

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 Investigació 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 sabatilles 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 apologetic 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 sperència sia notori que ballar de nits en sposalles, noces 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 Ribagorça, volent les avinentas 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 senyorials 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 toltre 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 Francesc 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'antropologie médiévale*, Paris: 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 y 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 deambuladori, 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 II 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 mestrescola 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 *Canzon* «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'èdat 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—:

Donat 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 coreütics. 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 alt., *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.

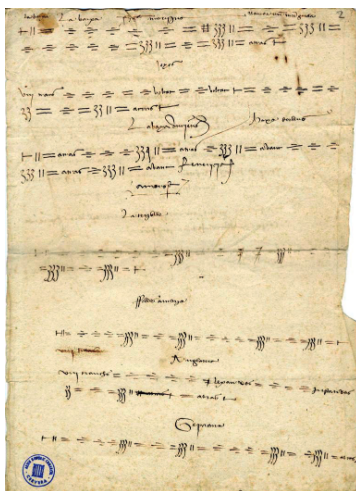


Fig. 11. Carta de danses de Cervera (c. 1496), Arxiu Comarcal de la Segarra, fons notarial, ms. 3.3, fol. 2.

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 corèutica 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 [Salomé] 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 entrassén. ¡Ahaa! ... E l'ànima [reté] a cent milia dyables.⁴⁰

Però potser només era una dansa reprovable 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'Herédia, 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'Herédia, *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

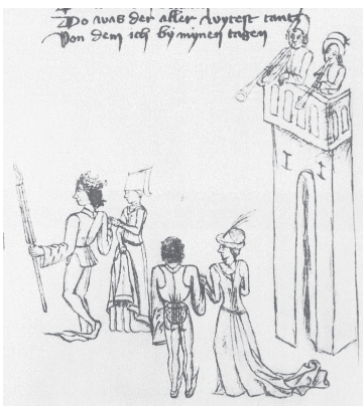


Fig. 12. Dames i cavallers ballen una baixa bansa (dibuix del nord de Renània, c. 1475), Berlín: Deutsche Staatsbibliothek Neg. Nr FD 159 319.

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 seua treballosa natura irregular determinà modernament una progressiva simplificació o l'oblit.⁵⁴

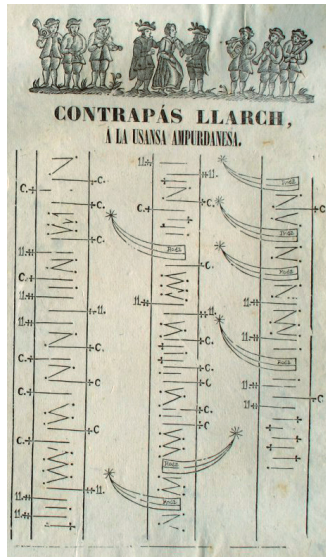


Fig. 14. Mapa del repartiment de passos del «Contrapàs llarg a la usansa ampurdanesa» (imprès del segle XVIII).

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 mixolidia». 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 reprovada 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*, 1, 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 **ŠAWTA*, 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 solemnnial 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 curiós 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 al·jamiat 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).