A les caramelles de Folgueroles no hi ha faltat mai el cant de les corrandes. Els caramellaires, amb un instrument —normalment un flabiol, un clarinet o qual-



Fig. 2: Camallaires de Folgueroles a la plaça de la Ricardera, Pasqua 2013. Foto: Montse Segalés.

sevol altre— contesten la corranda amb una tornada, i durant aquests moments el corrandista rumia una altra corranda, sovint pensada al moment sobre uns motlles i unes figures previstes i amb la temàtica acostumada. La tonada que es canta a Folgueroles és la que té com a resposta:

Oidà, oidà, ompliu-nos la cistella.

Oidà, oidà per poguer-hi tornar (o poder fer un berenar).

És la mateixa tonada que en els anys cinquanta feia servir en *Roviretes* de Savassona, però que a partir que va ser l'elegida per en *Carolino*, dins el món de la cançó improvisada és coneguda com «Corrandes d'en Carolino» o «Corrandes de Folgueroles».

Els Camallaires de Folgueroles estan formats per un grup de cantaires força nombrós i heterogeni, que sol cantar només al poble i únicament per la Pasqua. Les lletres de les cançons acostumen a ser escrites per algun membre del grup i la música s'extreu, ben sovint, d'una tonada ja coneguda. Cada any, però, es



Fig. 3: Grup de Camallaires de Folgueroles davant el Pedró de Mossèn Cinto. Pasqua 2014. Foto: Montse Segalés.

canta una cançó amb lletra de Verdaguer com a homenatge al poeta. La vestimenta consisteix amb camisa blanca, faixa i armilla negra, barretina musca i espadenyes de set betes els homes, i les dones amb camisa, armilla, espadenyes i faldilla florejada. També es porta un penó identificatiu i una cistella. A la cistella s'hi posen els ous i els euros que després serviran per anar a fer un bon dinar la setmana següent o per Pasqüetes.

Ben d'hora al matí del diumenge de Pasqua la colla de camallaires comencen la passejada pel poble. El grup, xics i grans, que són gairebé una quarantena, van acompanyats de guitarres, flabiols amb tambor, acordió... El lloc on es fa l'última cantada és davant la parròquia a la sortida de la missa del migdia. Hi acostuma a haver molt de públic, agrupat en forma de semicercle, a l'espera amantent de les cantades, en especial les corrandes.

Fins fa pocs anys, havia estat tradicional que les caramelles ballessin el ball de bastons, el de cintes i el Ballet de Folgueroles.

5. *El Ballet de Folgueroles*

També anomenat *Ball de muntanya*, és la dansa que els folguerolencs considerem com a pròpia i emblemàtica del poble. Aquesta dansa es ballava a principis de segle XX amb acompanyament de flabiol i bombo (redoblant), i en aquell temps era coneguda com *El Truità*.

Té una lletra, sense massa sentit, que serveix per interioritzar la música. Actualment no se sol cantar i sols queda en el record.

Vosaltres gent de Sau
que veniu a Carnestoltes,
vosaltres gent de Sau
que veniu a Carnaval. (bis)
Heu vingut per veure la Pepa, (3bis)
i heu passat per la Salut.
Truità, truità,
la noia, la noia,
Truità, truità
la noia a ballar.
Tira-li tu i un cop de pedra,
tira-li tu i un cop de roc,
que aquesta noia tant boniqueta
no l'haurem ni tu ni jo.

Avui el *Ballet de Folgueroles* es balla pel maig, el segon o el tercer diumenge, durant les festes de Verdaguer. En els darrers anys, molt poques vegades s'ha ballat en altres ocasions, tot i que el 1971, quan Joventut Verdaguer el va recuperar, es ballava a les caramelles. Ben aviat, però, Amics de Verdaguer va demanar que es dansés durant les festes de Verdaguer. *El Ballet* és la part més important de tot un grup de danses que s'interpreten seguint un ordre força estricte.

6. *En Carolino*

A Catalunya s'han establert diversos tipus de corrandes i de tonades: la tonada de Folgueroles —o d'en *Carolino*—, de Beget —o d'en Peret Blanc—, de l'Esquirol —amb la resposta: Ai gira-li el barret i tomba-li— i es canten les Nyacres, els Garrotins, etc. Això no treu que algunes vegades els corrandistes aprofitin la tonada d'alguna música popular coneguda que permeti cantar la lletra de les corrandes. Ara bé, segons en *Carolino*, de totes les fórmules de cantar, la tonada de Folgueroles és la que costa més de fer lligar, perquè a més de no repetir cap vers, és més ràpida i té el ritme més marcat.

Avui resten pocs corrandistes de caramelles a Osona, però la figura més destacada és en Josep Casadevall i Sangles, de Folgueroles, conegut com *Carolino*. Aquest corrandista ha continuat l'estil clàssic d'interpretació i la seva dedicació ha estat tan



Fig. 4: Josep Casadevall «Carolino» cantant corrandes a Folgueroles. Pasqua 1995. Foto: Xevi Roviró.

significativa que se'l considera l'artífex de la recuperació del gènere i el responsable, en bona part, d'haver conservat viva aquesta tradició a la comarca.

En *Carolino* fa cinquanta anys que canta corrandes. El 1968 va ser la primera vegada que va fer de corrandista, però recorda que de ben petit cantava *cama-lleres* amb el mestre Ernest Morató i que un dia el va acompanyar a l'ermita de la Damunt, on van escoltar en Pep *Roviretes*, que va cantar tres o quatre corrandes que el van impressionar vivament. Més endavant, juntament amb Joan Vilamala, que l'acompanyava a la guitarra, va cantar corrandes per als amics. I, després, empès per Vilamala, es va dedicar a cantar les corrandes que ell mateix componia a les caramelles.

Aquest corrandista s'ha sabut fer un nom arreu de Catalunya per la gran faci-

litat que té a l'hora de lligar versos de manera improvisada i per l'estil personal de cantar-les. Com a exemple, aquesta mostra de corrandes cantades per en *Carolino* en diverses edicions de les caramelles de Folgueroles:

De benvinguda:

Com és sempre de costum,
i per fer-ne bé les coses,
hem vingut a cantar al forn,
en el forn del Puigseslloses. (2014)

De capta:

Si ens ompliu les cistelles
força contents estarem,
si ens hi tireu diners negres
bé prou que els blanquejarem. (1999)

De crítica:

Ni claus, pinces, ni angleses,
tots sabem sobradament
que l'eina que més en colla
en sol ser l'Ajuntament. (1999)

Quan han cobrat els arbitris,
serveis i circulació,
podem córrer al dispensari
a mirar-nos la pressió. (1999)

Les dones de Folgueroles
són modernes com arreu,
per no gastar-ne sabates
sempre en cotxe les veureu. (1999)

Té majoria absoluta
i sempre ell va rient
no sabem si fer-lo sant
o anar-lo a fotre al torrent. (2017)

D'actualitat:

Ara que vénen els euros,
quin *follon*, bufa gandul,
perquè no ens ensarronin
amb el cap anirem de cul. (1999)

Qui molts duros en tenia,
quan els hagi canviat,
me li quedarà una bossa,
com un globus desinflat. (1999)

Abans en feien les eres
i eren per treballar,
i ara diu que en fan un ERO
i es veu que és per parar. (2010)

El jovent no ens relleva,
en té feina ja se sap,
ells han de passar el dia
connectant-se amb el watzap. (2016)

Tots en cantem caramelles
perquè ens agrada cantar,
però un cop hem vist el món
molts cantem per no plorar (2017)

De temes sexuals, pujades de to, verdes, escatològiques...

Si n'és un gran miracle
lo de la resurrecció,
prò perquè el mort ressusciti,
el viagra és el millor.

I quina tita més llarga
en deu fer l'esperit sant,
que en va embarassar la verge
des de dalt el cel estant.

Els que som de Folgueroles
ens diuen folguerolencs
i quan ens venen foguerades
solem fer nenes i nens. (2010)

Les dones amb els seus forats
compleixen les seves fites,
per darrera es ventilen,
per davant reben visites. (2010)

Sens dubte, la part més esperada de tothom és quan el corrandista es dirigeix cap al públic observant els assistents i comença a dedicar corrandes a qui li sembla bé. És la part més enginyosa de la cantada, ja que cada quarteta se l'ha d'inventar

en el moment precís que la canta, no pot portar-la pensada, se l'ha d'anar imaginant mentre els camallaires canten la tornada.

Aquest xicot del caliquenyo
segur que el troba molt bo,
però no sap que ens contamina
tota la capa d'ozó. (1999)

Em guardaré de cantar-li
aquí a la meva muller,
perquè arribant a casa
de ben segur que *reberé*. (1999)

I la gent de Serrabou
en viuen d'allò bé i més
perquè sempre estan colgats
a sota un feix de calés. (2017)

De comiat:

Ja és hora de *despedir-nos*,
em penso que hem cantat prou,
que tingueu molt bona Pasqua,
fins l'any que ve si Déu vol. (1999)

Hem fotut una cantada
i poder n'hem sapigut,
tanta estona de cantar-ne
i encara no ha plogut. (2014)

7. Altres corrandistes de Folgueroles i pobles veïns

Un dels corrandistes més destacats de la comarca d'Osona ha estat Josep Verdaguier i Portet, *Roviretes*. Va néixer el 1920 a Savassona (Tavèrnoles). Des de ben petit va anar amb el grup de camallaires del seu poble, on tenien la tradició de cantar corrandes. En *Roviretes* era qui en els anys cinquanta feia servir la tonada que avui s'atribueix a en *Carolino*. Es considera un cas excepcional de transmissió oral dels antics flabiolaire de les Guillerries.

Joan Tresserres i Comajoana, *el Pajarito*. Era fill del mas El Casal de Montsolí (Sant Hilari de Sacalm), on va néixer el 1914. Se'l considerava un cantaire molt complet que conservava els caràcters més antics de les Guillerries.

Lluís Codinachs i Font, *el Coix de Panissers*. Va néixer el 1918 a l'Abadia de Querós. Va viure bona part de la seva vida a Folgueroles.

Ferran Codinachs i Font, *Nando*. Nascut a l'Abadia de Querós l'any 1924. Germà de Lluís Codinachs.

Pere Ferrerons i Mas, *en Pere de Pol*. Nascut a L'Esquirol el 1931, era un dels pocs corrandistes «professionals» de finals del XX.

L'Endalet, veí de Folgueroles, sembla que s'havia especialitzat en cantar corrandes porques, en *Carolino* sempre ens en recorda una que cantava l'Endalet:

Les noies de Folgueroles
són guapes i ballen bé,
per deu cèntims s'arromanguen
i per vint s'ho deixen fer.

8. Conclusions

Al llarg d'aquesta comunicació s'ha pogut conèixer els principals elements que configuren la tradició antiga de la festa de les Caramelles, amb el ball i les característiques de la música i del cant de corrandes. Aquestes manifestacions de creativitat oral, que tant van agradar a grans figures com ara Jacint Verdaguier, avui continuen ben vives a la comarca d'Osona, i en concret al poble de Folgueroles, gràcies a la motivació i participació tant de persones concretes, com d'entitats culturals i d'organismes municipals. La documentació recollida per part del GRFO, sobretot durant els anys 80 del segle XX, ha facilitat l'elaboració d'aquest treball.

BIBLIOGRAFIA

AMADES, Joan, *Costumari català* (1952). Cinc volums. Barcelona, Edictorial Salvat. *Cançoner Popular de Catalunya*. Volum I, «Diccionari de la Dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors», (1936). Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.

MASSOT I MUNTANER, Josep. *Cançoner Popular de Catalunya. Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. (1993-2011) Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

REQUESENS, Joan, «Un poeta al servei de l'altar» (2002) dins *Verdaguer un geni poètic. Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de la mort de Jacint Verdaguier (1902-2002)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

TORRENTS I BERTRANA, Ricard. (1992): «Verdaguer i l'Esbart de Vic» dins revista *Ausa*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, vol. XV.

Totes les obres de Jacint Verdaguier (2002-2006) [cur. Isidor Cònsul i Joaquim Molas] Barcelona: Proa, 4 vol.

VERDAGUER, Jacint, «Les caramelles» dins la revista *La Veu del Montserrat* (4/4 de 1885) Vich: Estampa de Ramon Anglada i Pujals.

Aprofitant l'avinentsa de la XIII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics que va tenir lloc a Manacor els passats 17 i 18 de novembre de 2017 aprofit per presentar breument el meu treball final de grau, que tracta el gènere dels grafitis latrinaris. Atesa l'extensió i el volum de mostres fotogràfiques amb les corresponents transcripcions (un total de 430 exemples), no les he incloses. Trobareu al peu d'aquesta pàgina la referència per consultar l'estudi complet.¹¹⁶

1. Aclariments previs

Cal dir, primerament, que el folklore «is an essential way that cultural knowledge and wisdom is passed down from generation to generation and from peer to peer.» (Bronner 2007: 53). D'aquesta manera, simple i clara, defineix el folklore Simon J. Bronner partint de les paraules d'Alan Dundes. I és que Dundes es va apropiat el terme de *mirror* en l'estudi del folklore com «a reflection of a particular culture's conditions and values.» (Bronner 2007: 54). És a dir, que el folklore ens defineix individualment i col·lectiva.

Amb aquest treball pretenc partir d'aquesta idea general del folklore i les seves estructures inicials per a anar a parar ràpidament al món dels grafitis i, concretament, a les pintades en els banys públics. El focus d'atenció del treball seran els banys públics de la Universitat de les Illes Balears, tant els femenins com els masculins. La voluntat principal és la de mostrar el volum de material que hi ha en aquest entorn tancat i la varietat de formes, tipus i motius. D'aquesta manera podré arribar a determinar en quin grau aquest tipus de folklore anomenat *latrinalia* té una alta vivacitat, de quina manera es manifesta i quines qüestions suscita el seu estudi.

2. Estat de la qüestió

La tradició sembla ser la protagonista quan s'analitza el folklore. Però no sempre aquest aspecte tradicional és l'únic que hi entra en joc: també hi prenen part la sociologia, la literatura, l'art, la llengua, etc. Per aquest motiu no s'ha de limitar la visió del folklore únicament a aquells elements lligats a una tradició antiga i popular.

El grafit també té una estructura i unes possibilitats diverses i complexes, però Fernando Figueroa Saavedra l'emmarca dins una definició acurada i que «tenga presente la variabilidad que afecta a la dinámica histórica de este fenómeno y la

116 CONVERSES PRIVADES: ESTUDI DELS GRAFITS LATRINARIS DEL CAMPUS DE LA UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS – Repositori Institucional de la Universitat de les Illes Balears: <http://hdl.handle.net/11201/3572>

efervescencia cultural de nuestros tiempos» (2006: 41). La definició que proposa és la següent:

Un medio de expresión o comunicación no institucional [...] Se realiza manualmente, con auxilio o no de instrumentos o maquinaria, con técnicas directas o indirectas [...] generalmente, sobre un soporte fijo, portátil o móvil [...] Puede presentar un carácter lúdico, estético, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada [...] Su autor, desde la marginalidad o la clandestinidad o semiclandestinidad y siempre conscientemente, incurre en la indecorosidad o la impropiedad [...] Como producto u objeto es efímero, aunque la pretensión de su autor pudiese ser contraria o las circunstancias hayan hecho que perdure en el tiempo. En general, el graffiti es un fenómeno revulsivo, guiado por el principio de la transgresión y ligado a la civilización, a la instauración de una cultura urbana, a la oficialización del lenguaje y la regularización de la vida humana. (2006: 41, 42)

Es pot veure clarament que la definició que proposa concorda amb les característiques del folklore com a element de comunicació, de superació de conflictes, com a mode de reivindicació individual o col·lectiva, com a ritual, etc. És, en definitiva, un mecanisme que s'empra, de manera més o menys estètica, per expressar-se i comunicar-se.

És aquest aspecte d'intencionalitat, voluntat, compromís, rebel·lia, comunicació, conflicte, el que fa que el grafit sigui un gènere folklòric amb absoluta vigència. Partint d'aquest plantejament dels grafits com a gènere dins el folklore, és important dirigir el focus d'atenció cap al material protagonista d'aquest estudi, els grafits latrinaris.

Latrinalia is considered lore because it is informally learned, unofficial knowledge about the world, ourselves, our communities, our beliefs, our cultures, and our traditions, that is expressed creatively through writing or drawing. Latrinalia is the interactive, dynamic process of creating, communicating, and performing as we share that knowledge with other people. [...] is in bathrooms specifically, and is done by both males and females. [...] also can be traditional and is often a ritual. (Mathios, 2013: 1)

Alan Dundes destaca l'aspecte curiós i, per què no, absurd, de la visió que es té dels grafits contemporanis: «it is perfectly permissible to investigate the graffiti of the past, say the graffiti of our cultures, but it is not equally acceptable, academically speaking, to study the graffiti of our own culture.» (2007: 361). Quan es parla de grafits o pintades hom generalment pensa en un gran mural en una ciutat, en una pintada ràpida o en les típiques creacions als vagons de metro i a les estacions de tren. És a dir, en el caràcter d'il·legalitat que se'ls ha atribuït. Aquesta és la percepció principal que es té dels grafits, ja siguin art o comunicació són vistos amb un filtre d'il·legalitat. La majoria de la població els veu amb mals ulls, o simplement no els dona importància i no s'aturen a observar-los com sí que farien amb un quadre en un museu. Però

realment són tan dolents? Han de ser vistos des d'aquesta perspectiva, castigant-los i limitant-los? El problema es troba en la consciència social que des dels capitals simbòlics de poder s'ha transmès a la gent al llarg dels anys. És per aquest motiu que Dundes parla de l'acceptació dels grafits antics i el rebuig dels nous. Però mirant-ho des d'un altre punt de vista, també és cert que gràcies a aquesta percepció d'il·legalitat, de prohibició, clandestinitat i, perquè no dir-ho també, de brutor els grafits són el que són i els seus autors exploten la seva creativitat al màxim a partir d'aquests trets. S'han de fer creacions ràpides amb missatges clars, han de deixar la seva empremta sense ser vistos; però amb una profunda voluntat de voler ser observats. El cas dels grafits latrinaris, en els banys, és una mica diferent a tot això, tot i que comparteixen molts trets. Tommy Sheffield fa una analogia entre la literatura "obscene" i les inscripcions latrinaris d'aquesta manera: «one of the biggest differences between latrinalia and "obscene" literature is that latrinalia is almost completely anonymous in its origin, whereas the writer and publisher of "obscene" literature are able to be held accountable for their creation. However, each of them are able to be viewed by the general public.» (2015: 1). Dundes al seu article «Here I sit» parla del caràcter brut (*dirty*) d'aquest tipus de folklore relacionant-lo amb les pràctiques dels banys:

In American culture, anything which leaves the body from one of its various apertures is by definition dirty. The transition is immediate. Saliva is not defiling until it leaves the mouth. Similarly, nasal, ear, or eye secretions (with the possible exception of tears) are not offensive until they are removed from the body. The emitted materials are frequently as disgusting to the emitter as to others. Few Americans would be able to drink a glass of water into which they or someone else had just expectorated or even drooled. It is true that French or soul kissing allows for swapping spits, but in this case, the saliva is encountered while still inside the mouth and it is presumably not deemed dirty. A more mundane example would be the removal of partly masticated food from the mouth. Since by definition anything which emerges from the body is dirty and disgusting, an unchewed morsel may present a social problem. Does one grasp it with the fingers or with an eating utensil? Is there any sense of embarrassment at removing the morsel in front of others and realizing the removal is being observed? How does one dispose of the chewed bit of gristle? Is it placed surreptitiously on one's plate and perhaps concealed with a convenient lettuce leaf? Of course, there is nothing inherently dirty. Humans, not nature, make dirt and one can say that dirt, like beauty, lies in the eyes of the beholder. The concept of dirt is part of culture and as such it falls into the province of the cultural anthropologist. (2007: 362)

El caràcter brut que es desprèn dels banys i de les pràctiques en els banys el deixa molt clar Dundes amb el paràgraf anterior i amb aquestes paraules: «One of the few places where dirt may be displayed and discussed in American culture is the bathroom, private and public.» (2007: 362) L'individu i "la brutor", en el sentit més ampli d'aquest terme, es veuen cara a cara, i això és un tret que els grafits latrinaris tenen i que els diferencia de la resta de grafits d'altres entorns. Atès el tret fonamental d'aquest tipus de pintades en els banys, el seu caràcter anònim i privat, ningú sap qui les escriu, malgrat

que algunes presentin noms propis de persones que són molt genèrics, i tampoc es pot vulnerar aquesta privacitat. Hom pot entrar en un bany per fer les seves necessitats fisiològiques, fer una inscripció a la porta del tipus que sigui i sortir en haver acabat sense que ningú pugui dir-li res, i sabent que ningú sabrà que ha estat ell qui ho ha escrit. Què fa que tinguem una predisposició a escriure a la porta d'un bany públic? Dundes es planteja un seguit de qüestions: «Probably the most intriguing questions about latrinalia are psychological. Why are they written at all and why in bathrooms? Why are they so much more common in men's rest rooms than in women's rest rooms?» (Dundes, 2007: 370). Sobre la primera qüestió que llança afirma que

about the psychological functions of latrinalia. Reynolds (1943: 170) has stated that generations of lavatory wall writers simply write for the pleasure of breaking a taboo, presumably the taboo of referring to body elimination activities. Allen Walker Read suggests that latrinalia probably results from many different motivations. Nevertheless, he notes (1935:17) that, "A principal reason is the well-known human yearning to leave a record of one's presence or one's existence." If this is correct, the question remains, what is the psychological significance of a yearning to leave a record of one's presence? (2007: 370)

Dundes parla dels temes escatològics com si fossin quelcom que agrada a la població, que tenen una morbositat intrínseca que fa que siguin sempre recurrents en múltiples ambients. Tot el que surt del cos humà és mal vist però alhora se'n parla i és absolutament conegut. Dundes també afirma, amb paraules d'altres autors, que una altra de les raons per crear latrinalia és la de deixar constància del pas de cada creador per allà i fer de la seva obra un element públic que forma part del bany. I aquests dos, de fet, són uns trets que es relacionen estretament amb el folklore de manera general. La voluntat d'expressar temes tabú, d'explorar i superar aspectes conflictius, i el clar impuls de deixar una peça amb un significat clar que hom pot interpretar en veure-la, són elements absolutament folklòrics.

3. Formes i relacions dels grafitis latrinaris

Jakobson i Bogatyrev afirmaren que «en el folklore només subsisteixen les formes que tenen un caràcter funcional per a la comunitat donada [...] l'existència d'una obra folklòrica suposa un grup que l'accepti i la sancioni» (1989: 114). D'aquesta condició que estableixen ambdós teòrics es desprèn aquest sentiment d'acceptació col·lectiva, de comunitat, que ha de tenir el folklore en totes les seves formes. En aquest sentit els grafitis latrinaris són plenament acceptats per una comunitat que els llegeix, els reproduïx, els crea i se'ls apropia per a fer-ne ús en qualsevol altre ambient. Els grafitis latrinaris tenen una estructura molt variada; poden ser des d'una paraula que deixa l'autor escrita per a deixar constància del seu pas per aquell bany, fins a un text de deu línies, que alhora desencadena un seguit de respostes més o menys extenses per part d'altres usuaris dels banys. Són un tipus de creacions que fan el seu efecte per ser on

són i representar unes tipologies concretes que motiven el receptor a interactuar amb elles. Amb això vull deixar clar que el context individual i personal del creador en un nivell intern no és important, però si que ho és el de la seva època; els referents que els receptors han de conèixer.

Roger Abrahams parla de com respon un ítem folklòric en un context determinat per part d'un autor i del receptor ideal. També tracta la pertinència que pot tenir fer ús, o no, d'un gènere determinat segons la situació concreta. Fixaré el focus del discurs en els gèneres estàtics, que són els que emmagatzemen el gènere dels grafitis.

[Los]"géneros estáticos", se relacionan con las modalidades en las cuales el intérprete se expresa de una manera concreta que permanece después de la *performance*. Una vez terminada la *performance*, el artista da un paso atrás y deja que su creación "hable por sí misma". Hace algo que se independiza de él. Al igual que en los géneros ficcionales, las obras estáticas descansan fuertemente en la imaginación para comprender el significado de lo contado. [...] El intérprete, una vez terminada su obra, se retira totalmente de ella. Ha realizado algo que se vuelve absolutamente independiente. (2000: 89 – 90)

Així doncs, es pot dir que és l'obra la que estableix un diàleg amb el receptor, fa la funció d'emissor com a gènere, no com a portaveu d'un gènere o ítem folklòric; com seria el cas de qualcú que conta una rondalla. El cert és que he pogut observar com aquest distanciament total de l'autor – obra – receptor no es produeix sempre al cent per cent. He recopilat exemples en els quals hi ha una interacció posterior a la producció de l'obra per part de l'autor i de múltiples receptors. És el cas d'ítems elaborats que llancen una primera premissa que és contestada per un o més usuaris i que posteriorment és completada per l'autor original, que es detecta per la seva manera d'escriure i la tècnica emprada.

Aquestes característiques que he esmentat per a definir l'estructura i la naturalesa dels grafitis latrinaris responen, també, a un tret que fa que sigui un gènere folklòric particular. Tommy Sheffield afirma que «most latrinalia seem to function in this way: with a statement and then a response to that statement (which could be ironic/satirical, sexual, or religious).» (2015: 2). És a dir, que es planteja una primera premissa que, posteriorment a la seva creació i sense saber quan, és contestada i pot desencadenar múltiples interaccions. Així doncs, no es tracta d'un gènere folklòric estàtic que es limita a ser reproduït, copiat o lleugerament modificat (tot i que també ho és, certament), sinó que cerca aquest grau d'interacció morbosa que mou el receptor a voler entrar en el joc. Els grafitis latrinaris tenen aquest grau de vivacitat i dinamisme que els fa ser un gènere particular dins el folklore.

4. Tipologia dels grafitis latrinaris

Les tipologies dels grafitis latrinaris són difícils d'establir, primerament per l'escassa informació teòrica entorn d'aquest subgènere folklòric i després perquè de vegades

és complicat acotar un tipus al cent per cent; perquè hi ha materials que es troben a mig camí entre un o un altre. Per a elaborar els diferents tipus dels casos compilats per a aquest treball m'he basat primerament en les mateixes mostres, en la divisió en tipologies que plantegen Ramírez i García (2008), que adopten la que ja va definir Figueroa Saavedra anteriorment per al grafit en general i, finalment, en la que tria Ferrándiz Muñoz (2001) per al seu estudi.

Ateses aquestes observacions, les tipologies que he establert pel propòsit d'aquest treball i estudi dels grafits latrinaris del campus de la UIB, i les seves respectives explicacions breus, són les següents:

I. Grafits polítics

Són aquells materials que fan referència als aspectes polítics: partits, orientacions personals, sindicats, associacions, referències personals a polítics concrets pel que fa a la seva vida privada. Poden presentar una estructura més o menys complexa, des d'un símbol o unes sigles d'un partit fins a múltiples línies de text.

II. Grafits socials

Es tracta de pintades que reflecteixen aspectes de la societat que preocupen els estudiants, des de temes molt generals mundialment com poden ser les guerres fins a temes més locals.

III. Grafits acadèmics

Dins aquesta tipologia s'hi inseriran tots els materials latrinaris que estiguin relacionats amb situacions de la vida universitària dels usuaris dels banys. Hi apareixeran des de queixes fins a comentaris més trivials, tots amb la Universitat com a tret comú.

IV. Grafits sexuals

Serán tots aquells materials que facin referència directa a temes o elements relacionats amb el sexe, els òrgans sexuals, pràctiques sexuals i cites.

V. Grafits insultants

Dins aquest grup hi tendran cabuda tant les pintades que fan referència directa als insults més simples com les que elaboren insults construïts per frases completes.

VI. Grafits escatològics

Serán aquells que faran al·lusió directa a tot allò que Alan Dundes anomena *dirty*. Totes les mostres de fets bruts, que fan referència a les substàncies que surten del cos humà seran inserides dins aquesta tipologia.

VII. Grafits meditatis

Aquesta tipologia inclourà tots aquells elements de creació que plantegin qüestions filosòfiques, d'actitud de vida o qüestions trivials.

VIII. Grafits humorístics

S'hi inseriran tots els materials que tinguin les característiques pròpies d'un acudit, així com els materials que presentin una forta voluntat de crear efectes humorístics. Aquesta tipologia és recurrent en tant que hi haurà diverses mostres que s'hi podran inserir i que, a causa de la seva estructura interna i externa, no es poden tractar aïlladament dins les altres.

IX. Grafits d'autor

Dins aquesta tipologia s'hi inseriran els materials que vulguin deixar rastre del pas de l'autor per aquell espai. Serán en forma de firma (amb el nom en lletra manuscrita llegible o en estil americà de *tag*). També s'hi inclouen els grafits que apelen a un mateix autor o que volen deixar constància d'un fet present en el moment de la producció (com una relació amorosa). En alguns casos aquest tipus de grafits aniran acompanyats de la data de creació.

5. Comentaris i anàlisi per tipus

A continuació reproduesc part de les observacions i anàlisis fetes sobre els diferents tipus de grafits latrinaris recopilats. Atesa la gran quantitat de materials i la diversitat de tipologies —i tenint en compte la breu extensió d'aquest treball—, només presentaré els tipus més interessants o rellevants. La resta de les observacions podran ser consultades a l'estudi complet referenciat abans.

I. Grafits polítics

Els grafits latrinaris de tema polític són els més nombrosos d'aquest estudi. Aquest tipus d'inscripcions es defineixen per dur implícit un missatge polític que pot ser de classes molt diverses. Hi trobam missatges reivindicatius de les ideologies dels autors, d'altres que funcionen com a discursos d'odi contra una ideologia determinada, insults de tipus molt polític o comentaris quant a personatges de la política. He recopilat una classe d'inscripció latrinarària que es troba a mig camí entre la sociolingüística i la ideologia política, que són els missatges en contra i a favor de la llengua catalana i la seva història. He trobat escaient incloure'ls en aquest grup perquè porten dins ells mateixos un fort component polític que no es pot ometre i, a més a més, normalment estan acompanyats d'inscripcions del tipus "Viva España", etc. Volen potenciar un pensament particular, compartir-lo i intentar que el receptor l'adopti. En certa manera són inscripcions adoctrinadores. M'ha cridat l'atenció el gran nombre de missatges de reivindicació de pobles de Mallorca.

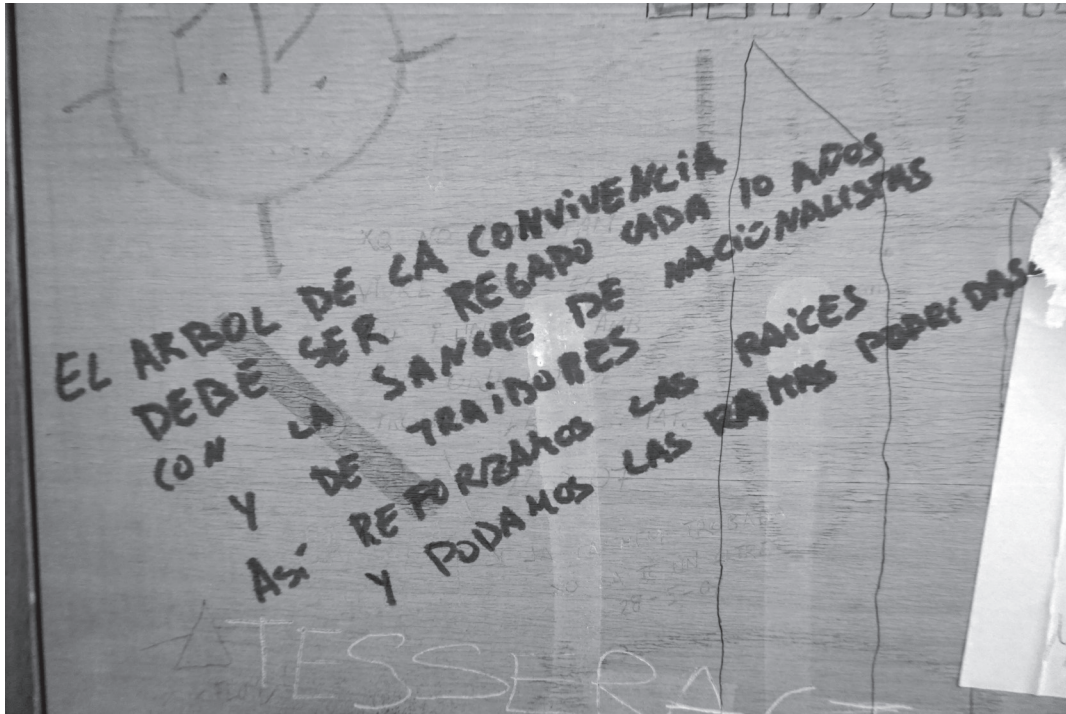


Fig. 1

Quant a les inscripcions latrinàries de tipus sociolingüístic amb component polític hi he trobat les que subordinen el català amb l'espanyol i les que fragmenten la llengua. També hi he inclòs les que fan referència a la població nouvinguda a les Illes entre els anys 1960 i 1970, que crearen una massa demogràfica coneguda com a forasters.

IV. Grafits sexuals

Sexe, erotisme, sexualitat, homofòbia... Tots aquests elements tenen cabuda dins aquest tipus de grafitis latrinaris. El que no es pot obviar fàcilment és la diferència entre els banys masculins i femenins. Sembla una constant que els homes són molt més prolífics a crear unes inscripcions més pujades de to, amb un missatge més directe, sec i proper a la humiliació. En contraposició, en els banys femenins hi he trobat inscripcions molt menys fortes, com poden ser les reivindicacions de la mateixa sexualitat i les respostes que aquestes pintades motiven i que acaben essent un debat col·lectiu. En els casos masculins hi ha diversos tòpics que es van repetint: cites, comentaris sexistes, o fórmules rimades.

Imatge: 209 (bany masculí)

Psicopata asesino busca chica para mantener una relación corta 8-10-01
Sigo buscando 16/11/07

Aquests grafitis latrinaris consten d'un primer missatge de l'autor i una o més respostes per part d'algú altre. L'exemple inclòs és curiós perquè es tracta d'un missatge molt concret d'un suposat assassí que cerca parella, i que sis anys més tard encara no n'ha trobat; evidentment. El que ens fa dubtar, a nosaltres com a observadors, és el fet que els dos missatges estan escrits emprant una tècnica d'escriptura diferent, i això fa pensar que tal vegada qualcú altre ha escrit el segon missatge fent-se passar per l'autor del primer. D'aquesta manera es crea un missatge que, tot i tenir l'estructura d'una petició de cita sexual, funciona com a ítem humorístic perquè es tracta d'un assassí que per la seva condició d'homicida no ha pogut trobar parella per mantenir una relació curta; és a dir, per assassinar-la.

Heus ací, finalment, els casos de fórmules rimades dels grafitis sexuals. Aquests ítems podrien inserir-se dins la part de comentaris sexistes, però tenen una estructura de proverbi com a gènere folklòric i m'ha semblat adient apartar-les de la resta.

Imatge 204 (bany masculí)

Ninguna mujer es fea, si se mira por la raja por donde mea

Imatge 213 (bany masculí)

Ninguna mujer es fea si la miras por donde mea!

Aquestes dues inscripcions fan una clara referència de la vagina com a objecte sexual que ells volen dominar i emprar. També, sense emprar cap metàfora, fan evident que el que importa en una dona és la seva vagina; la resta no importa, només el seu instrument sexual.

VI. Grafits escatològics

Les inscripcions escatològiques, tal i com ja he explicat anteriorment, s'identifiquen amb el terme *dirty* que emprà Alan Dundes:

In American culture, anything which leaves the body from one of its various apertures is by definition dirty. The transition is immediate. Saliva is not defiling until it leaves the mouth. Similarly, nasal, ear, or eye secretions (with the possible exception of tears) are not offensive until they are removed from the body. The emitted materials are frequently as disgusting to the emitter as to others. (2007: 362)

Partint d'aquesta premissa inicial tot el que sigui escatològic farà una referència clara a qualsevol substància que surti del cos humà o qualsevol pràctica que es dugui a terme amb aquestes substàncies. D'entre totes les mostres escatològiques recollides és interessant fer veure l'enorme diferència que hi ha entre els banys masculins i els femenins. Dels primers hi ha catorze ítems enfront d'un de sol en el cas femení.

Imatge 259 (bany masculí)

Como jode que entre alguien cuando estas kagando!! y que encima digan que peste que hace, que pasa, que su mierda no huele? No lo creo

Es veu una clara voluntat crítica envers les persones que entren al bany mentre l'autor fa les seves secrecions. Es tracta d'una inscripció reivindicativa que simplement vol deixar constància d'un estat d'ànim d'enfadament, no cerca una interacció amb ningú directament, molt menys transmetre el missatge a les persones implicades que suposadament fan renou o critiquen l'olor. En casos com aquests és quan l'objectiu del folklore per a superar situacions conflictives és absolutament vigent, perquè en lloc de dir-ho oralment, l'autor d'aquesta inscripció ha preferit deixar-ho escrit a la porta de manera més o menys personal. És, doncs, una de les proves clares per a afirmar que els grafitis també són folklore.

Exemples interessant d'analitzar són els següents, pel seu caràcter clàssic i molt conegut:

Imatge 265 (bany masculí)

*De los placeres sin pecar
uno de ellos es el cagar,
con un cigarrillo encendido
y un diario extendido
queda uno complacido
y la mierda en su lugar
Caga el rey
caga la vaca,
caga el buey
caga el papa,
y hasta la chica más guapa
hace sus bolitas de caca!!
-El cagador jefe-*

Aquesta inscripció té una forta voluntat d'igualar tots els éssers humans a partir d'una rutina comuna. Vol demostrar que malgrat que hi hagi diferències socials i econòmiques entre nosaltres, al cap i a la fi tots hem d'anar en algun moment al bany

a fer les nostres necessitats. I això ens fa profundament iguals i propers; ens equipara amb tots els éssers vius. En certa manera vol servir com a manifest.

VII. Grafitis meditatis

El *Diccionari de la Llengua Catalana* defineix d'aquesta manera l'acció de meditar: «Aplicar el pensament amb profunda atenció a la consideració (d'alguna cosa). Mediteu les coses abans de dir-les» (DIEC). Meditatis és l'adjectiu que he triat a l'hora d'anomenar aquest tipus latrinari. L'acció de meditar ha de ser pausada, amb serenitat i tranquil·litat, parant-hi atenció absoluta. Les zones dels excusats, siguin on siguin, poden oferir les condicions òptimes per a dur a terme l'aplicació d'aquest verb. I és que realment l'excusat és popularment conegut com un lloc de meditació perquè és on hom es pot aturar un moment, deixar de banda les seves obligacions i parar atenció a altres coses. Els banys públics en general també ofereixen aquestes característiques perquè una vegada es tanca la porta, la persona que és a dins no té identitat, i això aquest individu ho sap. Aquesta condició el dota de privacitat i llibertat; i això afavoreix la creació de folklore latrinari. Un bany no només és un bany, i si ens aturam a llegir amb atenció les mostres recopilades es dibuixen línies de vida i activitat al llarg de tots els exemples.

Es poden observar inscripcions latrínaries d'ajuda col·lectiva, per donar consells sobre qualque dubte personal, reflexions individuals, cites de personatges coneguts o no, però que volen servir com a filosofies de vida.

La meditació: és el factor comú d'aquests grafitis. Com ja he dit, estam davant un dels tipus més importants i que podria ser el pare de tots els altres perquè la meditació és intrínseca a la resta. La motivació per a escriure un missatge a la porta d'un bany per força ha de néixer d'un raonament previ, que pot ser més o menys complex, però que hi és present. Tothom que és creador d'un grafit primer és pensador i medita què ha d'escriure, de quina manera i per quin motiu. Si per una banda és el primer a pintar una porta es veurà motivat de qualque manera, un sentiment el mourà a treure un instrument d'escriptura i fer una creació. Per altra banda, els qui no siguin primers seran també pensadors en tant que en el bany observaran les inscripcions prèvies i en faran una de nova a partir d'aquestes o condicionats per la seva naturalesa. Al cap i a la fi, els éssers humans som fàcilment manipulables i si una porta d'un bany és monotemàtica i només parla de futbol és molt probable que les futures pintades també en parlin; indiferentment dels tipus emprats per crear una resposta.

VIII. Grafitis humorístics

L'humor es pot manifestar de múltiples maneres, i és un aspecte que no funciona igual per a tothom. Un comentari pot ser o no graciós segons les nostres creences i principis individuals; segons els nostres límits, en definitiva. Dins aquest tipus de grafitis latrinaris de caire humorístic hi haurà dues menes d'ítems concrets: els acudits i les inscripcions que volen provocar una rialla.

Els acudits necessiten uns antecedents, un context en termes d'Alan Dundes, per funcionar adequadament. El receptor ha de compartir uns elements amb l'emissor i amb l'acudit perquè aquest provoqui l'efecte esperat.

De totes les mostres recollides per a aquest treball només n'he trobades dues que encaixen dins la definició d'acudit; són les següents:

Imatge 323 (bany masculí)

¿Cuál es la diferencia entre un bocadillo y un bebé muerto? No me follo mi bocata antes de comérmelo

Enfermo de mierda! [Resposta a la pintada]

Imatge 324 (bany masculí)

¿Qué sonido hace un bebé si lo trituras? No sé, estaba demasiado ocupado masturbandome El mismo que tú haciéndote pajas [Resposta a la pintada]

El to d'aquests dos acudits és bastant dur en tant que pot arribar a causar repugnància a alguns receptors més sensibles o amb un sentit de l'humor no tan tolerant. És un tipus d'acudit que no funcionaria amb tothom pel que ja he comentat abans: els límits que cadascú de nosaltres està disposat a establir per fer i rebre humor. Malgrat això, però, és una mostra claríssima d'acudit i es troba degudament documentada per Alan Dundes en el seu treball «The dead baby joke cycle», publicat a la revista *Western Folklore* (1979).

Dundes afirma que

«Dead baby jokes are a form of sick humor and it cannot be denied that there is a sick streak—and a longstanding one at that—in American humor. Perhaps it is partly a reaction to the traditional failure of Americans to discuss disease and death openly [...] Americans prefer not to say that an individual is dead or has died» (1979: 145).

És interessant citar les paraules de Dundes perquè planteja el fet que el folklore funciona com a mecanisme per a comunicar-nos de manera indirecta; fent servir altres mètodes més creatius i metafòrics per a evitar els conflictes o tensions comunicatives. Tenint en compte aquestes premisses queda emmarcat, doncs, el gènere dels acudits dins els grafits.

6. Reflexions finals i conclusions

Per acabar amb aquest petit tast de l'estudi que vaig dur a terme a propòsit del meu treball final de grau, voldria citar un fragment de Guillem Beltran que pertany a un breu article que publicà sobre aquest tema dècades enrere:

A l'hora de crear una pintada, com a procés comunicatiu que constitueix, no podem oblidar ni marginar, doncs, aquests tres aspectes de la personalitat de l'emissor. No es tracta d'examinar la perfecció estructural de la frase (la morfo-sintaxi, l'ortografia, etc.), sinó més bé tenir en compte tots aquests aspectes psicològics interrelacionats [...] no podem separar, doncs, el llenguatge del pensament, ni de la intel·ligència, ni de la imaginació (1977: 19)

Beltran fa molt èmfasi en el paper de l'emissor, del receptor i del canal pel fet de crear un acte comunicatiu a partir d'una pintada a la porta d'un excusat. Com ja he dit, és cabdal entendre i observar amb mirada crítica que els lligams entre els emissors i els receptors són molt propers. Realment és interessant, i alhora engrescador, poder constatar com dos autors-emissors es relacionen amb un grau de desconexió absoluta entre ells dos. Beltran qualifica aquesta força d'atracció per llegir les pintades dels banys com una «necessitat biològica». És a dir, és un component intrínsec en la nostra naturalesa. El que és evident és que l'ésser humà és un ésser curios, que se sent motivat per les coses desconegudes i les vol descobrir. Doncs bé, amb les pintades ocorre un fet similar, quan una persona entra en un bany i troba una pintada sent curiositat per saber què diu, no pot reprimir aquest instint. Jo sóc el primer que quan acudesc al bany de qualsevol lloc públic observ detingudament el que em conten les seves portes. I això no ho faig ara pel meu interès pel tema, sinó que tenc record de fer-ho molt abans.

Aquesta curiositat humana tan natural i biològica es lliga molt amb el terme “brutor” o *dirty*, en paraules de Dundes. Les pintades en els banys no destaquen per la seva pulcritud, ni bellesa formal ni estètica. Simplement són missatges, símbols o representacions d'idees fruit de la nostra imaginació i intel·ligència. Però el fet és que aquests elements es troben en contacte en un ambient més o menys brut, per regla general. D'aquesta idea es pot dir que la imaginació neix de la brutor en aquest cas i que «els excusats de les facultats, instituts i col·legis s'han convertit en vertaderes càtedres de “parides mentals”, on cada estudiant hi té accés sense cap tipus d'oposició.» (Beltran, 1977: 18). La brutor ens iguala, ens fa anònims, comuns i lliures en aquest sentit latrinari, i això és plenament observable si s'analitzen els grafits recollits en la seva totalitat.

Abans de tancar aquest estudi és molt oportú parlar de la meditació, i és que Beltran dóna peu a fer-ho quan parla de les càtedres de l'excusat citades anteriorment. L'excusat ens permet fer una pausa dels estudis, de la feina o de qualsevol altre assumpte i pensar lliurement.

En aquest punt el folklore juga un paper diferent, perquè ja no és un mitjà col·lectiu en un acte immediat, sinó que es produeix per fases. Primerament es rep l'estímul de l'entorn per a parlar amb el jo interior. A continuació, si hi ha pintades anteriors, podem interaccionar com a receptors i veure'ns motivats a interpretar-les. Finalment d'aquesta interpretació i assimilació n'esdevé una resposta o una interiorització del

missatge. Tot i que no es manifesta una resposta del receptor relacionada amb la pintada, aquesta persona la rep i en fa un ús. Pot provocar-li odi, rebuig, estima, rialla, tristesa, etc. Supera una barrera i es crea un acte comunicatiu.

Finalment, voldria dir que amb aquest estudi dels grafitis latrinaris del campus de la Universitat de les Illes Balears he volgut mostrar de manera clara la gran varietat d'inscripcions latrinàries que hi ha en un entorn com és el campus d'una universitat. El volum d'exemples és prou significatiu per a poder observar la vigència d'aquest gènere folklòric i demostrar que no es tracta d'un acte comunicatiu duit a terme amb una voluntat vandàlica o destructiva. Són accions comunicatives de caràcter humà amb un objectiu folklòric de superació d'una barrera per a manifestar una idea concreta. M'agrada pensar que el tema latrinari és prou interessant i recurrent per a motivar futures investigacions, no només en l'àmbit estudiantil, sinó també al carrer. Mitjançant una catalogació exhaustiva i una anàlisi detallada dels materials recollits es podria arribar a un nivell molt més profund dels exemples que conformen cada una de les tipologies. En conseqüència, aquestes categories de grafitis latrinaris serien plenament funcionals i es podria ampliar significativament la documentació que existeix d'aquest tipus de folklore.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAMS, R. (2000): «Las complejas relaciones de las formas simples». Dins: C. Sánchez Carretero i D. Noyer (ed.). «*Performance*», *arte verbal y comunicación: Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular*. Sendoa: Oiartzun.
- ANDERSON, S. i VERPLANCK, W. (1983): «When walls speak, what do they say?». Dins: *The Psychological Record*, 33. Recurs en línia: <<http://search.proquest.com/openview/4c3e35a884a3bb98c9b1b75fe3513278/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817765>> [Data de consulta: 22/03/2017].
- BELTRAN, G. (1977): «La latrina o el departament d'imaginació». Dins: *Lluc*, 675.
- DUNDES, Alan. (1979). «The dead baby joke cycle». Dins: *Western Folklore*, 38. Recurs en línia: <<http://www.jstor.org/stable/1499238>> [Data de consulta: 22/03/2017].
- DUNDES, A. i BRONNER, S. (2007): *The meaning of folklore: The analytical essays of Alan Dundes (Edited and introduced by Simon J. Bronner)*. Utah State University Press: Estats Units.
- FIGUEROA, F. (2006): *Graphitfragen: una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. Ediciones Minotauro Digital: Madrid.
- JAKOBSON, R. i BOGATYREV, P. (1989): «El folklore, forma específica de creació». Dins: *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Ed. 62: Barcelona.
- MATHIOS, D. (2013): «Latrinalia as Folklore» Recurs en línia: <<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/41735920/FinalPaperLatrinalia.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1495994667&Signature=Um-jr1FtgJCVtNe9%2BxchoMOeSdtM%3D&response-contentdisposition=inline%3B%20filename%3DLatrinalia.pdf>> [Data de consulta: 22/03/2017].

- SHEFFIELD, T. (2015): «Suppression and Appraisal: Latrinalia as Obscene Art». Dins: *Lexia: Undergraduate Journal in Writing, Rhetoric & Technical Communication*, 2. Recurs en línia: <<http://commons.lib.jmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1034&context=lexia>> [Data de consulta: 20/03/2017].

<i>Presentació</i>	7
1. <i>La vigència de les tradicions orals</i>	
Joan BORJA SANZ <i>Vigència, transmissió i transformació de les tradicions orals: el cas del cicle narratiu del Tio Carando</i>	11
Felip MUNAR I MUNAR <i>Els glosadors del segle XX i els glosadors del segle XXI. Notes per entreveure l'evolució i el tractament d'alguns temes</i>	27
Lluís-Xavier FLORES I ABAT, Miquel-Àngel FLORES I ABAT i Joan-Lluís MONJO I MASCARÓ <i>Cançons per al ball: ¿formes noves per a noves funcions?</i>	51
Salvador REBÉS MOLINA <i>Corrandes i memòria oral d'un plec de Joan Timoneda en un full volander de 1829</i>	65
Joan-Lluís MONJO I MASCARÓ <i>Propostes diferents de transcripció de textos orals narratius. Una cruïlla entre el codi oral i el codi escrit</i>	83
2. <i>Els agents transmissors de les tradicions</i>	
Tomàs VIBOT RAILAKARI <i>Del marquès de Campofranco a Íker Jiménez: origen i transformacions de Sa Por des Rafal</i>	99
M. Magdalena GELABERT I MIRÓ <i>Algunes reflexions sobre els informants d'Antoni M. Alcover</i>	109
Bàrbara DURAN BORDOY <i>«Sa meva es sa bona». Reflexions sobre els treballs de camp en memòria oral</i>	127

Albert OLIVA RAMAL

*Dones que canten. L'oralitat femenina en la transmissió
de les cançons tradicionals de Valls recollides per Eusebi Ribas* 143

3. *Els espais i els elements tradicionals en transformació*

Josefina ROMA I RIU

Dificultats de la transmissió del patrimoni 153

Sílvia VEÀ VILÀ

*Aproximació al personatge de la Maria Ganxa a la
Ribera d'Ebre i al Priorat. I dos mostres de la seua
folklorització actual, a Alcanó i a Falset* 161

Francesc GISBERT MUÑOZ

La rondalla torna als pobles 171

Xavier ROVIRÓ ALEMANY i Carme RUBIÓ LARRAMONA

Les corrandes de Caramelles 181

Joan GONZÁLEZ SASTRE

*Converses privades: estudi dels grafits latrinaris
del campus de la Universitat de les Illes Balears* 197

Aquest llibre *Vigència, transmissió i transformació
de les tradicions orals* es va acabar de maquetar

a l'estudi de TRENCA TIMONS

Editors de la Vall d'Uixó

el mes de setembre

del 2018.



978-84-9965-426-3

Grup d'Estudis Etnopoètics

Societat Catalana de Llengua i Literatura
I E C

Aunque ya se ha
nos pormenores de
cias producidas p
21 en esta gobern
te escribieron la
to que causah
hasta el 27, e
cordia del Se
que se repita
car algunas
pueblos pa
sigue, pr
Orihuela
de la Tr
su Igles
vento
las to
tadas
Gu
55
la
l