

Quaderns de la Càtedra Josep Anton Baixeras

AURELI CAPMANY

AURELI CAPMANY

Coordinació de
Magí Sunyer



Tarragona, 2019

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Av. Catalunya, 35 - 43002 Tarragona

Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat

www.publicacions.urv.cat



1a edició: setembre de 2019

ISBN (paper): 978-84-8424-799-9

ISBN (PDF): 978-84-8424-800-2

DOI: 10.17345/9788484247999

Dipòsit legal: T 978-2019



Cita el llibre.



Consulta el llibre a la nostra web.



Llibre sota una llicència Creative Commons BY-NC-SA.



Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a nivell nacional i internacional.

ÍNDEX

| | |
|---|----|
| Pròleg..... | 7 |
| <i>Carme Oriol</i> | |
| Cançons per construir la història d'un país | 11 |
| <i>Jaume Ayats</i> | |
| Aureli Capmany i la dansa | 23 |
| <i>Francesc Massip</i> | |
| Aureli Capmany, un folklorista entre el romanticisme i el positivisme . | 51 |
| <i>Roger Costa Solé</i> | |
| Aureli Capmany. Folklorista apassionat i mestre versàtil | 65 |
| <i>Dolors Llopart</i> | |

PRÒLEG

Carme Oriol
Universitat Rovira i Virgili

El 17 d'octubre de 2018 van tenir lloc a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili les V Jornades de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català. Les jornades es van dedicar a homenatjar dues figures d'una rellevància indiscutible en la cultura catalana: Aureli Capmany i Maria Aurèlia Capmany. La Càtedra s'unia, així, als actes que al llarg del 2018 estaven tenint lloc a Catalunya amb motiu de l'Any Capmany, que el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya havia acordat de celebrar. L'Any Capmany tenia com a objectiu commemorar els 150 anys del naixement del folklorista Aureli Capmany i Farrés (1868-1954) i els 100 anys del naixement de la seva filla, l'escriptora Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991).

Els organitzadors de les Jornades, professors del Departament de Filologia Catalana, ens vam sentir especialment cridats a celebrar la doble efemèride. De fet, Maria Aurèlia Capmany, tarragonina d'adopció, va tenir una activa vida cultural a la ciutat, així com una bona amistat amb molts de nosaltres. La vinculació de Maria Aurèlia Capmany amb Tarragona va anar lligada al fet que, el 1972, el seu company, el també escriptor Jaume Vidal Alcover, va començar a impartir docència de literatura catalana en el que aleshores eren les dependències de la Universitat de Barcelona a Tarragona. I, des de llavors fins a la seva jubilació, va ser professor a Tarragona, on va ocupar la plaça de catedràtic de Literatura Catalana i Crítica Literària.

Aquests circumstàncies expliquen que la Universitat Rovira i Virgili rebés, després de la mort de Maria Aurèlia Capmany, també l'any 1991, un important llegat format per documentació diversa (cartes, textos inèdits, fotografies, revistes i llibres) procedent de les biblioteques personals de Jaume Vidal Alcover i de Maria Aurèlia Capmany. És el que, un cop ordenat i inventariat, constitueix el fons Vidal-Capmany, un fons especialitzat

que es pot consultar al CRAI (Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació) del campus Catalunya. A més, la part del fons que va pertànyer a Maria Aurèlia Capmany conté documentació molt valuosa procedent de la biblioteca del seu pare, Aureli Capmany, així com de la del seu avi matern, el també folklorista Sebastià Farnés.

Les V Jornades de la Càtedra van voler, doncs, oferir un programa que reflectís aquesta connexió entre les dues figures objecte d'homenatge i també entre elles i la nostra universitat. Les sessions es van concentrar en un sol dia. Es van iniciar amb la intervenció de les dues comissàries de l'Any Capmany, Montserrat Garrich i Marta Nadal, que van explicar les activitats programades durant tot l'any i van glossar les figures d'Aureli Capmany i de Maria Aurèlia Capmany, respectivament. A continuació van tenir lloc les conferències que s'havien programat. Les del matí van ser dedicades a Aureli Capmany i les de la tarda a Maria Aurèlia Capmany. Al matí hi van intervenir Jaume Ayats, Francesc Massip, Roger Costa i Dolors Llopart. I a la tarda, Montserrat Palau i Guillem-Jordi Graells. Després del lliurament de les beques de doctorat que la Fundació Privada Mútua Catalana atorga anualment, i de la presentació del cinquè *Quadern de la Càtedra*, dedicat a la traducció literària (i que recull les conferències de les jornades de l'any anterior), les sessions es van cloure amb l'espectacle «Carme Sansa diu i canta Maria Aurèlia Capmany», en què l'actiu Carme Sansa, acompanyada a l'acordió per Jaume Mallofré, va recitar i cantar uns textos que van apropar el públic a la prosa irònica, precisa i reivindicativa de Maria Aurèlia Capmany, però també a la seva biografia, en aquest cas de la mà d'una auca creada per Magí Sunyer. Durant tota la jornada, i també en els dies posteriors, al CRAI del campus Catalunya hi va haver una exposició amb documentació procedent del fons Vidal-Capmany.

Atès que el segon *Quadern de la Càtedra*, publicat el 2016, va ser dedicat a Maria Aurèlia Capmany, en aquesta ocasió es va voler centrar el tema del sisè *Quadern* en la figura d'Aureli Capmany. Així, doncs, la present publicació recull només els textos de les conferències impartides pels quatre especialistes que van intervenir en les sessions del matí de les Jornades de la Càtedra.

Jaume Ayats, professor d'Etnomusicologia a la Universitat Autònoma de Barcelona i director del Museu de la Música de Barcelona, en l'article «Cançons per construir la història d'un país» estudia l'aportació d'Aureli Capmany a la divulgació de la cançó popular catalana, i ho fa a través de l'anàlisi del *Cançoner popular*, que Capmany va començar a publicar en

fascicles l'any 1901; fruit d'aquesta anàlisi, Ayats conclou que Capmany va concebre el *Cançoner popular* com una eina moderna, pensada per a la regeneració de la cultura catalana i amb la voluntat de «fer sentir i imaginar un país nou». A continuació, Francesc Massip, catedràtic d'Història del Teatre Català a la Universitat Rovira i Virgili, en el seu estudi «Aureli Capmany i la dansa» posa en valor els treballs capdavanters de Capmany, com els dedicats al contrapàs i a la sardana, i en destaca, especialment, el llibre *La dansa a Catalunya*, on l'autor traça el recorregut històric de la dansa al nostre país i n'assaja una classificació. Per la seva part, Roger Costa, tècnic de patrimoni etnològic al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, amb l'article «Aureli Capmany, un folklorista entre el romanticisme i el positivisme», se centra en la important tasca que va dur a terme Capmany en l'estudi i la divulgació de la cultura popular en un sentit ampli i divers, que abasta la cançó, els esbarts, la rondallística i les festes, entre d'altres. Finalment, Dolors Llopart, cap de programes al Museu Etnològic de Barcelona fins a la seva jubilació, és l'autora de l'article «Aureli Capmany, folklorista apassionat i mestre versàtil», en el qual ressegueix el vessant pedagògic del folklorista, així com el seu activisme en el context de la societat catalana (i, en particular, barcelonina) de l'època.

En resum, el lector trobarà en aquest sisè *Quadern de la Càtedra* quatre treballs que es complementen i que, junts, donen una visió polièdrica de la vida i l'obra d'un folklorista, Aureli Capmany, que constitueix una de les personalitats més actives i dinàmiques de folklore català.

CANÇONS PER CONSTRUIR LA HISTÒRIA D'UN PAÍS

Jaume Ayats

Universitat Autònoma de Barcelona i Museu de la Música de Barcelona

Quan ara fa sis o set anys preparava el pròleg per a una nova edició del *Cançoner popular* d'Aureli Capmany (1868-1954), vaig retrobar en les ratlles de «Cançons a deu cèntims» —el text que la seva filla Maria Aurèlia havia escrit per a la presentació de l'edició de 1980 (Ketres, Barcelona)— dues afirmacions clares: a l'Aureli li agradava cantar i tocava l'acordió.

Podria semblar un detall més, o fins i tot poc rellevant, en la descripció de l'homenot, però de seguida em va semblar que aquest «detall» era decisiu tant per a la feina d'elaboració del *Cançoner popular* (1901-1913) com per a tota la tasca de militància i d'activisme catalanista que Capmany va dur a terme durant ben bé seixanta anys. Avui reprenc algunes d'aquelles idees, que ara em porten a fer algunes consideracions de més.

La poesia s'ha de cantar

S'ha dit i reït que l'Aureli era un cisteller, fill de cistellers de la classe menestral barcelonina, i de formació sobretot autodidacta —encara que col·laborés a *La Renaixensa* com a redactor, llegís partitures i cantés a l'Orfeó Català. Això només ens fa saber que no tenia l'educació formal dels ambients burgesos i que es va educar entre les societats corals, en el món del teatre de Pitarrà i Guimerà i en els ambients populars de Barcelona.

La mateixa Maria Aurèlia aclaria molt bé que el seu pare va mantenir sempre la convicció activa del que és i del que ha de ser la cultura popular: una cultura que —si ens situem dins dels paràmetres idealitzadors de la dècada de 1890— cal que comparteixin els conciutadans d'una nova nació que està per bastir, d'una nació reconstruïda a través de la voluntat i del fer.

O sigui que la seva participació el 1891 a la fundació de l'Orfeó Català —quan tenia 23 anys!, una aventura de joves i per als joves just en els anys de les Bases de Manresa i de la creació de la Unió Catalanista— i a la crea-

ció de la revista *En Patufet* (1904) i de l'Esbart Català de Dansaires (1908), i tota la seva obra d'estudi de tants aspectes de la tradició catalana i de la història de Barcelona, es troben sintetitzats en aquesta voluntat explícita de bastir un país: ell volia aprofitar aquelles formes de comunicació oral, que llavors, en la societat urbana del nou-cents, ja sonaven antigues, per tal de dotar-les de nous usos, de nous valors i significats. Ara diríem que les volia refuncionalitzar i/o reciclar. I això ho feia amb les eines més modernes del temps: amb els còmics, amb les cançons difoses per la impremta, o presentant un espectacle de ball sota la nova idea de 'dansa' adequada al país (amb un peu als ballets del Liceu, cal dir-ho, un element que fins ara ha estat poc explicat de com va condicionar l'estil dels moviments dels esbarts i, també, de les sardanes).

Apel·les Mestres ho exposa diàfanament en l'article que inicia la tercera sèrie del *Cançoner*, on trobem l'expressió precisa d'aquest estat d'ànim de Capmany: la poesia ha de ser cantada, i no pot de cap de les maneres quedar tancada als llibres. Mestres no dubta gens a afirmar que les cançons narratives, les que expliquen una història, ja en aquells primers anys del nou-cents han estat substituïdes pel diari. És a dir, per una publicació que cada dia narra de cap i de nou i, per tant, que fa perdre la memòria dels fets i fa norma de l'oblit quotidià. Era un visionari, cent-deu anys enrere, del que avui en dia passa amb molta més intensitat. Ara tindria molt clar que les narracions han estat substituïdes no només pel cinema i per la televisió, sinó pels fils de Twitter, el Facebook i el WhatsApp o, encara més decididament, per les sèries.

Per això mateix, Mestres està convençut que cal un retorn a l'oralitat directa i a la memòria: l'oralitat serà sempre la base substantiva de qualsevol producció poètica d'interès. I fonamenta l'argument en un gran clàssic antic, el recull *Shi jing*, que va ser la base de tota la producció poètica xinesa durant dos o tres mil anys. Ho tenim entès igual avui? Cal un retorn a l'oralitat? El dir cara a cara, amb gest, entonació, ritme i densitat fonètica, probablement torna a ser una de les necessitats comunicatives més preuades del nostre present; una de les activitats que, n'estic convençut, seran més apreciades en els anys que venen.

Objectiu: desvetllar la nació amb un Cançoner

Moliné i Brasés, a l'article que encapçala la primera sèrie del *Cançoner popular* de Capmany, l'any 1901, escrivia: «Catalunya es una d'aquestes nacions a quin desvetllament ha contribuït la musa popular». Continuava: «la ha vacunada contra l'encarcament acadèmic». I crec que tenia raó, perquè el vincle continuat que han tingut la majoria dels poetes catalans —de Verdaguer a Pedrals— amb les cançons i amb el dir oral ha donat a la poesia catalana una força i una vivor decisives per acostar-la a un públic ampli, lluny dels estrets reductes dels erudits i dels elitistes. La idea de la regeneració de la veu poètica —de l'estètica— gràcies a la «poesia popular», i a partir d'aquí la recuperació literària i històrica d'una nació políticament inactiva, no era pas nova, sinó derivada de les proclames de Herder a les darreries del segle XVIII, que, atenció, ell va formular alhora des de posicions de nació i de xarxa internacionalista, totes dues en peu d'igualtat (un aspecte que sovint es vol oblidar). La poesia oral era considerada un dels grans pilars —juntament amb els clàssics antics— que havia de regenerar la creació literària dels pobles d'Europa. Aquesta idea ja s'havia escampat i havia fet forat a la Catalunya de finals de la dècada de 1830 en la generació historicista i culturalista de Pau Piferrer, Manuel Milà i Fontanals i Marià Aguiló,¹ però assoleix la màxima difusió i acceptació en les dècades de pas del segle XIX al segle XX.

Ara bé, és prou conegut que la majoria dels reculls de cançons orals editats a Catalunya en la segona meitat del segle XIX aplegaren només textos i gairebé no aportaven notacions musicals, centrats en l'interès literari per 'la poesia'. El primer que va aportar sistemàticament la melodia va ser Francesc P. Briz amb *Cansons de la terra* (1866-1875), una obra elaborada des de la militància catalanista d'una nova generació que vol obtenir impacte social i intervenir en la vida política. Pau Bertran i Bros va seguir aquesta via a la dècada de 1880 en la seva breu però molt sòlida obra (re- cordem l'encertat treball d'estudi i de valoració que en va fer Josep Maria Pujol), situada ja en un científisme positivista que coneix bé els treballs de la Folk-Lore Society britànica. Capmany disposava encara d'un tercer referent publicat feia pocs anys, el volum *Cansons Populares Catalanes* (1891)

1 Podeu veure una síntesi d'aquests autors, de llurs idees i dels que esmentarem tot seguit a Jaume Ayats «El sorgiment de la cançó popular», dins Xosé Aviñoa, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. VI, Barcelona: Edicions 62, 2001, p. 12-113.

de Francesc Alió, amb vint-i-tres melodies elaborades per a cant i piano en una versió de música de saló burgès, i treballades pel compositor segons els models dels *lieder* alemanys i francesos.

Així doncs, Capmany seguia sense dubtar el fil de la militància catalanista, amb la intenció declarada de redivulgar les cançons en una societat que ja les estava oblidant. Per fer-ho, va decidir recuperar l'antiga aparença de la literatura de fil i cordill: venia les cançons en un full solt doblegat en quatre paginets, com els fulls solts que els cantadors «de cantonada» —sovint cecs— proclamaven pels carrers, a vegades penjats en cordills, i que venien a cap preu. O com el que a Mallorca han denominat fins avui 'plaguetes' (del francès *plquette*). Són semblants als fulls que es coneixien amb el nom de *romanços*, però pel que fa al contingut els fulls antics no tenien gaire res a veure amb les cançons narratives que Capmany volia difondre. Els *romanços* —cal repetir-ho per evitar aquest error de gènere tan freqüent en els àmbits acadèmics— eren cançons de circumstàncies, de fets nous, satírics o de carnestoltes que rarament passaven a l'oralitat més enllà d'una o de dues generacions. Generalment eren textos escrits per algun lletrat popular de ciutat i, en la majoria dels casos, en llengua castellana. Els fulls d'aquesta mena mai no duïen notació musical i s'acostumaven a cantar amb una tonada ja popular.

En canvi, el repertori de cançons que Capmany vol divulgar «a tall de romanço» té tot un altre contingut: correspon a les cançons narratives que a molts països d'Europa s'han denominat *balades*, i que en la llengua popular catalana prenen simplement el nom de *cançons* o, a Mallorca, de *cançons llargues*. Entenem que la denominació *cançó* es deriva del corresponent gènere trobadoresc —*cansó*— i indica que el text explica una història. El contingut està gairebé sempre estructurat d'una manera molt precisa: presenta una escena única i ho fa de manera dramàtica, breu i sintètica, amb molts fragments de diàleg entre els personatges i poques intervencions d'un narrador, com si fos un retall de teatre. Gairebé mai exposa reflexions moralitzants, però l'escena que presenta és dramàticament colpidora i efectiva. Malgrat que l'escena té l'aparença de ser històrica, ben poques vegades descriu els fets concrets d'un episodi històric verificable, i per això els noms i altres elements de temps i de lloc són molt més simbòlics que reals, i s'han d'escoltar amb aquest valor simbòlic.

Les balades s'han difós i s'han adaptat durant generacions, escampades per països i llengües diverses, fins a l'extrem que les transformacions d'un mateix argument han tingut continuïtat des de la península Ibèrica fins a la península de Corea, com sembla que passa amb la cançó que co-

neixem amb el títol de *La dama d'Aragó*. Ara bé, aquests textos narratius molt rarament han passat a l'escriptura dels fulls volanders que es venien pels carrers. En realitat, si analitzem les cançons que va publicar Capmany, només una, la LXXIV, prové del full d'un *romanço* (fet que l'autor aprofitava per descriure en els comentaris que acompanyen la cançó detalls de molt alt interès de com es feia la venda dels fulls a les darreries del segle XIX). Tot i ser una figura en plena decadència des del segle XIX, hem pogut documentar el venedor de *romanços* en actiu en els mercats catalans fins a la dècada de 1940, i en alguns indrets potser fins a principis de la de 1950. Ramon Call va dibuixar un magnífic *Venedor de romanços* a llapis cap a 1918, que podeu veure en una obra conservada al Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí.

Balades antigues refetes

De les cent cançons del *Cançoner*, podem considerar que vuitanta corresponen molt precisament al model de les balades, o de les cançons dictades que segueixen la forma de les balades.² Una dotzena de fulls mostren unes altres tipologies narratives, com ara els tres que tenen la configuració pròpia dels goigs. En queden només vuit que despleguen un estrofisme no narratiu o un simple encadenament de versos i situacions, i que es poden descriure com cançons d'estirabots i de gresca habituals de les festes de Nadal i una singular cançó de les transformacions (a més de *La pastoreta* i de la quarteta que duu el títol de *Serrallonga*).

Es tracta, doncs, d'un recull compost sobretot d'allò que fins al segle XIX es denominava simplement *cançons* (una denominació que després hem transformat en molt més àmplia, potser degut a la influència en el concepte del mot equivalent en llengua castellana, llengua que ha gairebé abandonat el mot genèric *cants*). O sigui, Capmany va reunir un recull de cants narratius on predominen sobretot les històries que ens duen simbòlicament a un món antic de cavallers i dames, d'amors i desamors lírics, i de personatges terrorífics o heroics. Amb això coincideix amb les històries que més fascinen la imaginació romàntica. Amb aquesta tria Capmany segueix, i ell mateix ho declara, les petjades dels col·lectors romàntics precedents.

² Podeu trobar una descripció de les *cançons dictades* i dels seus creadors a Jaume Ayats, «Notícia del dictadors de cançons», dins *Miscel·lània Segimon Serrallonga*, Vic: EUMO editorial, 2001, p. 33-47.

Les cançons que narren escenes de transgressió moral, i que aleshores podien ser qualificades d'atrevides o picants, són ben poques –mentre que en l'oralitat que hem pogut recollir dels cantadors de les darreres dècades del segle xx són ben nombroses, gairebé la meitat de totes les que ens han cantat. Ara bé, això no exclou que un petit nombre no mostrin que l'autor es permetia certa llicència amb algunes cançons atrevides, com ara amb *El frare blanc*, *El frare i la pastora* o en les versions que aporta en els comentaris de *Fum, fum, fum*. Amb això, Capmany demostra que no es queda de cap de les maneres atrapat dins d'un moralisme estricte —un moralisme que devia ser difícil en un menestral com ell—, tot i que es manté prou dins de la correcció moral i catòlica hegemònica d'aquells anys. La seva intenció patriòtica i d'evocació històrica no pretenia pas seguir el camí de la transgressió, sinó que el portava a subratllar altres aspectes més lírics o tràgics. I, tot evitant les transgressions, també evita possibles censures i el rebuig dels sectors catalanistes conservadors i catòlics.

I, seguint el fil, arribem a la pregunta inevitable: d'on treia les cançons?

Ell mateix va anar responent aquesta pregunta –ni que fos parcialment– quan redactava els comentaris, prou llargs i erudits, que acompanyen cada cançó i, també, en els textos de presentació de cadascuna de les tres sèries. Deixa ben clar un dels objectius: publicar totes les cançons que figuren al primer volum de les *Cansons de la terra* de Briz (editat el 1866 i ja introbable a principis del segle xx) i també totes les del volum ja esmentat d'Alió. Passant llista, les cançons d'aquests dos volums representen la meitat de les de Capmany, però no sempre en segueix el text de manera gaire estricta, sinó que hi afegeix versos nous, procedents d'altres fonts, amb la intenció de completar l'ideal de cançó que ell tenia: volia aconseguir una versió tan extensa i «completa» com li fos possible, sota la idealització de l'oralitat que es tenia en aquells anys. Els col·lectors imaginaven cada cançó situada en una redacció original que calia recompondre, i cada versió oral només era un fragment d'una totalitat perduda.

Així doncs, en la publicació de Capmany hem de parlar de versions que no procedeixen del que canta un sol cantador, com seria l'objectiu d'un rigorós estudi acadèmic positivista. El resultat que ens ofereix és una cançó ideal feta de versos d'origens diversos reunits per l'editor i que, en l'argot acadèmic, denominem una versió factícia. A més, l'editor tria la melodia que li sembla més bonica i digna de ser perpetuada i, encara, esmena els barbarismes (sobretot els castellanismes), que eren tan freqüents en l'oralitat cantada, gairebé com una marca de prestigi. Capmany no té la intenció

de publicar documents autèntics ni erudits, sinó que vol difondre les cançons perfectament formulades. Unes cançons que sobretot tenen la missió d'unir les veus i els sentiments dels fills de la pàtria nova.

Escorcollant les possibles fonts dels versos, a més dels textos i melodies de Briz i d'Alió, fa ús dels cançoners publicats per Marian Aguiló, Manuel Milà i Fontanals, Pau Bertran i Bros i, en menor grau, d'una colla d'altres. Però a més hi ajunta versos i alguna melodia procedents de les aportacions que li fan amics i coneguts i, també, de diverses versions orals que ell mateix ha notat. A estones es fa difícil, doncs, destriar l'origen de cada vers, però en algunes cançons, com a *La presó de Lleida*, ho hem pogut arribar a resseguir molt bé, veient com pren per text de partida una versió publicada per Aguiló, a la qual interposa versos de les publicacions de Milà i de Briz.

L'objectiu, repetim-ho, és del tot declarat: vol influir en la població amb una intencionalitat regeneracionista, i no pas oferir nous documents als erudits. Alhora, el guia un ideal estètic no gaire allunyat del que va guiar el romanticisme d'Elias Lönnrot amb l'elaboració (en aquest cas amb molta més intervenció de creació literària d'autor) del mític llibre *Kalevala* (1849), la peça literària fundadora de l'aleshores inexistent nació finesa.

Tonades líriques i antigues

Capmany, doncs, triava les tonades que volia publicar entre les que tenia a disposició de cada cançó, i ho feia, a ell que tant li agradava cantar, escrivint les que li agradaven més. La tria no desmereix gaire la diversitat estètica de les melodies de les balades catalanes. I no observem pas que alteri gaire —o gens— les melodies que han estat publicades: les ofereix tal com li arriben notades o cantades. Ara bé, dins de la tria, procura evitar les melodies que considera menys interessants o més «vulgars». A grans trets, afavoreix les que li semblen més antigues, més diferents i exòtiques en relació amb el model tonal que en aquells anys ja havia ocupat gairebé tota la creació musical. He de confessar que, seguint el meu gust estètic, segurament jo també hauria fet una tria dins de la mateixa tendència. I aquesta tria s'ajusta perfectament a la idea regeneradora i innovadora (allò antic innova!) que en aquells anys cercava l'Església catòlica amb el nou cant gregorià refet des de Solesmes i amb el cecilianisme musical. Com també s'ajusta a les propostes de polifonia renaixentista de l'Orfeó Català, per exemple. Allò més antic és allò que sonava més modern i autèntic.

Repasant cada melodia, en trobem un bon grup que estan formulades dins dels paràmetres de la música tonal, però és sorprenent l'alt nombre de melodies que no segueixen de manera clara el sistema tonal modern i que, a més, es mouen sovint per graus conjunts i àmbits reduïts. Si observem els compassos i el ritme, la tendència encara es fa més clara: són moltes les cançons escrites amb canvis sovintejats de compàs o amb ritmes que es nota que han estat encaixats de manera maldestra en els motlles dels compassos acadèmics (recordem que en aquells anys encara no es practicaven altres lògiques d'escriptura musical).

La nostra particular lectura ens ha fet detectar una trentena de melodies que, malgrat les probables deformacions d'escriptura amb què són presentades, es poden explicar notablement bé des de la lògica rítmica del mecanisme *giusto* sil·làbic.³ En algunes només caldria desestimar alguna pausa i algun puntet de prolongació per tal que sorgeixi de manera clara la lògica del *giusto* sil·làbic, o a vegades caldria alterar lleument la posició d'alguna barra de compàs. Creiem que en són exemples clars les que duen per títol *Perleta*, *Sant Jaume de Galícia*, *Bach de Roda*, *Les set paraules*, *Francisca Ferrera*, *Don Joan i don Ramon* i *L'enramada*. Una desena més permeten imaginar elements propers a aquest mateix mecanisme d'estructuració rítmica.

Aquest resultat no és pas sorprenent: a tots els països de llengües derivades del llatí, des de Romania fins a Portugal, és en el repertori de balades on trobem més ritmes que es poden explicar des del model *giusto* sil·làbic proposat per Constantin Brailoiu a la dècada de 1950. Ara bé, en els reculls catalans sempre s'hi acostumen a trobar en una proporció inferior. En les nostres recerques a la meitat nord de Catalunya, per exemple, aquest mecanisme difícilment és utilitzat per més d'una quarta part de les balades. Si la concentració de *giusto* sil·làbic és clarament més alta en la tria de Capmany, és precisament perquè el seu gust estètic el va fer triar les melodies d'aspecte més arcaic i menys tonal. Això en fa, al nostre entendre, la característica musical més singular del *Cançoner*, i ha contribuït a dotar-lo d'una fesomia arcaica i, de retop, ha contribuït a transmetre aquesta imatge sonora al repertori més conegut de les cançons tradicionals catalanes

3 Per a una descripció dels mecanismes rítmics d'aquest model, podeu consultar Jaume Ayats, «El ritme g.s. 1212: un cas notable de *giusto* sil·làbic en les cançons baladístiques de la comarca d'Osona», dins *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional* [Reus, setembre 1990]. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 93-109.

(una imatge «més propera al gregorià», segons la manera d'imaginar-ho de l'època). Del tot en sintonia, doncs, amb l'estètica cercada per l'Orfeo Català i pels moviments catòlics renovadors d'aquells anys.

A més, Capmany prescindeix del tot en la notació de cap mena d'acompanyament instrumental o d'harmonització, apartant-se així de les publicacions més de saló burgès que havien fet Briz i Alió, i que continuaven fent alguns editors en les dues primeres dècades del segle xx.

En resum, tot plegat contribueix a remarcar l'aspecte simple i arcaic de les cançons i, juntament amb el to dramàtic i de ressonàncies antigues de les lletres, en reforcen el lirisme.

Cançons per al país nou

A quin públic, doncs, s'adreçava Capmany? El contingut i el disseny dels fulls ho deixen prou clar: al públic captivat per l'estètica modernista i de ciutat. Capmany va encarregar un gravat per a cada cançó, i ho va fer a tota una generació d'artistes, amb la participació de quaranta-quatre noms que van d'Alexandre de Riquer a Adrià Gual, Modest Urgell i Jaume Pahissa, per esmentar-ne només quatre. La «mirada» modernista que obre cada cançó ja en determina el to estètic i el grup social a qui s'adreça.

En segon lloc, el fet que hi aparegui la notació musical, i que ho faci a la portada –de les quatre o vuit pàginetes que ocupa cada cançó– també orienta decididament la preferència cap a un públic triat. A més, els comentaris que afegeix a cada cançó també assenyalen el mateix grup social. Els comentaris barregen l'erudició històrica i bibliogràfica (amb interessants informacions d'un nivell més que notable), amb les notícies etnogràfiques i les proclames patriòtiques. Aviat queda clar que per seguir tot el fil de comentaris de la cançó calia tenir una certa formació llibresca. D'aquesta manera, podem pensar que la intenció inicial d'influir en l'oralitat de la població popular, de les classes populars, era forassenyada i fantasiosa.

Però la sorpresa ha estat quan en les recerques orals que hem dut a terme ja a finals del segle xx (sobretot amb el Grup de Recerca Folklorica d'Osona) hem trobat rastres comprovables d'oralitat que provenien dels fulls de Capmany. Com és fàcil d'endevinar, gairebé mai una cançó realment difosa en l'oralitat de diverses persones encadena els mateixos versos un darrere l'altre. La variabilitat entre cantadors es fa notar de seguida en la formulació dels versos i de les tonades, fins i tot dins d'una mateixa família. Quan un cantador enfila vuit o deu versos seguits exactament amb

la mateixa formulació que figura en una font escrita, ja sabem que la versió procedeix de la memorització fixada d'aquell text escrit. I quan això passa durant una recerca, de seguida preguntem al cantador si ha après aquella cançó d'algun llibre. Més d'una vegada, el cantador —la cantadora, per ser més precisos— ens ha explicat que de petita el seu pare o el seu oncle compraven o tenien les cançons en fulls (o sigui, els fulls de Capmany). Eren cançons que generalment ja sabia algú de la família, i que cantaven els vespres d'hivern amb la tonada de qui la sabia (la melodia que ens canten gairebé mai no coincideix amb l'estampada al full), però seguint la lletra impresa (la seguien, és clar, els pocs que sabien llegir). Així els versos del full escrit es fixaven a la memòria de manera prou fidel per poder-ne resseguir, moltes dècades després, la traça.

Les evidències del treball de camp ens han fet conèixer com els fulls de Capmany varen influir en diverses famílies pageses i treballadores que continuaren cantant «les cançons d'abans» però amb la formulació de lletra ja fixada per escrit. Les melodies del tot diferents: en cap d'aquests casos recordaven ni tan sols que al full hi hagués comentaris sobre la cançó; només recordaven la imatge del gravat i la lletra. O sigui, que el mateix full podia tenir un nivell de lectura per al destinatari modernista, educat i de ciutat, i un altre nivell per al menestral o pagès amb coneixements bàsics de lectura. I d'aquesta manera es va produir el prodigi: Capmany va assolir la seva fita probablement més enllà del que era esperable —talment com va succeir amb *En Patufet*— tot fent llegir la «nova tradició» de les balades antigues a la primera generació del segle xx. D'una banda ho podríem entendre com un antecedent popular als plans d'educació noucentistes i de la naixent Mancomunitat. D'una altra banda veiem com Capmany sap fer seguir el fil popular de la cultura catalana, arreladament oral i dita, que li ve dels Verdaguer, Guimerà i Pitarra i que, seguint amb el Rusiñol més conegut, continuarà amb Sagarra.

No hi ha cap dubte que Capmany va contribuir a construir una determinada imatge cantada del país, a divulgar a través de nous camins les cançons que durant tot el segle xx han dibuixat el patrimoni ideològic i social d'allò que hem considerat «la cançó tradicional [llavors denominada “popular”] catalana».

Un exercici simple per comprovar-ho és fer una relació de les cinquanta cançons tradicionals més treballades pels compositors de tot el segle xx i del que ja portem del XXI, les més cantades a les escoles, als cors, als grups d'escoltes i d'esplai, les més versionades per la nova cançó

i pels grups folk. De seguida descobrirem que ben bé dues terceres parts coincideixen amb títols que Capmany va publicar. I la majoria de vegades amb l'exacta melodia que ell va publicar. Només això ja ens fa entendre la importància capital que van tenir aquests fulls solts aparentment humils.

També cal precisar que Capmany no va oblidar cap de les cançons orals que ja a la dècada de 1890 s'havien fet símbol de l'onada catalanista amb l'Orfeo Català i Catalunya Nova com a cors capdavanters, amb *Els segadors* al davant, *Bac de Roda*, *L'Alabau* convertit en *Plany*, *La dama d'Aragó*, *Muntanyes del Canigó* o *La presó de Lleida*.

L'ideal de les cançons de Capmany es pot situar dins de les iniciatives contemporànies de regeneració de la cultura catalana, però alhora mobilitzen una intenció pràctica d'una veu on aferrar-se, d'un corpus estàndard que permeti compartir l'emoció lírica i patriòtica i, des d'aquest fer, construir un espai expressiu comú per a tot un país. Ell ho aconsegueix en un grau sorprenentment alt, amb tantes repercussions més d'un segle enllà. O sigui, fa cantar les històries per fer sentir i imaginar el país nou.

AURELI CAPMANY I LA DANSA

Francesc Massip
Universitat Rovira i Virgili

Els folkloristes catalans tradicionalment han deixat de banda en les seues recopilacions i estudis l'àmbit de l'espectacle popular. Quan, a partir del segle XIX, es duen a terme extensos reculls del cançoner o del rondallari als Països Catalans, es deixa deliberadament de costat el teatre popular, sovint transmès sobretot o exclusivament per via oral.¹

Una de les poques excepcions ha estat el volum d'Artur Quintana *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinença 1. Narrativa i Teatre* (Calaceit 1995). Pel que fa, però, a la corèutica, el precursor més conspicu va ser Aureli Capmany, que ja el 1922 va publicar una monografia sobre el contrapàs,² ball popular per excel·lència del territori català ans de l'auge romàntic de la sardana, sobre la qual, el mateix any, publicava un tractat tècnic, que ajudaria decisivament a la seua difusió,³ i el 1930 editava el primer volum *La dansa a Catalunya*, on traça, de fet, una història i una classificació de la dansa des dels orígens a l'actualitat.⁴ El seu capteniment per l'activitat dansística, però, venia de molt abans. Interessat pel folklore, no va deixar de banda cap aspecte que s'hi relacionés i, en la tasca de recollir el cançoner tradicional, el ball hi era indissolublement associat, perquè majoritàriament hom ballava acompanyant-se de cançons. A principis de segle XX, Aureli Capmany ha pres contacte amb el món dels balls populars d'arreu del país i en serà un dels més fervorosos sostenidors.

1 Enric Cabra Martorell, «Reminiscències de la representació de la mort i d'altres peces teatrals en el cançoner de Francesc d'Albranca», *Revista de Menorca*, any LXXXI (1990), p. 157-176 (p. 158 de referència). Aquest capítol forma part de la recerca del grup LAiREM 2017, SGR 1514.

2 Aureli Capmany, *El ball popular a Catalunya. El contrapàs*, Barcelona: Políglota, 1922.

3 Aureli Capmany, *Com es balla la sardana: L'història, la tècnica, l'estètica*, Barcelona: Salvador Bonavia, 1922.

4 Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, 2 vols., Barcelona: Barcino, 1930 (I) - 1953 (II).

Vagi per endavant que jo no tinc ni els coneixements tècnics ni etnològics per parlar de la dansa tradicional catalana com ho fa amb tota propietat i pertinença Montserrat Garrich en el llibre catàleg de l'exquisida exposició que ha organitzat a la Casa dels Entremesos de Barcelona.⁵ Ni he consultat l'ingent arxiu Capmany de dansa catalana que ella ha endreçat meticulosament a la seu de l'Esbart. Però en una jornada sobre els Capmany organitzada pel nostre Departament no podia deixar de donar testimoni de la importància que va tenir l'homenatjat en l'estudi pioner sobre la dansa catalana, estudis que han guiat les meues investigacions sobre la dansa medieval i postmedieval en el seu context sociohistòric i la seua iconografia, i que es van concretar en l'exposició *El Teatre del cos. Dansa i representació a la Corona d'Aragó. Traces medievals i pervivències* (2017-2018), que vam dur a terme el nostre grup de recerca LAiREM i el projecte Iconodansa d'aquesta casa (fig. 1).



Fig. 1. Cartell de l'exposició *El Teatre del cos. Dansa i representació a la Corona d'Aragó. Traces medievals i pervivències* inaugurada a Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, el 9 de febrer de 2016.

5 Montserrat Garrich, Aureli Capmany. *La dansa i l'Esbart Català de Dansaires*, Barcelona, Esbart Català de Dansaires, 2018.

Fa uns anys, quan l'Institut de Investigación de la Danza del Centro Nacional de las Artes de Mèxic em va convidar a fer el curs d'especialitat per al professorat de l'ens «La danza en la edad media y sus pervivencias tradicionales», alguns dels professors assistents van acudir-hi amb les sabbilles de ball. De seguida vaig haver d'aclarir-los que jo no era especialista en dansa i que ni tan sols sabia ballar, ni danses medievals ni de cap altre tipus. Per tant, que tot allò que podia ensenyar-los se cenyiria a l'aspecte teòric i metodològic per abordar l'estudi de l'espectacle coreogràfic a l'edat mitjana, cosa que ens podia ser útil per buscar orígens i fonts de tantes danses tradicionals, també mexicanes, que procedien d'aquells antecedents poc coneguts. El curs va ser intens i profitós perquè els vaig mostrar moltes imatges de danses, acompanyades de mencions i descripcions històriques de l'activitat corèutica, i els vaig oferir una taxonomia plausible, mentre detectàvem reveladores sinonímies en danses d'una banda i altra de l'Atlàntic en relació amb la iconografia tardomedieval i moderna.

Avui veurem moltes figuracions iconogràfiques no pas per amenitzar la xerrada o per decorar el discurs, sinó perquè l'espectacle és un fenomen de rotunda visualitat i perquè les meues investigacions sempre s'han basat en l'anàlisi i la confrontació de tres tipus de documents fonamentals: el document escrit (fig. 2), el gràfic (fig. 3) i l'etnogràfic (fig. 4). La meua metodologia consisteix a posar-los uns al costat dels altres i donar-los conversa. Acaben dient coses que per separat serien incapaçs de formular.



Fig. 2. Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Roma 1555: «De chorea gladiatoria vel armifera saltatione» liber v, fol. 513.



Fig. 3. Dansa d'espases en l'entrada de Joao de Castro a Goa (1547), tapís de 1550, Kunsthistorische Museum, Wien.



Fig. 4. Dansa de Todolella, foto: Raül Sanchis Francés (2013).

Cal dir tot d'una que un estudi de la història de la dansa a partir de fonts literàries o iconogràfiques, úniques susceptibles d'utilitzar per al període medieval i modern, posa alguns problemes perquè la imatge i el text no són més que testimonis fossilitzats d'una pràctica que no és més que

gest i acció en moviment. Sempre és difícil pintar, descriure o anotar el moviment de la dansa, que no deixa de ser una manera d'ocupar un espai i de fer-lo apte per a la celebració del ritual.

Els textos i documents escrits ens informen sobre diversos aspectes de l'activitat coreogràfica medieval, sovint en negatiu, a partir de les prohibicions sinodals, els sermons admonitoris i els testimonis moralitzadors i repressius de l'exercici dansístic. Però hi ha també documents descriptius neutres o favorables a la dansa, sigui en fonts literàries com la novel·la artúrica i de cavalleries o en cançons i composicions poètiques per ser ballades, sigui en cròniques i descripcions festives, així com els primers tractats sobre dansa, que comencen a proliferar en el context cortesà durant el segle xv.

Pel que fa a la iconografia de l'època, és l'únic tipus de documentació que ens permet fer-nos una idea de la fisicitat de l'espectacle de dansa, del seu aspecte material, de la seua fisonomia i plàstica coreogràfica.⁶

El tercer pilar de les nostres investigacions, poc conegut i que tindrem sempre molt en compte, el constitueixen les pervivències tradicionals d'un tipus d'espectacle d'arrel medieval, o en alguns casos anterior, que ha sobreviscut al pas del temps per tradició popular.⁷ Com que es tracta de festes o formes espectaculars que han perviscut en la mesura que han continuat vigents, és a dir, viues, és lògic que hagen sofert les transformacions pròpies de la biologia, però mantenint aspectes o elements que podem retrotraure al teatre dels orígens i, per tant, poden ajudar-nos a comprendre aquella teatralitat primigènia.

Deia Capmany que «La dansa és l'expressió i la manifestació més completa que l'home i la dona poden fer amb el propi cos» i, en efecte, sempre considerarà la dansa com una eina imprescindible per a l'educació i el desenvolupament personal.⁸ No dubtem que seguia les indicacions de Lluçia de Samòsata (Síria 125-181), que en el seu diàleg apològic sobre l'art co-

6 Francesc Massip, «Theater and Iconography in the Middle Ages and the Renaissance (an interdisciplinary approach): Analyzing Theater through the Visual Arts», dins F. Massip (ed.), *Repensar el sombrío Medioevo. Nuevas perspectivas para el estudio de la cultura medieval y de la temprana Edad Moderna // Those Dark Ages Revisited. New Perspectives for the Study of Medieval and Early Modern Culture*, Kassel: Reichenberger, 2014, p. 65-100.

7 Maria de la Pau Janer & Francesc Massip, «La danza en Catalunya e Islas Baleares», dins *Tradición y danza en España*, Madrid: Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1992, p. 209-236.

8 Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, vol. I, p. 12.

rèutica defineix la dansa com «un exercici de religió, diví i místic, fet en honor als déus»,⁹ i així es va concebre en la cultura grega, com a fenomen públic que implicava tota la societat civil, de tal importància que l'adjectiu *achoréutos* ('el qui no sap dansar') era sinònim d'*ignorant* (que és el que jo soc).

La dansa s'hauria originat, doncs, com a cerimònia sacra. I si el nom grec *choreia* (χορεία) fa referència a la forma de ball coral, és a dir, en comunitat i cantat, el terme medieval *dansa* segons Corominas (en el seu deliciós DECLC) derivaria de l'àrab vulgar d'al-Àndalus *dánša*, a partir de l'àrab clàssic *dánas*, 'ser brut, impúdic' (com suposadament es considerarien les danses per part dels alfaquís —els imams de l'època); però darrerament l'arabista Federico Corriente demostra que *dansa* procedeix de l'andalusí *ṭanz* 'burla' i els verbs *ṭanjár* i *aṭṭanjár*, que el *Vocabulista in arabico* tradueix com a *gaudere* i *ludere*, i que interpretem com el gaudi i l'entreteniment que comporta dansar.¹⁰ En tot cas, tant Corominas com Corriente coincideixen que la difusió de la cosa i del nom, amb un matís cortesà, prové de la lírica i la cultura lúdica andalusina, i que la dansa penetra a Europa a través de les corts occitanes, gràcies al tràfec de les prestigioses balladores andalusines, molt presents i amplament documentades entre els entreteniments de palau tant dels reis catalanoaragonesos com dels ducs, comtes i marquesos dels senyorius occitans, començant per Guilhem de Peitieu, duc d'Aquitània, el primer trobador conegut. Encara en època tardomedieval, un referent de la dansa popular eren els «serrahins qui ballen de nits», fins al punt que Alfons d'Aragó, duc de Gandia, prohibeix les danses nocturnes entre els vassalls dels seus dominis, per distanciar-se de les pràctiques morisques i pels perills de «tocaments de nits a fembres deshonestes» que se'n derivaven.¹¹

9 Luciano de Samosata, *Obras*, Madrid: Gredos 1988-1997, vol. III (1990), p. 68.

10 Federico Corriente, *Lexico árabe andalusí según el «Vocabulista in Arabico»*, Madrid: Departamento de Estudios Árabes e Islámicos de la UCM, 1989 [1990], p. 150.

11 per ço com los senyors són guarda e protecció de lurs vassalls, pertany-se de aquells per tolre scàndils e perills entre los sotsmeses fer provisions condecendents, donchs com per speriência sia notori que ballar de nits en sposalles, nocés e en altra manera per hòmens són fets parlaments e tocaments de nits a fembres desonestes d'on se seguexen perills, bregues e mals, per ço lo molt alt senyor don Alfonso duch de Gandia, marquès de Villena e comte de Ribagoça, volent les avinentes de tals perills squivar e privar, e per tolre similitud de serrahins qui ballen de nits, proveex e mana que de nits, pus la claror del dia cessa, no sia algú tan hosat qui gos o presumesca ballar o dançar ne moure aquells, si donchs dins cases llurs no

Capmany, en traçar un recorregut històric per la dansa a Catalunya, classifica les seues manifestacions en tres blocs: les danses religioses, les danses senyoriales i les danses populars.¹² Del primer grup, en ressegueix els documents que troba sobre les danses sagrades, presents en la litúrgia i les festivitats cristianes, que tothora malden per distingir-se d'aquelles altres danses considerades «dissolutes». La realitat és, però, que el cristianisme medieval oficial adopta majoritàriament una actitud declaradament coreofòbica.

L'Església es mou en una continuada tensió d'opòsits: ara condemna la dansa fins a considerar-la una pràctica demoníaca, ara l'accepta fins a permetre danses clericals dins del claustre i àdhuc dins del temple. La dansa, com altres expressions escèniques, va haver de conviure amb aquest estatus paradoxal, conreada i alhora blasmada per l'estament clerical. Com escriu Leo Spitzer, «en l'Església dels primers temps la dansa era una manera de proclamar, imitant-la, l'harmonia del món».¹³ De fet, la litúrgia cristiana va generar una variada tipologia de danses sagrades com a acte de pietosa lloança (fig. 5), interpretades per eclesiàstics i fidels dins el temple en ocasió de solemnes festivitats com la Nativitat de Crist, la Resurrecció o la Pentecosta i, particularment, en les esglésies de peregrinació, on els nombrosos romeus celebraven el fet d'estar reunits i de fer camí junts amb danses que s'escampaven per l'atri o plaça i es contaminaven dels balls populars.¹⁴ És clar que també hi havia pelegrins que «quan visiten els llocs sagrats, canten cançons luxurioses o dansen en les vigílies dels sants», com es planyia el dominicà Étienne de Bourbon, sens dubte exagerant.¹⁵ I és

ó feyan, sots pena de [en blanc] solidos dels béns dels de cascú movent dançes o balls e dels ballants en aquelles pagadores les dues parts als cóffrens del dit senyor e lo terç a l'acusador, e axí pusca tothom acusar. E per tolre scàndils lo acusador no sia manifestat als acusats». Document solt, actualment extraviat, que va ser reproduït en facsímil al programa del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca 3 al 6 octubre 1989), p. 24-26.

12 Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, vol. I, *passim*.

13 Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1963, p. 31.

14 Francisc Massip, «Danza y espectáculo en los caminos de peregrinación (siglos XII-XV)», dins *Identidad europea e intercambios culturales en el Camino de Santiago (siglos XI-XV)*, edició de Santiago López Martínez-Morás, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2013 [2014], p. 263-300.

15 Jean Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, París: Gallimard, 2001, 158 i 181.

per això que s'elabora, per exemple, el *Llibre Vermell* de Montserrat, perquè «els pelegrins quan vetllen a l'església de la Mare de Déu de Montserrat volen cantar i ballar i també desitgen fer-ho de dia a la plaça» i, com que és lloc sagrat, «allà només s'han de cantar cançons honestes i devotes». Per aquest motiu els monjos escullen el conjunt de cançons i danses conservades al preuat còdex, encara que s'havien d'«utilitzar honestament i moderada per no destorbar els [pelegrins] que perseveren en oracions i devotes meditacions».¹⁶



Fig. 5. Dansa litúrgica, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Pluteo 29.1, fol. 428.

Un manuscrit del segle XIV confirma l'existència d'un repertori de cants litúrgics que eren ballats pel sotsxantre de la catedral de Sens, on apareixen seqüències acompanyades de signes que admeten una interpretació coreogràfica.¹⁷ Per això Eiximenis «ensenya qual ball és bo e sant» i, després de condemnar el ball «per enceniment de luxúria», parla «d'altre ballar qui ve de sobres de ardor e de enceniment de amor de Déu, e aytal ballar és en Paradís [i] Jesuchrist en la sua glòria [...] està tot cint de balls

16 «Quia intendum peregrini quando vigilant in ecclesia beate Marie de Monte Serrato volunt cantare et trepidiare, et etiam in platea de die. Et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superius et inferius alique sunt scripte. Et de hoc ubi debent honeste et parce ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus in quibus omnes vigilantes insistere debent pariter et devote vaccare» (Biblioteca de Montserrat, *Llibre Vermell*, Ms. 1, fol. 22).

17 Jacques Chailley, «Un document nouveau sur la danse ecclésiastique», *Acta Musicologica*, 21 (1949), p. 18-24.

de vèrgens que davant ell canten tot temps [...] Per totes aquestes coses, appar que ballar de si mateix no és mal, sinó per la mala intenció del ballant, etc.».¹⁸ Al *Libre de les dones*, Eiximenis «ensenya com en Paradís ha jocs, cants, balls e rialles» i descriu els diferents tipus de danses celestes: «E los balls aquells seran formats en diverses spècies de figures geomètriques, car aquí haurà *ball lonc* e *ball rodó* e *ball triangular* e *ball codrat*, e axí de les altres figures...».¹⁹

És evident que en aquesta taxonomia el frare franciscà ha de tenir present, per força, els usos del seu temps. Per tant, hi ha més d'una evidència de la pràctica coreogràfica cultural, cert que sense un reconeixement oficial, però admesa en diversos indrets importants.

El cercle en dansa: la carola

Una de les formes més antigues i generalitzades de la dansa és la rotllana. El cercle, com a figura de la perfecció i la plenitud, s'ha utilitzat des dels orígens per representar la divinitat, en tant que síntesi circular de totes les coses. Possiblement la dansa més ballada a l'interior dels temples medievals hauria estat la circular, perquè reflecteix el moviment astral, la rotació del firmament, l'harmonia dels planetes.²⁰ També en cercles concèntrics dansen les ànimes benaurades al *Paradís* de Dante, que tracen belles danses circulars (corones, rodes, garlandes, «sants cercles») o més pròpiament *caroles* (fig. 6), ara lentes, ara més ràpides, en la «dolça harmonia» de l'univers que l'amor mou.²¹ A partir d'aquí el motiu del ball rodó esdevé la representació figurativa més característica i difosa de la beatitud paradisiaca.²² La carola, cadena de dansaires que es tanca en rotllana, apa-

18 Higini Anglès, «Fra Eiximenis (1340-1409) i la música del seu temps», *Estudis Romànics*, 10 (1962), p. 189-208.

19 Francesc Massip & Lenke Kovács, *La teatralitat medieval i la seva pervivència (Història de les Arts Escèniques Catalanes, I)*, Barcelona: Institut del Teatre & Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017, p. 455-456.

20 Honorius Augustodunensis, *Gemma Animae sive de divinis officiis et antiquo ritu missarum* (1136), a *Patrologia Latina*, vol. 172, col. 588.

21 Dante Alighieri, *Paradís*, x, 65; xii, 3, 5-6, 19-22; xiii, 20; xiv, 20, 23; xxiv, 16-18; xxxiii, 144-145 (citem el cant i els versos de la versió de Joan F. Mira, *Divina Comèdia*, Barcelona: Proa, 2000).

22 Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomé? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso/Roma: Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2000, p. 61.

reix en la iconografia de l'època i reflecteix una pràctica espectacular ben documentada. De fet és la dansa de moda entre els segles XII i XIV, com a ball en cercle que podia derivar en cadena oberta, i va tindre entrada en les esglésies amb la participació d'arquebisbes, bisbes i els seus subordinats.²³ Una dansa que eclesiàstics i escolars interpretaven el Diumenge de Resurrecció, en què el degà feia de corifeu o capdanser, seguit de canonges i capellans que, agafats de la mà amb els xantres i escolans, la ballaven donant diverses voltes al claustre,²⁴ però de vegades mentre recorrien els laberints monumentals encastats al paviment de les catedrals, ball ambulatori que evocava l'intricat trànsit de la vida humana, i que culminava a la casella central o Paradís²⁵ (fig. 7).



Fig. 6. Carola. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Siena ca. 1444-1450.

23 Eugène Louis Backman, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, Londres, 1952, p. 50-51.

24 Francesc Pujol i Joan Amades, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, 2 vols., Barcelona, 1936, I, p. 481.

25 Ja en l'antiguitat clàssica el laberint simbolitzava el viatge iniciàtic a través del coneixement que havia de permetre al mortal assolir la saviesa i l'eternitat. Francesc Massip, *Pre-romànic i romànic*, dins *Historia del Arte Gallach*, vol. 4, Barcelona: Océano, 1997, p. 13. Vegeu també Craig Wright, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge: Harvard UP, 2001.



Fig. 7. Laberint de la catedral de Chartres, dibuix del segle XVIII.

Dansa i romiatge

Particular menció mereixen les danses nascudes a l'abric dels temples de pelegrinació, que reuneixen un bon nombre de romeus disposats a festejar la seua veneració a la Mare de Déu o als sants patrons amb l'alegria de la dansa. De fet, tot fa pensar que la *girola*, el passadís de recorregut semicircular al voltant del santuari, és un element arquitectònic nascut per donar cabuda no només a la visita de les relíquies que tanta aflluència convocaven, sinó particularment a les manifestacions coreograficofestives dels pelegrins.²⁶ No és casual que en llemosí la paraula *carola* designava el deambulatori, apel·latiu popular que indicava una de les seues funcions més solemnes i festives: ser escenari dels balls sagrats que solien interpretar al voltant dels sants vestigis.²⁷ Aquest espai que circumda el presbiteri sembla

26 Francesc Massip, *Prerromànic y romànic*, p. 652.

27 André de Mandach, «La Chanson de sainte Foy» en occitan: chanson de geste, mystère ou «théâtre en danse»?», dins Yves Giraud (ed.), *La vie théâtrale dans les provinces du Midi* (Actes du 11 Colloque de Grasse, 1976), Tubinga-París: Gunter Narr Verlag, 1980, p. 15-43 (p. 39 i nota 26 de referència).

que es va originar a l'església de pelegrinatge de Santa Fe de Conques, en un dels camins principals que conduïen a Santiago, la *Via Podiensis*. El cos de la santa, que al segle IX era a Agen, va ser sostret i dut furtivament a Conques, en un dels casos més sonats de robatori de relíquies. El mes-trescola Bernard, quan va visitar l'església de Conques el 1020, va veure multitud de pelegrins que cantaven i ballaven dins l'església abacial durant la nit i s'afanya a explicar que en altres temps els monjos ho havien intentat prohibir tancant amb pany i forrellat les portes del temple a boqueta nit, però que es van tornar a obrir soles, com per intervenció divina a favor del poble. Precisament la cèlebre *Canczon de santa Fe* (1054-1076) és un text en vers occità per ser cantat i dansat solemnement, amb moviments trenats i ondulants, en guisa de carola, tresca o farandola (fig. 8), cadena de doble fila de dansaires conduïda pel *praecentor*, que entonava les estrofes, mentre la resta cantava la tornada. Cadascun dels seus gairebé 600 versos octosíl·labs suposava vuit passos endavant, l'últim subratllat per un petit salt, i cada vegada que es canviava de rima canviava la direcció de la marxa processional, que trobava el seu espai ideal en l'ampli deambulatori.²⁸

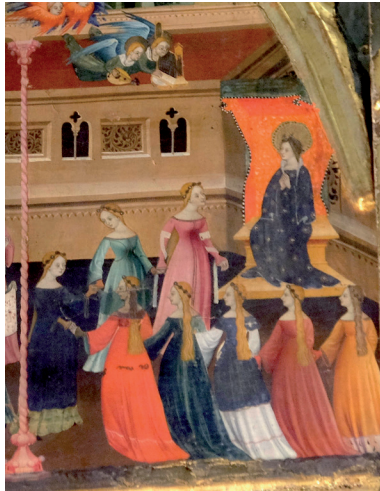


Fig. 8. Lluís Borrassà, dansa a l'entorn de la marededeu, *Retaule de la Presentació de la Mare de Déu i Sant Jordi* (finals s. XIV) de l'església de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès.

²⁸ Francesc Massip & Lenke Kovács, *La teatralitat medieval*, p. 465-468.

El lingüista occità Robèrt Lafont (1923-2009) considerava que la *Canczon* «mostra una perfecta adequació numèrica d'una dansa i d'un text», i que es basava en el principi del *branle* doble (suposo que allò que Capmany anomena *branda*), la forma de dansa col·lectiva més practicada a l'edat mitjana i en la dansa popular ulterior, i més particularment en el model de la sardana, i diu que el *branle* doble indica dos passos a la dreta (les 4 primeres síl·labes) i dos a l'esquerra (les quatre últimes síl·labes de cada vers), és a dir que el cor de dansaires cantava uns 124 versos fent 500 passos, 250 a l'esquerra i 250 a la dreta. I afegeix que ho ha comprovat *in situ* —tradueixo—:

Donant a cada pas llarg el valor de 25 cm (longitud mitjana del peu d'un home del segle XI), hem deduït un avanç sobre un díctic d'un metre a l'esquerra, un metre a la dreta. Descobrim així, posats en aquesta hipòtesi, l'adequació d'un període mitjà de 500 passos, és a dir 125 metres, amb el recorregut del deambulatori i les naus col·laterals per a un dansaire en posició exterior. Hem pogut verificar en conseqüència la tresca a la mateixa [església] de Concas.²⁹

Aureli Capmany hauria corroborat aquest paral·lelisme amb el model de «pas curt» de la sardana o, fins i tot, del contrapàs, danses que no només va estudiar a fons, ans va col·laborar decididament a difondre'n la represa en el context de la revivificació de la dansa tradicional catalana a mans dels esbarts.

Però tornem a l'extraordinari manuscrit montserratí del segle XIV conegut com a *Llibre vermell*, que conserva deu composicions, vuit en llatí, una en occità i una en català. La interpretació de la dansa sembla que adoptava la forma del ball rodó, com així consta en quatre composicions: *Stella splendens* que duu la rúbrica «Sequitur alia cantilena omni dulcedine plena eiusdem Domine nostre, ad trepidium rotundum»; *Los set gotxs recomptarem*, que va encapçalada per la nota «Ballada dels goytxs de Nostra Dona en vulgar cathallan, a ball redon»; *Cunctis simus*, i *Polorum regina*, ambdues també rubricades «A ball redon».³⁰

Que no fossin oficialment reconegudes en la litúrgia medieval no vol dir que no existissin aquestes danses rituals en el context litúrgic, legítimes per la participació de prelats i altes autoritats eclesiaístiques. La cosa canvia només quan irrompen els frares predicadors, que entre els segles

29 Robert Lafont (ed.), *La Chanson de Sainte Foi*, Ginebra: Droz, 1998, p. 34.

30 Biblioteca de Montserrat, *Llibre Vermell*, Ms. 1, fol. 22, 23v, 24 i 24v.

XIII i XV, des de les seues exitoses trones, no paren de condemnar qualsevol tipus de dansa, considerada una depravació diabòlica.

Tanmateix han perviscut danses incorporades a la litúrgia a l'interior del temple, com els *cossiers* de Mallorca, que entren a l'església durant l'ofertori i fan l'oferta i prostració davant l'altar, i particularment interpreten la dansa *Gentil Senyora* davant la imatge de la Mare de Déu morta en la festa de l'Assumpció.

Danses eclesiàstiques que també es conserven en altres indrets, com els *Seises* de Sevilla, que ballen per la festa del Corpus Christi, o els recuperats recentment del Col·legi del Patriarca de València, amb la música redescoberta de Joan Baptista Comes (1582-1643), enguany prohibits per l'heresiarca Cañizares (fig. 9).



Fig. 9. *Seises*, Col·legi del Corpus Christi o del Patriarca, València (Foto: Rodrigo Madrid).

Dansa i cort

Òbviament aquestes danses de destinació religiosa prenen inspiració en una pràctica laica de la qual queda alguna traça en la lírica trobadoresca. De la diversitat de subgèneres dansístics (dansa, dans, dansa retronchada, bal, balada, desdansa, desdans, rondet o redondel), només algun es podria vincular directament a un ball en cercle. Seria el cas del rondell o rondeau, un nom referit a la circularitat de la música i del text, i cal suposar que també de la dansa, que sens dubte presentava una coreografia en redó. I amb això entrem al segon bloc que traça Capmany en la seua història de la dansa a Catalunya: el que ell anomena «Les danses senyoriales».

En efecte, la dansa més difosa a les corts europees del segle xv és la baixa, un ball lent, solemne, majestuós, per oposició a l'alta, més vivaç i procliu als saltirons. La baixa dansa es ballava per parelles, que es movien com qui arrossega els peus, amb un elegant i cadenciós esllavissament i amb un rítmic abaixament puntual del cos. Es documenta per primer cop cap a 1320-1330 en una cançó del poeta occità Raimon de Cornet, que anota el fet que l'executen els joglars (al seu parer malament);³¹ però no és fins al segle xv que es posa de moda com a signe de distinció en qual-sevol festa que es preui, com recull Jaume Roig: «Les dames, prestes | al bel dançar, | *baxadançar* | may hi fallien: | totes venien | ben abillades | he divisades» (*Spill* I, ii: vv. 696-702). En canvi, a començos del xvii ja havia deixat d'estar de moda.

Al segle xv sorgeix el mestre de dansa especialitzat al servei de la noblesa, creador de coreografies i ordenador de danses. Domenico de Piacenza, a les ordres dels ducs de Ferrara, compon el primer tractat coreogràfic conservat i el seu deixeble Guglielmo Ebreu de Pesaro escriu un opuscle que va tenir molta difusió per tot Itàlia, particularment a la cort dels Mèdici (Florència) i dels Sforza (Milà) (fig. 10). Són tractats amb una part teòrica on es descriuen les normes fonamentals de la dansa i una part on es descriuen els passos que estan en la base de la dansa de cort italiana.³²



Fig. 10. Guglielmo Ebreu de Pesaro *De practica seu arte tripudii* (1463), París, BnF Ms. ital. 973, fol 21v.

31 «Jotglars an tost apres / coblas e may versetz, / cansos e bassas dansas; / tot quant dizo fals es / car no se entendo ges, / per que fan grans falhensas» (*Versa*, vv. 235-240, a Jean-Baptiste Noulet & Camille Chabaneau, *Deux ms. provençaux du xiv^e siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire Ladils et d'autres poètes de l'École Toulousaine*, Montpellier-París: Publ. Société pour l'Étude Langues Romanes & Maisonneuve et Charles Leclercq, 1888, p. 8).

32 Francesc Massip & Lenke Kovács, *La teatralitat medieval*, p. 489.

Ara bé, el primer sistema de notació coreogràfica conegut a Occident va ser creat en l'entorn dels mestres de dansa catalans del segle xv i va perdurar com a mínim durant més d'un segle.³³ Pensem que a la cort del Magnànim i els seus successors a Nàpols eren famosos «li balli maravigliosi / tratti da catalani; / li lero numi giüsi / tan zentile e soprani», particularment les «moresche danze avante, / le basce e le alte apresso»,³⁴ això és, morisques, baixes i altes, ultra els «numi giüsi», és a dir els balls de màscares o momos. Aquesta rellevància es confirma amb el paper pioner dels mestres catalans en la representació de signes coreùtics. A Cervera es van trobar dos senzills fulls de c. 1496 que contenen una sèrie de baixes danses i de ballets, anotats i grafiats amb un procediment simbòlic original (fig. 11). A l'Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu es va trobar un altre document, de la segona meitat del xvi, on també es combina la descripció literària de les danses amb la notació de les coreografies mitjançant signes. Tots dos mapes de danses Capmany els publica, em sembla que per primera vegada, el 1930.³⁵ I a més ens recorda que el 1592 es va fundar la important Confraria de Mestres de Dansa, que sempre va estar vinculada a l'Hospital de la Santa Creu —que tenia el monopoli de l'exhibició teatral a Barcelona fins al 1833—, i fa un seguiment dels principals mestres catalans de dansa documentats del segle xvi al xix.³⁶

33 Carles Mas i Garcia, «L'expansió de la dansa d'escola», dins Albert Garcia Espuche et al., *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona: Ajuntament 2009, p. 229-299 (p. 232 de referència).

34 Cançó napolitana del segle xv, recollida per Benedetto Croce, *España en la vida italiana durante el Renacimiento* [1919], traducció de José Sánchez Rojas, Madrid, 1925, p. 51-52.

35 Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, 1, p. 77-78 i làmina xii.

36 Capmany, *La dansa a Catalunya*, 1, p. 67-82.

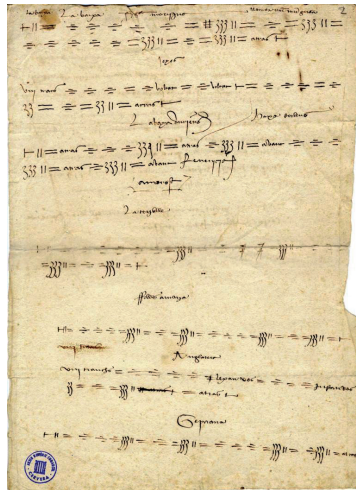


Fig. 11. Carta de danses de Cervera (c. 1496), Arxiu Comarcal de la Segarra, fons notarial, ms. 3.3, fol. 2.

Danses «populars»

El tercer bloc de l'estudi de Capmany, «Les danses populars catalanes», enceta una síntesi de les seues millors aportacions en l'estudi de la coreùtica tradicional.³⁷ Capmany va ser conscient que vivia una època de canvis imminents que significaria l'última oportunitat de rescatar els balls populars que encara continuaven vigents. Per això s'aboca a la recopilació de dades i al treball de camp amb testimonis vius, una tasca que generarà l'ingent i ric Arxiu de Dansa Catalana que ens ha llegat Aureli Capmany, ara ben classificat i conservat. Aquest afany conservacionista va tenir també la seua dimensió pràctica amb la tasca que enceten els esbarts que proliferen amb el seu estímul entusiàstic, i que té en l'Esbart Català de Dansaires l'exponent més longeu i dinàmic.³⁸ Capmany tenia molt clar que la dansa formava part del patrimoni cultural del país que calia preservar per a la posteritat ans que se'n perdés la traça. Per això dedica les primeres recerques al que ell considera la dansa popular per excel·lència de la tradició catalana i,

³⁷ Capmany, *La dansa a Catalunya*, I, p. 61-66.

³⁸ Montserrat Garrich, *Aureli Capmany. La dansa*, p. 34-37.

com deia sa cunyada Julita Farnés, «la dansa més antiga i característica de totes les catalanes».³⁹ ens referim al contrapàs, autèntic monument que remunta als temps medievals, car el seu nom ja apareixia en un dels sermons de Vicent Ferrer, que el menciona per blasmar-lo, car l'atribueix a la Salomé bíblica, la que «pecquà ballan[t]», i per això el frare diu que Déu la va castigar:

Davant la casa de prop havia una lacuna de aygua molt pregona, e hun dia va's gelar axí fort que les gens hi anaven damunt e les bèsties. E ella [Salomè] dix a les donzelles: 'anem a ballar allí. E anaren-hi. E quan fo llà, volgué fer *lo contrapàs* que havia fet davant lo rey [Herodes], e en la girada que donà, trenquà lo gel e entrass'en. ¡Ahaa! ... E l'ànima [reté] a cent milia dyables.⁴⁰

Però potser només era una dansa reprobable per al fanàtic dominic, perquè, de fet, sembla una derivació de la noble baixa dansa que fa acte de presència entre els saraus de la vivaç cort valenciana de Germana de Foix i el duc de Calàbria, on abundaven les festes en què es dansava «l'alta i baixa», però també el «contrapàs», que és una de les danses proposades per ballar dames i cavallers en l'escenificació de la farsa *La vesita* de Joan Ferrandis d'Herèdia, representada en aquella cort el 1524 i el 1541⁴¹ (fig. 12).

En el context popular o urbà, el contrapàs apareix documentat el 1482 com a ball propi de la confraria dels hortolans de Tarragona, que el ballaven a la processó de Corpus: «un graciós entramés balant *lo contrapàs* vestits tots de lurea de què se hagué molt plaer per tots los qui veren»;⁴² una dansa

39 Text de Julita Farnés transcrit per Carles Mas i Garcia, *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*, Barcelona: Institut del Teatre, 1988, p. 283.

40 Roc Chabàs, «Estudios sobre los sermones valencianos de san Vicent Ferrer. vi. Inectivas contra las mujeres», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4 (1903): p. 291-295 (p. 292 de referència).

41 Joan Ferrandis d'Herèdia, *La vesita*, edició a cura de Francesc Massip, Barcelona: Institut del Teatre (Repertori Teatral Català, 4), vv. 809-810. Edició en línia: <<http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1010>>.

42 Jordi Bertran, «Les representacions del turc en el cicle de Corpus, de santa Tecla i d'entrades espectacularitzades a Tarragona», dins Raül Sanchis & Francesc Massip, eds., *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Catarroja & Barcelona: Afers 2017, p. 199-212 (p. 203 de referència).

que Cervantes cita en *La il·lustre fregona*.⁴³ La tradicionalitat del ball queda reflectida també en el refrany «a casa del joglar, tothom balla el contrapàs».⁴⁴

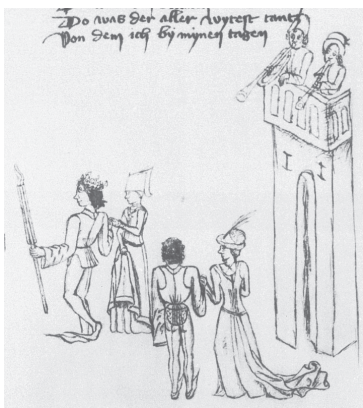


Fig. 12. Dames i cavallers ballen una baixa bansa (dibuix del nord de Renània, c. 1475), Berlín: Deutsche Staatsbibliothek Neg. Nr FD 159 319.

Capmany, que encara el va veure ballar per tradició popular, en va apreciar «l'accentuat arcaisme i el caràcter greu i mesurat d'aquesta dansa excepcional», a més de l'esperit religiós i l'aspecte de cerimònia sagrada que oferia a causa de la seua cadència unitonal, la reverència i gravetat de la seua interpretació i l'aire ritual dels moviments. Una aparença cerimonial corroborada per la lletra que l'acompanyava: el relat de la Passió de Crist, així com una música que tenia la factura del cant pla, això és, la monodia gregoriana en mode major, com es cantava la *Passio*.⁴⁵ En l'època de més prestigi, els mossos que es llogaven per fer la sega incloïen en la paga que se'ls ensenyés la lletra, la tonada i el ball del contrapàs.⁴⁶ Altrament, la popular dansa atreïa no només tots els veïns ans també les autoritats eclesiàstiques.⁴⁷

43 «Con mudanzas y meneos | den principio al *Contrapàs*». Com que un mosso andalús no entén el vocable, s'esclareix que «contrapàs es un baile extranjero» (Cervantes, *Obras Completas*, ed. d'Angel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, p. 933). Edició en línia: <<http://cervantes.tamu.edu/english/ctxt/cec/disk5/IFWORD.html>>.

44 Joaquim Esteve, *Josep Belvitges i Antoni Juglà i Font, Diccionario catalan-castellano-latino*, Barcelona: Tecla Pla viuda, 1803, a.v.

45 Aureli Capmany, *El ball popular a Catalunya. El contrapàs*, p. 12-13.

46 *Ibidem*, p. 9.

47 Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, II, p. 22.



Fig. 13. Contrapàs de Prats de Molló dintre l'església.

Ara bé, quan Capmany publica el seu estudi sobre el contrapàs (1922), diu que «ara només se'n sent qualche vegada en el Vallespir»,⁴⁸ per exemple a Prats de Molló, on encara es balla (fig. 13). Quan hi torna el 1953, ja confessa que «el contrapàs es mantingué vigorós a Catalunya fins a la segona meitat del segle XIX, i desaparegué gairebé totalment vers la fi de la mateixa centúria. En els nostres dies, diverses agrupacions han consagrat llurs esforços a restaurar-lo».⁴⁹ Justifica el seu decandiment per la complexitat i l'excessiva llargada de la dansa, que durava més de mitja hora. Els moviments consistien en un balanceig greu executat per una renglera o rest de balladors guiats per dos hàbils conductors.⁵⁰ Els dansaires, agafats de les mans, van i venen en una evolució de desplaçament lateral tant a l'esquerra com a la dreta, però avançant més en un sentit que en un altre i traçant un semicercle (fig. 14). El ball mesurava acuradament l'espai recorregut i el que faltava per recórrer per tal que la dansa s'acabés en el mateix lloc on havia començat. Antigament, el contrapàs era la dansa per excel·lència als territoris catalans i presidia totes les festes. La seva complexitat exigia dos o tres bons balladors contrapassaires que menessin la dansa: el *cap*, el *cua* i el *mitjaner*, disposats respectivament al capdavant, al darrere i al centre de la renglera, cosa que els permetia *treure el contrapàs* amb la propietat exigida, per tal de concloure exactament al punt on havien iniciat, això és,

48 Aureli Capmany, *El ball popular a Catalunya. El contrapàs*, p. 13.

49 Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, II, p. 13.

50 Aureli Capmany, *El ball popular a Catalunya. El contrapàs*, p. 10-11 i 13.

davant dels músics.⁵¹ El marc d'execució havia de ser, per força, la plaça, i una de les aptituds fonamentals del contrapassaire era posseir el concepte de «repartiment» de l'espai o de «proporcionalitat del moviment en l'espai on es balla», aspectes que ja apareixen en els tractats de dansa del segle xv.⁵² Quan la música s'alentia, el cap i el cua s'ajuntaven i el rengle formava rotllana, anomenada «roda» o «rodada», que servia per descansar.⁵³ La dificultat de la seva execució és deguda a la seva «estructura coreogràfica cadencial irregular i continuada», que obligava a un aprenentatge previ que havia de permetre 'repartir' el contrapàs, cosa que exigia l'habilitat de combinar moviment, espai i so. Malgrat el seu gran valor coreogràfic, la seva treballosa natura irregular determinà modernament una progressiva simplificació o l'oblit.⁵⁴

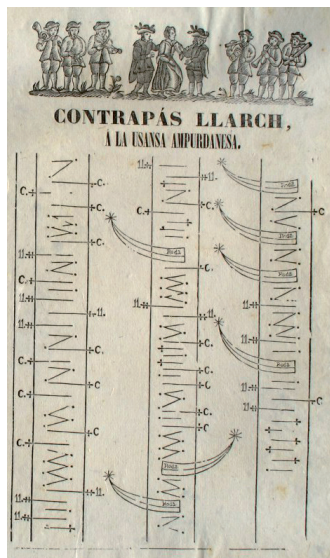


Fig. 14. Mapa del repartiment de passos del «Contrapàs llarg a la usansa ampurdanesa» (imprès del segle XVIII).

51 Francesc Pujol i Joan Amades, *Diccionari de la dansa*, p. 162-191.

52 Carles Mas i Garcia, *Aproximació*, p. 20.

53 Rosa Mas Corretgé, *Dansàneu. Els balls populars del Pallars*, vol. I, Tarragona: El Mèdol, 1992, p. 91.

54 Carles Mas i Garcia, *Aproximació*, p. 19-23.

Del segle XVIII daten els primers mapes o gràfics del contrapàs,⁵⁵ que, segons indica Carles Mas, s'inscriuen en la tradició de notació coreogràfica catalana que ja hem vist al segle XV i que, per tant, tindrien una vigència continuada al llarg de l'edat moderna. Aquestes edicions s'encapçalen amb vinyetes on es figuren un grup de tres dansaires (potser els responsables de treure el contrapàs: el cap, el cua i el mitjaner) i dos grups de músics: 5 aeròfons (corn, cornamusa o sac de gemecs, flabiol, gralla i fagot), un cordòfon (rabequet o violí), a banda del tamborí del fabioler (fig. 15). Julita Farnés, cunyada de Capmany, en el seu manuscrit inèdit sobre el contrapàs (ara publicat per Carles Mas) parla només d'un grup de tres músics: cornamusa, tible i flabiol i tamborí. La Farnés afirma que el 1906 inicià el seu estudi amb un testimoni d'excepció: un vell cornamusaire de Sant Vicenç de Torelló que li va cantar el contrapàs llarg amb tota «precisió i exactitud i amb l'infinita varietat de ritmes i tonalitats».⁵⁶

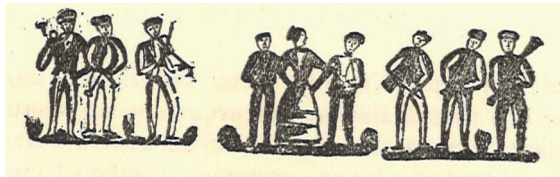


Fig. 15. Músics i dansers del «contrapàs curt» i «contrapàs cerdà»
(fullet de la segona meitat del segle XIX).

Entre les variants tipològiques del *contrapàs llarg*, que és l'originari, destaca la seua reducció a la meitat i simplificació, l'anomenat *contrapàs curt*, i les seues imitacions, el *contrapàs porcigola* i el *contrapàs cerdà*, en el qual, segons descripció de Josep Pella i Forgas el 1883, els balladors «en forma de cadena i agafats de les mans, recorren la plaça puntejant i entrecreuant els peus com si assenyalessin a terra estranyes figures».⁵⁷

Capmany, en el context de l'auge del noucentisme com a retorn als models clàssics, vincula el contrapàs a uns suposats orígens grecs per la seua «musicalitat tonal» i una «escala grega mixolídia». Semblants conjec-

55 Es troba un primer mapa manuscrit del contrapàs el 1797 procedent de la Selva de Mar, segons Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, II, p. 39.

56 Text de Julita Farnés transcrit per Mas i Garcia, *Aproximació*, p. 283-285.

57 Aureli Capmany, *El ball popular a Catalunya. El contrapàs*, p. 9.

tures expressa per a la sardana, dansa bessona del contrapàs, l'altre puntal de la tradició específicament catalana de les ballades tradicionals i que, si abans l'un i l'altra anaven de bracet (la sardana seguia el contrapàs), finalment va acabar substituint-lo per la seua major facilitat d'execució.⁵⁸

Tampoc es pot anomenar *sardana* tota dansa en cercle documentada. Ho fa Campany en publicar imatges com el Plat de Paterna, que ell anomena «de la sardana» (fig. 16),⁵⁹ o ho feia el Museu d'Història de Girona amb aquest capitell (fig. 17), fins que vam demostrar que era una dansa de la mort procedent del destruït convent franciscà de Girona, capitell reinstal·lat avui dins d'una casa particular.⁶⁰



Fig. 16. Plat de Paterna (s. XIV), Museu del Disseny de Barcelona (olim al Museu d'Art Antic de Barcelona).

58 Segons ens comentà Jaume Ayats, hi havia també un rerefons polític: mentre el contrapàs representaria el conservadorisme carlí, la sardana seria adoptada pel republicanisme federal; d'aquí la barretina dels ballaires.

59 Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, I, p. 86 i làmina XIII.

60 Francesc Massip, «Nova representació plàstica de la dansa de la mort», *Matèria. Revista d'Art*, 2 (2002), p. 279-286.



Fig. 17. Capitell exposat al Museu d'Història de Girona com «de la sardana», còpia en guix d'un original procedent de l'antic convent de Sant Francesc (s. xv).

No es pot dir tampoc que aquest capitell montserratí representi la sardana (fig. 18), que amb aquest nom apareix documentada en la segona meitat del segle XVI com a dansa reprobable per l'autoritat episcopal gironina i ausonenca. En tot cas, la música de sardana es configura al segle XIX amb mestres com Pep Ventura i Josep Anselm Clavé, com estudia Capmany.⁶¹ I de danses en cercle n'hi ha arreu del món i en les cultures més diverses.



Fig. 18. Capitell del claustre gòtic de Montserrat (últim quart del s. xv).

61 Aureli Capmany, *La dansa a Catalunya*, I, p. 96-100.

Tampoc es pot afirmar, com fa Capmany, que l'exitosa difusió vuitcentista de la sardana venia a barrar el pas a la invasió de la «jota», com si aquesta fos estranya al nostre país. Ben lluny d'això, si la sardana representa la Catalunya Vella, la «jota» és la dansa per excel·lència de tots els territoris catalans on hi havia hagut una continuada presència àrab durant bona part de l'edat mitjana (això és: Balears, Tortosa i València), perquè «jota» era una dansa pròpia dels habitants d'al-Àndalus que en la llengua romandalusí (allò que abans se'n deia, impròpiament, *mossàrab*) designaven **ŠAWṬA*, nom verbal del llatí *saltare*, «ballar».⁶²

Com ja hem insinuat, és difícil identificar noms de danses del passat amb el present, i és complicat traçar semblances iconogràfiques pretèrites amb les danses tradicionals perviscudes. Per exemple, la cèlebre sarabanda. Jacques Heers arriba a afirmar que «la sarabanda, ball molt lent, sembla directament heretada de les pràctiques [de la dansa litúrgica]»,⁶³ sense saber que aquesta dansa d'origen hispànic era considerada «alegre y lasciva, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos»⁶⁴ i es va prohibir reiteradament en els segles XVI i XVII, malgrat que es difongués per tot Europa convertida en una dansa noble, de moviment i música lents i majestuosos, mostra «de la gran mobilitat i força de transformació que registra la història de certes danses».⁶⁵ La veritat és que el jesuïta Pare Mariana (1536-1624), a la fi del segle XVI, deia que la «zarabanda se ha inventado en España», la qualifica de «baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas más honestas» i s'escandalitzava perquè «sabemos por cierto haberse dançado este baile [...] en la misma Procesión del Cuerpo de Cristo de Sevilla [...] y en diversos monasterios de monjas, y en la misma ciudad y festividad, se hizo no sólo este son y baile, sino los meneos tan torpes, que fue menester se cubriesen los ojos las personas honestas que allí estaban».⁶⁶

El que ens sembla indiscutible, però, és que el contrapàs no es pot relacionar amb cap de les danses populars blasmades per Eiximenis, ni tan

62 Federico Corriente, *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, Madrid: Gredos, 2003, p. 358.

63 Jacques Heers, *Canavales y fiestas de locos*, Barcelona: Península, 1988, p. 80-81.

64 Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez impresor del Rey N. S., 1611, fol. 264v.

65 Francesc Pujol i Joan Amades, *Diccionari de la dansa*, p. 435.

66 *Ibidem*, p. 433.

sols amb el «ball llonch e tresca», justament per la seua condició solemniial i greu, ben contrària al que denuncia el menoret gironí:

en los baylls se mesclen hòmens e fembres e cascan s'aparella al mils que pot, e.s mou als mils que sap e.s mostra ara en cara, ara en coy, ara en spatles, ara en pits, ara en bell cors, ara en bells gests al mils que sap, aquí cové que los hòmens se descobren e les fembres s'i amostren e tots ensemps se toquen, es mesclen e s'encenen per vista, per tocament, per dolç guardar, per bon odorar, per curios remirar, per personal acostar. Les quals coses són totes sagetes e armes del diable, qui ell tramet a destruir la nostra castedat e puritat, qui, per tal que mils puxa encendre lo foch, ara los fa fer *bayl redó* per tal que ensemps se vegem e sien ferits de diverses parts; a vegades *bayl llonch e trescha* per tal que tots se encenen, axí que no y haja neguna dona, per leja o per groga que sia, que ab lo *trescar* no torn colorada e frescha e bella; a vegades lo diable farà saltar l'om o la fembra e.ls farà levar en alt per mostrar les carns, a vegades abaxar awayll per mostrar los pits, a vegades miganament e fer *bayll mesclat* perquèls hòmens se puxen ab les dones besar, a vegades se estrenyen perquè's puxen bé ensemps fregar. Vet lo diable per quantes vies se servex dels bayls per tal que puxa inclinar les gents a luxúria.⁶⁷

La *tresca* era una dansa en filera, varietat d'anella oberta de la carola (fig. 19); ball en rengle com també ho és la *farandola*, d'origen provençal i, de fet, identificable amb la *tresca*, que avançava serpentejant i cadenciosa al so del flabiol i el tamborí, conduïda per un mestre de dansa, que permetia, per la seua llibertat de figures, una gran varietat de melodies.⁶⁸



Fig. 19. Grafit del Castell d'Oroners (s. XIII) (còpia del Museu de la Noguera, Balaguer).

67 Francesc Eiximenis, *Terç del Crestià*, BNC, ms. 458 [segona part], fol. 36, cap. 614-615.

68 Francesc Pujol i Joan Amades, *Diccionari de la dansa*, p. 253-254.

En canvi intuïm un cert eco del contrapàs en algunes danses de la mort. La *Danza General de la Muerte*, traducció castellana d'un original català o aragonès perdut (potser redescobrible a través d'un manuscrit aljamiat d'hebreu que està en vies de publicació),⁶⁹ pot datar-se a començament del segle xv i seria la primera mostra hispànica del gènere macabre concebuda per interpretar-se en dansa. La Mort va cridant a la dansa a cadascun dels mortals, als quals commina a «caminar en la dansa» (xxiii, xxvii, xxxii), i invita el Papa a ser «guiador» o capdanser (xi). Podem pensar, doncs, que els diferents personatges es van enllaçant donant-se la mà (xlv) formant una filera com la «dansa cortès» (xix) per excel·lència: la «baixa dansa» (xviii), que ja hem comentat. Doncs bé, la cadena de ballaires de la *Dança General de la Muerte* ens recorda el contrapàs, amb aquesta coreografia processional o dansa ambulatòria d'una i altra. En el fris de la Dansa Macabra de Dresden, el rest o renglera està encapçalat i tancat per un esquelet, mentre que al centre hi ha un tercer mort, com si es tractessen dels conductors del contrapàs: capdanser davant del Papa, mitjaner agafant l'Emperador i cua cloent la rastellera. La filera del contrapàs eventualment podia tancar-se en cercle (la roda o rodada), com sembla culminar la *Dança General*, dansa «muy dura» que acaba ficant la humanitat sencera «en su corro» (lxxix), un rogle que també configura l'original dansa macabra de Morella, on els vius ballen a l'entorn del mort (fig. 20). I, com deia l'escriptor grec Emmanuel Roïdis, «jo respecto els morts fins i tot quan encara són vius», i així voldria acabar tal com vaig començar la meua intervenció en un congrés a Àustria al juny passat, amb la imatge d'uns morts molt vius, que, posant-los cara (i en teniu per triar), esdevenen uns vius molt esmorteïts, tocats de mort en la seua desmanegada dansa de la demofòbia (fig. 21). Llibertat i absolució per als presos polítics i retorn dels exiliats en llibertat!

69 María Morrás-Michelle Hamilton, «Un nuevo testimonio de la “danza de la muerte”: hacia la versión primitiva», a Margarita Freixas-Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la AHLM (Santander 1999)*, Santander: 2000, II, 1341-1352.



Fig. 20. Dansa de la Mort del convent franciscà de Morella (dibuix de l'autor).



Fig. 21. Michael Wolgemut: *imago mortis* (gravat per *Chroniken* de Harmut Schedel, 1493).

AURELI CAPMANY, UN FOLKLORISTA
ENTRE EL ROMANTICISME I EL POSITIVISME

Roger Costa Solé

Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

En el transcurs de la meua recerca sobre la història dels esbarts dansaires des dels inicis fins al final de la dictadura franquista, que vaig dur a terme durant l'any 2004,¹ em vaig topiar amb la figura d'Aureli Capmany. La meua recerca pretenia establir un fil conductor entre tots els esdeveniments que s'havien succeït en el món dels esbarts des de la fundació —un relat que llavors no existia— i, a més, situar aquesta història en el context més general de la història del folklore i dels principis epistemològics que el van anar informant al llarg del seu desenvolupament. A grans trets, es tractava de veure fins a quin punt el romanticisme alemany havia influït en la tasca dels folkloristes catalans que s'havien dedicat a compilar i estudiar el ball popular, si era cert que hi havia un biaix ideològic de tall conservador en tota aquesta tasca, fins a quin punt havia penetrat el positivisme en els treballs de recerca folklòrica o etnogràfica, quines institucions es van crear per a la promoció de la dansa tradicional, etc. Tanmateix, el que m'interessava per damunt de tot era veure quines persones en concret havien fet què, com i quan, amb l'objectiu d'entendre la manera com s'havia anat conformant el que jo vaig anomenar *moviment esbartístic*, i a partir d'aquí ser capaç d'interpretar el panorama actual d'aquest món, des del punt de vista coreogràfic i, en menor manera, associatiu; mirar d'entendre, ni que només fos una mica, per què els balls populars els ballaven els esbarts d'una manera o una altra, partint de la hipòtesi —que després es va veure totalment corroborada, val a dir— que allò que ballen els esbarts no és el que ballava

1 Beca atorgada pel Consell Internacional per a l'Organització de Festivals Folklòrics (CIOFF). En resultà la publicació: Roger Costa Solé (2005). *Cien años de esbarts: orígenes y desarrollo del proceso de folklorización de la danza popular en Catalunya*. Ciudad Real: Lozano Artes Gráficas, 177 p.

la gent de manera «tradicional», sinó que eren balls, o fragments de balls, reinterpretats i, per tant, recoreografiats.

Quan vaig abordar la biografia d'Aureli Campany i em vaig assabentar que era fill d'una família de cistellers, vaig pensar que es tractava d'una persona d'origen humil i que aquest era un tret que compartia amb altres dos grans folkloristes de referència a Catalunya, Joan Amades i Violant i Simorra (tot i que a Simorra potser li escau més el qualificatiu d'etnògraf o etnòleg). Tanmateix, en decurs de la jornada, l'antropòloga Dolors Llopart, bona coneixedora del personatge, va posar en relleu que les característiques, la dimensió i el context social en què va florir el negoci familiar de la cistelleria no el situaven a la part baixa de l'escala social sinó que més aviat se'l podia veure com una persona de, com a mínim, classe mitjana.

No obstant això, tot i no tractar-se d'una persona d'extracció social baixa, sí que és destacable la importància que va tenir l'autodidactisme tant en la seva trajectòria com en la dels dos altres estudiosos esmentats. Aturem-nos, però, un moment per entendre l'abast i la connotació d'aquesta paraula, i en particular en relació amb la figura d'Aureli Capmany.

L'autodidactisme és percebut en general com un factor limitant, que situa el personatge fora dels circuits habituals, i, per tant, autor d'una obra que com a molt hom qualificarà d'*original* però que, en paraules manllevades de l'anglès, també l'atansen a l'*outsider* o fins i tot al *freak*. Josefina Roma, en un article publicat dins del catàleg de l'exposició sobre Capmany produïda amb motiu del seu 150è aniversari, assenyala, en canvi, que:

malgrat que aquest concepte [«autodidacta»] ha estat emprat amb un cert to despectiu, no serveix per definir ni la recerca, ni el desig de formació multidisciplinari ni la dedicació a la preservació del patrimoni material i immaterial d'aquests personatges. Els tres sabien que tot el pes de les diferents escoles precedents queia damunt seu i que tenien la responsabilitat de transmetre aquell coneixement a les generacions futures. [...] Si analitzem la vida d'Aureli Capmany i els contactes que va tenir amb investigadors propers o d'àmbit internacional, si considerem les seves nombroses publicacions o els cercles d'estudiosos per on es movia, veurem unes característiques en la seva formació que el fan peculiar, però mai desinformat o seguint camins menys científics que els que li hauria proporcionat una formació acadèmica.²

2 Josefina Roma, «Aureli Capmany. Un dels gegants del folklore a Catalunya», dins *Patufet, on ets? Aureli Capmany (1968-1954)*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2018, p. 22.

Aquest autodidactisme, en qualsevol cas, crec que és especialment definitori dins la trajectòria d'Aureli Capmany i l'orientació de la seva acció. O a l'inrevés. Aureli Capmany fou una persona de formació autodidacta perquè —es dedueix del que ell mateix explica— no tenia el perfil social habitual dels que anaven a la universitat en aquella època. En qualsevol cas, el fet és que s'apunta a classes nocturnes a la Llotja i després en altres llocs. Això fa que es vagi movent segons els seus interessos, que no només eren el folklore i la història de la ciutat de Barcelona sinó també les arts, sobretot el que podem anomenar les arts escèniques i la música.

Per tant, tenim un home que, segons Josefina Roma, coneixia les característiques del folklore —entès com a disciplina— a Catalunya i que també va veure néixer —i morir— l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, que com és sabut es va desenvolupar entre 1915 i 1922 sota les pautes del positivisme anglès.

Maria Aurèlia Capmany, al pròleg d'un dels volums del *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes*, també dona compte d'aquesta característica de la personalitat del seu pare:

Aureli Capmany era una home ple de curiositat. Aquesta seva qualitat el va fer ser entre altres coses un home dispers, l'extrem oposat a un especialista. S'havia interessat per tot, pel cançoner popular, pel cant gregorià, per la música coral, per la geologia, per la Història de la seva ciutat, per la rondallística, per la Taquigrafia, per la dansa, la popular i la clàssica, per la pedagogia, per la literatura infantil.³

I encara, al pròleg del volum 2, la mateixa Aurèlia afirma: «Fet i fet era l'hereu dels homes de la Renaixença, el mateix personatge de la Renaixença, amb aquell sentit d'una feina urgent que calia acomplir. Una feina d'una col·lectivitat.»⁴

Aquesta afirmació, que ens pot suggerir una imatge d'una persona romàntica, embrancada en una feina febril de compilació de materials folklòrics, sense temps per a la reflexió i amb un biaix ideològic molt concret, té el seu contrapunt quan després diu:

3 Maria Aurèlia Capmany, «El pas de l'any i la vida del poble», pròleg a Aureli Capmany, *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes: juny, juliol, agost*. Barcelona: Laia, 1978, p. 10-11.

4 Maria Aurèlia Capmany, «L'Aureli Capmany, el meu pare», pròleg a Aureli Capmany, *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes: setembre, octubre, novembre, desembre, gener*, p. 10.

Si empremem la lectura de la seva obra múltiple i diversa, ens adonarem que té un comú denominador i és la tasca del rigorós recopilador de dades. No inventa mai, no imagina, no fantasieja, tracta d'explicar amb totes les dades que l'experiència i els llibres que l'han precedit li proporcionen i no es descuida mai de dir d'on ha tret el comentari i la definició o la data.⁵

Unes característiques que l'atansen més a l'ordre i mesura del positivisme que no pas a una tasca de justificació ideològica —per dir-ho d'una manera— d'una nació; o al maremàgnum de coneixements desendrecats i de dubtosa contrastabilitat com el que hom atribueix a Joan Amades.

Tanmateix, trobo que això encara no dona el to exacte de la personalitat d'Aureli Capmany, una personalitat que determina tota la seva acció posterior, la qual, al seu torn, retroalimenta la seva personalitat. De la lectura de la seva biografia i de la seva obra es dedueix que Capmany era, per davant de tot, un home vital i pràctic, un intel·lectual rigorós la tasca del qual sembla que sempre va dirigida a la divulgació dels materials folklòrics entre la gent comuna. N'hi ha múltiples exemples, com ara les conferències acompanyades de la representació de balls tradicionals o de la interpretació de cançons. N'és el cas el que explica Carme Oriol en el seu article sobre «Aureli Capmany i les rondalles», publicat dins del catàleg esmentat, referit a una conferència sobre cançonística impartida el 1914 a Tàrraga:

En aquest cas, [...] Capmany va parlar de cançonística catalana i l'esbart cantaire dirigit per Josep Güell anava representant algunes d'aquestes peces. [...] Capmany també va parlar d'endevinalles, rondalles i altres mostres de folklore i, finalment, el folklorista va demanar que contribuís a recollir i mantenir qualsevol manifestació de folklore català.⁶

Però sobretot, el que dona la mesura de l'afany divulgatiu de l'activitat de Capmany és la seva faceta com a formador. Imparteix classes a la Casa de la Maternitat i Expòsits, a l'Escola Montessori, a l'Associació d'Estudiants de la Universitat Nova, a l'Escola Permanent per a Mestres...

Arribats a aquest punt, doncs, recapitem breument. Tenim un home d'origen humil, autodidacte pel que fa a la seva formació, no emmarcat en cap corrent acadèmic determinat, ni en cap institució acadèmica concreta;

5 *Ibidem*.

6 Carme Oriol, «Aureli Capmany i les rondalles», dins *Patufet, on ets? Aureli Capmany (1868-1954)*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2018, p. 40.

de caràcter vital, la seva activitat té un objectiu, que és el que en paraules actuals anomenariem la *restitució* del patrimoni cultural immaterial entre la gent.

En el transcurs de la meua recerca, molt abans d'haver llegit les reflexions dels autors esmentats fins ara i dels que encara em falta per esmentar, i a partir de l'anàlisi dels seus escrits de caràcter reflexiu, vaig concloure que es tractava d'un personatge força eclèctic, tant en els interessos com en el bagatge formatiu, per bé que hi predominava un esforç per la cerca del rigor, el qual rauria en una adequada contextualització històrica i social de tot allò que tractava. Per exemple:

La danza, que para el observador superficial es un vago divertimento, constituye para el erudito la revelación del carácter y costumbres de una raza y aun de un pueblo, pues, como el lenguaje, es traducción viviente y material de un estado del alma que se exterioriza por medio del juego variado de los movimientos. [...] En Cataluña, cada comarca solía tener sus danzas propias con su música característica, de modo que aun cuando el lenguaje o la indumentaria callasen el nombre de la localidad a la cual pertenecen los danzantes, podría adivinarse por los movimientos de pies, manos, posiciones y figuras. Las danzas nacidas del genio popular son y serán siempre mucho más interesantes, graciosas y bellas que las danzas exóticas o de creación moderna. [...]

Podemos, pues, hablar de la danza catalana como un modelo que nos pinta y da a conocer el carácter propio de los naturales, hasta llegar a poder precisar el modo de ser de los de una comarca o los de otra.⁷

Sorprèn, més que la utilització del terme *raça* com equivalent d'*ètnia* —un terme que es va seguir utilitzant a Europa fins a la II Guerra Mundial i al nostre país encara durant un cert temps més—, el determinisme geogràfic. Són, tanmateix, dues idees que venen d'Alemanya i entren en decadència al mateix moment. I el tòpic folklòric per excel·lència: «els balls nascuts del geni popular són i seran sempre molt més interessants, graciosos i bonics que les danses exòtiques o de creació moderna.» Els balls actuals ens corrompen la joventut, mentre que els d'abans eren més purs i castos. Els temps passats sempre van ser millors... Una consideració, un

⁷ Aureli Capmany, «La danza en Cataluña». *El Noticiero Universal*, Barcelona, (29 d'agost de 1930), p. 2.

judici, que era un lloc comú entre els folkloristes, per bé que no es tractava d'una opinió unànime.⁸

A la meua recerca em feia ressò també d'un fragment de la conferència pronunciada per Capmany a la Cúpula del Coliseum el 6 de març de 1948, en la festa d'homenatge que l'Esbart Català de Dansaires li dedicà amb motiu del seu 80è aniversari:

El segle passat, el dinovè de la nostra era, fou el període històric en què la humanitat ha fet més descobriments, que han ofert una vida amb major comoditat de la que s'havia gaudit fins aleshores. [...] La humanitat, un cop es troba posseïdora d'aquests i altres avantatges de les que podia gaudir, va observar que al mateix temps aquells costums tradicionals, que eren un vincle amb les generacions passades, originats des de temps immemorials, s'anaven oblidant i caient en desús i la família humana es desdibuixava, i aquelles característiques i aquell tipisme especial de cada país i fins i tot de cada localitat tendia a desaparèixer. Això va originar una preocupació per aconseguir-ne la permanència o almenys perquè en quedés un record perdurable.

Llavors per aconseguir-ho, l'any 1846 es va crear una paraula nova, FOLKLORE; és a dir, «saber popular», i de seguida uns homes van procurar [...] especialitats d'aquell pretèrit «saber popular» que comprèn tot el que el poble creu, diu i fa, après i practicat per haver-ho heretat oralment de les generacions passades.⁹

Al meu llibre vaig destacar que l'autor coneixia perfectament la gènesi històrica de la disciplina folklòrica —ara em sembla evident que sigui així, però llavors no coneixia prou bé el personatge— i també deia que el text recollia el tòpic que considera el segle XIX com el segle del progrés per antonomàsia, un fenomen nou que comportava la destrucció de tot allò antic, d'allò *tradicional*, en definitiva. Ho comento ara perquè l'antropologia social ja fa temps que postula que les societats són dinàmiques, canviant, en evolució permanent, i així ens ho ensenyaven les nostres professores i

8 Valentí Almirall, per exemple, no vestia el seu discurs envers el ball popular d'aquesta moralina conservadora, sinó més aviat el contrari. Ell considerava que el ball permetia als joves conèixer-se més bé durant el procés d'aparellament previ a una unió estable. Vegeu Valentí Almirall, «Consideracions sobre lo ball de gitanas en lo Vallés». *Miscelánea folk-lòrica*, Barcelona, José J. de Olañeta (ed.) [1887 (1981)] (Arxiu de Tradicions Popular, 11).

9 Aureli Capmany, «Conferència pronunciada per Aureli Capmany, a la Cúpula del Coliseum, el dia 6 de març de 1948, en la festa d'homenatge que l'Esbart Català de Dansaires li dedica amb motiu del seu 80è aniversari», dins Felip Blasco Anglès, «Història de l'Esbart Català de Dansaires: Barcelona 1908 al 1955, i del 1970», Barcelona, 1973. [Inèdit]

professors a la universitat. A la llum d'això, doncs, el text sembla una mica antiquat: cau en el tòpic que la humanitat va viure un llarg període amb pocs canvis, i que els pocs canvis que es produïen ho feien a un ritme molt lent. És l'època en què es conformen les *tradicions*, que després es veuen es-troncades per la modernitat. No obstant això, és en bona mesura el discurs sobre el qual es basteix la filosofia de la Convenció per a la Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial (2003), o almenys sobre el qual es justifiquen moltes declaracions que cerquen la «salvaguarda» del patrimoni cultural immaterial, o sobre el qual es justifiquen moltes recerques etno-lògiques. L'única diferència és que antigament en deïem *tipisme especial* i ara en diem *diversitat cultural*; abans «preocupació per aconseguir-ne la permanència o perquè en quedés un record perdurable» i ara «mesures de restitució» o bé «inventaris de patrimoni cultural immaterial». Vist així, una de dos: o el punt de vista de Capmany és plenament vigent o la Convenció està construïda sobre fonaments antiquats.

La barreja de rigor històric junt amb alguna pinzellada romàntica impregna tota l'obra de Capmany. Glòria Ballús, en el seu article sobre Capmany i la cançó publicat en el mateix volum al qual ens referim tota l'estona, remarca una de les fites més conegudes de l'autor, que no és altra que la publicació, ell tot sol, entre 1901 i 1913 del *Cançoner popular*, amb cançons recollides per ell mateix junt amb les d'altres, principalment les compilades per Milà i Fontanals, Marià Aguiló i Francesc Pelagi Briz. Ballús cita un fragment del pròleg de Capmany que em sembla ben pertinent per subratllar el caràcter de l'obra de Capmany: «Lo meu pensament ha sigut sempre no publicar un tomo de cançons, sinó presentar una cançó ben complerta y documentada tant com fos possible.»

Efectivament: les cançons es publicaven per fascicles que venia per 10 cèntims «amb l'objectiu de donar-hi la màxima difusió i que totes les persones interessades els poguessin comprar». Cada fascicle constava, a més de la partitura i el text, de notes i comentaris *molt* explicatius. Ambdues coses són ben capmanyianes, podríem dir: d'una banda, la seva obsessió per aprofundir en la gènesi històrica i el context dels elements concrets del *patrimoni immaterial* que anava estudiant i, d'altra, la seva voluntat divulgadora: «No es limitava a posar el text considerat majoritàriament “poesia popular” —diu Ballús— sinó que afegia la partitura i les explicacions, comparacions i referències a altres cançons i altres versions, a més dels treballs exhaustius sobre cançons concretes i amb una diversitat d'articles en nombroses revistes que són realment útils.»

Aquesta voluntat divulgadora i obertura de mires es veu en totes les facetes de la seva prolífica obra. Una d'aquestes facetes és, com la de tot bon folklorista de l'època, la seva dedicació a la rondallística. No m'hi estenc perquè altres intervencions de la jornada se'n van ocupar. Només volia ressaltar el fet que a la revista *La Rondalla del Dijous* Capmany no només hi explica rondalles catalanes sinó que aplega rondalles de tot el món «per les seves finalitats pedagògiques», tal com assenyala Josefina Roma.¹⁰

Els exemples en el camp de la cançonística són múltiples i variats. Només vull apuntar aquí una altra cosa que em va cridar l'atenció de l'article de Glòria Ballús, i és que junt a aquests estudis rigorosos i aquests textos que podríem qualificar de científics, Capmany «comenta les obres "delicioses" com L'hereu Riera, el Rossinyol i el Cant dels aucells amb un aire de melangia». Què vol dir que són «delicioses»? Què vol dir «aire de melangia»? No semblen paraules pròpies de la ciència sinó més aviat dictades per un amor incondicional a *les coses d'abans*. I una altra afirmació que avui ens deixa aixafats a la cadira: «Catalunya és dels pocs pobles que ha cantat sempre.»

Com s'entén aquesta barreja de conceptes? Com pot ser que un home tan rigorós, que —com hem vist— estava al cas dels principals corrents científics del moment, utilitzés registres tan diferents a l'hora de parlar de la mateixa cosa? Que, junt a les explicacions més acurades, deixés caure de tant en tant afirmacions més aviat gratuïtes? Jaume Ayats ens dona una pista, de caràcter general, per entendre-ho. La cita fa referència a la proposta metodològica de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore i la seva repercussió en el món de la cançonística, però es pot extrapolar perfectament al món de la dansa popular i a la resta d'àmbits de la recerca folklòrica de l'època:

Els pressupostos teòrics i els minuciosos qüestionaris preparaven una gran tasca de recerca i d'estudi d'elements molt variats de la cultura popular, i mostaven una voluntat de visió integradora i de conjunt. Per primera vegada a Catalunya, es volien aplicar de manera estricta els plantejaments del positivisme anglès i de les propostes etnogràfiques contemporànies, que alhora estaven en consonància amb els nous aires noucentistes i amb l'abandonament de l'ambient sentimental i tardoromàntic de la Renaixença. Però els resultats foren escassos (el més tangible és el *Manual per a recerques d'etnografia de Catalunya*) i, majoritàriament, els col·laboradors d'aquest projecte van conti-

10 Josefina Roma, «Aureli Capmany. Un dels gegants del folklore a Catalunya», dins *Patufet, on ets? Aureli Capmany (1968-1954)*, p. 25.

nuar amb els mateixos plantejaments ideològics i teòrics de les iniciatives precedents. L'Arxiu gairebé no va influir en la formació d'investigadors ni en el desenvolupament de les recerques, ni tampoc no va aconseguir que el folklore i l'etnografia ocupessin un espai entre les disciplines universitàries.¹¹

Qui és Capmany, doncs? Un home de ciència? Un home de l'acadèmia? Un divulgador? És, ni més ni menys, un home del seu temps, que encaixa perfectament dintre d'aquesta definició que acabem de veure ara. Però, davant de tot, el que mou Capmany a fer el que fa, el seu objectiu últim, és la divulgació, la pràctica, la restitució de la cultura popular entre *el poble*.

Abans hem esmentat el cas de la conferència impartida el 1914 a Tàrraga, en què les explicacions eren acompanyades pel cant en directe d'un «esbart de cantaires». Hi ha una altra anècdota que em sembla molt il·lustrativa del perfil del personatge, de l'ambient que es respirava entre les elits intel·lectuals del moment i del caràcter perseverant d'Aureli Capmany. És ben sabut que amb el temps Capmany es va anar especialitzant en dos camps: el ball tradicional i la història de la ciutat de Barcelona. L'any 1910, en el marc de tota una estratègia per donar a conèixer la dansa popular catalana, va impartir una conferència sobre dansa a l'Ateneu Barcelonès. Ell va relatar amb posterioritat, en una conferència de 1934, que va haver de superar no poques reticències per part de membres de l'Ateneu, que consideraven aquesta qüestió un «tema menor». Capmany va haver de matisar que el caràcter de la conferència seria «erudit» i que només es ballaria per il·lustrar els comentaris. La impressió que ens dona aquest comentari és que Capmany era, una mica sí, un *outsider*, que feia coses que ningú més feia i que atorgava importància a coses a què ningú no n'hi atorgava. Un home que es va haver d'obrir camí entre una intel·lectualitat acomplexada, elitista, per fer realitat el seu objectiu d'enaltir la cultura popular i *restituir-la* entre la gent *normal*.

En la meua recerca em vaig fer ressò també de l'intent de creació d'una iniciativa investigadora semblant a la de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. El seu projecte consistia en un pla de recerca de material folklòric «especialitzat en preferència a tota mena d'espectacles de caràcter popular, entre els que eren preferits la dansa». El projecte fou aprovat pel

11 Jaume Ayats, «La cançó popular: història d'una idea i de les col·leccions que ha suscitat», dins *Història de la música catalana, valenciana i balear* (vol. 6: Música popular i tradicional), Barcelona: Edicions 62, 2001, p. 28.

consell de l'Institut d'Estudis Catalans, però va acabar encallant. En veure això, Capmany va decidir compilar pel seu compte els materials de què disposava i els que aniria investigant en el futur en l'*Inventari de ball i dansa popular en països de llengua catalana: Principat de Catalunya, Arxipèlag Balear, Reialme de València i Comtat del Rosselló*. L'inventari està organitzat en agrupacions documentals segons els següents criteris: «Descripció», «Música», «Gràfics», «Toponímic» i «Calendari». Cada fitxa està relacionada amb les altres, de manera que la informació d'una dansa es pot trobar a partir de qualsevol de les fitxes. Capmany va deixar anotat de manera expressa que

D'acord amb el meu modo de pensar, de que tot el que és del poble ha de retornar al poble, tots els documents que en ell s'hi troben han d'estar a disposició de tota persona del país o forastera que li interessi consultar-los o fer-ne ús per ensenyar-los a interpretar [...]. Ja que el document popular entenc no ha de romandre en mans dels col·lectors que sovint dominats per l'avarícia d'atresorar materials sotrauen del poble el que ell els ha proporcionat privant-lo de poder-ne gaudir.¹²

Una vegada més, aquest afany de restitució que impregnava tota l'activitat d'Aureli Capmany. De la nota és interessant aquest esment que fa als col·lectors «avars», evidenciant així que no tots els folkloristes tenien aquesta voluntat restitutiva que atribuïm de manera especial a Capmany, o que almenys ell ho percebia d'aquesta manera.

En el meu llibre vaig assenyalar, una vegada més, el to rigorós de les informacions contingudes a l'inventari. Deia, concretament, que

una característica rellevant d'aquest inventari és que rarament s'hi troben judicis de valor relatius als balls concrets, o a la dansa en general. Les descripcions —quan n'hi ha— són bastant «objectives», en el sentit que s'hi explica la coreografia del ball, el context en què es ballava, qui l'executava, etc., però sense entrar en consideracions d'altra mena. És, en aquest sentit, un arxiu amb esperit positivista.¹³

12 L'*Inventari de ball i dansa popular en països de llengua catalana: Principat de Catalunya, Arxipèlag Balear, Reialme de València i Comtat del Rosselló* és servat per l'Esbart Català de Dansaires a la seva seu.

13 Roger Costa Solé, *Cien años de esbarts: orígenes y desarrollo del proceso de folklorización de la danza popular en Cataluña*, p. 79.

Feia notar que la major part de la documentació procedeix d'articles o publicacions datades entre el tercer terç del segle XIX i el primer del XX (l'època que podríem qualificar d'auge de la disciplina folklòrica); que també hi apareixen notícies de segles anteriors, que no aporten més que la notícia de l'existència pretèrita de determinats balls; que destaca el reduït nombre d'informants directes que nodreixen d'informació l'arxiu. Crec que aquesta també és una característica de l'obra de Capmany: era un home molt més de despatx que de carrer, de gabinet que no pas de treball de camp. Era l'home que tenia taula a la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, de tertúlia nocturna, més que el típic excursionista que trepitja el país per conèixer-ne tots els racons de primera mà.

A les fitxes de l'arxiu, però, i malgrat aquest «esperit positivista» a què feia esment abans, no hi falten tampoc consideracions més aviat acientífiques. Vegem-ne un petit exemple: «És aquest un dels ballets que ens ha llegat el poble, tot ell ple d'una galanteria encantadora, que irradia del principi a la fi en els termes de moviments típics dels ballets populars catalans, sobresortint, a més, d'entre ells unes figures que mostren un cert caràcter i un sentiment de classicisme.»¹⁴

Però tant o més important que el seu inventari van ser els seus treballs de síntesi sobre la dansa popular catalana: *La dansa a Catalunya* (1930) i *El ball i la dansa popular a Catalunya: història, descripció i ensenyament* (1948) (és significatiu que en aquest segon volum incorpora la paraula «ensenyament» al mateix títol), publicats en contextos històrics ben diferents. En qualsevol cas, en quins termes es refereix a la dansa popular catalana, Capmany?

A *La dansa a Catalunya* parla de la influència grega (un lloc comú molt utilitzat també per parlar de la sardana, com sabeu) que venia d'abans i que es repetirà després; parla també del caràcter seriós d'aquestes danses. Un discurs amb flaire noucentista. Assenyala que les danses més usuals a Catalunya són les de caràcter col·lectiu, com el contrapàs o la bolangera, o les que el porten com a complement final, com la disfressada o el ball cerdà. I tot seguit fa una relació sumària de balls d'aquest tipus al llarg i ample d'Europa, mostrant un cop més la seva vocació de contextualització i de relativització. Després fa una segona classificació segons la part del cos més utilitzada: peus i cames, braços i mans, o el cos sencer. Engloba

¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

les catalanes dins del primer àmbit, diferent del segon, en el qual s'incorporarien les de l'Espanya i Itàlia meridional. Sembla com si amb aquesta classificació Capmany volgués realçar els vincles de Catalunya amb Europa i distanciar-se del sud d'Espanya, una regió que el noucentisme tendia a identificar amb el passat i quasi amb l'antítesi de la civilització. S'oblida, no obstant això, de la jota, com a ball ben significatiu d'una bona part de la gent de Catalunya. Si això és així, hauríem de convenir, doncs, que la caracterització està més pròxima a la justificació d'un discurs i una imatge de país que no pas a un discurs científic.

A *El ball i la dansa popular a Catalunya: història, descripció i ensenyament*, Capmany fa servir un discurs més madur, encara que els paràmetres segueixen sent els clàssics del folklore:

Possiblement per a l'home superficial, el ball i la dansa és un vague passatemps sense cap tipus d'importància; en canvi, per a l'erudit acienciat és la revelació del caràcter i dels costums d'una raça i fins i tot d'un poble, ja que, com el llenguatge, tradueix de manera viva l'estat de la seva ànima, la qual es veu exterioritzada mitjançant la variada evolució dels moviments.¹⁵

Respecte a aquesta darrera cita, un parell de consideracions. En primer lloc, penso que Capmany potser la fa per realçar la importància del ball popular i del seu com a manifestació cultural d'una comunitat; per posar-lo al nivell que creu que li correspon, en definitiva. Ja hem vist abans les reticències de determinats intel·lectuals a considerar l'assumpte del ball popular com quelcom digne d'atenció, i també el fet que el folklore i l'etnografia no tenien espai a la universitat. En segon lloc, que la utilització del terme «raça» en aquells moments s'estava desterrant del vocabulari en tots els àmbits arreu d'Europa a causa de l'ús que en bona mesura en va fer el nazisme; però que, en canvi, a Espanya els paradigmes científics de preguerra seguien encara vigents atesa la victòria dels sollevats feixistes.

Deixeu-me recordar, a tall de conclusió, que Capmany és un dels tres grans folkloristes que sobreviuen a la guerra i que segueixen treballant temps després, fins a la dècada de 1950, junt amb Joan Amades i Violant i Simorra. Tres persones formades en un context ben diferent del d'aquella dècada: el dels anys previs a la República i els de la mateixa República, el de la Renaixença i el jocfloralisme, i el del noucentisme i l'Arxiu d'Et-

¹⁵ Aureli Capmany, *El ball i la dansa popular a Catalunya: història, descripció i ensenyament*, p. 7.

nografia i Folklore (Tomàs Carreras i Artau, fundador de l'Arxiu, mor el mateix any que Capmany, el 1954), el de l'Obra del Cançoner Popular. Uns anys, també, en què era possible que persones d'extracció humil es poguessin formar en llocs com l'Ateneu Enciclopèdic Popular —com ho va fer Amades— o que persones com Aureli Capmany hi impartissin classes o conferències. Anys en què intel·lectuals *suspectes* de conservadorisme, perquè cultivaven el folklore de la manera que es feia majoritàriament al nostre país, s'interessaven també per l'esperanto, que tenia clarament una orientació diferent. Les dècades de 1940 i 1950 són més aviat uns anys que podríem anomenar de conclusió, de publicació d'obres de síntesi més que de recull de nous materials, perquè ja queda poca gent que s'hi pugui dedicar i perquè aquests personatges, en el cas que ho haguessin volgut, ja no es trobaven en condicions de fer-ho.

Per acabar, la pregunta que llanço és: quin és el perfil intel·lectual d'Aureli Capmany? Després de tot el que ha estat dit fins aquí, el d'un autodidacte interessat —jo diria que apassionat— pel folklore. Una persona d'extracció mitjana que neix en un segle, el XIX, que està acabant amb tot un món de tradicions immemorials. Que els canvis vertiginosos de la industrialització està desmuntant, i que val la pena estudiar-los i restituir-los perquè a ell li agraden. Perquè hi veu una riquesa que val la pena almenys conèixer i donar a conèixer. Que ha mamat els principis del folklore —entès com a disciplina— i que vol fer un pas més enllà del que han fet la majoria dels folkloristes, que és ni més ni menys l'intent de contextualitzar adequadament tot allò que estudia, i de relativitzar-ho. És una persona a qui el mou, sobretot, l'acció, perquè el folklore el commou, el fa vibrar i creu que val la pena fer vibrar els seus congèneres. Que en el seu discurs i la seva obra barregi conceptes d'escoles diferents és poc important per a ell i per a nosaltres; vist des de la perspectiva del temps, és normal. Perquè, en definitiva, el que pretenia Capmany era estudiar de la manera més acurada possible diferents manifestacions del folklore —la cançó, la rondalla, el ball popular, etc.— i restaurar-los també de la manera més respectuosa amb l'original. Perquè si allò immaterial ens havia arribat malmès però era un tresor, bé valia la pena restaurar-ho com els tresors materials que omplien —i omplen— els museus.

El pas del temps està donant la mesura de la seva tasca i moltes autores afirmen que sí, que la seva feina va valer la pena. Que els seus materials encara són útils en l'actualitat. Que va treballar amb rigor, malgrat la barreja de conceptes procedents de diferents paradigmes epistemològics que traspua la seva obra. Això ho va fer ell i molts altres folkloristes que avui, en l'era del «patrimoni immaterial», tenim l'obligació moral de revisar i de reivindicar.

AURELI CAPMANY. FOLKLORISTA
APASSIONAT I MESTRE VERSÀTIL

Dolors Llopart
Antropòloga

0. Introducció

El personatge d'Aureli Capmany és fascinant. En vida ja va fascinar grans i petits i per a mi ha resultat un goig i un plaer, mentre preparava aquesta comunicació, anar seguint la seva biografia tal com la va escriure Montserrat Garrich i anar afegint-hi tot el que he pogut anar trobant espigolant d'aquí i d'allà. Com que els fets biogràfics ja estaven prou ben descrits i la meva formació és de ciències socials —altrament, de fet, sempre he treballat en museus—, per acostar-me a la figura de l'Aureli Capmany he aplicat les tècniques de l'etnografia i la museografia per escatir alguns dels fets que l'envoltaren.

Tanmateix, permeteu-me que abans d'entrar de dret en el personatge faci un succint marc polític i social de Barcelona, Catalunya i Espanya alhora entorn del naixement i els primers anys d'Aureli Capmany.

1. Marc polític i social

Aureli Capmany va néixer el 1868, l'any de la Revolució de Setembre que va enderrocar Isabel II. Els anys precedents, els del regnat d'Isabel II, havien estat molt convulsos des del punt de vista polític i havien comportat transformacions socials importants. La mort del rei Ferran VII, el 1833, havia obert un període d'enfrontaments armats, les anomenades guerres carlines, en les quals s'enfrontaren dues maneres d'entendre el govern i la societat; d'una banda, els anomenats isabelins o cristins, que defensaven la legitimitat de la filla de Ferran VII, la reina Isabel II, partidaris d'una monarquia parlamentària i, d'una altra, els anomenats carlins, que defensaven el dret a la successió del germà de Ferran VII, Carles de Borbó, i eren més partidaris d'una monarquia absoluta com ho havia estat fins aleshores la de Ferran VII.

A grans trets es podria dir que els carlins defensaven un sistema econòmic de base agrària i un sistema social arrelat en la tradició i fidel a les jerarquies socials establertes i en especial a l'Església. Per això arrelà especialment a les àrees rurals més endarrerides. Els isabelins, en canvi, eren més partidaris d'una àmplia renovació de l'economia basada en la industrialització, tant en ciutats més o menys grans (principalment Barcelona), amb mà d'obra abundant gràcies a l'èxode rural creixent, com en poblacions més petites però properes a les fonts d'energia susceptibles de moure les fàbriques (en aquells moments rius amb cabals més o menys regulars i desnivells que possibilitaven salts d'aigua). Les conques del riu Ter, Llobregat o Ripoll en serien exemples. Encara que socialment defensaven idees liberals i pretenien afavorir una certa mobilitat social, durant els anys que tingueren el poder a les seves mans, les desigualtats de classe es mantingueren i fins i tot s'accentuaren a les àrees urbanes i a les colònies industrials naixents.

Ara, però, ens centrarem a Barcelona. Ildefons Cerdà, al tom segon de la seva *Teoría general de la urbanización*, descriu la Barcelona de mitjan segle XIX i les condicions de vida del seus habitants. Era encara una ciutat tancada entre muralles i per esdevenir una ciutat econòmicament puixant havia d'obrir-se. Els 6 km del perímetre emmurallat encerclaven aproximadament dos milions de metres quadrats. Però si tenim present que el 40 per cent d'aquest espai estava ocupat per set casernes, onze hospitals, quaranta convents i vint-i-set esglésies, l'espai destinat a habitatges, indústries i tallers era més aviat escàs, sobretot perquè la població creixia de manera molt ràpida. Si l'any 1802 hi havia a la ciutat 115.000 habitants i l'any 1850 (amb la ciutat encara emmurallada) ja se'n comptaven 187.000, el 1877 (amb les muralles enderrocades i l'Eixample ja en plena construcció) n'eren 248.943. De fet, bona part de la població obrera, sobretot al Raval, s'amuntegava en habitatges amb molt poc espai i en condicions de salubritat molt precàries. Aquesta població obrera era necessària per moure les fàbriques que aleshores començaven a enriquir una burgesia en alça.

No havia estat fins al 8 de juliol de 1860 que, enderrocada la muralla i després de moltes vicissituds, que ara no cal descriure, havia començat l'execució del pla Cerdà, en el marc del qual, segons la concepció igualitària d'Ildefons Cerdà, hi havia espais destinats a acollir població de totes les classes socials. Així, mentre un passeig de Gràcia esdevenia l'eix on s'instal·laven les famílies més benestants i un passeig de Sant Joan romania, fins a l'Exposició de 1888, en precària urbanització, les àrees més properes

al Raval veien créixer ràpidament les primeres promocions d'habitatges adreçats a famílies modestes, bé que encara no accessibles a la majoria de la població obrera.

Perquè, en efecte, en aquella Barcelona del darrer terç del segle XIX convivien, com a totes les ciutats, diferents estaments o classes socials. Tant per prestigi social com per poder econòmic, la cúspide social l'ocupaven aristòcrates, propietaris de terres i alts funcionaris de l'Estat, així com l'alta burgesia financera que aplegava rendistes, financers, armadors, fabricants i negociants en gros. Prop d'ells també els professionals més qualificats de les lleis i les finances. Creixien en aquells anys unes classes mitjanes, de les quals participaven artesans de tota mena: ebenistes, fusters, cistellers, vidriers, llauners, ferrers, guarnicioners, sastres, modistes, capellers, perruquers, sabaters, joiers, professors de música, professors de cant, dependents del comerç a l'engròs i a la menuda i també comptables, metges, advocats, militars, policies, mariners. Però el gruix de la població s'enquadrava en les classes treballadores ocupades en fàbriques i tallers de tota mena. En aquest sector cal tenir present el paper de dones i criatures, que ja de molt joves treballaven en fàbriques, sovint en jornades abusives. I no es pot oblidar, en una situació també subordinada, els homes i dones dedicats al servei domèstic, personal cabdal a les cases benestants però també present en moltes llars de classe mitjana.

2. Inventant la tradició: folklore i folkloristes entre la Renaixença i el noucentisme

No es pot entendre l'activisme d'Aureli Capmany en l'àmbit del folklore sense considerar els antecedents de l'actuació de tota una colla de *folkloristes* que el precediren al llarg del segle XIX. Molt s'ha escrit sobre els períodes de desplegament de la cultura catalana des dels anys trenta del segle XIX fins a la Guerra Civil de 1936-39 i els llargs anys de la dictadura franquista. Deixeu-m'hi posar cullerada a partir de les meves lectures i de les interpretacions que n'he fet (i en algun cas he publicat).¹⁶

¹⁶ Llorenç Prats, Dolors Llopart & Joan Prat, *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions (1853-1981)*, Barcelona: Edicions 62, 1982. Dolors Llopart, Joan Prat & Llorenç Prats, «Presentació», dins Dolors Llopart, Joan Prat & Llorenç Prats (eds.), *La cultura popular a debat*, Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular/Alta Fulla, 1984, p. 5-12. Dolors Llopart, «L'estudi de la cultura popular», dins Joan Soler i Amigó & Jaume Mascaró i Pons

Comencem amb la *Renaixença*. Oriol Pi de Cabanyes escrivia l'any 1979 el que per a ell era la *Renaixença*. I cito:

Amb el nom de *Renaixença* hom entén el moviment que, d'acord amb el profund canvi estructural iniciat dins la societat catalana a la segona meitat del segle XVIII, reelabora i enforteix la consciència diferencial dels membres d'aquesta societat al llarg del segle XIX i d'una manera progressivament dinàmica. En el benentès que aquesta represa de la consciència de la pròpia identitat no afecta solament la llengua i la literatura sinó tots els fenòmens culturals que es produeixen i s'interrelacionen en el si d'aquest procés.¹⁷

Joan-Lluís Marfany, en un llibre recent, oposa a aquesta interpretació, que ell anomena canònica, de la història del segle XIX català, l'evidència que

el moment històric en què se suposa que la *Renaixença* va començar és exactament aquell en què el procés diglòssic va assolir [a la societat catalana] el seu zenit i que els promotors entusiastes d'aquest triomf són exactament els mateixos homes que la van protagonitzar, la suposada *renaixença*: els intel·lectuals catalans de la generació del Trienni [Constitucional: 1820-23] i el de la generació romàntica dels revolucionaris anys trenta.¹⁸

De fet, la *Renaixença* és un període de la història de Catalunya empès i definit per intel·lectuals i professionals que treballaven a les universitats, a les biblioteques i arxius, a l'administració, als despatxos professionals d'advocats i notaris o en bancs i altres oficines dedicades a les finances. Neix, de fet, o a mi així m'ho sembla, d'una voluntat de ser i estar en els espais de poder de dins i de fora d'una Catalunya que creix i s'enriqueix però que no té instruments de poder en el Govern de l'Estat. Tanmateix, les posicions individuals són diverses segons les matèries tractades i els marcs socials en els quals es desenvolupen. No és el mateix parlar o tenir opinió sobre el treball o les finances que sobre qüestions culturals. Així doncs, per exemple, en el tema que interessa aquí, és a dir el folklore i la seva pràctica en el terreny de la pedagogia, té les seves arrels en els primers reculls de literatura popular (és a dir cançons tradicionals) publicats —oh, paradoxa!— en castellà, tret dels textos mateixos de les cançons o romanços transcrits.

(eds.), *Tradicionari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*, 10. *La cultura popular a l'inici del segle XXI*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 13-53.

17 Oriol Pi de Cabanyes, *La Renaixença*. Barcelona: DOPESA, 1979, p. 7.

18 Joan-Lluís Marfany, *Nacionalisme espanyol i catalanitat. Cap a una revisió de la Renaixença*, Barcelona: Empúries, 2017, p. 9.

N'hem de situar l'arrencada en els anys trenta del segle XIX, principalment amb l'obra de Manuel Milà i Fontanals, de Pau Piferrer i de Marià Aguiló. Són, segons Llorenç Prats,¹⁹ la primera generació d'estudiosos del folklore amb una forta influència del romanticisme europeu.

Després d'aquesta primera etapa de la Renaixença, gràcies sobretot a la influència d'Aguiló i a la restauració dels Jocs Florals el 1859, els treballs sobre folklore de literats i acadèmics van créixer en nombre i en rigor i es van començar a publicar majoritàriament en català. El canvi es va fer més evident a l'entorn de la Revolució de Setembre de 1868, que va foragitar del tron Isabel II i va obrir el període alhora convuls i fèrtil anomenat Sexenni Democràtic (1868-1874).

Si abans hem remarcat el paper dels Jocs Florals en aquesta segona etapa de la Renaixença en relació amb la recollida de materials folklòrics i la seva difusió, no menys important va resultar el paper del naixement i expansió del moviment excursionista en l'estudi i la difusió del folklore.

S'obria amb aquest moviment una etapa diferent, que en podríem dir més científica, de la recerca i la divulgació del folklore català. I, en particular, més orientada a facilitar a grans i petits (la insistència és gran en la recerca sobre el rondallari i sobre els jocs infantils) el coneixement de la llengua, els costums i tots els elements de la catalanitat. Aquests trets culturals són els que, de ben segur, desvetllaren l'interès de l'Aureli Capmany i tingueren influència en la seva primera formació i posteriorment en el seu treball pedagògic.

Aquesta etapa té la culminació en els anys darrers del segle XIX. Una fita simbòlica i significativa la tindriem en la reunificació el 1891 de les dues entitats capdavanteres de l'excursionisme científic català, l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques i l'Associació d'Excursions Catalana, en una nova entitat, el Centre Excursionista de Catalunya.

En els primers anys del segle XX, el noucentisme ve a trasbalsar aquest escenari. Com és prou conegut, el noucentisme és un moviment cultural encapçalat per Eugeni d'Ors (1881-1954) que, de 1906 a 1921, amb el pseudònim de Xènius, publicava les «Glosses» al diari *La Veu de Catalunya*, portaveu de la Lliga Regionalista. Els seus escrits eren reflexions sobre la vida, l'art o el pensament de qualsevol filòsof. També escrivia glosses programàtiques, com «Amiel a Vic», el 1913, en la qual, després de blasmar

¹⁹ Llorenç Prats, *El mite de la tradició popular. Els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*, Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 49-71.

la «tèrbola senilitat» i l'«apetit de tenebra» que segons ell impregnaven les arts i la literatura dels darrers anys del segle XIX, lloa les noves generacions «que ja saben de l'alegria del viure civil i de les preparacions normals».²⁰ En aquell moment, quan la política cultural que havia dissenyat Enric Prat de la Riba, llavors president de la Diputació de Barcelona, iniciava el seu desplegament, Eugeni d'Ors accedia a la secretaria de l'Institut d'Estudis Catalans substituint Josep Pijoan, traslladat a Roma com a director de l'Escola Espanyola de Roma.²¹

El text «Amiel a Vic» és molt significatiu i al mateix temps descriu la ideologia d'aquell primer pensament noucentista. De fet, és una crítica de la Catalunya modernista que, segons Eugeni d'Ors, era poc ambiciosa, pessimista i paralitzada pels dubtes. Ell proposava, per al nou segle, una nova Catalunya emergent, europea, segura d'ella mateixa i dirigida per pensadors que havien de ser alhora activistes. Uns pensadors amb dedicació a la filosofia, a la psicologia i a la filosofia social. Amb ell, molts dels homes i dones nascuts entre 1880 i 1890 maldaven per millorar el seu entorn cultural i ho van fer a través d'una decidida intervenció en la societat, treballant pel redreçament cultural i científic, amb una òptica marcada pel relativisme i pel reconeixement de l'especificitat del poble català en el context dels pobles ibèrics.²² A més, en bona part, ja no eren mers aficionats autodidactes sinó universitaris que tenien en la universitat l'espai on aprendre i ensenyar. L'*Almanach dels Noucentistes*, publicat el 1911, va ser tota una declaració d'intencions, un veritable manifest. L'espai mític i el paradigma de Catalunya ja no era l'edat mitjana sinó que era la Grècia clàssica.

Per als folkloristes continuadors de les tradicions vuitcentistes, fins i tot per als més impregnats dels corrents positivistes i evolucionistes, la irrupció del noucentisme, tan agressiva contra tot el que considerava un passat obsolet, fou com una patxada. La nova Catalunya que propugnava el noucentisme era una Catalunya urbana i elitista que, del camp, només en volia els doblers que en podia treure per fer (*sic*) jardins urbans per expandir la seva ideal «Catalunya ciutat». Eren anatema tots aquells cerca-

20 Eugeni d'Ors, «Amiel a Vic», dins *Obra catalana completa, I, Glosari 1906-1910*. Barcelona: Selecta, 1950, p. 3-17.

21 Josep M. Camarasa & Antoni Roca Rosell, «L'Institut d'Estudis Catalans al llarg de cent anys de polítiques científiques», *Coneixement i Societat*, 14 (2008), p. 6-51.

22 Lluís Calvo i Calvo, *Tomás Carreras i Artau o el tremp de l'etnologia catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 14.

dors de la Renaixença del passat rural de Catalunya, moltes vegades afecionats, estudiosos fonamentalment de la història, l'arqueologia, la llengua, les rondalles o els balls tradicionals.

Així i tot, molts d'ells no renunciaren a mantenir-se actius i exercir una certa *resistència* enfront de l'ocupació noucentista de l'espai central de les polítiques culturals, primer de la Diputació de Barcelona i més tard de la Mancomunitat de Catalunya. La densa xarxa de la societat civil catalana donava marge a les manifestacions culturals no prou reconegudes. El món excursionista, per exemple, oferia un bon aixopluc atès que, a començaments del segle xx, els centres excursionistes eren nombrosos tant a Barcelona mateix com arreu del territori. I també els esbarts, les corals, els ateneus i associacions de tota mena. Aureli Capmany mateix podria ser un exemple d'aquesta «resistència» contra el noucentisme, que es manifestava en detalls d'aparença insignificant però d'un sentit simbòlic evident. Per exemple, Maria Aurèlia Capmany, la filla d'Aureli, explicava que als anys vint, quan ella era una nena, el seu pare (al capdavant cisteller d'ofici) li seguia fent, cada any, la palma de Diumenge de Rams: «Les nenes noucentistes anaven amb palmó i el clatell pelat. Jo, com que era una nena modernista, anava amb palma i tirabuixons».²³

En tot cas, en l'àmbit del folklore, el noucentisme trobà la seva màxima expressió en la creació, a la Universitat de Barcelona, per Tomàs Carreras i Artau (1879-1954), de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya (AEFC), que iniciava una via professionalitzada, en el marc acadèmic, d'una disciplina que ja es practicava així en altres indrets d'Europa però que aquí no tenia aquesta situació.

L'ambient científic dels anys que havien seguit a l'acabament de la Primera Guerra Mundial estava a punt per a propostes del tipus de la de l'AEFC tant a Europa com a Amèrica del Nord. L'evolucionisme i el difusionisme eren les doctrines més en voga en antropologia, la primera més aviat en reculada (eren els anys de l'anomenat «eclipsi del darwinisme»)²⁴ i la segona en ascens; el mètode tipològic, el comparatiu i el descriptiu eren els utilitzats pels científics socials en el seu treball de camp i en les seves

23 Jaume Vidal Alcover, «Maria Aurèlia Capmany i Farnés», dins Jordi Font (comissari), *Ciutadana Maria Aurèlia Capmany. Escriptora i dona d'acció*, Barcelona: Fundació Maria Aurèlia Capmany, 2001, p. 11-19.

24 Peter J. Bowler, *El eclipse del darwinismo. Teorías evolucionistas antidarwinistas en las décadas en torno a 1900*, Barcelona: Labor, 1985.

anàlisi i síntesis i en les monografies que publicaven. En aquells anys del final del primer quart del segle xx, universitaris de diverses disciplines (biòlegs, sociòlegs, psicòlegs, arqueòlegs, antropòlegs, museòlegs) es plantejaven uns problemes semblants: explicar —i explicar-se— el que succeïa i el que havia succeït en el terreny de la cultura, entesa en un sentit ampli, i com s'havia d'interpretar. I per a això manejaven tota mena de materials del transcórrer dels humans per la Terra, la història i les relacions socials i humanes.

Així, doncs, quan l'AEFC es plantejà com un institut de recerca lligat a la Universitat i ben insert en la realitat social del país, de seguida es plantejà també la qüestió de recollir materials per formar un futur museu. L'any 1916 Tomàs Carreras i Artau i Telesforo de Aranzadi presentaven al local social del Centre Excursionista de Catalunya (CEC) un «Pla per a un Museu d'Etnografia i Folklore de Catalunya»; era el primer esbós d'allò que vint-i-quatre anys més tard podrien finalment engegar Agustí Duran i Sanpere (que era el president de la Secció de Folklore del Centre Excursionista de Catalunya aquell 1916) i Ramon Violant i Simorra.

Però vet aquí que molts dels corresponsals que trameteren dades a l'AEFC s'havien format precisament en algun dels centenars de centres excursionistes, ateneus populars, esbarts i associacions de tota mena interessats per la cultura popular. Aureli Capmany en fou un però n'hi hagué desenes arreu del territori. Deixeu-me'n esmentar almenys un que encara vaig tenir ocasió de conèixer personalment els darrers anys de la seva vida, essent jo encara estudiant de sociologia: el balaguerí Ramon Carrové i Viola (1896-1969), polític i historiador, fundador i director de la revista comarcal *Pla i Muntanya* (1925-1932) i que va formar un Museu Etnogràfic a la seva ciutat (malauradament perdut amb la Guerra Civil de 1936-1939).

3. I l'aprenentatge i l'ensenyament? Què i com aprenien els infants i adolescents a la Barcelona de finals del segle XIX?

Atès que del que hauria de tractar en particular és de l'actuació, com a pedagog, d'Aureli Capmany, deixeu-me fer també un cop d'ull a com resolien (o no) el tema de l'ensenyament i l'aprenentatge els diferents grups socials d'aquella Barcelona. D'entrada no és fàcil aclarir qui feia què; la documentació, bé que gens escassa, és també molt diversa i dispersa i ha estat poc estudiada, si més no fins que fan la seva aparició els nous corrents pedagògics els primers anys del segle xx. Així doncs, atès que tampoc en soc una experta, em limitaré a aventurar unes breus pinzellades.

Per començar, hem de tenir present que més de la meitat de la població adulta era analfabeta (amb un percentatge molt superior entre les dones) i que l'ensenyament elemental era en bona part en mans de les escoles parroquials. Els fills de les classes treballadores difícilment tenien accés a cap mena d'ensenyament, com a molt podien accedir a les escoles públiques municipals, a les parroquials o als ensenyaments que oferien alguns convents (principalment femenins); més excepcionalment, en el cas d'algunes famílies obreres més conscienciades, podien assistir als ensenyaments que organitzaven alguns ateneus populars. Aprendre a llegir i a escriure i les quatre regles podia donar accés a aquells infants a algun treball més qualificat que els més habituals de les fàbriques on ja treballaven els seus pares, ja fos en algun taller artesà o en alguna botiga. Però molts no completaven cap estudi i entraven a treballar a la fàbrica a edats molt tendres. En el cas de les nenes, l'aprenentatge principal era la costura, que, també amb sort, els podia permetre accedir a un ofici prou valorat, bé que mal pagat, i eludir el destí de la majoria, que eren també les fàbriques. A les «costures» s'ensenyava també doctrina cristiana i les nenes més espavilades podien aprendre igualment a llegir, escriure i comptar. Les rondalles i cançons completaven la formació per fer de les nenes i joves futures bones mares.

Un cas peculiar era el del servei domèstic de les cases benestants. En aquest cas, la formació dels infants i joves anava gairebé completament a càrrec d'alguna persona adulta que ja formava part del servei d'alguna d'aquestes cases, sovint familiars de l'infant o el jove de qui es feien preceptors. Així es formaven cuineres, cambres, ajudes de cambra, cotxers i tota la gamma de servidors que requeria el bon govern d'una casa de senyors.

La situació era ben diferent entre les classes socials més acomodades, que es podien permetre fins i tot tenir a casa preceptors o institutius fixos i llogar professors de llengües, de música, de cant, etc. Importava molt en aquests casos l'aprenentatge del rol social de nois i noies, al qual els destinaven les expectatives de la família. Que sovint era, en particular en el cas de les noies (però també, de vegades, en el dels nois), fer un bon casament. Per a un aprenentatge més regular, que donés accés a estudis mitjans o superiors hi havia nombroses escoles privades, tant de les anomenades «de pis» com, a partir dels primers anys de la Restauració, les que implanten un bon nombre de diferents congregacions religioses, tant masculines com femenines, que acullen els fills i filles d'aristocràcia i burgesia.

Les classes mitjanes tenien diversos espais d'aprenentatge. Moltes de les escoles «de pis» eren assequibles per a algunes famílies i, per al segon

ensenyament, hi havia l'Institut i els col·legis congregacionistes. Alguns fins i tot arribaven a la universitat o a les escoles tècniques. Però la majoria dels fills d'artesans feien els seus aprenentatges al mateix taller o obrador familiar (com seria el cas d'Aureli Capmany) o en tallers d'altres mestres artesans fins a esdevenir fadrins, quan estaven preparats per donar continuïtat al negoci familiar o per engegar-ne un de nou.

No cal dir que, tret d'algunes escoles parroquials o conventuals de primeres lletres, tot l'ensenyament a tots els nivells es feia en llengua castellana. A l'època (i fins i tot força més ençà), per obtenir els títols de doctor o el superior de mestre normal, calia fer els cursos corresponents a l'anomenada Universidad Central (l'actual Universidad Complutense de Madrid).

4. Els primers anys d'Aureli Capmany

L'Aureli Capmany neix el 1868 al barri barceloní del Poble Sec, al peu de Montjuïc, on els seus pares tenien un taller de cistelleria i és allí, a l'escola del barri, on va aprendre les primeres lletres fins que, quan tenia deu anys, el negoci dels seus pares es traslladà a la Rambla, concretament al número 11 de la Rambla de les Flors, a tocar del mercat de la Boqueria i el Palau de la Virreïna. Llavors el seu el pare el va matricular a la l'Escola del Bisbe, a la Rambla, a la qual va assistir fins als catorze anys, quan es va incorporar al taller familiar en el qual va aprendre —o no— l'ofici de cisteller. Passava els estius a Rubí, a casa dels avis paterns, i allí va començar a aprendre i apreciar contes i rondalles.

Els Capmany eren una família treballadora però benestant. Cal no oblidar que l'ofici (i el comerç) de la cistelleria era força productiu en un temps en què bona part del transport de mercaderies a la menuda es feia emprant estris obrats per cistellers, des dels cabassos d'espart per al carbó o la llenya fins als cistells per als ous o altres objectes delicats o als d'anar a comprar, que podien anar dels cabassos més senzills a les cistelles més sofisticades. Sense comptar la presència de l'obra de cistelleria a l'equipament de la llar, des dels mobles de vímet o d'altres fibres fins als coves, les paneres, els cosidors, els bressols, etc. Un taller i botiga de cistelleria a la Rambla barcelonina, a tocar de la principal entrada del mercat de la Boqueria, era en aquells anys un negoci força rendible.

Perquè, com era aquella Rambla del 1878? Comparada amb els carrers de la vella Barcelona, era una via ampla que anava del que avui és la plaça Catalunya, llavors un ermot sense urbanitzar, fins a mar. Era un lloc

amb moltes possibilitats de negoci, amb botigues, tallers, magatzems, i era també un lloc d'oci amb cafès i tavernes, teatres i sales de concert, com el Gran Teatre del Liceu, on es representaven òperes des del 1847. A més, en aquella Rambla hi havia molt moviment de mercaderies i de gent que necessitava desplaçar-se. Un primer tramvia a sang feia ja des de 1872 un itinerari des del pla de la Boqueria fins als Josepets (l'actual plaça Lesseps). Els Capmany podien proveir, per exemple, des de cabassos per als descarregadors del port o paneres per al peix per a pescadors de la Barceloneta o peixateres de la Boqueria fins als més delicats cosidors o bressols per a les cases benestants.

L'Aureli Capmany va treballar uns quants anys al taller familiar, fins a la mort del seu pare. Ell tenia 20 anys i era l'any 1888, un any molt important per a les arts decoratives i per a l'obertura de Barcelona al mar. L'Exposició Universal de 1888 a la Ciutadella va fer sens dubte un gran impacte a l'Aureli Capmany, com a molts barcelonins. Tota l'operació de transformar un espai, el que havia ocupat l'antiga Ciutadella, per acollir una exposició universal va ser un gran esdeveniment per a una ciutat que ja tenia 530.000 habitants i era la segona ciutat més important d'Espanya en el pla polític, i la primera en el pla industrial. La construcció d'aquesta Exposició va comportar una allau d'immigrants de tot Espanya que va modificar la societat de Barcelona. Recordeu com ho explica la novel·la d'Eduardo Mendoza *La ciudad de los prodigios* (1986).

La urbanització de tota la ciutat al voltant d'aquest esdeveniment ciutadà devia impactar moltíssim a tots els barcelonins i, per sobre de tots, aquells que vivien al barri de la Ribera i a la Rambla, atesa la nova urbanització del front marítim de la ciutat entre el parc de la Ciutadella i la Rambla, amb el passeig de Colom i el monument a Colom, inaugurat l'1 de juny del mateix 1888 al capdavant d'aquesta via.

Va ser, sens dubte, un gran esdeveniment. La passejada des de la Rambla fins a la Ciutadella devia ser una cosa ben grata de fer. D'una altra banda, la construcció, uns anys abans, en el marc de l'aprofitament dels espais de l'enderrocament de la Ciutadella, del mercat a l'engròs del Born havia estat un gran incentiu per a molts botiguers i també per als Capmany, que sens dubte tenien també allí bons clients.

5. El folklorista apassionat

En aquest context, el jove Aureli, el 1888, deixa, doncs, el taller i emprèn un nou camí en la seva formació. Aprèn a tocar la guitarra, potser seguint el model de Josep Anselm Clavé, s'inicia en el cant gregorià, fa teatre i va als cursos de l'Escola de Belles Arts de la Llotja.

Després d'uns anys d'aprenentatge i lectures comença el seu camí generós, en el que ara en diríem accions envers la societat civil. D'aquesta manera, el 1891 és un dels fundadors de l'Orfeó Català. A més, formarà part del cor i, fins al 1893, de la Junta Directiva. També formarà part del cor de Sant Felip Neri, on, a més, obtenia alguns ingressos cantant en casaments, misses de difunts i altres cerimònies. El 1898 es fa soci del Centre Excursionista de Catalunya, on participarà en moltes activitats culturals. També hi va fer cursos i xerrades de temes folklòrics i va impulsar la creació de la Secció Folklòrica del Centre el 1903. Un accésit en un concurs per a un segell de l'Ateneu Barcelonès li nòbria el 1899 les portes.

A partir d'aquest punt, Capmany passa segurament moltes hores a la biblioteca de l'Ateneu fent lectures de tot tipus que li van donar la base per explicar a grans i petits ball, cant, rondalles, treballs manuals i un llarg etcètera, sempre, però, amb una finalitat clara: explicar i fer gaudir del folklore català a tothom. Així ho escrivia el company de la seva filla Maria Aurèlia, Jaume Vidal Alcover: «En Capmany no era home de tertúlia de casino o de cafè com el notari Espriu o Joaquim Borralleres, que es varen passar la vida conversant, però la biblioteca de l'Ateneu era el seu estudi.»²⁵

El 1901 comença a publicar el seu *Cançoner popular* en més d'un centenar de fascicles que es venien a un preu a l'abast dels grups socials més modestos. Segons Vidal Alcover,²⁶ Aureli Capmany no publicava per capruïja de passar per un erudit folklorista sinó amb la intenció que la gent pogués cantar, ballar o aprendre les rondalles. Resumint, sempre va treballar amb encert i honestedat i sobretot per al poble. L'any 1902 comença a col·laborar a *La Renaixensa*, i inicia un llarg recorregut de publicacions en revistes, setmanaris, diaris i butlletins.

El mateix any 1903, en una conversa entre amics, decideixen editar una publicació per a infants, *En Patufet*, ja amb una clara inquietud pedagògica. Ell en serà director els primers anys i estableix la seu de l'editorial

25 Jaume Vidal Alcover, «Maria Aurèlia Capmany i Farnés».

26 *Ibidem*.

a casa seva, a la Rambla, i, segons testimonis familiars, es pot dir que *En Patufet* va ser per molt temps pràcticament com un membre més de la família. *En Patufet* es va publicar fins al 1938.

El nom de «patufet» es va generalitzar en català per designar tota mena de revistes infantils il·lustrades. Fins i tot més enllà de l'aparició el 1916 del *TBO*, que va popularitzar, en castellà, el seu nom per designar aquesta mena de revistes infantils. Aquí ve a tomb una anècdota personal que em sembla significativa. Jo soc nascuda el 1947 i a casa sempre hi va haver premsa infantil des que vaig aprendre a llegir. Als anys cinquanta les tietes àvies ens portaven, a mi i al meu germà, el que anomenaven patufets mentre altres familiars o coneguts més joves ens portaven el que anomenaven tebeos. Val dir que els continguts d'unes i altres (ben diversos, d'altra banda, de la *Florita* a les *Hazañas Béticas*, passant pel *Pulgarcito* o el *Roberto Alcázar y Pedrín*) no eren gaire diferents tant si es tractava de «patufets» com si es tractava de «tebeos». Això sí, totes eren en castellà, com tocava a l'època, però per a la gent més gran el record del «patufet» era encara ben viu.

L'any 1907 l'Aureli Capmany comença la tasca més preuada per ell, la dedicació a la dansa, que no deixarà mai. De fet, el 25 de gener de 1908, en el marc de la Secció de Folklore de l'Associació de Lectura Catalana, que dirigia Capmany, es fundà el nou Esbart Català de Dansaires, sota la direcció de Rafael Tudó. Tal com reflecteix *l'Arxiu de Tradicions Populars*, editat per Valeri Serra i Boldú (1929-1930), l'Aureli acompanyava els balladors a les actuacions i ell mateix presentava les danses i els dansaires. L'any 1910, per encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona, organitza la Festa de la Cançó i la Dansa al Palau de Belles Arts, a la qual seguiren d'altres. Aquests anys deu del segle xx, Aureli Capmany està en totes i cadascuna de les accions al voltant del folklore i fa moltes xerrades.

6. El mestre versàtil

Pels volts del canvi de segle, força mestres catalans impulsen diferents iniciatives de renovació pedagògica, en paral·lel amb moviments similars engegats en altres punts d'Europa. En el marc d'aquest moviment de renovació, foren experimentats diversos mètodes pedagògics (Montessori, Decroly, Freinet, etc.), tots ells fonamentats, i això és molt important, en l'activitat de l'infant. També cal destacar el paper de les institucions locals

com els ajuntaments, les diputacions i la Mancomunitat en la introducció i consolidació de moltes d'aquestes iniciatives. És en aquest marc on cal situar la tasca pedagògica d'Aureli Capmany.

El llarg aprenentatge no reglat i autodidacte en matèries tan diverses com el cant, la dansa, el teatre, la història de Barcelona o el calendari festiu de Catalunya fan d'Aureli Capmany, com no podia haver estat d'altra manera, un «mestre» ben peculiar. La seva manera de treballar amb els infants és fruit de la seva llarga experiència, per exemple, a explicar contes, cantar, dirigir dansaires, fer jocs de carrer, fer joguines o objectes de cistelleria.

Formalment, la tasca pròpiament pedagògica d'Aureli Capmany s'inicia quan, entre 1907 i 1910, ensenya a ballar algunes danses tradicionals a vuit parelles, que serien l'embrió del futur Esbart Català de Dansaires. Ell mateix, en uns apunts autobiogràfics publicats al volum d'homenatge que li fou dedicat el 1948 amb motiu del seu vuitantè aniversari, reflecteix els dubtes amb què va emprendre aquesta tasca:

Entenent que la dansa popular, igual que les cançons, era convenient que fos conservada, l'any 1907 em va ser possible poder acoblar vuit parelles que aprenguessin els nostres balls tradicionals, dels quals vaig fer la presentació el 25 de gener del 1908, i per assessorar-me de si aquesta tasca era estimable, dos anys després, el 1910, vaig presentar-los a l'Ateneu Barcelonès, acompanyats d'una conferència.²⁷

Pocs anys després, el 1914, rebia l'encàrrec de la direcció de l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona de fer-se càrrec d'unes classes de jocs populars «propis per a les nenes» adreçades a les més petites i, per a les més grans, de danses tradicionals, ensenyament aquest darrer que segons el mateix Capmany assolí un veritable èxit per la cura amb què aquesta institució (segurament caldria dir la seva fundadora i impulsora, Francesca Bonnemaïson) «procurà que fossin interpretades amb esplendidesa». Més endavant, concretament l'any 1917, en el resum de les activitats de «La Cultura», com es coneixia més familiarment l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, apareix Capmany com a conferenciant. Segons aquest resum, els primers diumenges de mes hi havia rifa de figurins i una conversa instructiva; la segona setmana es feien balls populars catalans i també jocs populars orientats per l'Aureli Capmany, i també s'ex-

27 Aureli Capmany, «Apunts autobiogràfics», dins *Aureli Capmany i Farrés. 26 de febrer de 1868. Edició commemorativa del seu 80è aniversari. 6 de juny del 1948*. Barcelona: Comissió organitzadora de l'homenatge, 1948.

plicaven contes i rondalles, alguns dels quals havien estat publicats a *La Veu de Catalunya* per la mateixa Francesca Bonnemaison i pel seu marit, Narcís Verdager, amb el pseudònim FRANAR. Els tercers diumenges estaven dedicats a les conferències fetes per erudits i amics, entre ells: Eugeni d'Ors, Carles Riba, J. Duran i Sanpere o el mateix Aureli Capmany. Els quarts diumenges de cada mes estaven dedicats a la música clàssica.

És en aquests anys, sobretot entre 1915 i 1916, que s'inicia el desplaçament d'Aureli Capmany com a pedagog alhora que, en el pla personal, també assoleix fites com la de casar-se (ja fregant els 50 anys) amb Maria Farnés, filla de l'advocat i folklorista Sebastià Farnés, després d'un breu festeig. Poc després, el 1916, el president de la Diputació de Barcelona i de la Mancomunitat de Catalunya, Enric Prat de la Riba, li encarrega «unes classes folklòriques apropiades als infants acollits a la Casa de Maternitat». Unes classes que el posaran en contacte amb el mètode Montessori i fins i tot directament amb Maria Montessori, que havia vingut a Barcelona a finals de 1915 per preparar el III Congrés Internacional del seu mètode (el primer celebrat fora d'Itàlia), que va tenir lloc a Barcelona el gener de 1916. Aureli Capmany va assistir a aquest congrés i a alguna de les conferències de la pedagoga italiana i va obtenir, segons els apunts autobiogràfics ja esmentats, «el títol de mestre d'aquesta especialitat [la dansa] aplicat a l'escola de pàrvuls» i el que per a ell era encara més valuós, que fossin «acceptats per la doctora en el seu sistema, els nostres ballets populars, per a l'educació dels infants».

Els lligams montessorians d'Aureli Capmany no serien mai desmentits i encara s'avivaren amb la seva relació amb la família Farnés. En efecte, als primers temps de casats amb la Maria Farnés viuen a casa del seu sogre fins que va decidir traslladar-se a viure a Canet de Mar amb les altres dues filles: la Julita, mestra i concertista, que va ser la primera directora de l'escola Montessori de Canet a partir del 1918, i la Mercè, bibliotecària de la Biblioteca Municipal de Canet, oberta el 1919. Aleshores el matrimoni Capmany-Farnés se'n va anar a viure a la Rambla, en un pis a sobre de la botiga-taller de cistelleria de la família Capmany, però la relació amb les altres germanes Farnés no es va interrompre. D'altra banda, el mateix 1916 Aureli Capmany fa classe a l'Associació d'Estudiants de la Universitat Nova, a l'Escola d'Estiu i a l'Escola Permanent per a Mestres. Classes que, en algun cas, es repeteixen en cursos següents, si més no fins al 1921.

Mentrestant, el mètode Montessori s'estenia per tot Catalunya. No sense crítiques per part d'alguns pedagogs catalans. Ve a tomb el comentari d'Alexandre Galí (gens partidari del mètode Montessori més enllà dels sis anys) sobre l'escola Montessori i el paper que hi tenia Aureli Capmany: «Va ésser la primera escola de Catalunya i potser d'Espanya on es va aplicar aquest magnífic instrument educatiu; si no se'n va treure tot el profit no cal atribuir-ho al bo d'en Capmany sinó als qui havien d'encaixar aquella pràctica en l'obra de l'educació total».²⁸

Danses, rondalles i cançons sembla que són els recursos pedagògics bàsics d'Aureli Capmany. Amb contes i rondalles (i també, és clar, amb cançons) treballa primer de tot la llengua en tres aspectes bàsics: l'oralitat; l'escriptura i la lectura. Paral·lelament, les lletres de fusta ideades per Montessori li servien probablement per acompanyar les primeres passes dels infants en la lectura i l'escriptura. Contes i rondalles, com també petites representacions o coreografies de caire teatral, eren l'excusa per a presentacions de textos escrits, petits poemes llegits o recitats, etc.

Un segon aspecte que sens dubte formava part dels ensenyaments de Capmany als infants més joves era el dels treballs manuals de creació de joguines senzilles i altres objectes, sobretot de cistelleria, amb cordes, fils, botons, papers..., i també llata de palma i altres materials portats del taller de la seva família. La cura del cos en totes les seves variables com les danses i les coreografies abans esmentades, però també els jocs de carrer o la gimnàstica rítmica. I molt possiblement algunes de les classes podien ser a l'aire lliure per poder mostrar plantes i animals que li servien després per fer-los protagonistes de contes i rondalles.

Després de 1920, que encara fa un curs sobre dansa promogut per l'Associació d'Estudiants de l'Escola Nova a l'Escola Industrial, no hem trobat constància de cap actuació d'Aureli Capmany en el camp pròpiament pedagògic. Segurament el seu allunyament de les institucions docents de la Mancomunitat va ser un dels efectes col·laterals de la caiguda en desgràcia d'Eugeni d'Ors, l'anomenada «defenestració» de Xènius, juntament amb la retirada de Maria Montessori de la direcció del Seminari-Laboratori de Pedagogia a començaments de 1921.

Així i tot, no abandonà les seves classes de dansa per formar grups de dansaires i dur-los a actuar arreu de Catalunya i fins i tot, a partir de 1921,

²⁸ Alexandre Galí, *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900-1936*. Llibre XI: *Biblioteques populars i moviment literari*, Barcelona: Fundació AG, 1979, p. 55.

el veiem intervenir en el teatre de titelles i marionetes preparant guions per a les representacions que es feien a la Sala Reig, als quals tractava de donar un contingut pedagògic. Com tampoc no va deixar de fer conferències arreu de Catalunya sobre temes folklòrics, principalment sobre cançons i danses populars, però també sobre història de Barcelona.

Al llarg dels anys vint publica precisament alguna de les seves obres més destacades sobre la dansa, sovint amb connotacions de divulgació per a la seva pràctica: *Com es balla la sardana* (1922-1924), *El contrapàs* (1922), *Cançons i jocs cantats de la infantesa* (1923). El 1930 publica el primer volum de *La dansa a Catalunya* (el segon volum no va poder aparèixer fins al 1953, poc abans de la seva mort).

En la seva faceta de coneixedor de la història i el llegendari de la ciutat de Barcelona, l'any 1929, en ocasió de l'Exposició Internacional, Aureli Capmany va participar en la concepció del Pavelló de Barcelona, i iniciava així una col·laboració amb l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona que es consolidà tres anys més tard en oferir-li Agustí Duran i Sanpere, director d'aquest arxiu, una plaça d'auxiliar a la Secció Folklòrica. Ja era un home gran, tenia 64 anys, però això no va ser obstacle perquè ocupés aquesta plaça al llarg de la resta de la dècada dels trenta, fins més enllà de l'ocupació de Barcelona per les forces franquistes.

Durant la Guerra Civil 1936-39, més enllà dels esdeveniments que l'afectaven més de prop o afectaven veïns, amics o familiars com els bombardejos o la fam generalitzada, hi ha dos fets relacionats amb les seves facetes de mestre i de divulgador de la dansa que el colpiren especialment: un, com a mestre, la destrucció de l'Escola del Mar en un bombardeig; l'altre, com a divulgador de la dansa, les greus ferides patides al front de l'Ebre pel ballarí Manuel Cubeles que el van deixar invàlid per poder ballar mai més.

7. Els darrers anys

Per la seva edat, 72 anys, s'estalvià la depuració com a funcionari (de fet, tampoc no n'era, pròpiament) però en el marc de la nova cultura franquista no hi tenia espai. En aquests darrers anys de la seva vida, a banda les conferències i els articles en diferents publicacions periòdiques sobre temes de folklore (gairebé tots en castellà per les prohibicions de l'època), duu a terme el projecte llargament perseguit de crear un arxiu sobre danses a Catalunya. Ho fa en el marc de l'Esbart Català de Dansaires amb l'ajut

d'alguns socis. I no deixa de publicar algunes monografies com *El ball i la dansa popular a Catalunya: història, descripció i ensenyament* (1948) —on traspua encara el seu vessant pedagògic—, *La sardana a Catalunya* (1948) i, sobretot, *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes* (1951) i el segon volum de *La dansa a Catalunya* (1953).

Aureli Capmany va morir el dissabte 9 d'octubre de 1954. El diari *La Vanguardia Española* (aquest era el seu nom durant els anys del franquisme) de l'endemà recull la notícia i afegeix que «las entidades de carácter folklórico, sardanistas, excursionistas y orfeónicas que llevaron a cabo el pasado homenaje a Aurelio Capmany ruegan a sus adheridos que asistan al acto del entierro en tributo póstumo al finado».

La crida de les entitats no fou endebades, l'enterrament d'Aureli Capmany va ser una veritable manifestació de dol d'una ciutadania que acabava de perdre un dels seus referents inequívocs i que va omplir la Rambla barcelonina el dilluns dia 11 d'octubre de 1954. Era un temps en què les grans manifestacions només es podien fer en senyal de dol.

Una darrera reflexió. Seguint la trajectòria vital d'Aureli Capmany com a folklorista (estudis i divulgador) i pedagog, no he pogut evitar recordar el títol d'un llibre de Claude Levi-Strauss, publicat el 1993, que estimo especialment. Es tracta de *Regarder, écouter, lire*, en el qual l'antropòleg francès reflexiona sobre el treball del científic social. Diu Levi-Strauss (i ho comparteixo) que per fer un bon treball sobre una societat cal primer observar el comportament, després escoltar el que diuen i finalment llegir el que s'hagi escrit del que has observat i sentit. Crec que Aureli Capmany va treballar tota la vida d'aquesta manera. No va ser mai home de tertúlia, com ell mateix confirma en els seus apunts autobiogràfics, però segurament sí que ho va ser d'observació i d'atenció i de moltes hores de lectura al seu estimat Ateneu.



UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI
Càtedra Josep Anton Baixeras

Aquest sisè quadern de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català recull les intervencions de la jornada sobre Aureli Capmany que es va celebrar a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili. Els quatre treballs, de Jaume Ayats, Francesc Massip, Roger Costa Solé i Dolors Llopart, es complementen i, junts, donen una visió polièdrica de la vida i l'obra d'un folklorista, Aureli Capmany, que constitueix una de les personalitats més actives i dinàmiques de folklore català.



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI



[publicacions]

urv