
La tençó popular: el combat de corrandistes, glosadors o enversadors

per Antoni Serrà Campins

1. PRELIMINARS

El caràcter agonístic de la cultura popular-tradicional s'ha posat ben de manifest en les diverses formes de tençó que els poetes orals d'arreu del món han practicat des de la prehistòria fins a l'època contemporània. Aquests artistes de la paraula provaven la seva capacitat verbal i intel·lectual dialogant i polemitzant amb cançons improvisades. I, com és natural, els corrandistes, glosadors o enversadors de llengua catalana no n'eren una excepció. Igual que els seus col·legues d'altres cultures, es desafiaven contínuament per mitjà del «cant alternat» o «cant amebeu». N'hi havia tres modalitats bàsiques: dues de breus, que són la topada i la demanda, i una de llarga, que és el combat.¹

La topada o escomesa era el diàleg integrat per unes poques corrandes o gloses improvisades que mantenien dos versificadors populars que coincidien casualment en algun lloc i aprofitaven l'avinentesa per exercitar el seu art. Aquest debat breu, que en italià rep el nom de *sfida*, era, tot alhora, salutació, provocació, desafiament i invitació al diàleg poètic, seguit de la rèplica immediata de l'interpel·lat. De vegades era de caràcter amistós, però sembla que la més celebrada i freqüent adoptava un to maligne. El curt debat trobadoresc conegut amb el mot «cobla» en seria un equivalent literari. En canvi, la demanda, designada aquí amb el mateix

1. El treball que ara publiquem aquí, un d'anterior (Serrà 1997), on proposava una classificació de les diverses modalitats de cant alternat practicades a l'àrea lingüística catalana, i un tercer (Serrà 1999) dedicat a la topada i a la demanda s'han dut a terme gràcies a un ajut econòmic que l'any 1997 em va concedir el Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana, de la Generalitat de Catalunya.

nom que té la forma trobadoresca equivalent, també coneguda amb el de «requesta», consisteix en el plantejament i la resolució d'una dificultat. Per mitjà d'una cançó curta, un dels enversadors proposa una endevinalla o fa qualsevol altra pregunta difícil i l'oponent contesta amb una cançó semblant mirant de resoldre-la. De manera que la forma sencera constava de pregunta i resposta. És el gènere que, en italià, rep el nom de *dubbio*.

Però ara no insistiré més amb cap d'aquestes dues modalitats breus de tençó, perquè ja me n'he ocupat en un altre treball (Serrà 1999). Aquí em centraré en el combat, que és la forma de la tençó popular per antonomàsia, un gènere central de la poesia oral tradicional que només podien practicar els improvisadors més destres i agosarats, i que, ben sovint, com veurem, contenia tirades de demandes i diàlegs del mateix caràcter que la topada.

Tant els textos dialogats procedents d'aquests debats poètics com la informació complementària sobre la seva pràctica aplegats a les Illes Balears són prou abundants² i demostren ben clarament que les lluites entre glosadors van tenir una vitalitat considerable fins a la guerra civil de 1936-39 i que durant els anys quaranta i cinquanta encara se'n celebraven periòdicament. La documentació recollida al País Valencià i al Principat de Catalunya és més escassa,³ però suficient, tanmateix, com per afirmar que, si bé en la part continental del país les lluites entre els enversadors o corrandistes havien entrat en decadència una mica abans, en alguns indrets també se'n van continuar celebrant, abans i després de la guerra civil, i que, en certes comarques, la situació no degué ser gaire diferent de les Illes. De manera que, com era d'esperar, es pot afirmar que la tençó popular no ha estat exclusiva de cap comarca o regió en particular, sinó un art conreat a tot arreu dels Països Catalans.

2. Vegeu-los, sobretot, en Rullan (1875; 1877; 1900: I, 33-46, 53-54, 58-69, II, 8-11, 18-65), Parpal (1906), Alcover (1909 [1962: 46-54]; 1972), Camps (1918: 97-150, 197-201, 230-231 *et passim*; 1987: 11-12, 37-38), Ferrer (1922a: 31; 1922b; 1922c: 102-105; 1925-28: 68-69; 1927: 27-28; 1927-28), Samper (1929: 333 n., 394, 425-426), Castelló (1950: 5; 1957: 21-22; 1961: 24; 1963: 74-75; 1968: 22), Amades (1950-56: I, 347-348, IV, 49, V, 603-604; 1951 [1982: 57-58]), Ginard (1960: 101-119; 1966-75: II, 65-71, 322-338, III, 289, IV, 6, 166-168, 183-205, 578 *et passim*), Macabich (1960: 161-166, 187), Ferrà (1963), Moll (1966-75: II, xiii-xiv, IV, xxii), Coll (1971: 90 n.), Ferrà-Ponç (1972), Quetglas i Mas (1972), Janer (1979: *passim*), Mercadal (1979: 161-165), Oliver (1982: 1-56, 74-78), Balanzó (1982: II, 216-217, 225, 239-242, 249-254, 281-288, 323-339, 354-356, 364; 1984: 161-163), Sbert (1982: núms. 9 i 10; 1987; 1992: I, 115-125, 188-221, 241-245, II, *passim*), Estarelles (1985: 24-30, 159-160), Montserrat (1987), Simó (1987), Lledó (1987), Pieras (1987), Pons (1990: 129-130), Andreu i Dols (1990: 26, 32-34), Massot (1993-94: I, 130-131), Gili (1994-97: *passim*), Mas i Vives (1995: 11-12, 196-198), Miralles (1996: 94-96), Moll i Mas (1996: 23-24, 39, 49-50), Serrà (1996) i Ayensa (1997).

3. Vegeu-la en Bertran (1885: X, 225, 227, 233), Serra (s. d.), Amades (1932-49: II, 154-155; 1950-56: IV, 49, 651-652; 1951 [1982: 57, 196]; 1955: 152-157; 1969: 303-304, 403), Moreira (1934: 38, 423-425), Romeu (1948a; 1948b: 147-149, 157-161), Aiats & Roviró (1983: 86-87, 91, 182), Mas (1983: 24-27), Crivillé i Vilar (1991: 49-50) i Vallès (1992 [1994: 211, 226-227]).

2. CONCEPTE

El combat és la forma de tençó més extensa i espectacular, la que més bé posava en evidència els dots d'improvisador que tenien els participants. Consisteix en una llarga discussió entre dos o més poetes orals feta per mitjà de corrandes o gloses improvisades. Al més sovint els competidors eren dos: dos homes, dues dones o un home i una dona; i algunes vegades, tres, actuant cada un a títol individual, o dos junts contra el més hàbil i experimentat. Rarament passaven de tres. Quan els poetes enfrontats eren més de dos, aquests debats troben un equivalent literari en el «tornejament» trobadoresc, en el qual intervenien tres o més trobadors alhora.

La durada del combat permetia variacions de tema i d'enfocament. N'hi havia de monotemàtics, que giraven tota l'estona sobre un mateix assumpte, i de politemàtics, que juxtaposaven temes diversos en parts o seccions successives. Joan Amades (1950-56: IV, 49) es refereix a certs combats sobre el tema únic del dia i la nit que s'havien fet a diversos indrets de la regió de Montserrat i l'illa de Mallorca, durant les vigílies de Sant Joan i de Nadal; i Rafel Ginard (1966-75: IV, 166-168) va recollir els cent trenta primers versos d'un combat que degué tractar tota l'estona sobre l'episodi evangèlic de la Samaritana.⁴ En una altra ocasió el mateix Ginard (1960: 101-119) en descriu un de politemàtic en el qual els dos competidors comencen amb atacs mutus, passen després a les demandes o qüestions difícils i acaben polemitzant sobre la bondat i la maldat de les donzelles. El text resultant, en el cas del combat politemàtic, era la suma de les seves diverses seccions paratàcticament unides les unes a les altres d'acord amb un pla molt fexible. A la vegada, cada una d'aquestes seccions era el resultat de juxtaposar o coordinar, més que no pas de subordinar, unitats més petites constituïdes cada una d'elles per unes poques estrofes. La independència i la discontinuïtat d'aquestes unitats més petites facilitava que les que havien agradat més als oients fossin memoritzades com un tot sencer i transmises al llarg de generacions. Això explica el fet que s'hagin recollit un bon grapat de fragments dialogats i moltíssimes de corrandes soltes que tenen aquest origen.

3. DESIGNACIÓ

Aquestes llargues lluites poètico-musicals, les quals en italià reben el nom de *contrasto*, s'han designat, a Mallorca i Menorca, amb els mots «glosada», «glosat», «escoblejada» i «combat». Però cal tenir en compte que els termes «glosada» i «glosat» designen qualsevol composició llarga que, des de el punt de vista mètric, estigui formada per una tirada de gloses, encara que sigui obra d'un sol glosador i no tingui la forma dialogada del gènere que aquí ens ocupa.⁵ Ni en el *Diccionari*

4. Més endavant, d'aquest combat reproduïm els vv. 1-4, en l'apartat 5, i els vv. 59-74, en l'apartat 6.

5. És així que, amb els títols de *Lo llibre dels glosats* i *Glosades de l'amo Antoni Vicens Santandreu de Són Garbeta*, B. Fàbregues (1868) i A. M. Alcover (1907) van publicar dos reculls de cançons llargues del mateix tipus, cap de les quals no és dialogada.

Aguiló, que defineix «glosada» amb els termes de «composició en gloses; tirada de gloses; tirada de rimes» i «glosat» amb els de «glosada, sèrie de gloses» (*Aguiló* 1915-34: IV, 160-161), ni en el *Diccionari català-valencià-balear*, que els defineix de manera molt semblant (Alcover i Moll 1975-77: VI, 319-320), l'accepció de tençó popular no hi és registrada. Els dos mots han estat aplicats als diàlegs competitius en vers perquè també estan constituïts per una tirada de gloses;⁶ però ni l'un ni l'altre no serveixen per precisar a quin tipus específic de composició ens referim, de quin tipus de glosat o glosada parlem. Per això alguns estudiosos han cregut convenient referir-se al gènere que ens ocupa amb els noms de «diàleg glosat» (Ferrer 1924: 42) o «glosada dialogada» (Moll 1966-75: IV, xxii).

El nom d'«escoblejada» és recollit en el *Diccionari* d'*Aguiló*, amb la definició de «disputa de glosadors que es barallen a cobles o gloses improvisades» (1915-34: III, 259), d'on Joan Coromines dedueix que «escoblejar-se» és «tençonar, disputar entre glosadors o poetes» (1980-91: II, 787), significat amb el qual aquest verb era emprat pel mateix Marià *Aguiló* (Massot 1993-94: I, 130) i és emprat, encara avui en dia, per algun bon coneixedor de la poesia popular (Gili 1994-97: II, 14).

Aquí preferim el nom de «combat» perquè, a més d'haver estat usat per folkloristes i glosadors⁷ i de ser usat encara avui en dia per gent gran que fa temps va assistir a aquesta mena d'espectacles, té l'avantatge, en parlar de la cançó popular, que desfà qualsevol possible confusió amb altres composicions poètiques, alhora que permet diferenciar-lo de la topada o escomesa breu. I per això mateix deu ser que és el preferit de la majoria dels estudiosos actuals i que, seguint la terminologia de Gabriel Oliver (1982: 6), parlem de «glosadors de combat» per referir-nos a aquells que posseeixen la capacitat improvisadora necessària per tençonar.

A Eivissa i Formentera se'l coneix amb el nom de «porfedi», que és forma vulgar de «porfidia». L'accepció «discussió tenaç» que té aquest mot hauria duit a

6. En diuen «glosat»: Parpal (1906: 563-564), Ferrer (1925-28: 68; 1927: 27-28), Samper (1929: 333 n.), que el defineix alhora com a conjunt de gloses i torneig públic entre dos glosadors, Comas (1968: 110; 1972: 338), Mercadal (1979: 162-166), i el *Llibre de lectures menorquines* (1981: 49). En diuen «glosada»: Amades (1950-56: I, 347; 1951 [1982: 58]), Ginard (1960: 101-119), que també en diu «glosat» una vegada (101), Moll (1966-75: xiii), Massot (1975; 1979) i Miralles (1985: 82; 1996: 94-95). Mentre que Camps (1987: 11) en diu «glosada» i «glosat» alhora. Vegeu també els textos recollits per Ginard (1966-75: IV, 166) i Balanzó (1982: II, 337 n.; 1984: 161), on els mateixos glosadors en combat es refereixen al gènere amb el nom de «glosat». La distinció que fa el *Diccionari de la literatura catalana* (Molas i Massot 1979: 292, s. v. «glosadors») entre «glosada», com a equivalent de combat, i «glosat», com a equivalent de cançó llarga, no respon a l'ús.

7. Vegeu-lo usat en els treballs de Rullan (1900: I, 7, 38, 58-68 nn., II, 11, 18, 191), que mostra una certa preferència pel nom de «combat», al mateix temps que usa el de «glosada», Quetglas i Mas (1972), Massot (1975, 1979, 1986), que també en diu «glosada», Balanzó (1982: I, 121, 125, 133, 174-175, II, 324-339 nn.; 1984: 156), que en una ocasió també en diu «glosat» (1982: I, 132), Oliver (1982: 6-7, 18-56, 74-75), que també usa algunes vegades el terme «glosada», Estarelles (1985: 24-30), Simó (1987: 21), Lledó (1987: 25), Andreu i Dols (1990: 15-16, 26, 37), Pons (1990: 147) i Sbert (1992: I, 197, 270); i en els versos cantats en combat pels mateixos glosadors, recollits en Rullan (1900: I, 38, 59, 65, II, 39 48, 52, 56), Balanzó (1982: II, 328), Ginard (1966-75: II, 389, IV, 95) i Oliver (1982: 18).

la de «debat poètic». A les Pitiüses, a més, popularment deien «cantar a la quantra» o «a la contra», amb el significat de «tençonar».⁸

Pel Baix Ebre se l'ha anomenat «rinya» fins ara mateix (Crivillé i Vilar 1991: 49-50), però no sabem quina fou la designació que hauria rebut abans que s'introduís aquest barbarisme, usat en lloc de «renyina», ni quines altres designacions rep o ha rebut a la resta del domini lingüístic català.

4. OCASIONS I LLOCS D'ACTUACIÓ

De combats, se'n feien en ocasions, circumstàncies i llocs molt diversos, a càrrec de professionals, que actuaven a canvi d'una remuneració, i d'afezionats, que ho feien només pel plaer que la competició els proporcionava i que, de cap de les maneres, no s'haurien «rebaixat» a actuar per diners, ja que això era considerat com a cosa de gent molt modesta. Durant la primera meitat del segle XX, a Mallorca els professionals que hi participaven, a més d'un sopar, havien cobrat des d'unes poques pessetes fins a dues-centes.⁹ De vegades, en lloc d'una paga en metàl·lic o en espècie prèviament convinguda amb els organitzadors, els participants rebien els diners d'una col·lecta que es feia en benefici seu.

Els combats públics eren anunciats amb antelació, a vegades per mitjà d'una crida feta pel pregoner. Se solien celebrar durant les tardes dels diumenges i altres dies de festa i, sobretot, durant les nits de dissabtes i vigílies, perquè els assistents poguessin vetllar i seguir l'espectacle fins tard, ja que tenien una duració il·limitada i sovint no acabaven fins que, per esgotament, un dels contrincants es donava per vençut. Això feia que de vegades es prolonguessin fins a la matinada. Sabem d'un que havia durat sis hores (Rullan 1900: II, 10) i d'un altre que n'havia durat nou, des de les vuit del vespre fins a les cinc del matí (Samper 1929: 333 n.). I es veu que de vegades els combats exhaurien el temps disponible sense acabar i s'interrompien per ésser represos en una altra vetllada.

Els propietaris de cellers, tavernes, cafès i hostals n'organitzaven en els seus establiments per atreure la clientela. En aquest cas, els espectadors no pagaven per assistir-hi, però s'esperava que fessin alguna consumició. Ja més modernament, n'organitzaven també els empresaris de teatres i cinemes, on calia pagar una entrada. Es veu que cap al final del segle passat els assistents havien pagat uns vint-i-cinc cèntims de pesseta (Ferrà-Ponç 1972: 126; Oliver 1982: 25). Els consistoris municipals en patrocinaven en ocasió de festes cívic-religioses, com la del sant patró del municipi, la de sant Antoni i la de sant Joan, a la plaça pública i en altres espais de cabuda. Al Principat, per exemple, s'havien fet combats a Collbató, al voltant del caliu de la foguera de Sant Joan, i en altres municipis de la regió de

8. Sobre «porfídia» i «cantar a la quantra», vegeu Castelló (1950: 5; 1957: 22; 1961: 24; 1963: 74-75), Macabich (1960: 161), Alcover i Moll (1975-77: VIII, 756-757) i Coromines (1980-91: III, 920-921, VI, 707).

9. Vegeu Quetglas i Mas (1972: 301), Oliver (1982: 52, n. 7), Lledó (1987: 23) i Simó (1987: 21).

Montserrat, a la nit de Nadal. I se'n feien, igualment, en cases particulars, per amenitzar àpats de noces, sopars de matances i altres festes familiars; en els cellers, per celebrar la finalització de l'elaboració del vi (Amades 1950-56: V, 603-604); i en els masos, possessions o heretats rurals de tota l'àrea lingüística catalana, per celebrar la finalització de la verema, la sega, les collites, la batuda, etc. A Mallorca, per exemple, se'n van fer de famosos a la pleta de la possessió de Son Oliver (Oliver 1982: 19, 45), que és al poble de Sant Jordi, i sota el lledoner que hi havia a la clastra de la possessió de Binifuell, que és a Sancelles, alguns dels quals van durar dies sencers (Samper 1929: 333 n.). Ocasionalment, els poetes orals afeccionats també participaven en combats, sobretot en l'àmbit privat o familiar, davant de parents, amics i coneguts. I, quan les circumstàncies eren propícies, també se'n feien de manera imprevista, quan coincidien dos o més versificadors en algun lloc on hi hagués gent reunida amb temps de lleure, a partir d'una topada maligna o a prec del públic expectant. En qualsevol cas, l'interès que despertaven aquests espectacles era extraordinari, comparable al que avui en dia el públic popular sent per un bon partit de futbol. Entretenien els moments d'oci, proporcionant plaer estètic i intel·lectual, i, alhora, alleugerien l'hostilitat real entre individus i grups.

5. EL CERIMONIAL

El combat era una disputa altament estilitzada, amb totes les característiques d'un ritua, que es desenvolupava lentament, amb una certa solemnitat i d'acord amb una reglamentació coneguda de tothom. S'obria amb una introducció i es tancava amb un epíleg fets a base de cançons formulàries, que es repetien amb les variacions necessàries per adaptar-les a les circumstàncies de cada cas particular. Per cantar aquestes dues parts inicial i final, les quals contribuïen a donar una certa simetria a la composició, els lluitadors es posaven dempeus. Mitjantçant les cançons preliminars invocaven Déu o els sants i els demanaven el seu ajut; sol·licitaven l'autorització de les autoritats que hi pogués haver, o dels amos de la casa, si eren uns particulars els qui els havien contractat; saludaven el públic assistent, desitjant-li que en sortís complagut; i es presentaven a si mateixos, tot donant el seu nom i altres dades personals, amb un to sovint irònic. Aquests són els quatre primers versos d'un combat:

— Bon vespre, públic honrat;
bona nit, tota la gent.
Salut particularment
a la nostra autoritat.
[...]

(GINARD 1966-75: IV, 166)

A continuació, reproduïm una cançó del glosador algaidí Llorenç Capellà «Batle», nascut el 1882 a Lluçmajor i mort el 1950, amb la qual es presentà al públic

assistent a un dels molts combats en què participà:

— Jo som Batle i no duc vara,
de llinatge Capellà:
damunt es punt des glosar
ningú me pot capturar;
i es qui me capturarà
ja no és nat ni neixerà,
ni serà nodrit de mare.

(OLIVER 1982: 48)

Després de l'exordi, començava la tençó pròpiament dita, amb els poetes asseguts l'un enfront de l'altre, generalment amb una taula al mig on hi havia dos gots i un pitxer amb aigua o, més freqüentment, una ampolla de vi, seca, aiguardent, herbes o altra beguda alcohòlica, si no és que hi havia algú que periòdicament els anava omplint els gots a mesura que es buidaven, ja que la beguda era inseparable dels combats:

— No puc cantar que no bega
o que no mengi un confit.
He cantat tota sa nit,
tenc una set que m'aufega.

(BALANZÓ 1982: II, 327)

La beguda alcohòlica, juntament amb el públic, contribuïa a excitar i encendre els lluitadors, alhora que actuava d'estímul per resistir l'esforç i la tensió exigits. Per això, es veu que molts d'aquests poetes acabaven alcoholitzats.¹⁰

A Menorca, fins ara, hi solia haver un guitarrista que s'asseia al mig dels glosadors i entre cançó i cançó sonava la guitarra; però a Mallorca, on sembla que antigament també s'havia fet el mateix, darrerament el combat es feia sense acompanyament instrumental. A Eivissa eren els mateixos cantadors que, mentre cantaven, portaven el ritme amb un tambor, que compartien els dos poetes enfrontats i que tenien col·locat sobre els genolls esquerres de l'un i l'altre, subjectat amb els respectius colzes esquerres. Durant l'actuació no es miraven a la cara i tenien «sa mà mig oberta a un costat de sa boca a manera de tornaveu cap an es públic».¹¹ Al començament solien manifestar-se cortesos, donant mostres d'humilitat i afalagant l'adversari. Aquesta glosa la va cantar Pau Noguera «Cerol», nascut a Sóller el 1781, a l'inici d'un combat que mantingué a s'Astorell, dins el terme de Lloseta, amb Salvador «Catiu», d'Inca:

—A ont m'has duit Sauvdador?
A morir dins s'Astorell?

10. Segons em comunicà Gabriel Oliver, que és un bon coneixedor del tema.

11. Reprodueixo un text inèdit d'Andreu Èstarelles, *Vora el fogar*, segons la citació que en fa Oliver (1982: 20). Vegeu també Amades (1951 [1982: 85, 261]).

Jo llaüt i vós vaixell,
me'n pendrà com a un vedell
que per sos peus du sa pell
a ca s'assaunador.
Si notau ses gloses meves,
voureu que és ver lo que dic.
Oh, desgraciat rupit!,
a ont has vengut anit
a deixar ses plomes teues?
(RULLAN 1900: I, 38)¹²

Amb aquesta cançó, recollida a Ripoll, es presentà un corrandista del Principat:

— Jo en som un corrandista,
i ara us vui explicar
que ara aquí amb l'hereu Parera
ens volem desafiar.
(ALCOVER i MOLL 1975-77: III, 573)

Però aviat passaven a les ironies, a les bravates i als atacs personals. Ara, es veu que, tant si havien d'encaixar i retornar insults i atacs cruels com si desenrotllaven altres temes o modalitats i el combat adoptava un to amistós, els contendents descabdellaven les seves cançons de manera cerimoniosa, amb «serenitat impertorbable» (Samper 1929: 333 n.). I, com que solien durar estona, hi acostumava a haver intermedis, durant els quals els oponents es mantenien a distància, sense dir-se ni un mot, com correspondria a persones enemistades.

Al final però acostumaven a recuperar les bones maneres; i l'usual era que els combats acabessin amb concòrdia i que els contrincants se separessin com a bons amics, amb paraules cordials i respectuoses. Tot això fet, altra vegada, com al començament, amb cançons formulàries, per mitjà de les quals els participants feien l'elogi de l'oponent, reconeixien la seva competència professional, li demanaven disculpes per les ofenses que li haguessin pogut causar i s'acomiadaven cortesament dels assistents, als quals també demanaven disculpes. Amb aquesta cançó «en Barato» s'acomiadava d'«en Toni Seny», al final d'un combat que tingué lloc a Menorca, durant els anys trenta:

— Jo no crec, Toni estimat,
aquesta nit haver-te ofès,
però si per casualitat
colque falla hagués comès,
deman esser perdonat,
que en Barato és com és
però respecta s'amistat.
(MERCADAL 1979: 163)

12. Variant en Ferrer (1927-28).

I, uns quants anys abans, també a Menorca, Jaume «d'Alaior» s'acomiaà d'Andreu «es Sereno des Migjorn» amb la glosa següent:

— Vamos, Andreu, perdonau,
vós i tots els que aquí hi ha.
Si de mi necessitau,
no heu de fer més que manar:
del meu cor teniu sa clau
i poreu ubrir i tancar.

(FERRER 1925-28: 69; 1927: 28)

Aquest era, en línies generals i amb totes les variants que es vulgui, el desenvolupament d'un combat formalment organitzat, com podria ser un combat públic, destinat a tota la població i organitzat amb temps per les autoritats municipals en ocasió d'unes festes patronals. Però també hi havia combats no tan solemnes que devien prescindir de certes formalitats, com en el cas d'un combat ocasional sorgit espontàniament, sense preparatius previs, només perquè es trobaven dos o tres poetes junts en circumstàncies favorables. Ja ens adverteix Rafel Ginard que «hi havia diferents litúrgies o cerimònies» (1960: 102).

El cerimonial, juntament amb el fet que sovint els combats se celebraven en ocasió de ritus de pas i de festes estacionals, que l'art dels poetes que hi participaven fos tingut per un do diví i que alguns dels temes que tractaven, com l'oposició entre l'estiu i l'hivern, remuntin, a ritus arcaics de regeneració i estimulació de la natura i amb els mites cosmogònics que s'hi relacionen, posen en evidència l'origen màgic-religiós del gènere.¹³

6. MODALITATS

Tot un combat monotemàtic o bé tota una secció d'un combat politemàtic podien consistir en una baralla estilitzada, un seguit de demandes o preguntes difícils, un contrast o confrontació de dos punts de vista oposats, una narració feta a base de preguntes i respostes, una sàtira contra tercers o un diàleg teatral entre personatges de ficció. L'ocasió, el lloc i les altres circumstàncies que concorrien a l'espectacle condicionaven poc o molt el tema o els temes que s'hi tractaven. La temàtica eròtica devia ocupar un lloc de privilegi durant el Carnaval i la temàtica religiosa, durant la Quaresma. Igualment, certs temes escabrosos que eren tolerats en una taverna, davant un públic d'homes adults, devien estar bandejats, posem per cas, dels combats celebrats en algun local parroquial, sota el control eclesiàstic. La llibertat d'expressió de la qual els versadors havien gaudit en els combats celebrats durant la Segona República quedà radicalment reduïda durant la postguerra; això quan els combats no eren simplement prohibits.

13. Ja he tractat aquesta qüestió en un treball sobre la topada i la demanda (Serrà 1999: apartat 1), on el lector trobarà bibliografia sobre el caràcter màgic-religiós de les lluites rituals arcaïques, tant poètiques com no poètiques, d'altres cultures.

La baralla estilitzada

Tant pels nombrosos textos conservats com pels testimonis escrits i orals de persones que en foren espectadors, sembla que el combat o la secció de combat que tenien un èxit més assegurat eren aquell o aquella que adoptaven un to francament agressiu i consistien en un intercanvi sostingut de provocacions i atacs mutus de tota casta, del mateix tipus dels que sovint es descabdellaven en una topada breu. Aleshores, la tençó prenia la forma d'una baralla estilitzada: un atacava i l'altre es defensava i contraatacava, mitjançant gloses «de picat», segons la designació balear. De vegades els poetes començaven donant mostres d'humilitat i reconeixement de l'adversari, amanides sovint ja amb un punt d'ironia; però aviat passaven a intimidar-lo, jactant-se de l'habilitat enversadora pròpia, i a agredir-lo amb tota mena de fanfarronades, insults, obscenitats, imprecacions i ultratges referits tant a la seva persona i competència poètica com a la seva família. L'objectiu era degradar-lo, provocant, així, el riure dels assistents.

— Qui deu esser aqueix auCELL
qui bravetgera en té tanta,
que jo, amb un fil de taranta,
el trav i l'encabrestell?

(FERRÀ-PONÇ 1972: 127)

Al més sovint era, com en la topada maligna, una agressivitat convencional, desplegada per mitjà de tòpics codificats; un joc d'enginy per divertir el públic i no la denúncia humiliant de quelcom que ningú hagués de considerar seriosament. Això ho fa evident el mateix caràcter inversemblant i desaforat dels insults, els quals es repetien i eren retornats una i altra vegades amb formulacions semblants. Com també ho fa evident el fet que els corrandistes, després del combat, quedessin, generalment, tan amics com abans. La ironia, la crueltat, la mordacitat, l'obscenitat i la grolleria dels atacs i dels contraatacs eren especialment valorades pel públic i llargament explotades per aquests artistes. Recordem que l'agressivitat verbal, tendent a degradar la figura humana, juntament amb l'erotisme, és i ha estat un dels fonaments bàsics de la comicitat popular, com ja ha explicat magistralment Mikhaïl Bakhtin.¹⁴ Excepcionalment, els atacs podien haver estat realment cruels i deixar algun dels participants ferit de veritat, però aquesta no era la tònica. En qualsevol cas, els insults eren encaixats i retornats amb serenitat, per directes i cruels que fossin.

— Es teu glosar no m'espanta,
si més no t'has explicat.
Te veig més embarassat

14. M'he servit de la traducció espanyola de la seva obra (Bajtín 1965 [1989: introducció i capítol 5, sobretot]).

que un llagost que s'és travat
a dins un fil de taranta.

(GINARD 1966-75: II, 67)

Quan un dels interlocutors era molt jove, l'oponent el solia tractar de persona inexperta. El text que reproduïm a continuació procedeix del començament d'un combat entre un glosador jovenet i un de més gran:

— Encara que sia al·lot,
llecenci' vui demanar
si em voleu deixar mesclar
cartes en es vostro joc.
— Al·lotet, com t'he afinat,
amb sa careta atrevida,
jo em pensava que sa dida
llavò et 'via desmamat.
— Antany, a aquestes saons,
mu mare em va desmamar
i, d'aleshores ençà,
heu de comprendre, germà,
que estic tan fort per glosar
com un bastiment per mar
que és sortit a pelear
amb mil i set-cents canons.
— Engendrat de sang robada,
toca, vés-te'n a colgar,
que no hi ha cap cristià
que pugui arribar a afinar
qui és ton pare i ta mare!
— Tant puc esser fii de frare,
com canonge o capellà.
Veni ençà, mon germà,
i em dareu sa mà a besar;
per ventura sou mon pare,
que ja enganàreu mumare
as temps des fadrinejar!
— An-a quin llibre has après
aquest dibuixat que tens?
Es bords no tenen parents
ni vincles ni testaments,
sinó que ses seves gents
descendeixen del pecat!

(GINARD 1966-75:IV, 185)¹⁵

15. Variants més breus en Alcover (1909 [1962: 46]), Balanzó (1982: II, 324-325) i Gili (1994-97: II, 68, IV, 95). Segons Antoni M. Alcover, el text correspon a una topada, entre Sebastià Gelabert, nascut el 1715 i més conegut com a «Tià de sa Real», quan aquest era encara un infant, i un altre glosador ja experimentat de fora vila, a l'hostal de Manacor, on aquest posava, en presència de

La corranda que segueix, recollida a la comarca d'Osona, també procedeix, com l'anterior, d'una tençó d'aquest tipus; i, com l'anterior, conté un atac contra la família de l'oponent:

—Ai, Miquel de can Barrera,
te'n poràs ben alabar:
aquí fas molt la guassa
i casa teu 'neu a captar!
(AIATS i ROVIRO 1983: 91)¹⁶

Els atacs contra la muller del poeta casat eren igualment obligats. Quan el combat era entre home i dona, no s'hi feien esperar les al·lusions despectives d'aquell a la condició femenina de la contrincant, degudament retornades per aquesta. I tampoc no hi solien faltar les provocacions eròtiques de l'un i l'altra, mitjançant metàfores molt repetides, procedents del món agrícola, tan antigues i universals com la que identifica la dona amb la terra de conreu i el fal·lus amb l'arada que la llaura i fecunda:

— Jo tenc un redol d'arigtes
que no ha entrat en conró.
Que hi vols posar sa llavor,
coïrem es blat a mitges?
— Jo tenc una arada nova
que encara no ha servit
i tenc es parei junyit
que, si el vols, te'l daré a prova.
(JANER 1979: 125)¹⁷

Les demandes

Tot un combat o bé només una de les parts d'un combat podien consistir en un enfilall de demandes, ja definides abans. En la majoria dels casos, les dificultats plantejades i les solucions que s'hi donaven procedien d'un fons tradicional, encara que els versos que les actualitzaven eren improvisats en la majoria dels casos, fent servir fórmules que solien ocupar els dos primers versos de cada corranda. Les demandes més freqüents proposen una endevinalla, fan una pregunta poca-solta o absurda o bé una pregunta eròtica, plantegen un problema o una situació

molta gent que havia estat avisada de l'esdeveniment que estava a punt de produir-se i havia acudit a presenciar l'espectacle. Les circumstàncies, però, fan pensar més aviat en un combat.

16. Crec que el més probable és que, en lloc de «casa teu», el corrandista hagués dit «ca-teu», quedant així l'últim vers ben mesurat.

17. Vegeu una variant d'aquest text en Sbert (1982: núm. 10, p. 11) i diàlegs semblants en Janer (1979: 125-128) i Lledó (1987: 25), aquest últim cantat el 1984 al poble mallorquí de Pòrtol. Per adonar-se de la importància de l'erotisme en els combats, basta veure les moltes cançons dialogades que, procedents d'alguna tençó, foren recollides per Janer (1979: *passim*).

complicada, o exigeixen, dins el breu format d'una corranda, l'enumeració de tots els fets, aspectes o elements que integren un conjunt determinat. La contesa poètica entre els dos pastors que protagonitzen l'ègloga tercera de Virgili acaba precisament amb dues endevinalles (vv. 104-107). En aquest cas la tençó tampoc no era un debat pròpiament dit, sinó un joc d'enginy, una mena d'examen, en el qual els papers d'interrogador i interrogat eren intercanviats periòdicament perquè la dificultat quedés repartida equitativament.

Aquestes propostes lúdiques no eren, però, com ja hem dit, del domini exclusiu dels llargs combats aquí tractats, ja que una sola demanda o unes poques demandes, seguides de les respostes corresponents, es podien cantar de manera aïllada. N'hi havia prou que dos o més corrandistes, glosadors o enversadors es trobessin en qualssevol indret i ocasió, amb una mica de lleure. De fet, les mostres recollides tant poden procedir de demandes produïdes de forma aïllada com d'algun llarg combat dins el qual haurien estat cantades i del qual s'haurien després per incorporar-se a la tradició oral.¹⁸ Vegem-ne un exemple:

— Vós qui sou mestre major
de tota aquesta rotlada.
Una paret paredada
que tenga vint pams d'alçada
en venir que està acabada
qual és es seu alambor?
— Molts de pics me buït sa testa,
quan la vui endevinar.
Si vols sebre quants n'hi ha,
me pens, si no puc errar,
es deu per cent, se contesta.
(GILI 1994-97: II, 172)¹⁹

En aquest altre exemple, l'oponent respon sense resoldre l'endevinalla i el qui l'ha plantejada torna a intervenir per donar la solució correcta, que és la taparera, la qual, com és prou sabut, a Mallorca es conrea, sobretot, a Llubi:

— Estimat, escolta això,
contesta a on te pregunt:
quin abre és qui fa el fruit
abans de treure sa flor?
— Tu me fas estar en trebai
i no puc explicar-r'hó.
Jo som estat a Maó

18. Rullan (1900: I, 53-54), Alcover (1909 [1962: 47, 53]), Ferrer (1922b: 188; 1922c: 104), Ginard (1960: II 2-118; 1966-75: II, 70, 322-338, III, 289, IV, 578), Mercadal (1979: 164), Balanzó (1982: II, 281-288, 329, 338-339, 364), Oliver (1982: 74-78), Sbert (1982: núm. 10, p. 11; 1992: I, 120-123), Estarelles (1985: 26-27) i Gili (1994-97: II, 166-172) en transcriuen un bon grapat.

19. El mateix Gili (1994-97: II, 172) en recull una altra variant.

i per la ciutat major,
i no he vist tal abre mai.
— No sé si heu sentit a dir
que en haver-hi foc hi ha fum.
No fosses anat tan lluny!
Fosses passat per Llubí!
(GINARD 1966-75: II, 323)

El contrast

El combat o l'apartat de combat que aquí designem amb el nom de contrast sí que era un debat autèntic. Consistia en una controvèrsia de caràcter intel·lectual, en la qual els adversaris adoptaven dos punts de vista oposats: cada un defensava els avantatges i les excel·lències de la seva opció, alhora que atacava la de l'oponent. Entre els temes més repetits figuren el celibat i el matrimoni, l'ofici de pagès i el de mariner, el dia i la nit, l'estiu i l'hivern, el fred i la calor, el bon temps i la pluja, el Carnaval i la Quaresma, l'aigua i el vi o el vi i el tabac, la bondat i la perversitat de les dones, l'existència i la inexistència de Déu, la laboriositat i la vagància, la pobresa i la riquesa, el protestantisme i el catolicisme, etc. Durant el debat, els dos poetes, de vegades, s'intercanviaven el punt de vista que inicialment havien adoptat, per passar a defensar l'opció que abans atacaven.

La cançó que segueix podria procedir d'una tençó sobre el celibat i el matrimoni, encara que no en tinguem cap prova, ja que fou recollida solta i sense cap informació complementària que ens ho confirmi:

— Un fadrí ve i se muda
un dissabte dejornet;
no tem a calor ni fred
ni a cap temperatura.
I un casat fa sa malura
a dins sa cuina, arrufat;
si parla i és escoltat
de sa dona, té ventura.

(GINARD 1966-75: III, 404)

El *conflictus*, *altercatio*, *contentio* o *disputatio* llatí i el debat trobadoresc conegut amb els noms de «joc partit» i «partiment» són equivalents literaris d'aquesta forma de tençó popular.

En certes ocasions el contrast esdevenia una forma decididament teatral, ja que els poetes, en lloc de dialogar en nom propi, es convertien en actors que personificaven una de les dues entitats humanes o no humanes en lluita. Aquest podria haver estat el cas, per exemple, de les disputes entre el dia i la nit —o entre els seus equivalents la claror i la fosca— que s'havien fet al Principat i a les Illes i en les quals estava previst anticipadament quin dels dos havia de guanyar, segons se celebrés el solstici d'estiu o el solstici d'hivern. Per la vigília de Sant Joan la

fosca era la vencedora, mentre que per la vigília de Nadal era la claror que havia de vèncer (Amades 1950-56: IV, 49). Es tracta, evidentment, d'una forma dramàtica molt simple i arcaica, d'una lluita ritual, relacionable amb tantes altres lluites d'entitats o forces oposades, representades arreu de l'àrea catalana i d'Europa, com són les de «moros i cristians», la de sant Antoni i el Dimoni o la del Carnaval i la Quaresma. Per les terres de l'Ebre, tres homes degudament disfressats representaven la *Disputa del pa, del vi i de la carn*. Cada un dels tres personatges «sostenia que era superior als altres i que estava per damunt de tots ells, i argumentava en aquest sentit, desatenent totes les raons que exposaven els companys. [...] fins que arribaven a convenir que els tres eren necessaris per tal de matar la fam» (Amades 1950-56: V, 582).

La narració dialogada

En certs casos, el combat adoptava un caràcter narratiu, ja que consistia en el relat d'una història fet a base de preguntes i respostes. Un dels versificadors preguntava sobre cada un dels esdeveniments i els personatges de la història triada i l'oponent responia; després els papers s'invertien i el que abans responia passava a ser l'interrogador i viceversa. Un dels fragments més llargs que s'han conservat és d'aquest tipus, fet en un dia de festa, en presència de les autoritats de la vila, que, sens dubte, l'havien encarregat. Després dels preliminars acostumats, els dos glosadors passen a narrar el passatge evangèlic relatiu a la conversa que Jesús tingué amb la samaritana, al costat del pou de Jacob. A continuació, reproduïm setze versos dels cent-trenta que conté:

— Com en es pou de Jacob
el Bon Jesús reposava,
me direu lo que esperava,
per pegar-li un entretoc?
Quina dona de bon toc
hi va anar que aigo cercava
i Jesús li suplicava
caridat per beure un poc?
—Damunt lo que he estudiat,
el Bon Jesús reposava
i ets apóstols esperava
que tornassen de ciutat
perque havien acabat
es pa, i los ne mancava.
El seu Mestre els ho mandava
i així quedà executat.
[...]

(GINARD 1966-75: IV, 167)²⁰

20. Moll (1966-75: IV, xxii) comenta el text molt breument.

La sátira

El combat satíric consistia en un seguit d'atacs contra terceres persones conegudes de tothom, contra certs estaments, com el dels frares i capellans o el dels polítics, o contra certs grups socials. Sembla que ben sovint aquesta mena de combat es feia també a base de preguntes i respostes que els contrincants s'intercanviaven, just com en el combat de caràcter narratiu.

És sens dubte amb aquesta modalitat que podem relacionar uns diàlegs documentats al Principat que rebien el nom de «matracada», a l'Urgell i a les terres planes de Lleida, i el nom de «xinada», al Tarragonès. Segons la descripció que en fa Joan Amades, «dos veïns situats un a cada costat de la porta de casa del criticat, en veu ben alta perquè tothom els pogués sentir, sostenien un diàleg en vers en el qual obligadament l'un preguntava i l'altre responia i afegia un nou concepte a la idea objecte de la pregunta, la qual donava peu a una altra pregunta, plantejava un altre cas i situava l'afer en un altre pla. Aquests diàlegs solien ésser intensament satírics i crítics i agudament mortificants. Mentre fossin en vers, cantussejats amb una melodia gairebé no musical i fets de nit, llurs cantaires estaven immunitzats aparentment contra tota acció del mortificat» (1951 [1982: 57]). També era a base de preguntes i respostes el diàleg que, associat als esquellots, es feia a Benavarri, de la Baixa Ribagorça, i a Fraga, del Baix Cinca, on dos homes o dues dones, amb cançons alternades, retreïen la vida dels nuvis objecte de la sátira (Amades 1969: 403). D'un caràcter no gaire diferent eren els diàlegs que es practicaven per la festa major dels pobles de la Llitera i la Ribagorça, amb el nom de «pastorada». Segons el mateix Amades, «tenien lloc en ple dia i enmig de la plaça, descabdellades entre un pastor i el seu rabadà o entre un majoral i un altre pastor al seu servei. Feien una crítica en vers de tota la vida del poble durant l'any anterior i treïen a relluïr en termes intensament roigs la vida privada de tothom en mots grollers, emprats en llur rusticitat i de forma aguda i molt feridora» (1951 [1982: 57]).²¹ En molts d'aquests casos, però, sembla que el diàleg possiblement havia estat preparat prèviament; encara que no necessàriament redactat en tots els seus termes. O bé compost per un sol enversador i ensenyat a uns cantaires que posteriorment el divulgaven.

El diàleg teatral

El combat també podia consistir en un diàleg dramàtic entre dos o més personatges ficticis. En aquest cas, els poetes assumien una personalitat que no era la seva i es convertien en actors, encarnant un personatge de ficció i improvisant el diàleg d'acord amb la situació fictícia en la qual aquest es trobava. Era un teatre rudimentari on tota l'acció quedava reduïda a la conversa entre els dos o tres personatges enfrontats per algun conflicte: mare i filla desitjosa de casar-se, pare i

21. Sobre aquests diàlegs, vegeu també Amades (1932-49: II, 154-155; 1950-56: IV, 651-652, 692, 946, V, 4-5) i Alcover i Moll (1975-77: VII, 307, s. v. «matracada»; VIII, 317, s. v. «pastorada»).

fill, donzella i pretendent, marit i muller, etc. A continuació reproduïm el començament d'un combat eivissenc, que du el nom de «porfedi de tres», entre l'enamorat i la donzella que desitgen casar-se, i la mare d'aquesta, que primer es resisteix a donar el consentiment al matrimoni, però que finalment acaba per accedir-hi:

—Jo us vui gastar dos paraules,
majora, si m'escoltau:
us vui demanar sa fia,
vui dir, si me la donau.
M'agrada perquè és polida,
i una al·lota que m'escou.
—Jove, si vols que t'ho diga,
per ara no ho desitjam:
s'al·lota és jove i petita
i li pot ser perjudicant.
Vés seguint, si vols seguir,
'naç venguent a festejar.
—Ma mare, deveu patir,
des cap o és que somiau.
No veis vós que és un fadrí
xaire i tot lo que viuigheu?
Vo'n teniu que penedir,
com jo, que és an es gust meu.
[...]

(CASTELLÓ 1957: 21)

7. EL PÚBLIC

Els poetes que protagonitzaven el combat i els espectadors no formaven dues entitats separades, sinó que constituïen un grup organitzat, on tots tenien la seva part de responsabilitat en el resultat final de l'espectacle. Els assistents, sovint asseguts a frec dels versificadors i voltant-los pels quatre costats, formaven un públic entès i ben compenetrat que participava de manera activa en el desenvolupament de l'acte, influint en la forma i el contingut del cant. Intervenien en la tria dels temes que hi eren debatuts, atïaven els poetes; exterioritzaven de manera sorollosa la seva aprovació i el seu descontent; i seleccionaven els fragments que més els havien agradat per incorporar-los al cançoner tradicional. Per això s'han conservat molts de fragments dialogats, constituïts per un nombre indefinit d'estrofes, així com corrandes soltes, que tenen aquest origen. A més, entre el públic hi solia haver un o altre enversador, que, convertit en portaveu dels assistents, en algun moment polemitzava amb els contendents adreçant-los alguna cançó de composició pròpia, que així s'incorporava al text final del combat, de l'autoria conjunta del qual també participava. La intervenció podia ser espontània, feta en qualsevol ocasió propícia, sense esperar cap invitació, o es podia produir en resposta.

a una provocació o invitació expressa dels poetes que protagonitzaven el combat, els quals tenien el costum d'interpel·lar els col·legues que hi havia entre el públic perquè hi intervinguessin amb alguna cançó:

— Aquí hi ha més glosadors
que roters i conradors
no habiten dins Santa Ponça.
I, si em trobau mal de tòrçer,
que responguen es millors.

(GINARD 1966-75: II, 66)

La corrandà que segueix va ser cantada pel glosador Sebastià Escales, àlies «Tià Blaia», nascut el 1903 a Santanyí, des del públic estant:

— Si a Santanyí hei havia,
com jo, un altre glosador,
m'ha dit en Mateu Racó
que defora vos trauria
i aquí dins se tractaria
ses gloses un poc millor.

(BALANZÓ 1984: 161)²²

En una ocasió Francesc «Bossa» anà a combatre al poblet felanitxer de Cas Concos, a Mallorca, i, en no comparèixer el contricant previst, convidà Pere-Antoni Jusama «Serral», nascut a Felanitx el 1837 i mort el 1916, que es trobava entre el públic, perquè substituís l'absent i aquest refusà, contestant-li amb una cançó improvisada pel cas, tanmateix:

— Francesc, amb tu no vui brou
en qüestió de fer gloses,
perque, de mil parts, me'n goses
nou-centes noranta-nou.

— Pere Antoni, no t'enfades
ni tregues cap estil nou,
que, si amb mi no vols brou,
te daré espès i taiades.

— Per anit ja he sopat
i no sop dues vegades.
Si per mi les has aguiades,
pots tornar arraconar es plat.

— Si es teu cap així pensa,

22. Balanzó (1982: II, 355-356; 1984: 161) encara va recollir set cançons més que el mateix Sebastià Escales, des del públic estant, havia adreçat als glosadors que actuaven en combats.

jo tenc altres apetits;
m'estim més sopar tres pics
que anar a jeure un vespre sense.
(PONS 1990: 130)²³

Acabat el combat, si cap dels contendents no s'havia donat per vençut, el públic podia ser requerit perquè emetés un judici, concedint la victòria a l'un o a l'altre. El públic valorava la veu i les altres qualitats musicals; la correcció mètrica i estròfica de les cançons; la dificultat de les rimes, la facilitat de l'expressió, que es posava de manifest amb la promptitud, l'agudeses i l'enginy de les rèpliques; la picardia; l'astúcia demostrada en la defensa i en els atacs; l'eficàcia de les estratègies desplegades per «doblegar» l'adversari; la dificultat de les qüestions plantejades; l'agressivitat; la mordacitat, la procacitat i la crueltat de l'atac; el contingut i la il·lació lògica dels parlaments, tot evitant els versos i les estrofes buits de sentit. La glosa que segueix fou adreçada a Jaume Calafat, nascut a Valldemossa el 1901, per algun glosador des del públic estant, mentre aquell combatia, retraient-li, precisament, la manca de substància dels seus parlaments:

— Calafat, posa taiades,
lleva brou, fegeix llecor.
Tu ets un bon glosador;
però an es públic no grades,
perque mos fas codolades:
pareix un predicador.
(SBERT 1992: I 191)

Segons el lloc i l'ocasió, el públic podia ser majoritàriament o totalment masculí —pensem, per exemple, en un combat fet a la taverna— o podia estar integrat per homes, dones i infants —com en el cas d'un combat fet després d'un sopar de matances o d'un àpat de noces— i aquesta circumstància havia de condicionar els temes tractats i la forma d'exposar-los, com també els condicionaven la data i l'ocasió de l'espectacle. Amb tot, com ja va observar Gabriel Oliver, el combat «té una norma bàsica perquè pugui tenir plena vida: la llibertat d'expressió» (1982: 21). Per això van suposar un contratemps molt dur les dificultats que la dictadura franquista, després de la guerra civil de 1936-1939, va imposar al lliure desenvolupament dels combats, permetent només que hi participessin els poetes més declaradament addictes al règim.²⁴

23. Variant de tot el text en Estrelles (1985: 25-26) i variant de la primera estrofa en Ginard (1966-75: II 67). Imagino que en el v. 11 devien elidir la primera vocal d'«aguiades», d'acord amb una pronúncia vulgar de Mallorca i Menorca (Alcover i Moll 1975-77: VI, 457), ja que altrament sobraria una síl·laba al vers.

24. Segons em comunicà Gabriel Oliver, de la Universitat de les Illes Balears.

8. LA COMPOSICIÓ IMPROVISADA

La tençó popular pròpiament dita era poesia improvisada o, dit altrament, poesia composta durant l'actuació pública i cantada per mitjà de melodies tradicionals molt simples. Encara que s'hi empressin fórmules i fins i tot versos o alguna estrofa procedents d'enunciats preexistents o previstos i preparats prèviament per aquella ocasió, el text resultant era, en el seu conjunt, un text improvisat. Els poetes reflexius o poc dotats per la improvisació no hi podien participar. Cal tenir en compte que normalment els versificadors hi anaven sense saber qui seria el contrincant ni quins serien els temes que hi haurien de tractar. Per evitar que prèviament l'haguessin pogut preparar, amb freqüència eren el públic, els organitzadors o les autoritats que hi pogués haver presents els que triaven els temes. Sembla, però, que de tant en tant aquestes normes es trencaven i que els enversadors, coneixedors de l'oponent i del tema o dels temes que tractarien en el combat, de vegades tenien l'oportunitat de preparar-lo conjuntament. En alguns casos, fins i tot, la iniciativa del combat partia dels mateixos enversadors.

Ara, fins i tot en els casos que hi havia hagut una preparació prèvia, podem considerar que el text resultant havia estat compost en el mateix moment que era interpretat, ja que el que haurien pogut preparar amb antelació era el contingut, més que no pas els termes precisos de les cançons que el desenrotllarien, difícilment memoritzables, degut a la llargada de la competició. Podien arribar a recordar alguns dels atacs i els contraatacs que s'adreçarien, les endevinalles i les altres dificultats que es plantejarien, el contingut d'una història que narrarien o de la controvèrsia que mantindrien; i, fins i tot, podien assajar de compondre alguna cançó esporàdica que, tanmateix, hauria de ser recomposta en el moment de l'actuació pública, per suplir les falles de la memòria o per adaptar-la a les circumstàncies canviants que hi poguessin concórrer. Això sol ja els havia de facilitar enormement la seva tasca i disminuir les possibilitats de quedar tallats; però el text continuaria essent un text compost durant l'actuació pública.

En el cas hipotètic que dos o més poetes haguessin intentat repetir un combat, el resultat hauria estat un altre text improvisat, un text diferent d'aquell que s'hagués volgut reproduir, ja que els poetes no recordaven les cançons improvisades o compostes en combat (Alcover 1897: 35 n.). Gabriel Oliver va poder comprovar com «molts d'ells no sabien repetir una glosa feta sinó que n'havien de fer una de nova per repetir el mateix concepte» (1982: 22). Als poetes que competien els era més fàcil improvisar que no pas memoritzar una composició tan llarga, que per altra part no tenien fixada de cap manera. Generalment l'escriptura els era estranya i els mitjans sonors d'enregistrament o no existien encara o estaven fora del seu abast. Eren els oients, en tot cas, els qui en memoritzaven fragments. No oblidem tampoc que una tençó era una competició entre poetes rivals, realment interessats en dificultar la tasca del contrincant fins al punt de «capturar-lo», és a dir, de deixar-lo tallat, sense resposta (Ferrer 1927-28).

L'art d'aquests poetes no es fonamentava en la memòria, sinó en el domini de les tècniques de la composició oral i en el domini d'un llenguatge especialitzat que els era propi, heretat de les innumbrables generacions de poetes com ells que

els havien precedit, i que els permetia expressar-se tot emmotllant el pensament als esquemes mètrics tradicionals. Un llenguatge i unes tècniques que havien estat apresos, sobretot, per mitjà de la imitació, escoltant altres poetes més experimentats que ells. Per això, Pere-Josep Bisquerra, més conegut com a «l'amo en Pep Garrover», nascut a Campanet el 1810, duia la seva filla Magdalena Bisquerra «Garrovera», nascuda el 1837 també a Campanet, als combats en els quals ell participava (Ferrà-Ponç 1972: 128); i el glosador Trobat «Massoles», d'Algaida, al final del segle passat, feia el mateix amb el jove Llorenç Capellà «Batle», paisà i deixeble seu, el qual va combatre per primera vegada quan només tenia catorze anys (Oliver 1982: 15).

Disposaven, com tots els poetes orals d'arreu del món, d'un conjunt de materials prefabricats que els facilitaven la composició improvisada, i que tenien tot el dret d'usar, ja que altrament no haurien pogut compondre amb la rapidesa necessària. En primer lloc hi havia les fórmules, que eren grups de mots ja degudament metrificats que servien per expressar certes idees que es repetien en un mateix text o en textos diferents. Podien ser fórmules tradicionals o fórmules personals, compostes pel mateix poeta a imitació d'aquelles. Abans ja hem vist com n'hi havia per iniciar un combat i per tancar-lo i també hem vist dues demandes en les quals tant la pregunta com la resposta estan introduïdes per fórmules que ocupen els dos primers versos de la corrandà. Són frases tradicionals o bé compostes a llur imitació pel mateix enversador que les empra. Alhora que completen la corrandà, permeten concentrar l'esforç de la composició en els pocs versos restants, que són els que de veritat plantegen la dificultat i en donen la solució. En segon lloc feien servir versos i grups de versos procedents de cançons preexistents, pròpies o aliènes, recordats inconscientment en el moment oportú; que, combinats amb altres d'improvisats, li completaven l'estrofa. De tant en tant trobem alguna strofa en la qual els dos primers versos mantenen escassa o nul·la relació lògica amb els dos o tres últims, que són els que contenen tot el missatge de la cançó. En aquest cas els primers versos, tant si procedien d'alguna cançó preexistent com si havien estat compostos al moment, només tenien la funció de completar l'estrofa amb la rima adequada. Són una mena de reble, que arrodoneix l'estrofa, sense aportar cap informació essencial, una inconsistència que era ben tolerada.

— Vaig anar a cercar rabasses,
i no en vaig poder trobar.
Ets tan bona per glosar,
com un porc per dur beaces.
(GINARD 1966-75:II, 71)

En el fragment dialogat que segueix, procedent d'un combat entre glosador i glosadora, els dos primers versos de cada una de les dues corrandes són frases formulàries que no tenen altra funció que completar l'estrofa:

— Vida trista, vida trista,
vida trista, jo ho he dit.

Voldria tenir es xorric
per combatre amb vós anit
tres pics més llargs que la vista.
— Contesta vos vui tornar
allò on me preguntau.
Voldria tenir un trau,
per assaciar aquest brau,
tres pics més gran que la mar.
(JANER 1979: 128)²⁵

A part d'aquests materials ja degudament metrificats i que ells reproduïen mot a mot o recompostos, disposaven, en tercer lloc, de tot un conjunt de temes, idees, tòpics, imatges i metàfores tradicionals que podien usar regularment, en el moment d'expressar-se o desenrotllar certs passatges molt repetits, alhora que els donaven la forma mètrica adequada. Així per exemple, entre les imatges més emprades per referir-se al poeta i als combats que sosté, hi ha les que procedeixen de la caça i la navegació. Sovint el poeta és comparat a una embarcació (llaüt, vaixell o bastiment) o a un hàbil mariner que sap conduir la nau a bon port, navegant enmig d'una tempesta.

L'ús d'aquests materials heretats, que degudament adaptats es combinaven amb altres de compostos al moment, juntament amb la parataxi, la qual, a més d'afectar l'estil, afectava tota l'estructura i tot el pensament de la composició, és un dels trets més característics de la poesia composta durant la interpretació pública d'arreu del món i de tota la poesia oral en general.

La composició improvisada també comptava amb l'ajut de la música. A part de complir una funció estètica, la música servia per guanyar el temps necessari per preparar els versos, omplint els intervals entre estrofa i estrofa i entre vers i vers, sobretot quan la inspiració demanava un moment de meditació. A Eivissa i Formentera els mateixos cantadors s'acompanyaven amb el tambor, marcant el ritme amb cops lleus i pausats.²⁶ A Menorca, el guitarrista que solia acompanyar els glosadors tocava, abans de cada cançó, fins que el qui havia de cantar li indicava, amb un senyal, que ja estava en condicions de fer-ho. I tornava a sonar la guitarra cada vegada que el glosador, després d'un vers, es returava per preparar el vers següent. D'aquests preludis instrumentals, se'n deien «porguerues» —és a dir, «porgadures» o «garbelladures»—, un nom il·lustratiu de la seva condició de farciment, de quelcom que només tenia la funció d'omplir el temps buit entre cançó i cançó o entre vers i vers: allò que queda en el garbell després de passar-hi els versos cantats, entesos com el gra del combat.²⁷ A Mallorca, sembla que

25. El mateix Janer (1979: 125) en dóna una variant.

26. Vegeu Amades (1951 [1982: 58, 85, 261]), Castelló (1963: 74-75), Macabich (1960: 187) i Barceló (1982: 235), on hi ha una fotografia amb un cantador i una cantadora eivissencs enfrontats en combat.

27. Vegeu l'anotació de les porguerues que dóna Amades (1950-56: I, 347-348), el qual, per error, les situa a Mallorca, en lloc de Menorca; i els comentaris que sobre aquest tipus de preludi instrumental fan Mercadal (1979: 162) i Camps (1987: 11-12).

antigament havia estat el mateix glosador que omplia le pauses amb la guitarra;²⁸ però aquesta pràctica va desaparèixer i, a manera de preludi, els glosadors «inetjaven». Quasi invariablement, abans de cantar el primer vers de l'estrofa, i a vegades també abans de cantar algun altre vers, modulaven una «i», que allargaven i reprenien fins que estaven preparats per començar. Era un so que només servia d'enllaç i que no comptava en el moment d'establir el recompte sil·làbic del vers, l'equivalent mallorquí de les «porgueres» menorquines. Ara, aquests preludis vocals o instrumentals eren considerats com una llicència de la qual no convenia abusar; i és per això que procuraven no fer-los durar massa i que els més àgils, quan podien, en prescindien totalment.²⁹

Al preludi instrumental o vocal seguia el text, que era cantat amb unes melodies tradicionals molt simples, que, en lloc de suposar una dificultat afegida, eren un ajut a la improvisació, ja que guiaven els mots, tot servint-los de pauta.³⁰ D'acord amb la descripció que Rafel Ginard (1960: 105-106) fa dels combats als quals ell va assistir, el glosador començava amb lentitud, repetint el primer vers de cada cançó, i repetint-ne algun altre si la inspiració trigava; però tot seguit accelerava, per acabar, sovint, com un recitat.

Les cançons que els poetes en combat improvisaven i cantaven alternadament eren corrandes o gloses, és a dir cançons curtes de quatre, cinc, sis i set heptasíl·labs. A les Illes, aquests versos estaven units, generalment, per dues rimes consonants, creuades o encadenades; mentre que, al Principat de Catalunya i al País Valencià, solien estar units per una sola rima assonant en els versos parells. L'habitual era que cada intervenció constés d'una sola corrandà sencera. De tota manera, alguna vegada l'estrofa s'allargava més enllà dels set versos, o una sola intervenció constava de dues corrandes, unides o no per les mateixes rimes. Aquesta cançó de catorze versos fou cantada en combat pel ja mencionat Llorenç Capellà «Batle»:

— Mal tenguessis es cervell
cuit a dins una panada,
sa carn tota capolada
a dins d'un odre pitjada,
sa sang a dins un ribell
i ets ossos, amb un martell,
que te'n fessen un pastell
com a carn de sobrassada;
es fetge i sa budellada

28. Segons comunicació oral de Gabriel Oliver.

29. Sobre l'inetjar, vegeu Pujol (1928: 382), Ginard (1960: 97, 104-106) i Oliver (1982: 84, n. 4). Aquesta mateixa pràctica es dona en el *tsátisma* dels *piitàrides* xipriotes, només que amb una «e», en lloc d'una «i» (Bouvier i Lazaridis 1984: 23; Ayensa 1997: 91). En el seu treball, Ayensa (1997), a més d'aquesta coincidència, remarca moltes altres afinitats entre els combats poètics xipriotes i balears.

30. Vegeu l'anotació d'algunes d'aquestes melodies en Massot (1962: 466-467), Mercadal (1979: 165-166), Estarelles (1985: 30), Oliver (1982: 51) i Riera (1988: 124-125) i els comentaris que en fan Amades (1951 [1982: 58]) i Estarelles (1985: 28).

te deixassen aspiada
 en es banyam d'un vedell;
 i de ses trinxes de sa pell
 te'n fessen un cabrestell
 per una bisti' baldada.

(OLIVER, 1982: 46)³¹

Hi ha diàlegs d'una certa regularitat estròfica; però, per regla general, es fa evident que el poeta decidia lliurement el nombre de versos de cada una de les seves intervencions, ja que tot sovint un mateix text combina estrofes de llargada diferent. No sabem si, excepcionalment, s'emprava algun metre més curt, perquè els textos trobats que amb tota seguretat procedeixen d'una tençó són sempre en heptasil·labs; però no sembla impossible, ja que hi ha corrandes fetes amb pentasil·labs. I també es conserven alguns exemples de diàlegs en les quals un començava la corranda, dictant generalment els dos primers versos, i l'altre l'acabava, afegint-hi els dos o tres versos que li mancaven amb la rima adequada, formant esticomícies.³² Aquell qui iniciava el diàleg tenia l'avantatge d'imposar les rimes al contrincant.

— Deixa'm tocar, Montserratada,
 sa creu que dus en es coll.

— Toca-la. No ets tot sol:
 altres ja la m'han tocada.

— Me vols dir qui l'ha tocada,
 que no siga jo es primer?

— S'argenter, quan la va fer
 mon pare, quan la m'he dugué,
 i jo, quan la m'he posada.

(GINARD, 1966-75: I, 246)³³

Ara, com és natural, la rapidesa amb què es veien obligats a compondre, per no fer esperar massa el públic, duia el versificador menys hàbil a fer algunes cançons de rima i metre defectuosos, carregades de rebles o mancades d'il·lació lògica. Aleshores, a Mallorca almenys, se l'acusava de «morrioner», és a dir, de no saber fer altra cosa que «morrions», mot que s'aplicava a les cançons mal fetes o amb rebles (Oliver 1982: 9).

— Es qui és nat morrioner
 sempre sap fer morrions,
 i qui és nat per fer cançons.

31. Simó (1987: 21) en reproduïx una variant amb l'antepenúltim vers ben mesurat: «i de ses trinxes de pell».

32. A més de les reproduïdes en aquest mateix treball, vegeu-ne d'altres en Rullan (1900: I, 37, 42-43, 45), Castelló (1961: 24), Quetglas i Mas (1972: 300), Montserrat (1987: 18), Simó (1987: 21), Sbert (1992: I, 188) i Gili (1994-97: II, 206).

33. Variants en Balanzó (1982: II, 252), Gili (1994-97: IV, 106) i Moll i Mas (1996: 39).

tota la vida en sap fer.
(GINARD 1966-75: II, 66)

Un altre retrèt que de vegades es feien era el d'emprar cançons de repertori, compostes per altri i memòritzades, en lloc de cançons improvisades en el mateix moment de l'actuació pública.

— De gloses, si en vols cantar,
tes has de dur de ca teva.
No m'havies de robar
aquesta que era meva.

— De gloses, si en vull cantar,
no n'he de mester les teves;
perque a ca nostra n'hi ha
de veies i de noveies.

— Aquesta glosa que has dita
la r'han ensenyada,
i si tenguessis vergonya,
ja no l'hauries cantada.

(BALANZO 1982: II, 324)

En aquest cas era titllat de «borrer», un mot que, en el llenguatge popular mallorquí, s'usa per referir-se a quelcom que no dona el fruit que li pertoca (Alcover i Moll 1975-77: II, 603), com en les dues cançons que segueixen.

— Qui ha feta aqueixa histori',
si importa, us ho diré:
és un glosador borrar
que està a can Jaume Antoni.
L'ha feta amb sa memori'
que li da Déu vertader.

(OLIVER 1982: 9-10)

— Un abre «borrer» mereix
de sa terra arrencar-ló,
perque xupa sa llecor
an aquell que produèix.
— Bernat, aquesta ja em basta:
quasi m'has tocat es lleu.
Lo que m'has dit no em sap greu,
perquè a la vinya de Déu
hi ha ceps de tota casta.

(GINARD 1966-75: II, 70)

O en aquesta altra, que Sebastià Vidal «Sostre», nascut el 1888 a Cas Concos (Felanitx) va adreçar en un combat a Joana Serra «Cartera», de Búger, la qual encara participava en combats durant els anys vuitanta (Lledó 1987: 25):

— Jo trob, Joana Cartera,
que ets campana sense so.
Sé que et pintes una flor;
emperò, glosant amb jo,
seràs una flor borrera,
perquè sa part de grossera
te fa inútil tot lo bo.

(MONTSERRAT 1987: 19)

9. ALTRES MENES DE COMBAT

El text del combat era, doncs, un text compost durant la mateixa actuació pública pels dos o tres poetes que es trobaven enfrontats cara a cara. Però hi havia algunes altres modalitats de tençó, derivades sens dubte del combat pròpiament dit, fetes amb cançons que no calia que fossin improvisades.

S'havien fet alguns combats a distància, o per correspondència, entre poetes que es trobaven en llocs o poblacions diferents. Els enversadors dictaven les composicions a un cantaire que les memoritzava o a un amanuense que les escrivia, perquè després fossin cantades o llegides al contrincant. En aquest tipus de combat, l'intercanvi de corrandes no es feia d'una en una, com en el combat que es feia cara a cara, sinó que cada tramesa constava d'un conjunt prou nombrós de corrandes. Se n'ha conservat un d'íntegre, d'aquests combats (Rullan 1900: II, 18-65), que es va iniciar l'1 de novembre de l'any 1847 i va acabar el gener del 1848, entre Jaume Ensenyat «Silvestre», d'Andratx, que era mestre d'escola i és possible que hagués fet servir l'escriptura per compondre la lletra de les seves cançons a imitació de les que componien oralment els glosadors de veritat, i Andreu Coll «Tambor», de Sóller, que, com que era analfabet, dictava les cançons a un amanuense per enviar-les escrites al seu adversari. El conjunt consta de nou missives, quatre del primer i cinc del segon, que sumen a prop de mil cinc-cents versos, en alguns dels quals apareixen els mots «combat» i «combatre», en el sentit de «tençó» i «tençonar». I molt bé podria ser un combat de caràcter satíric mantingut per correspondència, sobre una persona coneguda de tots, el diàleg avui perdut i que es conservava manuscrit amb el títol d'*En Planiol i en Catanyet sobre sa dona d'en Cosme*, ja que al segle XVIII, a Mallorca, hi hagué dos glosadors famosos que es deien així: un que era «Planiol» de malnom i un altre que nomia Joan Catany i era més conegut com a «Catanyet».³⁴ A menys que fos un combat pròpiament dit, mantingut cara a cara entre aquests dos glosadors i transcrit per algun espectador.

També convindria relacionar amb el combat tota una bona sèrie de diàlegs entre dos o més interlocutors, relativament llargs i en vers, que s'han conservat en manuscrits i impresos de pocs fulls, sobretot dels segles XVIII i XIX. Em refereixo al

34. Sobre aquests dos glosadors, vegeu Bover (1868: I, 179), Ferrer (1927-28), Alcover (1972), Sbert (1992: I, 320-322, 332-336) i Mas i Vives (1995: 11-12, 197-198).

gènere conegut amb els noms de «col·loqui», «raonament», «conversa» i altres sinònims, així com a les «converses entre un fadrí i una donzella», publicades en plecs solts amb títols com els de *Fàstics* o *Llibre de festejar*, els quals no solien constar de gaire més d'unes trenta pàgines de format petit. Aquests textos, pertanyents a la literatura de canya i cordill, escrits unes vegades per persones cultes i altres vegades compostos oralment per versificadors il·lustrats que els dictaven a algun amanuense, assoliren una gran difusió popular arreu dels Països Catalans, a través del recitat fet a càrrec de col·loquiers i de la lectura col·lectiva i individual. Són una mena de combats ficticis, compostos per un sol poeta, a imitació d'aquells; o, si es vol, una derivació escrita del combat de veritat, ja que moltes vegades aquests textos adopten la mateixa estructura i plantegen les mateixes qüestions o els mateixos arguments que els combats pròpiament dits: converses entre mare i filla o entre dos enamorats, narracions de certs esdeveniments fetes a base de preguntes i respostes, discussions sobre qüestions polítiques, socials i religioses, controvèrsies sobre el tabac i el vi o sobre el celibat i el matrimoni, crítiques dialogades sobre certes conductes, etc.³⁵

Ara, no només els poetes orals practicaven el cant alternat, amb cançons de composició pròpia. Les persones que no enversaven també dialogaven per mitjà de corrandes alienenes que tenien memoritzades o, simplement, les cantaven de manera alternada. Així, per exemple, es produïen competicions entre colles de poblacions diferents. Fins al segle XX, a la Catalunya Nova, pels pobles de la Terra Alta i del Matarranya, vers la tardor, es formaven grups de joves que a la nit anaven a algun poble veí proveïts de guitarres i altres instruments i, amb paraules de Joan Amades, «reptaven tot cantant la fadrinalla' del lloc visitat a veure quina colla cantaria millor» i els requerits «no trigaven a respondre al repte» (1951 [1982: 57]), establint així un diàleg, per mitjà de cançons satíriques compostes o no per aquella ocasió. De totes maneres, encara que, en la majoria d'aquests casos, les cançons estaven més o menys relacionades pel tema, no sempre s'establí un diàleg veritable, amb cançons que es responguessin o es continuessin les unes a les altres amb la lògica pròpia de la conversa.

També s'havien fet combats entre individus per veure qui recordava més cançons, ja fos sobre un tema concret o, simplement, per veure qui recordava més cançons del tema que fossin (Romeu 1948b: 134; Balanzó 1982: I, 125). Però en qualssevol d'aquests dos casos desapareixia el diàleg pròpiament dit, característic de la tençó, ja que les cançons, malgrat que eren cantades de forma alterna, podien no tenir cap relació lògica entre elles. En aquestes competicions es posava a prova la memòria, en lloc de la capacitat improvisadora, i, en conseqüència, no calia que els participants fossin versificadors: bastava que fossin simples cantaires amb un bon repertori de cançons memoritzades. Hi ha una cançó, de la qual s'han

35. D'entre els nombrosíssims textos conservats, vegeu, per exemple, les deu *Conversacions* (1820) valencianes, publicades en un sol volum; la disputa sobre el tabac i el vi i els diversos diàlegs entre marit i muller i sogra i nora reproduïts en Amades (1955: 65-67, 152-157) i les sis converses entre fadrí i donzella del poeta oral Josep Ferré «Queri» (Reus 1835-1906), impresos sense data en el seu *Llibre de festejà*. Amades (1950-56: V, 940) menciona quatre plecs, com aquest de Ferré, amb el títol o subtítol de *Fàstics*.

recollit bastantes versions arreu dels Països Catalans, que si no va ser composta per servir en aquest tipus de competicions, segur que s'hi va cantar més d'una vegada. Vegeu-ne dues versions procedents del Principat:

De cançons i de follies,
us en cantaré cent mil,
que les duc a la butxaca
lligadetes amb un fil.

(ALCOVER I MOIL 1975-77: v, 951)³⁶

De cançons i de follies,
tota una quartera en sé,
les butxaques en tinc plenes
i encara un sac per desfer.

(BERTRAN 1885: 268)³⁷

De cançons curtes equivalents a aquestes dues se'n troben fàcilment en altres llengües. Alguns *stornelli* italians tenen el mateix contingut, expressat en uns termes molt semblants: «*E io degli stornelli ne so mille*», «*E ri stornelli mi ne so dui sacchi*» (Nigra 1876: 421-422; 1888 [1957: xxxix-xl]).

10. CONCLUSIONS

Malgrat que la documentació recollida sobre els combats de corrandistes, glosadors o enversadors es refereixi només, i a tot estirar, als dos últims segles i mig i que geogràficament estigui repartida de manera molt irregular, crec que es poden fer les afirmacions següents, tot resumint el que ha estat exposat fins ara:

— La tençó popular fou practicada ininterrompudament en català, des que la llengua va existir fins al segle XX arreu de la seva àrea.

— Fou un dels gèneres de més vitalitat de tota la literatura oral i un dels espectacles de més èxit de la nostra societat tradicional, especialment entre els estaments més modestos.

— El combat pròpiament dit era poesia veritablement improvisada, és a dir, composta durant l'actuació pública, amb l'ajuda de fórmules i temes tradicionals.

— Moltíssimes de les corrandes i de les cançons dialogades que recullen els cançoners tradicionals procedeixen de combats.

— És en el cant alternat practicat pels modestos poetes orals d'arreu del món i des de temps molt remots que cal anar a cercar l'origen de les corresponents

36. La *Fonoteca* (1988: disc XIX, cara B, núm. 29), del País Valencià, en té una d'enregistrada en espanyol que és molt semblant a aquesta.

37. D'entre les moltes variants recollides, vegeu-ne algunes més en Violant (1933: 287), Amades (1951 [1982: 284]), Comas (1972: IV, 339) i Bohigas (1983: II, 120).

formes cultes de composició escrita, com la tençó de tradició trobadoresca i els seus precedents llatins; així com també l'origen d'alguns gèneres populars totalment dialogats, com el col·loqui i el fàstic, que sovint eren divulgats per mitjà del paper imprès.

ANTONI SERRA CAMPINS

BIBLIOGRAFIA

- AGUILÓ 1915-1934 Marian AGUILÓ i FUSTER, *Diccionari Aguiló* (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1915-1934), 8 vols.
- AIATS i ROVIRO 1983 Jaume AIATS, Ignasi ROVIRO i Xavier ROVIRO, *El folklore de Rupit-Pruït*, vol. I: *Cançoner* (Vic, Eumo, 1983).
- ALCOVER 1897 Antoni M. ALCOVER (ed.), *Vetlada de glosadors a les fires i festes de Manacor, die 19 de setembre de 1897* (Ciutat de Mallorca, Estampa de Sanjuan, 1897).
- ALCOVER 1907 — (ed.), *Glosades de l'amo Antoni Vicens Santandreu de So'n Garbeta* (Palma de Mallorca, Estampa de n'Amengual y Muntaner, 1907).
- ALCOVER 1909 —, *En Tià de Sa Real*, dins *Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi d'es Recó*, vol. V (ed. definitiva: Palma de Mallorca, Moll, 1962), ps. 44-78.
- ALCOVER 1972 —, *En Planiol, es glosador*, dins *Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi d'es Racó*, vol. XXIV (Palma de Mallorca, Moll, 1972), ps. 113-115.
- ALCOVER i MOLL 1975-1977 Antoni M. ALCOVER i Francesc de B. MOLL, *Diccionari català-valencià-balear* (Palma de Mallorca, Moll, 1975-1977), 10 vols.
- AMADES 1932-1949 Joan AMADES, *Les diades populars catalanes* (Barcelona, Barcino, 1932-1949), 4 vols.
- AMADES 1950-1956 —, *Costumari català: El curs de l'any* (Barcelona, Salvat, 1950-1956), 5 vols.
- AMADES 1951 —, *Folklore de Catalunya: Cançoner* (Barcelona, Selecta, 1982³).
- AMADES 1955 —, *Els cent millors romanços catalans* (Barcelona, Selecta, 1955).
- AMADES 1969 —, *Folklore de Catalunya: Costums i creences* (Barcelona, Selecta, 1969).
- ANDREU i DOLS 1990 Antònia M. ANDREU i BUSQUETS i Nicolau A. DOLS i SALAS, *Del vent i del paper (Cinc glosadors de Vilafranca)* (Palma de Mallorca, Obra Cultural Balear, 1969).
- AYENSA 1997 Eusebi AYENSA i PRAT, *Glosat i tsàtisma: Una aproximació al fenomen del combat poètic a Xipre i a les Balears*, «Randa», 40 (1997), ps. 81-94.

- BAJTIN 1965 Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais* (Madrid, Alianza, 1989²) (l'original rus és del 1965).
- BALANZÓ 1982 Fèlix BALANZÓ i GUERENDIAIN, *Les gloses mallorquines: Estructura i funcions* (Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, 1982), 2 vols. Tesi doctoral inèdita.
- BALANZÓ 1984 —, *Lloc i funció de la poesia oral: Contribució al seu estudi lingüístic*, «Randa», 16 (1984), ps. 153-170.
- BARCELÓ *et al.* 1982 Bartomeu BARCELÓ (dir.) *et al.*, *Cent anys d'història de les Balears* (Palma de Mallorca, Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de les Balears, 1982).
- BERTRAN 1885 Pau BERTRAN i BROS, *Cansons y follies populars (inèdites) recullides al peu de Montserrat* (Barcelona, A. Verdaguer, 1885).
- BOHIGAS 1983 Pere BOHIGAS, *Cançoner popular català* (Barcelona, Publ. de l'Abadia de Montserrat, 1983), 2 vols.
- BOUVIER i LAZARIDIS 1984 Bertrand BOUVIER i Danae LAZARIDIS, *Improvisateurs chypriotes: Une journée avec les poètes populaires des Kokkinochoria*, dins *Actes du VIIIème Congrès International des Néo-hellénistes des Universités Francophones: Contribution de Chypre à la civilisation neo-hellénique* (Montpeller, Université Paul Valéry, 1984), ps. 22-34.
- BOVER 1864 Joaquín María BOVER, *Biblioteca de escritores baleares* (Palma, Imp. de P. J. Gelabert, 1864), 2 vols.
- CAMPS 1918 Francisco CAMPS y MERCADAL, *Folklore menorquín (de la pagesia)*, vol. I (Maó, Imp. de M. Sintés Rotger, 1918).
- CAMPS 1987 —, *Cançons populars menorquines* ([Maó], Institut Menorquí d'Estudis, 1987).
- CASTELLÓ 1950,1957, 1961, 1968 Juan CASTELLÓ GUASCH, *El Pitiuso: Almanaque para Ibiza y Formentera. Una plagueta per any* (Palma de Mallorca, J. Castelló Guasch, 1945-1979).
- CASTELLÓ 1963 —, *Ibiza and Formentera* (Palma de Mallorca, Imprenta Alfa, 1963).
- COLL 1971 Baltasar COLL TOMAS, *Folklore de Lluçmajor* (Lluçmajor, Ajuntament, 1971).
- COMAS 1968 Antoni COMAS, *De poesia tradicional catalana*, dins *Assaigs sobre literatura catalana* (Barcelona, Tàber, 1968), ps. 107-115.
- COMAS 1972 —, *El glosat*, dins *Història de la literatura catalana*, vol. IV (Barcelona, Ariel, 1972.), ps. 338-340.
- Conversacions* 1820 *Conversacions entre Saro Perrenque i el doctor Cudol* (València, Impremta Brusola, 1820. Ed. facsímil: Barcelona, Curial, 1976).
- COROMINES 1980-1991 Joan COROMINES, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* (Barcelona, Curial, 1980-1991), 9 vols.
- CRIVILLÉ i VILAR 1991 Josep CRIVILLÉ i Ramon VILAR (eds.), *Música de tradició oral a Catalunya*, sèrie 1, vol. 1 (llibret i 2 discos) de la *Fonoteca de Música Tradicional Catalana* (Barcelona, Centre de Documentació i Recerca de la Música Tradicional i Popular, 1991).
- ESTARELLES 1985 Andreu ESTARELLES PASCUAL, *L'essència de Mallorca: Recull*

- de costums i tonades (any 1949)* (Palma de Mallorca, Caixa de Balears «Sa Nostra», 1985).
- FÀBREGUES 1868 Bernat FÀBREGUES y SINTES (ed.), *Lo llibre dels glosats* (Maó, Imp. d'en Bernat Fàbregues, 1899²).
- FERRÀ 1963 Miquel FERRÀ i MARTORELL, *Dos glosadors qui valien per quatre*, «Lluc», XLIII (1963), ps. 113-115.
- FERRÀ-PONÇ 1972 Damià FERRÀ-PONÇ, *Els glosadors de Campanet*, «Lluc», LII (1972), ps. 126-129.
- FERRÉ s. d. Josep FERRÉ (a) Queri, *Llibre de festejà* (Reus, Impremta i Llibreria de Joan Grau, s.d.).
- FERRER 1922a. Andreu FERRER, *Le devoció de Mallorca a sant Antoni Abat*, «Tresor del Avis: Revista Mensual d'Etnografia, Mitologia i Folklore de Balears», I (1922), ps. 27-31, 39-47.
- FERRER 1922b — [signat amb el pseudònim «Ramon Des Pujols»], *Entre glosadors*, «Tresor dels Avis: Revista Mensual de Etnografia, Mitologia i Folklore de Balears», I (1922), ps. 187-188.
- FERRER 1922c —, *Cançonetes menorquines* (Artà, Tipografia Catòlica de A. Ferrer Ginart, 1922).
- FERRER 1924 —, *Aplicació del sistema decimal a la classificació del folklore* (Artà, Tip. Cat. de A. Ferrer Ginart, 1924).
- FERRER 1925-1928 —, [signat amb el pseudònim «Ramon des Pujols»], *Costums de Menorca*, «Tresor del Avis: Revista Mensual d'Etnografia, Mitologia i Folklore de Catalunya i Balears», III (1925-1926), ps. 168-170, 183-185; IV (1927-1928), ps. 2-4, 17-20, 33-36, 49-51, 65-69, 73-76.
- FERRER 1927 —, *Glosats*, dins *Ethologia de Menorca* (Artà, Tip. Cat. de A. Ferrer Ginart, 1927), ps. 27-28.
- FERRER 1927-1928 —, *Anècdotes de glosadors*, «Tresor del Avis: Revista Mensual d'Etnografia, Mitologia i Folklore de Catalunya i Balears», IV (1927-1928), p. 16.
- Fonoteca* 1988 *Fonoteca de materials: Tallers de música popular*, 19 discos (València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1988).
- GILI 1994-1997 Antoni GILI i FERRER, *Aportació al cançoner popular de Mallorca* (Mallorca, El Tall, 1994-1997), 4 vols.
- GINARD 1960 Rafel GINARD BAUÇA, *El cançoner popular de Mallorca* (Mallorca, Moll, 1960).
- GINARD 1966-1975 Rafel GINARD BAUÇA, *Cançoner popular de Mallorca* (Mallorca, Moll, 1966-1975), 4 vols.
- JANER 1979 Gabriel JANER MANILA, *Sexe i cultura a Mallorca: El cançoner* (Mallorca, Moll, 1979).
- LLEDÓ 1987 Margalida LLEDÓ, *Joana Serra «Cartera», glosadora de Búger*, «Lluc», 738 (maig-juny de 1987), ps. 23-25.
- Llibre* 1981 *Llibre de lectures menorquines* (Ciutadella, Consell Insular de Menorca, 1981).
- MACABICH 1960 Isidoro MACABICH LLOBET, *Historia de Ibiza*, vol. XI: *Costumbrismo* (Palma de Mallorca, CSIC-Instituto de Estudios Ibicencos, 1960).
- MAS 1983 Antoni MAS i MIRALLES, *Aproximació a l'estudi del trobo a Santa Pola*, «La Rella», 1 (1983), ps. 13-32.
- MAS I VIVES 1995 Joan MAS i VIVES (ed.), *Josep de Togores i Sanglada, comte*

- d'Aiamans, Poesies* (Barcelona, Curial-Publ. de l'Abadia de Montserrat, 1995).
- MASSOT 1962 José MASSOT MUNTANER, *Sobre poesia popular tradicional catalana*, «Revista de Dialectología y Tradiciones Populares», XVIII (1962), ps. 416-469.
- MASSOT 1975 Josep MASSOT i MUNTANER, *Glosador*, dins *Gran enciclopèdia catalana*, vol. VIII (Barcelona, Enciclopèdia Catalana, SA, 1975), ps. 143-144.
- MASSOT 1979 —, *Glosadors*, dins Joaquim MOLAS i Josep MASSOT i MUNTANER (dirs.), *Diccionari de la literatura catalana* (Barcelona, Edicions 62, 1979), p. 292.
- MASSOT 1986 —, *Col·loquiers i glosadors*, dins M. de RIQUER et al., *Història de la literatura catalana*, vol. VIII (Barcelona, Ariel, 1986), p. 16.
- MASSOT 1993-1994 —, *Inventari de l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (Barcelona, Publ. de l'Abadia de Montserrat, 1993-1994), 2 fascicles.
- MERCADAL 1979 Deseado MERCADAL BAGUR, *El folklore musical de Menorca* (Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1979).
- MIRALLES 1985 Joan MIRALLES i MONTSERRAT, *Història oral* (Palma de Mallorca, Moll, 1985).
- MIRALLES 1996 —, *Els glosadors*, dins *Onomàstica i literatura* (Palma-Barcelona, Universitat de les Illes Balears-Publ. de l'Abadia de Montserrat, 1985), ps. 47-98.
- MOIL 1966-1975 Francesc de B. MOLL, *Assaig d'estudi preliminar i Introducció*, dins GINARD 1966-1975: I, xi-lxxxiv; II, vii-xxiii; III, ix-xxx; IV, vii-lxii.
- MOLL i MAS 1966 Catalina MOLI i Antoni MAS, *Guillem Crespí i Coll «Es Panderer» (1890-1948): Gloses* (Santa Margalida, Mallorca, Obra Cultural Balear, 1966).
- MONTSERRAT 1987 Guillem MONTSERRAT i VIDAL, *Sebastià Vidal «Sostre», «Lluc»*, 738 (maig-juny de 1987), ps. 16-19.
- MOREIRA 1934 Joan MOREIRA, *Del folklore tortosí* (Tortosa, Imp. Querol, 1934).
- NIGRA 1876 Costantino NIGRA, *La poesia popolare italiana*, «Romania», V (1876), ps. 417-452.
- NIGRA 1888 —, *Canti popolari del Piemonte* (Torí, Einaudi, 1957²).
- OLIVER 1982 Gabriel OLIVER, *Un glosador: En Llorenç Capellà* (Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, 1882). Tesi de llicenciatura inèdita.
- PARPAL 1906 Cosme PARPAL y MARQUÈS, *Poesia popular menurquina*, dins *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana (Barcelona, octubre de 1906)* (edició facsímil: Barcelona, Vicens-Vives, 1985), ps. 562-564.
- PÉREZ 1886 José PÉREZ BALLESTEROS, *Cancionero popular gallego*, vol. I (Madrid, Est. Tip. de Ricardo Fé, 1886).
- PIERAS 1987 Gabriel PIERAS SALOM, *La glosa avui*, «Lluc», 738 (maig-juny de 1987), ps. 26-28.
- PONS 1990 Miquel PONS i BONET (ed.), Pere Antoni JUSAMA i BARCELÓ «En Serral», *Codolades* (Cas Concos des Cavaller, Felanitx, 1990).

- QUETGLAS i MAS 1972 Pere QUETGLAS i NICOLAU i Joan MAS i VIVES, *Poesia popular en el Coll d'en Rabassa*, «Lluc», LII (1972), ps. 300-301.
- RIERA 1988 Antoni RIERA ESTARELLES, *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca* (Palma de Mallorca, Moll, 1988).
- ROMEU 1984a José ROMEU FIGUERAS, *El diàleg*, dins *El mito de «El Comte Arnau» en la cançión popular, la tradició legendaria y la literatura* (Barcelona, CSIC, 1984), ps. 64-74.
- ROMEU 1948b —, *El canto dialogado en la cançión popular: Los cantares a desafio*, «Anuario Musical», III (1948), ps. 133-161.
- RULLAN 1875 José RULLAN, *Glosadors*, dins «Almanaque Balear para el año 1876» (Palma, Imp. de Pedro José Gelabert, 1875), ps. 57-64.
- RULLAN 1877 —, *Glosadors, siglo XIX: Pablo Noguera (a) Serol*, dins «Almanaque Balear para el año 1878» (Palma, Imp. de Pedro José Gelabert, 1875), ps. 51-55.
- RULLAN 1900 — (ed.), *Literatura popular mallorquina* (Sóller, La Sinceridad, 1900), 3 vols.
- SAMPER 1929 Baltasar SAMPER, *Memòria de la missió de recerca i Selecta dels materials recollits per la missió Samper-Ferrà*, dins *Obra del Cançoner Popular de Catalunya: Materials*, vol. III (Barcelona, Fundació C. Rabell i Cibils, 1929), ps. 291-427.
- SBERT 1982 Miquel SBERT i GARAU 1982, *Mestre Antoni «Lleó», glosador llucmajorer*, «Llucmajor de Pinte en Ample», 9 (maig de 1982), ps. 10-11; 10 (juny de 1982), ps. 11-12; 11 (juliol de 1982), ps. 10-11; 14 (octubre de 1982), ps. 34-35.
- SBERT 1987 —, *Glosadors de Llucmajor*, «Lluc», 738 (maig-juny de 1987), ps. 10-15.
- SBERT 1992 —, *La poesia de tradició oral: Aportació al catàleg de glosadors de Mallorca (Els glosadors de Llucmajor i la seva comarca)* (Universitat de les Illes Balears, Departament de Filologia Catalana, 1992), 3 vols. Tesi doctoral inèdita.
- SERRA s.d. Valeri SERRA i BOLDÚ, *Cançons de pandero*, dins *Lectura popular*, vol. VII (Barcelona, Il·lustració Catalana, s.d.), ps. 491-512.
- SERRÀ 1995 Antoni SERRÀ CAMPINS (ed.), *Entremesos mallorquins* (Barcelona, Barcino, 1995).
- SERRÀ 1996 —, *Aproximació al poeta oral de llengua catalana*, «Llengua & Literatura», 7 (1996), ps. 7-59.
- SERRÀ 1997 —, *El cant alternat: Una proposta de classificació*, dins *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Palma (Mallorca), 8-12 de setembre de 1997*, vol. II (Palma-Barcelona, Universitat de les Illes Balears-Publ. de l'Abadia de Montserrat, en premsa).
- SERRÀ 1999 —, *Dues formes breus de la poesia amebea*, dins *Estudis de Filologia Catalana: Dotze anys de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes (Secció Francesc Eiximenis)* (Girona-Barcelona, Institut de Llengua i Cultura Catalanes (UdG)-Publ. de l'Abadia de Montserrat, en premsa).
- SIMÓ 1987 Carme SIMÓ, *Llorenç Capellà Gart, glosador*, «Lluc», 738

- VALLÈS i VALLÈS, 1992 (maig-juny de 1987), ps. 20-22.
Josep VALLÈS i HERRERO i Puri VALLÈS i SOGUES, *Paraula de pagès, no fa mal a res*, dins *Dites, cobles i rondalles* (Tortosa, Servei Local de Català, 1994²), ps. 185-227.
- VIOLANT 1933 R. VIOLANT i SIMORRA, *Festes tradicionals del Pallars: Sant Joan*, «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», XLIII (1933), ps. 284-289.