

## 1. La filologia material com a mètode: exemples i terminologia

El *VeAg*, com molts cançoners miscel·lanis (i, en general, com la majoria dels còdexs anomenats antològics o repertorials<sup>84</sup>) presenta, en aparença, un gran desordre estructural: els poemes hi semblen copiats segons un criteri acumulatiu que no respecta fronteres, gèneres, jerarquies socials, llengües ni cronologia, i que fa tot l'efecte de ser casual o arbitrari. Els estudiosos que s'han ocupat del manuscrit són taxatius quant a aquesta qüestió: per a Riquer (1950b: 154), «el cancionero [...] no ordena sus poesías con ninguna lógica aparente». Asperti (1985: 75, n. 37) parla de «l'ordinamento irregolare del canzoniere, che solo a tratti mostra una certa tendenza [...] a raccogliere in sezioni compatte più autori di una medesima epoca o scuola»<sup>85</sup>.

Per desfer el malentès i tractar de descriure els criteris de selecció i estructuració que s'amaguen darrera aquest suposat desordre, cal tenir present, en primer lloc, que el text d'un manuscrit medieval és gairebé sempre una còpia: en les tradicions antigues rarament ens les havem amb autògrafs (o, fins i tot, idiògrafs), sinó que hem de treballar gairebé sempre a partir de còpies o apògrafs (vegi's la definició que en dóna Avalle, 1978: 91). Els autògrafs, en la literatura medieval, són una autèntica *rara avis* codicològica, i aquesta assumpció preliminar és fonamental a l'hora d'abordar el problema de l'ordre i l'estructura dels cançoners miscel·lanis. No cal dir que el mateix procés de còpia, amb la variada tipologia d'errors o accidents que li són consubstancials, és a la base de l'edició de qualsevol text i, en conseqüència, resulta

---

<sup>84</sup>L'encunyament del terme *codice repertoriale* i la definició de la seva tipologia (cançoners, *laudari* i manuscrits-biblioteca joglarescos) prové de Borghi Cedrini, 1993.

<sup>85</sup>En l'estudi de l'ordenació de les poesies de Pere March, Cabré (1993: 115) confirma, en part, aquesta consideració d'Asperti: «Ja en el manuscrit més antic (H) s'intueix el criteri arbitrari d'un antòleg que reuneix peces segons l'autor, sense que l'ordre tingui cap significació [...]».

imprescindible per a la seva interpretació (*vid* Dain, 1975: 15-55). En un cançoner miscel·lani, però, s'hi afegeix una consideració important, i és que els textos sovint tenen una procedència i un caràcter molt heterogenis. A més, el seu contingut no se sol articular com un *continuum*, amb capítols consecutius i parts necessàriament unides per vincles lògics, argumentals o sintàctics, sinó que és una mena de conglomerat de peces més o menys breus on l'atribució i els límits de cada text es poden desdibuixar fàcilment per culpa d'una simple desenquadernació o per la pèrdua d'un o més folis. Si l'exemplar conservat és una còpia (o, com sol passar, la còpia d'una còpia) i resulta que aquestes alteracions ja s'havien produït en el seu model o antígraf, el desordre de la seqüència pervinguda pot arribar a convertir-se en un enigma de difícil solució. Això és precisament el que va passar amb el *Cancionero de Baena*, segons explica Blecua (1974-79: 243) en un article de títol revelador: «*Perdióse un quaderno...: sobre los cancioneros de Baena*»<sup>86</sup>. El cas se situa en l'òrbita del fenomen descrit per Dain (1975: 28):

D'ordinaire, le copiste reproduit complètement le texte qu'on lui a soumis, et dans bien de cas il copie le volume tout entier. Celui-ci peut être fait de la réunion, sous une même reliure, de plusieurs textes de contenu parfois disparate. La nouvelle copie, point de départ d'une tradition nouvelle, ne laisse plus apercevoir les différences d'origine, encore observables dans les différentes parties du modèle. Ce trait bien connu a une importance capitale pour le philologue.

La lliçó que interessa extreure d'aquest exemple és diàfana: l'entrellat del desordre aparent d'alguns cançoners miscel·lanis té molt a veure amb el caràcter de còpia de l'exemplar que els ha conservat. És evident que, en la transmissió d'un còdex compost, no només l'autenticitat de la

---

<sup>86</sup>«[...] no es seguro que el actual desorden del *Cancionero* sea producto de una reencuadernación del ejemplar. En cambio, es posible demostrar que el arquetipo ya presentaba en determinados lugares unas transposiciones de folios que afectan, sustancialmente, a Villasandino y a Fernán Pérez de Guzmán. En otras palabras, la desencuadernación y pérdida de folios se había producido ya, al menos en parte, en la rama manuscrita de donde desciende el actual *Cancionero*».

l·liçó, sinó també l'ordenació del conjunt (és a dir: l'estructura del projecte editorial dissenyat pel compilador) es van desdibuixant de manera progressiva en cada esglaó de la cadena de còpies. L'única excepció a aquesta llei elemental, en teoria, és la intervenció conscient i activa d'un copista-compilador dotat de cert criteri filològic. Ara bé, com tot editor sap, les innovacions (siguin textuals o estructurals) d'un copista amb vocació filològica són molt difícils de detectar, i aquesta dificultat es transforma fatalment en impossibilitat pràctica quan la tradició manuscrita es redueix a un únic testimoni.

L'ús de terminologia ecdòtica aplicada als còdexs miscel·lanis de la lírica medieval presenta alguns problemes que val la pena d'examinar abans de continuar endavant. En el fragment citat a la nota anterior, Bleuca atorga al terme *arquetip* el sentit tradicional d'*antígraf*. No hi ha dubte que *còpia*, *model de còpia*, *antígraf*, són termes unívocs. Ara bé: *arquetip*, *antecedent* (utilitzats indistintament per Bleuca, 1974-79: 243, i 1983: 166, per referir-se a la mateixa entitat hipotètica), són termes que sovint es presten a confusió. En el context dels cançoners lírics miscel·lanis, aquests termes no sempre s'apliquen a un únic text (en teoria reconstruïble mitjançant l'anàlisi comparativa de la *varia lectio* de la tradició manuscrita), sinó a un grup de textos, generalment poemes breus, que s'han transmès junts a l'interior d'un còdex compost, i cadascun dels quals, per separat, té una tradició manuscrita pròpia que el distingeix i el separa, des d'un punt de vista genealògic, de la resta de composicions. Tradicionalment, l'*arquetip* és «il codice cui risalgono tutti i manoscritti contenenti un'opera, che si interpone fra tali manoscritti e l'originale» (Avalle: 1978: 87). Si Bleuca utilitza aquest terme per referir-se a allò que, de fet, no és sinó un hipotètic model de còpia reconstruït a partir de l'ordenació dels poemes, és perquè d'aquesta manera atorga categoria stemmàtica al model de l'exemplar conservat, i això li permet establir hipòtesis molt productives sobre les característiques i el procés de formació del *Cancionero* original. Resulta de gran interès, en aquest punt, la següent reflexió d'Avalle (1978: 89):

Interessante infine osservare che, se più componimenti lirici sono disposti nel medesimo ordine nei manoscritti che ce li hanno trasmessi, lo stemma non dovrà variare da componimento a componimento, quando tale ordine sia stato stabilito dal loro capostipite. *Oltre a rappresentare un vero e proprio errore significativo, tale ordine riunisce infatti i singoli componimenti in un tutto unico* che l'operatore dovrà trattare unitariamente all'atto della costruzione dello stemma. Eventuali variazioni e differenze fra i singoli stemmi andranno quindi interpretate come prova che tutti gli stemmi tranne uno, o addirittura tutti gli stemmi senza eccezione, non corrispondono alla realtà.

En la *recensio* de textos lírics transmesos en un determinat ordre que es repeteix a l'interior de diversos cançoners, doncs, aquesta ordenació pot arribar a adquirir valor d'error guia, emparentant famílies de testimonis. Les paraules citades d'Avallè, però, no donen la mesura de la casuística i la dificultat reals amb què sovint topa l'editor de textos lírics medievals cançonerescos. En la tradició manuscrita dels trobadors, que per la seva riquesa i complexitat, i per la qualitat dels estudis que se n'ocupen, ha estat considerada un camp d'observació instructiu per a la crítica textual, es parla sovint de la inestabilitat de les constel·lacions o famílies de cançoners (Avallè, 1978: 103-4). Inestabilitat que s'explica per l'alt grau de contaminació que afecta aquesta mena de textos: els amanuenses utilitzaven diversos models, o fins i tot col·lectors de variants, i anaven passant de l'un a l'altre durant l'elaboració d'un mateix còdex. Aquestes circumstàncies fan que l'edició crítica dels textos lírics transmesos en cançoners miscel·lanis ofereixi una fenomenologia i una problemàtica pròpies, úniques. Frank, en un treball històric de referència obligada (1955: 463-75), en va estudiar les característiques i va concloure, aporèticament, que «la tradition que constituent les chansonniers lyriques du Moyen Age apparaît, pour qui veut établir un stemma, comme grevée de tous les éléments de trouble». Uns «éléments de trouble» que es poden concretar en els següents: possibilitat d'un original múltiple, existència de variacions o contaminacions derivades de la transmissió oral i de la utilització de

diverses fonts per part dels compiladors, i profusió de lliçons que són fruit de l'esforç conjectural i interpretatiu dels propis copistes. A això cal afegir la dificultat de saber fins on arriben els límits de l'autenticitat o bondat de les lliçons d'un manuscrit miscel·lani (si s'han de fer extensives a una estrofa, a una cançó o a tota una secció de l'obra d'un autor). En última instància, davant d'aquest panorama, tant Frank en l'article referenciat, com Roncaglia (1978: 207-14) en un treball posterior, que el completa, ja consideraven indispensable, com a pas previ a l'edició de qualsevol text líric, l'estudi monogràfic de cada cançoner<sup>87</sup>. Perquè és a partir del coneixement profund del manuscrit miscel·lani, des de la seva individualitat documental, que es poden arribar a definir qüestions tan lligades al text com són la personalitat i la cultura literària de l'antòleg, la seva activitat de selecció i revisió, les particularitats lingüístiques del copista o copistes, el seu afany de comprensió del text, etc. Sense que això signifiqui negligir la *recensio* completa de la tradició de cada poema ni renunciar a intervencions de crítica combinatòria i conjectural, és evident que l'editor de textos cançoneresos sovint ha de confiar de manera especial en la informació que li proporciona la familiaritat amb el document (informació que, com veurem, pot arribar a ser molt rica). En el cas del *VeAg*, la utilitat de l'estudi material queda demostrada en la reconstrucció codicològica del manuscrit (capítol **II.b**): l'operació no només ha permès restaurar l'estructura real de la seqüència dels poemes (i, per tant, ofereix informació sobre els criteris selectius del compilador), sinó que, alhora, genera una hipòtesi raonable de noves atribucions de textos fins ara considerats anònims (N1, N160).

Quant a la casuística i als problemes editorials concrets del *VeAg* (que és, però, testimoni únic per a molts dels textos que transmet), remeto a les reflexions prèvies a l'edició del text, en la Segona Part d'aquest treball (**V**: L'establiment d'un text crític).

---

<sup>87</sup>Aquesta intuïció s'ha convertit en programa de treball per a les generacions posteriors de filòlegs provençalistes, que s'han proposat estudiar els cançoners trobadorescos des de tots els punts de vista: material, lingüístic, paleogràfic, estructural, històric. Al llarg d'aquest treball abunden les referències als avenços assolits en aquesta direcció.

Davant d'un recull miscel·lani de les característiques del *VeAg* (un cançoner sense criteris d'ordenació visibles, conservat en un sol testimoni que és còpia d'un model perdut) la dificultat principal consisteix a explicar de manera plausible allò que d'entrada no es percep sinó com una successió arbitrària i desordenada de textos breus. El problema, però, és que en la tradició cançoneresca hispànica del quatrecentes rarament hi ha prou elements a l'abast que permetin construir una hipòtesi tan sòlida com la de Blecua, 1974-79, el qual va comptar amb l'ajuda de la taula de continguts copiada en l'exemplar conservat del *Cancionero de Baena* (taula que reflecteix l'ordenació primitiva del recull i que funciona, de fet, com un testimoni més quant a l'estructura) i amb la confirmació documental de l'existència d'un altre exemplar, avui perdut, del mateix *Cancionero* a la Biblioteca del Escorial. A més, a l'entorn del cançoner estudiat per Blecua hi ha un projecte cultural ben documentat, obra d'un compilador, Juan Alfonso de Baena, amb una personalitat i un context cortesà relativament ben coneguts<sup>88</sup>, cosa que està molt lluny del buit documental que encara envolta la compilació de la majoria de cançoners medievals, com és el cas del *VeAg*. Amb tot, l'observació atenta del còdex pot aportar molta informació sobre la naturalesa de la miscel·lània.

Hi ha diverses raons per pensar que l'exemplar conservat del *VeAg* és una còpia: en primer lloc, per l'homogeneïtat de l'escriptura, que és obra d'un sol copista, responsable de la transcripció de 190 de les 203 composicions que integren la totalitat del recull<sup>89</sup>. La tinta utilitzada és sempre la mateixa, els hàbits escripturals i de compaginació no es modifiquen pràcticament gens al llarg de les 350 pàgines del manuscrit: variació controlada de les dimensions de la caixa, nombre regular de

---

<sup>88</sup>Vegi's, a més del treball citat de Blecua, l'estudi de Tittmann, 1968, i ara el de Beltran, 2001, que dibuixa un context polític per a la compilació del cançoner.

<sup>89</sup>Per a una classificació de les segones mans a les quals es deu la còpia de les 13 peces restants, vegi's l'apartat corresponent de la descripció codicològica.

cobles per pàgina, gran uniformitat i regularitat en la fesomia de la cal·ligrafia. Amb prou feines s'hi detecten les jornades de treball o els habituals símptomes de cansament de l'amanuense (amb l'excepció del f. 33r del ms. 8, citat al capítol 7.1 de la descripció codicològica). Aquestes dades, com ja s'ha dit, posen de manifest que la transcripció del cançoner és obra d'un copista professional. Resulta interessant, en aquest sentit, de comparar el *VeAg* amb el cançoner autògraf de Joan Berenguer de Masdovelles (BC, ms. 11, *M* de Massó, 1932), escrit també per una sola mà però al llarg d'un període de temps segurament molt més dilatat, en dues o tres etapes<sup>90</sup>. Aquest és un còdex on s'observen múltiples canvis de tinta i diverses correccions, una cal·ligrafia cursiva que sovint és molt descurada, i l'evidència d'una transcripció feta amb ben poca planificació prèvia, a mesura que s'anaven component els poemes, seguint una ordenació que la datació de les rúbriques ens revela aproximadament cronològica<sup>91</sup>. En oposició a aquest original autògraf, el text que es deu a la mà principal del *VeAg* fa l'efecte d'haver estat escrit d'una sola tirada, en una única fase ininterrompuda de còpia i en un lapse de temps que es podria qualificar d'enraonadament breu, després d'una evident preparació del còdex i d'una organització prèvia del material de treball.

L'homogeneïtat de l'escriptura del *VeAg* ens mostra, a més, una tendència en els hàbits de còpia que apunta cap a una rutina de no intervenció respecte del model. Això es pot constatar, en part, en el comportament de les rúbriques, de caràcter uniforme i poc o gens marcat, que generalment es resolen de la manera més elemental possible, com es pot observar en la *Taula seqüencial* d'autors, obres i rúbriques, i en l'anàlisi que en faig al capítol 5, més endavant: al *VeAg*, la uniformitat i la simplicitat rudimentàries dels epígrafs que

---

<sup>90</sup>Massó (1932: 340) parlava d'un període de 30 anys, entre 1440 i 1475; *vid* també Aramon, 1938: xvii.

<sup>91</sup>Beltran (1998: 52-57) s'ha fixat en els poemes de rúbrica circumstanciada que admeten una datació segura, i n'obté un arc cronològic que va de 1438 a 1465. Sobre aquest manuscrit hi ha un interessant treball en preparació que inclou un estudi codicològic i estructural de V. Beltran, una anàlisi paleogràfica de J. Mateu i un estudi lingüístic de L. Gimeno Betí.

introdueixen l'obra de la majoria de poetes ens parlen d'un copista que, tenint com a model un exemplar que segurament era considerat un producte tancat (una construcció ja perfeta, completa), es va limitar a copiar amb més o menys fortuna (és a dir, amb més o menys accidents de còpia) l'antígraf de què disposava, sense modificar-lo amb innovacions i esmenes de collita pròpia. Cal insistir que s'està parlant de l'acte de còpia de l'exemplar conservat, no pas del procés de compilació, que estudiaré més endavant en la reconstrucció d'un hipotètic model o arquetip.

Un altre indicatiu de la hipòtesi que defenso (que l'exemplar conservat del cançoner és una còpia) es troba en l'anàlisi comparada de l'estructura fascicular del còdex i l'organització del seu contingut. Aquesta comparació parteix d'un principi, que ha donat importants resultats en l'estudi dels grans cançoners de la lírica trobadoresca i galaicoportuguesa, segons el qual existeix una íntima connexió entre les obres copiades en un còdex i la realitat material del document que les ha conservades (*vid* Spetia, 1993: 241). La teoria no és nova, és clar, i de fet ha estat explotada, més o menys conscientment i amb resultats d'abast divers, per tot editor que s'hagi pres la molèstia d'observar amb una certa atenció la realitat dels testimonis. Com ja resulta habitual en la història de la crítica textual, és des de l'àmbit de la filologia clàssica (que paradoxalment se les heu amb un testimoniatge molt allunyat de la tradició directa antiga) des d'on ha estat formulat aquest principi (tot indicant, amb una certa solemnitat, que caldria afegir-lo al famós decàleg de Giorgio Pasquali: *vid* Cavallo, 1987: 153): «I caratteri materiali connotanti i vettori del testo possono indicare in determinati casi fatti, modi, fasi della sua storia (e talora della sua stessa scrittura)»<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup>Potser és justament gràcies a l'esperó imposat per aquesta mateixa dificultat que les edicions de textos clàssics han constituït, ja des del temps de Lachmann, un motor indispensable per a l'evolució crítica del mètode. *Vid*, quant a aquesta qüestió, les sàvies reflexions de Cavallo (1998: 389-90): « Questo significa riconoscere il rapporto strettissimo che esiste tra testo e suo veicolo materiale (qualsivoglia sia la tipologia di quest'ultimo): un riconoscimento forse più scontato per la filologia medievale, romanza o umanistica per il contatto più diretto che queste filologie hanno con copie d'autore,



En l'àmbit de la lírica romànica, aquest principi ha estat aplicat amb èxit, sobretot des de la filologia italiana, a l'estudi de diversos cançoners medievals, principalment occitans, italians i galaico-portuguesos. No parlo tan sols d'una «kodicologische Stemmantik» tradicional, que s'ocupa de determinats aspectes materials en certa manera inherents al text: omissions, transposicions, *loci fenestrati*, cancel·lacions, variants generades per confusions en l'escriptura del model·l, etc (Cavallo, 1998 : 394), sinó de la gran quantitat d'informació sobre els modes de transmissió textual que es pot obtenir gràcies a l'estudi de les relacions que hi ha entre l'estructura interna dels cançoners (la seqüència de poemes) i la seva mateixa constitució material, amb un èmfasi particular en la fasciculació i els sistemes de compaginació.

Un exemple que resulta il·lustratiu per al *VeAg* (en la seva primera fase de construcció) és el del cançoner italià del *duecento* que es coneix simplement com a *Laurenziano* (Florència, Bibl. Med. Laur., ms. Redi 9). L'estructura del còdex es vertebrava a partir d'un corpus important de l'obra lírica de Guittone d'Arezzo, organitzada en set seccions, al final de les quals es van afegir diversos textos d'autors sicilians i sículotoscans. El resultat és un recull que es pot definir com un cançoner d'autor amb apèndixs antològics (Leonardi, 1993: 444 i 1994: xiii-xlii). Aquesta estructuració inicial està reforçada per dues característiques compilatòries més: en primer lloc, la tendència a fer coincidir el començament de cada secció amb l'inici d'un fascicle, i en segon lloc, la tendència a deixar, al final de cada secció, alguns fulls en blanc, ja preparats per a l'escriptura, amb la intenció clara d'utilitzar-los per a noves integracions (Leonardi, 1993: 457). El procediment no és tan sistemàtic com el que utilitzà el compilador d'un altre il·lustre cançoner

---

redazioni o assetti diversi di una stessa opera, cerchie ambientali di trascrizione e di trasmissione, laddove invece la distanza temporale e troppe volte l'assenza di tradizione diretta antica, che la filologia classica deve colmare, si risolve talora in un assillo ecdotico che finisce con il considerare i vettori del testo come semplici portatori di lezioni giuste o errate da coordinare nella costruzione di uno stemma; mentre quei vettori sono pure prodotti di una vicenda materiale da cui ciascuno di essi è rimasto profondamente segnato e che va indagata, interpretata, rivelata».

italià duecentesc, el *Vaticano* (Vat. Lat. 3.793)<sup>93</sup>, que s'esforçava a omplir els espais buits abans de l'inici de cada plec amb textos anònims, ni tan elaborat i complex com el que s'ha observat en el cançoner occità *M* (París, Bibl. Nat., fr. 12474), del qual m'ocupo a continuació.

Davant l'aparent absència d'un projecte definit d'ordenació que expliqui la seqüència de textos conservada al cançoner *M*, Zufferey (1991: 222) opina que «la solution du problème doit être cherchée dans la structure matérielle du chansonnier». Després d'estudiar el grau de desenvolupament dels sistemes de rubricat i de decoració, i la relació d'aquestes dades amb l'estructura fascicular del còdex, Zufferey arriba a la conclusió que el cançoner es vertebra segons un particular «principe d'agencement»: en una primera fase, el copista va transcriure les peces dels trobadors més importants (les seccions dels quals comencen sempre al principi de la primera columna del recto del foli i, quan és possible, al principi d'un quadern). Després, en una segona fase, el mateix copista va completar els espais deixats en blanc entre les diverses seccions amb composicions de trobadors menors, sense observar necessàriament el principi descrit, ja que resultava molt difícil compensar els blocs de trobadors d'obra més extensa amb els d'altres autors menys prolífics, i aconseguir, alhora, que tot coincidís en espais codicològicament homogenis<sup>94</sup>. (Vegi's Asperti, 1986/87: 137-69).

Com es veurà més endavant, l'estudi d'aquest particular sistema de compilació i la seva aplicació a cançoners més tardans, adaptada a les eines de treball i als hàbits d'ordenació del material que són propis del quatrecent, resulta molt productiu per tal d'explicar la seqüència d'autors del nucli primigeni del *VeAg*.

---

<sup>93</sup>Vegi's, ara, un magnífic facsímil dels tres grans cançoners italians del *duecento* (el *Palatino* [Florència, Bibl. Naz., ms. 217 Banco Rari], el *Vaticano* i el *Laurenziano*), a *I Canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura de L. Leonardi, 2001.

<sup>94</sup>Un altre exemple d'un cas semblant: en l'anàlisi de l'ordenació de l'anomenat *Chansonnier du Roi*, que porta la sigla *M* de la tradició lírica en llengua d'oïl (BNP, Fr. 844), Battelli (1993: 278) observa que es pot detectar «l'influenza della costituzione materiale dei fascicoli sulla sequenza dei trovieri», i, en concret, «si può evidenziare un particolare sistema compilativo che mette in risalto dal punto di vista materiale le sillogi liriche numericamente più consistenti, collocandole in posizione iniziale di fascicolo».

## 2. El cançoner com a còpia

Els exemples d'elucidació de l'ordre d'un cançoner miscel·lani aparentment desordenat a través dels mitjans proporcionats per l'anomenada filologia material, es podrien multiplicar. És per això que fa uns anys, a l'hora de traçar un estat de la qüestió dels estudis cançoneres romànics, Roncaglia (1991: 37) descrivia amb gran entusiasme els progressos filològics que es deriven de l'atenció professada en els últims temps a la "materialitat" codicològica:

Un accident matériel peut justifier des lacunes; la disponibilité d'un espace peut justifier l'insertion d'un texte plus tardif et autorise à reconnaître qu'il est plus tardif; un changement de main peut coïncider avec un changement de source et, plus généralement, les différentes unités de copie peuvent coïncider avec les différentes sections du manuscrit ou de son modèle; le déplacement ou la perte d'un feuillet ou d'un cahier peut entraîner des méprises d'attribution; d'autres méprises d'attribution peuvent s'expliquer par les procédés de rubrication: il y a là toute une phénoménologie [...].

En la hipòtesi de reconstrucció material del present treball (capítol II. b) s'ha demostrat fins a quin punt algunes de les ocurrencies d'aquesta casuística (la pèrdua o desplaçament d'un foli o d'un plec, la incidència d'anomalies en el sistema de rúbriques, els canvis de mans) poden arribar a ser significatives per a l'atribució d'un text o per a la seva correcta inserció a l'interior de la seqüència del cançoner. Més endavant tractaré de demostrar com molts dels accidents esmentats per Roncaglia es poden encara detectar en l'ordenació del recull gràcies a la petja que han deixat en l'exemplar enganyosament homogeni que és la còpia conservada del *VeAg*.

Doncs bé, l'examen dels plecs posa de manifest que l'estructura fascicular de l'exemplar conservat *no* és significativa per a l'establiment de les seccions del cançoner, i això, sumat al que ja s'ha observat fins

ara, no fa sinó confirmar que el *VeAg*, tal com el coneixem, és una còpia. (Per a tota aquesta explicació, vegi's la *Taula de plecs*). No hi ha dubte que la fasciculació serveix (o millor: *ha servit*, com queda explicat en la hipòtesi de reconstrucció codicològica) per restaurar l'estructura externa del còdex, que els accidents materials havien desfigurat, i per tant se li ha de fer cas *com a mirall de l'ordre* del cançoner. Però la fasciculació conservada no dóna informació sobre la manera de treballar del compilador (sobre el perquè de l'ordre pervingut).

Les intercalacions trobadoresques i narratives en el corpus base del cançoner líric català, tal com seran descrites més endavant, troben una explicació coherent quan s'estudien en el context de la seqüència o de l'ordenació dels poemes, però no pas en relació amb els plecs i la composició material del còdex. Cap dels poetes de corpus extens (Pròixida, Febrer, P. March, Icart, Basset, Ferrús, Grandson) no inaugura fascicle, excepte en el cas de blocs acèfals com el de Pròixida (al primer plec), i el d'Icart (al novè), que estan precedits d'una gran llacuna, i això és significatiu. És més: les obres de tots aquests poetes es troben a cavall entre dos plecs (o tres, en el cas de Febrer), cosa que també passa, és clar, en les seccions més modestes (per exemple al segon bloc d'anònims, N50-52, a cavall entre el tercer i quart plec, i en la petita secció de tres poemes atribuïts a Raimbaut de Vaqueiras, N86-88, repartida entre els plecs setè i vuitè).

Resulta evident que, ni tan sols als poetes més importants, no se'ls ha donat cap tractament particular en relació a l'estructura fascicular. Hi ha molts plecs que comencen amb les últimes cobles d'una composició, que queda interrompuda pel canvi de quadern (N38, N50, N62, N77, N125, N138; N161, N164, N169, N170, N171, N173, N190 [interrupció que indico amb el signe  $\approx$  a la *Taula de plecs*]), i de fet tots els fascicles s'obren amb una o diverses peces que pertanyen clarament a la secció anterior (excepte, una vegada més, en els plecs que vénen a continuació d'una llacuna). El quadern vintitresè, al ms. 8, s'obre amb un full (f. 146) que conté, al recto, el final de la *Faula* de Torroella, i que, al verso, ha estat deixat en blanc. Al full següent comença una secció

molt compacta de poemes de Machaut i Grandson. Si el copista s'hagués volgut cenyir a un programa d'estructuració com els descrits més amunt en alguns cançoners trobadorescos, aquest cas hauria de ser qualificat de despropòsit majúscul, de pura inoperància editorial. Altres criteris d'ordenació presumiblement vinculats a l'estructura fascicular del manuscrit (per gèneres, per nombre decreixent de composicions, com al cançoner occità C [BNP, Fr. 856]) queden eliminats després d'una mínima prospecció. No cal insistir-hi.

Totes aquestes observacions, sumades al que s'ha dit en la descripció codicològica, fan pensar que la còpia degué materialitzar-se sobre un exemplar ja relligat, com és el cas de la majoria de cançoners quatrecentistes i cinccentistes conservats. Sembla que, al final de l'Edat Mitjana, l'hàbit de treballar sobre volums prèviament enquadernats havia anat portant els copistes a ignorar la noció de frontera codicològica definida pels plecs i a saltar-se el principi d'agencament més elemental, que era l'adequació de les parts o unitats del llibre a l'estructura fascicular del manuscrit que li servia de suport material. D'altra banda, ja hem vist com en alguns grans reculls trobadorescos del XIII aquest principi havia resultat molt difícil de mantenir de manera sistemàtica (al cançoner occità *M*, per exemple, el compilador s'aparta sense contemplacions de l'esquema inicial quan no li és possible de respectar-lo). En el cas de *VeAg*, cal recordar, en primer lloc, que tot el manuscrit va ser pautat i compaginat *a priori* (vegi's la descripció codicològica de més amunt), però també que el copista va indicar acuradament els reclams que enfilen cada fascicle amb el precedent i amb el que ve a continuació, de tal manera que no podia passar per alt la composició material del còdex sobre el qual treballava. Més aviat hem de pensar que, per als copistes del quatrecentes, la fasciculació ja havia deixat de ser, en general, un element estructurador del contingut del manuscrit.

En aquest aspecte, no es pot considerar que el *VeAg* sigui un cas excepcional entre els cançoners hispànics del XV, els quals, més que no pas el producte d'un taller organitzat, on impera la còpia per quaderns

solts (en la tradició de la *pecia* universitària i de l'escriptura *ad fragmenta*)<sup>95</sup>, solen ser el resultat d'una iniciativa individual, promoguda des d'una cort o un cercle literari i realitzada sense eines ni sistemes de treball gaire sofisticats<sup>96</sup>. S'ha ocupat llargament del tema V. Beltran, en diversos estudis, entre els quals cal destacar (1995: 253-57) i (2000: 387, n. 75).

Així les coses, ens hem d'imaginar el nostre copista treballant a partir d'un antígraf on el suposat "desordre estructural" del llibre-cançoner (que, com veurem, no és sinó la superposició acumulativa d'estrats textuais de diversa procedència) encara era materialment observable, *in situ*, perquè la factura mateixa del manuscrit encara informava de les fases, les possibles intervencions de segones mans, els accidents, en definitiva, que estaven condemnats a desaparèixer en el *descriptus*. Importa molt de destacar, però, que la constatació d'aquest caràcter de còpia en cap cas resta interès a l'actuació del copista, fet i fet l'autèntic *editor* dels textos pervinguts, que són l'única realitat empírica que posseïm, material i filològica. Roncaglia (1991: 37) ho explica d'aquesta manera:

Le travail de copie n'est pas purement manuel; il est aussi intellectuel, jusqu'à s'approcher de la philologie lorsque le copiste avait à sa disposition plusieurs sources et se souciait de choisir la leçon qui lui paraissait la meilleure ou la plus compréhensible (parfois une *lectio faciliior*). Tout comme la notion d'original, la notion de copie est complexe et problématique. Chaque compilateur a ses intérêts, ses goûts, sa personnalité; chaque copiste a son système graphique et ses habitudes, ses tics, ses distractions et ses scrupules: il est important de les connaître.

---

<sup>95</sup>Vegi's Rizzo (1984: 196), que distingeix entre l'expressió *ad fragmenta scribere* i els *scriptores ad volumina* de l'època humanística.

<sup>96</sup>Vegi's, però, el cas del *Jardinet d'orats* (Barcelona, Bibl. Univ., ms. 151), estudiat per Turró (1992), on hi ha una coincidència gairebé total entre plecs i seccions, i on tot sembla indicar que el volum podria haver estat compost a base d'anar sumant quaderns solts. *Vid* també Beltran, 1995: 257-59.

### 3. L'arquetip del cançoner

Les observacions de l'apartat anterior, combinades amb la informació emergida en l'anàlisi codicològica, porten a constatar que:

a) L'establiment de la fasciculació de l'exemplar no presenta problemes (vegi's la descripció codicològica, **II.a.6**).

b) Les seccions del cançoner no depenen d'aquesta fasciculació.

c) En conseqüència, la relació entre contingut i estructura material, si és que mai ha existit, s'ha de projectar en el model del *VeAg*, no pas en la còpia conservada.

Per descriure l'estructura interna original del cançoner, doncs, cal construir una hipòtesi de l'estructura del seu antígraf o model de còpia. A propòsit d'aquesta operació, Dain (1975: 29), des de l'experiència del filòleg atent a la fenomenologia del còdex, observa:

D'ordinaire, les différentes stratifications du texte d'un manuscrit recopié sont faciles à déceler. Un philologue de métier devra s'efforcer de retrouver dans un manuscrit de textes mélangés les parties distinctes qui constituaient primitivement l'original. Bien mieux, il pourra, pour un texte déterminé, reconnaître les différentes couches de compléments apportés sur l'exemplaire qui a servi de modèle.

És indispensable, de cara a la reconstrucció d'aquest model (que des d'ara anomeno arquetip), de diferenciar els diversos estadis de realització del llibre-cançoner (Battelli, 1993: 278, parla de «i diversi assetti del macrotesto-canzoniere»). Distingeixo, per tant, els estrats següents, a cadascun dels quals correspon una subestructura textual dins del marc general del cançoner:

1) Un cançoner primitiu (*Ur-VeAg*), possiblement desmembrat, que va servir de punt de partida per al recull posterior. Cal considerar que es divideix en dues fases compilatives:

a) Cançoner base: obra lírica de Pròixida, P. March i Febrer

b) Intercalació de blocs trobadorescos

- 2) Una primera ampliació, que inclou:
  - a) Integració d'un corpus de poesia lírica catalana (*VeAg1*)
  - b) Integració d'un corpus de poesia narrativa (*VeAg2*)
- 3) Una segona ampliació: integració d'un cançonier líric francès (*VeAg3*)
- 4) Inserció de peces copiades per segones mans en l'exemplar conservat, aprofitant espais en blanc (*Post-VeAg*).

Les tres primeres operacions (compilació del recull primitiu i successives ampliacions posteriors) corresponen a l'arquetip del cançonier: presumiblement, doncs, es van materialitzar en un còdex que va servir d'antígraf del testimoni conservat, o bé en un seu antecedent més llunyà. La seqüència de textos resultant (que és l'única cosa que ha sobreviscut) va ser copiada mecànicament per una sola mà (*vid* apartat 7.2 de la descripció codicològica) al manuscrit que avui es conserva a la BC. L'execució de la quarta i última fase (inserció de peces copiades per segones mans en l'exemplar conservat) va tenir com a suport material aquest mateix testimoni, i això permet observar-hi físicament la superposició de les tres subestructures textuais: d'una banda, el cançonier resultant de les fases 1+2+3; de l'altra, el cançonier resultant de les fases (1+2+3)+4, és a dir la totalitat del cançonier conegut.

El procés, vist en la diacronia, hauria estat el següent: primer, es compila un cançonier que comprèn l'obra lírica de tres poetes catalans, els més antics, entre els quals s'intercalen diversos blocs de peces trobadoresques i d'anònims occitans. Per raons que desconeixem, aquest cançonier (*Ur-VeAg*) queda interromput, o s'abandona, i passa a ser objecte d'una ampliació<sup>97</sup> feta amb criteris completament diferents: el projecte editorial, en aquesta nova fase, consisteix a reunir una gran antologia cortesana dels poetes catalans contemporanis al moment de la compilació (*VeAg1*). En un segon estadi d'aquesta ampliació, s'afegeixen al corpus algunes obres narratives en vers més antigues però

---

<sup>97</sup>Ja veurem que, per dur a terme aquesta ampliació, segurament va ser necessari recopiar en un volum nou tot el cançonier primigeni *Ur-VeAg*. Això explica els accidents materials, propis de tot acte de còpia, que han deixat rastre en l'ordenació anòmala de poemes i seccions.



procedents del mateix entorn cortesà (*VeAg2*). En una darrera ampliació, se suma a l'antologia anterior un cançoner francès d'Oton de Grandson (i, tot i que no atribuïts, dos poemes de Guillaume de Machaut), que és copiat en bloc (*VeAg3*). Temps després, algú realitza una còpia de *VeAg3*, que és el cançoner resultant de tots els estadis arqueològics descrits, respectant-ne l'ordenació, les repeticions i els fulls deixats en blanc. Per acabar, diversos copistes posteriors, possiblement usuaris del manuscrit, omplen alguns dels espais buits de l'exemplar conservat amb textos d'altra procedència (segones mans: *Post-VeAg*).

El discurs que segueix està encaminat a justificar l'establiment d'aquests estadis, cadascun dels quals implica un dels blocs de textos descrits. L'argumentació es fonamenta en dos eixos: d'una banda, l'observació atenta del conjunt de textos continguts al *VeAg* i l'anàlisi del seu comportament; de l'altra, la comparació amb altres còdexs conservats en fases encara no perfectes del llibre-cançoner, cosa que permet establir paral·lelismes i imaginar com hauria estat, en etapes anteriors del seu procés de formació, l'arquetip del *VeAg*. Tot seguit procedeix a la descripció i justificació de les unitats textuais esmentades (sense entrar, però, en l'anàlisi menuda de les seccions, seqüències i discontinuïtats que les formen: aquestes seran tractades en l'apartat 4, més endavant).

### 3.1 El nucli primigeni (*Ur-VeAg*)

#### 3.1.1 Cançoner base

El *Cançoner del Marquès de Barberà (BM1)*, com ha assenyalat Beltran (1995: 239-41), és un bon model conceptual per a la primera fase de construcció d'alguns cançoners miscel·lanis, entre els quals també es podria incloure l'*Ur-VeAg*. *BM1* conté una gran quantitat de fulls deixats en blanc pel copista, previsiblement a l'espera de la incorporació de nou material poètic, uns fulls que després, per raons que desconeixem, no es van arribar a omplir mai. Es tracta d'una

cinquantena de folis, repartits en deu punts al llarg del cançoner, que representen «gairebé un 25% del total actual (200 ff.), i un 20% de l'original (220 ff.)» segons Martí (1997: 469).

L'estratègia compilativa de deixar espais en blanc a mesura que avança la còpia ha estat observada ja en els cançoners provençals més antics, com el *D* (Mòdena, Bibl. Naz. Est., α R.4.4) i el *C* (BNP, fr. 856), on la sistematicitat de la tècnica és més difícil de percebre perquè l'espai buit oscil·la entre una fina franja al final d'una columna (franja, però, que resulta apta per encabir una o més cançons a ratlla tirada) i, de vegades, més rarament, tot un full sencer. Als cançoners més tardans, en canvi, com el mateix *BM1*, la presència de grans plecs de paper en blanc intercalats entre les diverses seccions del llibre de seguida ens alerta sobre la generalització del fenomen. Aquesta tècnica, tot i tenir l'origen en una estratègia compilativa evident, per a la qual calia sens dubte un procés d'organització i disseny previs dels materials, s'ha de posar en relació amb una disponibilitat de fonts que, en molts casos, devia ser força variable i atzarosa, fins a l'extrem que, a *BM1*, «els diferents moments en què el copista va tenir accés a diverses fonts seria l'única brúixola del recull, i n'explicaria l'heterogeneïtat» (Martí, 1998: 321). Per això em sembla que és interessant, en aquest punt, de tenir en compte el concepte d'*arrivages* poètics que es van sumant al contingut del cançoner base (el terme procedeix de Tavera, 1978: 241, que el va proposar per tal de justificar les discrepàncies entre la taula i el contingut del cançoner provençal *R*, conegut amb el nom de *Cançoner d'Urfé*). Però tornem a *BM1*: el fet d'haver romàs incomplet, amb grans zones de paper en blanc (de vegades plecs sencers) que no han estat ocupades per addicions posteriors, fa del *Cançoner del Marquès de Barberà* un prototip ideal per entendre el primer estadi compilatiu de l'*Ur-VeAg*.

Segons aquesta teoria, el compilador del cançoner primigeni, amb un o més antígrafs a la vista, hauria anat copiant un corpus base format per l'obra de tres poetes catalans de la transició entre el segle XIV i el XV (Gilabert de Pròixida, Pere March, Andreu Febrer), ordenats

seguint un criteri segurament cronològic i deixant una quantitat considerable de fulls blancs entre una secció i l'altra.

La seqüència resultant està expressada en la taula que segueix. Faig constar el número de les composicions, els folis, els fascicles i les llacunes de l'exemplar. Indico entre claudàtors els fulls deixats en blanc a continuació de les seccions importants, fulls que en la segona fase compilativa seran omplerts amb blocs heterogenis de textos trobadorescos (vegi's el pròxim apartat): numero cadascuna d'aquestes sèries de fulls blancs amb les sigles A, B, C. L'abreviatura *llacs.* significa petites llacunes d'un sol full que l'espai de la taula no em permet de detallar. L'asteric indica que el poema N34 de Pròixida és un text que va quedar accidentalment extrapolat al final de la seqüència trobadoresca A, copiada a continuació del bloc d'aquest poeta, tal com s'explicarà més endavant.

<i>Poetes</i>	<i>Comp</i>	<i>Folis</i>	<i>Plecs</i>	<i>Llacunes</i>
Pròixida	N1-22	ff. 1v-17r	I	2 ff
[A]		[ff. 17v-24v]	I-II	
Pròixida	N34*	f. 25r-v	II	2 ff
P. March	N35-41	ff. 26r-33r	II-III	
[B]		[ff. 33v-59r]	III-IV-V	<i>llacs.</i>
Febrer	N63-77	ff. 59v-81r	V-VI-VII	10 ff
[C]		[ff. 81v-104v]	VII-VIII	<i>llacs.</i>

Es tracta dels tres poetes catalans més antics de tots els que consten al cançoner, els que podríem anomenar predecessors, des del punt de vista de la història literària. És ben poc el que se sap sobre la vida i l'activitat poètica de Gilabert de Pròixida: suposem que aquesta última va transcórrer almenys entre el 1393, any de la fundació del Consistori de Barcelona, al qual sembla dedicar una poesia, i l'any 1405, al final del qual es va produir la mort del cavaller valencià (Riquer, 1954: 7-12; *HLC*: I, 578; vegi's també la nova documentació aportada més endavant,

al capítol V). Però com que no sabem quan va néixer, ni si va morir jove o vell, també és versemblant pensar que la seva activitat literària hagi estat anterior. Cabré (1993: 31) ha situat la producció de Pere March (1336/37-1413) «entre el començament dels anys setanta i el final dels vuitanta, en el benentès que només alguns textos podrien ser anteriors i que el període productiu podria allargar-se a la dècada següent, però molt dubtosament arribaria al segle XV». L'activitat lírica coneguda d'Andreu Febrer se situa entre 1390 i 1400, més aviat cap als últims anys d'aquesta dècada, segons les dades que ofereixen alguns dels seus textos (Riquer, 1951: 12-13). Més endavant m'ocuparé del caràcter inaugural que la inclusió d'aquesta tríada atorga a l'obertura del cançoner, des de la perspectiva de les ampliacions posteriors.

### 3.1.2. Intercalació de blocs trobadorescos

La fase següent de formació del cançoner primigeni (*Ur-VeAg*) es pot descriure com una segona represa compilativa durant la qual es van anar afegint textos en els fulls que havien quedat en blanc en l'estadi anterior: alguns d'aquests fulls (pocs) van continuar en blanc, en d'altres s'hi van inserir seccions monogràfiques noves, poemes solts, cobles anònimes, i fins és probable que alguns fulls fossin arrencats. És important destacar que l'afegiment de textos trobadorescos al corpus base *Ur-VeAg* s'ha d'haver produït en l'antígraf de l'exemplar conservat o bé en el seu model. En tot cas, no pas en la còpia que coneixem, perquè altrament el procediment d'emplenar buits (que és l'explicació més raonable i econòmica per a la barreja heterogènia de catalans del XIV-XV i occitans clàssics del XII-XIII) no tindria sentit. El copista del cançoner que ha arribat fins a nosaltres, doncs, es va limitar a transcriure la seqüència del seu antígraf. El compilador sembla haver operat a partir d'un programa de farciment força aleatori on, malgrat tot, és possible detectar tendències que indiquen unes determinades línies d'actuació. El criteri principal, de caràcter molt laxe, no sembla haver estat altre que el de completar el cançoner base amb els poemes

trobadorescos que es tenien a mà, procedents d'altres reculls i, potser, de quaderns solts.

Donat el marc que defineix el cançoner primitiu, aquest és un criteri d'una innegable coherència històrico-literària: un cop establert un cànon d'autors contemporanis o poc anteriors al moment de la compilació, que estan ordenats del més antic al més modern, es procedeix a donar una mostra de la tradició poètica que hi ha a la seva base. Els trobadors, doncs, juntament amb els poetes catalans del pas entre el segle XIII i el XIV, exerceixen el paper d'autoritats que legitimen i donen llustre a aquesta operació compilativa. Sense anar massa lluny, sabem que als primers anys del segle XV l'humanista italià Mario Equicola va ser propietari d'un cançoner avui perdut, del qual es coneix en part el contingut i la data del colofó (1352) gràcies als apunts d'Angelo Colocci (Vat. Lat. 4817, ff. 39v-40v): el còdex contenia composicions de Raimon de Cornet entre les quals s'havien intercalat diversos textos trobadorescos clàssics (Asperti, 1985: 73). La dada és interessant perquè posa de manifest la pràctica d'intercalar clàssics i contemporanis de rabiosa actualitat, demostrant així la continuïtat entre la tradició antiga i l'activitat literària contemporània al moment de la compilació. El procediment, d'altra banda, és comparable (traslladat a la macroestructura textual) al de la cita o paràfrasi *cum auctoritate* que farceix alguns poemes de Sant Jordi (la *Passio amoris*, els *Stramps*) i d'altres poetes contemporanis i posteriors com Francesc de la Via (el *Procés*), Francesc Ferrer (*Lo Conhort*) o Pere Torroella (*Tant mon voler*).

El *Cancionero de Gallardo*, MH1 (RAH, San Román, ms. 2) és un model ideal per entendre aquesta segona fase de formació de l'*Ur-VeAg*. Com que l'exemplar que ens l'ha conservat és un original, s'hi poden observar molt bé, *in situ*, les successives intervencions de segones mans, la diversitat de disposicions i d'hàbits escripturals, les múltiples correccions al text i a les rúbriques, totes les intervencions, en definitiva, que en un exemplar de còpia haurien quedat convertides en seqüència sense relleu. L'existència de fulls deixats en blanc en l'original, d'altra banda, la confirmen justament les addicions de mans posteriors, cosa

que fa suposar que molts d'aquests folis havien quedat disponibles en la primera fase de composició del manuscrit (Beltran, 1995: 245). Si del *Cancionero de Gallardo* se n'hagués conservat una còpia, enlloc de l'original, possiblement seria molt semblant a l'*Ur-VeAg* que ara coneixem. Sobre aquest cançoner castellà, vegi's Azáceta (1962) i Beltran (1995: 241-46, esp 246).

L'existència primigènia d'un *Ur-VeAg* que el compilador va prendre com a punt de partida per al cançoner posterior es justifica plenament segons l'argumentació que segueix. Si s'observa la Taula parcial de composicions reproduïda a l'apartat 3.2.1, més avall, de seguida es detecta una partició importantíssima: les seccions de Pròixida, P. March i Febrer estan seguides de blocs més o menys heterogenis de peces trobadoresques (A, B, C). A continuació, vénen els extensos cançoners personals de Lluís Icart i fra Joan Basset, entre els quals només hi ha tres fulls (ff. 122r-124v) i un sol poema (N110) de separació. Observi's com, a partir d'aquí, els espais separadors entre seccions d'autor són molt més escassos (generalment una cara de foli, un foli o, a tot estirar, dos): de fet, en tot el cançoner no tornem a trobar quantitats importants de fulls deixats en blanc a l'espera de noves incorporacions, com hem vist que passava al principi del recull. Després de la secció de Basset, encara trobem un últim grup de peces trobadoresques (C'). Aquest grup, però, és la repetició d'un bloc anterior de l'*Ur-VeAg* (més exactament, és la repetició dels primers textos del bloc anterior, copiat després de la secció d'Andreu Febrer). El cas serà descrit i analitzat més endavant com a accident de còpia propi d'un *modus operandi* on es partia de grups de textos que possiblement circulaven en plecs solts<sup>98</sup>. A partir d'aquest punt, els poemes trobadorescos desapareixen del cançoner sense deixar rastre. Tan sols al final del

---

<sup>98</sup>Com es veurà a l'apartat 4 (Anàlisi de les seccions: seqüències i discontinuïtats), aquesta circumstància, és a dir la transmissió de l'*Ur-VeAg* en quaderns sense relligar, ajuda a explicar l'aparició del bloc C' repetit (un quadernet copiat dues vegades per error), i també l'esmentada intercalació d'un bloc trobadoresc abans d'acabar la secció de Pròixida: és a dir, la presència desplaçada i extemporània del poema N34 (vid la taula de més amunt, on el text està marcat amb un asterisc).

segon tom apareixen els textos de Raimon de Cornet i de Peire Cardenal (segons l'atribució de la rúbrica) que han estat afegits per una segona mà humanística.

El contrast entre l'abundant presència de textos trobadorescos al principi del *VeAg* (única entre els cançoners quatrecentistes hispànics) i la sobtada desaparició d'aquests textos a partir d'un punt determinat del recull, és realment sorprenent, i s'ha de considerar un element estructural de gran significació. D'altra banda, la ja esmentada antiguitat de la secció dels tres poetes del corpus base, significativa si es compara amb la dels autors copiats a continuació (tots del primer quart del segle XV), és un altre element decisiu que contribueix a demostrar l'existència d'un nucli primigeni (*Ur-VeAg*) i que ajuda a perfilar-ne els contorns.

Els textos catalans d'aquest corpus primigeni tenen una característica en comú, i és que, exceptuant set poemes, són tots *única*. Aquests poemes de tradició múltiple són els següents: N36, N37, N38 i N41 de Pere March, també transmesos pels cançoners *J K L N O P* (N36), *J K L N P* (N37) i *P* (N38, N41). D'altra banda, N78, N79 i la cobla N80 de Sant Jordi, inserits sense rúbrica atributiva en la tercera seqüència trobadoresca (C), també han estat transmesos pels cançoners *L* (N78), *N P* (N79) i *J<sup>2</sup> K-K<sup>2</sup> L N-N<sup>2</sup>* (N80). Més endavant m'ocuparé d'aquests textos i de la seva presència als altres reculls catalans quatrecentescos.

### 3.2 La primera ampliació

Abans de prosseguir, és convenient de fer una breu recapitulació. La tesi de partida que vertebrava aquesta proposta reconstructiva és fruit, en primer lloc, de l'observació del comportament del cançoner *VeAg* i, en segon lloc, de l'atenció als mètodes i models aportats per diversos treballs que s'ocupen d'estudiar els problemes d'ordenació i estructura dels grans reculls lírics medievals (treballs principalment referits a la tradició manuscrita dels trobadors, però també a la dels poetes italians

del *duecento* i als autors catalans i castellans de la baixa edat mitjana). La hipòtesi de partida és simple: el nucli primitiu del *VeAg* contenia en un principi les tres grans seccions dedicades a poetes catalans del pas del segle XIV al XV, seccions al final de les quals s'havien deixat considerables espais en blanc (plecs sencers) en espera de futures incorporacions. En un segon estadi compilatiu, els fulls en blanc d'aquest cançoner primigeni van ser omplerts amb blocs (llegeixi's: seccions heterogènies) de peces més antigues, trobadoresques i anònimes, intercalats entre el corpus base anterior. Així és com es va configurar el que he anomenat *Ur-VeAg*. Posteriorment, aquest nucli primitiu va ser pres com a punt de partida per a un nou cançoner, de manera que el llibre de poesia es va ampliar amb la incorporació d'una extensa antologia de lírica cortesana (*VeAg1*), una llarga secció de textos narratius en vers (*VeAg2*) i un cançoner compacte de poemes francesos afegit al final (*VeAg3*). A través d'aquestes ampliacions es va anar construint l'arquetip del cançoner que coneixem. Després, el copista de l'exemplar conservat ho va copiar tot seguit, sense fer distincions i uniformant els diversos estrats compilatius sobre un còdex de factura material homogènia.

El *VeAg*, doncs, es pot considerar com el resultat de la suma o superposició de quatre grans fases successives de treball, que poden correspondre a cinc fonts diferents, embastades en la confecció de l'arquetip del qual prové l'exemplar conservat:

- 1a) un recull de l'obra de tres poetes catalans del XIV-XV
- 1b) una miscel·lània trobadoresca intercalada a la font 1a
- 2) una antologia de lírica cortesana del primer quart del XV
- 3) un recull de narrativa catalana en vers
- 4) un cançoner de lírica francesa (Machaut i Grandson)

Cal insistir en la importància de la reconstrucció codicològica (establerta en base a la foliació antiga, la incidència de reclams, l'estructura dels plecs, les conseqüències i l'abast de les taques d'humitat), perquè resulta



indispensable a l'hora de refer l'ordenació original del còdex, mirall de l'autèntica seqüència del cançoner. És únicament a partir d'aquesta seqüència retrobada que es poden extreure conclusions sobre l'estructura del llibre com les que he argumentat fins ara (la superposició de successives fases compilatives, la procedència diversa de les fonts).

Un cop dit això, procedeix a estudiar aquesta primera ampliació del cançoner, que constitueix la part central i més extensa del *VeAg*: una antologia de la lírica cortesana produïda a la Corona d'Aragó durant el primer quart del quatrecent. És molt probable que el responsable d'aquesta ampliació decidís copiar l'*Ur-VeAg*, que ocupava un grup de plec (cap a un centenar de fulls), possiblement desenquadernats, en un nou volum de més gruix, prou extens com per acollir tot el material amb què tenia previst d'anar augmentant el recull. Hi ha raons de pes que fan suposar l'existència d'aquest procés de còpia, d'una banda, i l'estatus de volum desenquadernat que devia tenir el cançoner primitiu, de l'altra. I és que, tant la interpolació del poema de Pròixida (N34) com la repetició del bloc trobadoresc (C'), ocorreguts en llocs diferents del cançoner, s'expliquen de manera versemblant com a accidents materials propis d'un procés de còpia fet a partir d'un model sense relligar: es tracta, simplement, de dos traspaperaments de quaderns.

Des de la perspectiva cronològica i estructural de *VeAg1*, que representa un projecte de gran ambició literària, cal destacar en primer lloc el caràcter inaugural de la tríada formada per Gilabert de Pròixida, Pere March i Andreu Febrer (que procedeixen, recordem-ho, d'un nucli anterior) en el corpus general del cançoner. El fet de trobar els poetes més vells en posició inicial, encapçalant el recull, és molt significatiu. Aquests primers llocs en la seqüència del cançoner no tan sols s'han de posar en relació amb la més gran antiguitat dels tres autors citats (en comparació amb la resta de poetes catalans que s'hi van afegir més tard), sinó també amb la seva fama literària i, per tant, amb el caràcter modèlic que, des del punt de vista estructural, s'ha de donar a la

presència de la seva obra en aquest lloc d'honor del llibre-cançoner. Com és sabut, Pere March i Andreu Febrer són esmentats per Santillana al *Prohemio e carta* (Gómez Moreno, 1990: 58-60). I no només això: Pere March, amb Guillem de Berguedà i Pau de Bellviure, és citat en la secció dels trobadors de «cançiones antiguas», els que «fueron», els precursors. Andreu Febrer, en canvi, juntament amb Sant Jordi i Ausiàs March, «el qual aún bive», apareix en la dels contemporanis del marquès, els que pertanyen a «estos nuestros tienpos». Cabré (1998: 25-38) s'ha fixat en un aspecte molt interessant de l'obra del marquès, fins ara mai observat, i és que en la redacció del *Prohemio*, datat entre 1448 i 1449 (Gómez Moreno, 1990: 20-23), Santillana es preocupa d'actualitzar la seva memòria: per això refón allò que segurament va conèixer de primera mà durant els anys en què va ser a les corts de Ferran I i Alfons IV d'Aragó (entre 1413 i 1418, tot i que el càrrec de coper del Magnànim es manté fins el 1422) amb informacions literàries més tardanes que sens dubte devien circular pels regnes hispànics i itàlics dels Trastàmars (el prestigi del gran mestratge d'Ausiàs March, posterior a aquestes dates, la traducció de la *Commedia* de Febrer, que no pot ser gaire anterior a l'any de l'única còpia conservada: 1429). La doble jerarquia de poetes establerta pel marquès (els que «escribieron primeramente» i els que ho feien «en estos nuestros tienpos»), vista sota aquesta llum, adquireix un valor afegit (menys arbitrari, menys casual) que ens ajuda a entendre el significat de la presència d'aquests tres noms a l'obertura de *VeAg*.

Començaré pel tercer segons l'ordre d'aparició, Andreu Febrer, autor de «nobles obras» i responsable d'una empresa a la qual Santillana atorga molta més importància: «e algunos afirman aya traydo el Dante de lengua florentina en catalán, no menguando punto en la orden del metrificar e consonar» (*loc cit*). D'acord amb aquest exercici d'actualització del record, si Febrer s'arreglera entre les files dels poetes que l'autor del *Prohemio* considera "moderns" és justament a causa de la seva traducció de la *Commedia*, no pas per les «nobles obras», que com sabem són bastant anteriors. I aquí és on volia arribar:

segons la lògica del discurs de Santillana, la producció lírica de Febrer, a banda de tenir un valor inferior al de la traducció dantesca, havia de pertànyer, com l'obra de Guillem de Berguedà, Pere March i Pau de Bellviure, a la categoria dels precursors en l'art de trobar. Ens ho confirma el lloc d'honor que li atorga el *VeAg*, el gran recull cortesà de la lírica que feia furor durant els anys en què el jove Íñigo López va estar en contacte amb l'ambient literari de la cort catalano-aragonesa<sup>99</sup>.

Per a la fama de Pere March, sobretot com a autor de poesia de caràcter doctrinal i sentenciós, remeto als treballs de Cabré (1993: 43-6, 62-3, i 1998: 29-30). D'altra banda, el fet que la seva obra hagi estat transmesa per molts més testimonis que la de la resta de poetes del corpus primitiu del *VeAg* (Pere March, com diu Cabré, 1993: 115, és «un dels poetes representat en més cançoners catalans») s'explica fàcilment pel fet de ser el pare d'Ausiàs, l'autor que dominarà en tots els grans reculls lírics de la segona meitat del XV. Que l'obra dels membres de la família March està estretament lligada en la tradició manuscrita no és cap novetat (Asperti, 1985: 76, n. 39; Turró, 2001: 112): en el moment de les grans compilacions poètiques de la segona meitat del XV, el prestigi d'Ausiàs atreu els poemes de Jaume, Arnau i, sobretot, Pere, que és llegit i admirat com a noble precursor del llinatge i de la particular retòrica (sentenciosa, intel·lectualitzada) que Ausiàs enaltirà i convertirà en vehicle eficaç i precís del seu discurs amorós. Al *VeAg*, però, un cançoner dissenyat més de trenta anys abans, quan Ausiàs tot just comença a escriure i el seu nom només sembla estar associat a la noblesa del càrrec de falconer reial i, potser, a alguns escàndols i bregues valencians, la valoració que sembla prevaldre per a l'obra de Pere March és sobretot la de pioner, de «capçalera dels models autòctons i posttrobadorescos» (Cabré, 1993: 45). És important de destacar que aquesta lectura, en coincidència amb la cronologia oficial de la biografia marquiana (Chiner, 1997; Villalmanzo, 1999), concorda

---

<sup>99</sup>«La "obras nobles" nos dejan, con las de Pere March y Jordi de Sant Jordi, en el corte temporal marcado por el cancionero más venerable, el llamado Vega-Aguiló, compilado en la década de 1420 y válido como repertorio de la poesía de corte apreciada hasta este momento» (Cabré, 1998: 33).

amb l'absència total de poemes d'Ausiàs al nostre cançoner<sup>100</sup>. D'altra banda, com ja s'ha dit més amunt, la mà que copia, als últims fulls del manuscrit, en paper afegit, el *Guardacors* de Raimon de Cornet (N199), el poema moral de Jaume Rovira (N200) i el sirventès atribuït a Peire Cardenal (N201), posant així de manifest la vitalitat de l'interès per una tradició poètica que es pot associar a la producció més característica i admirada de Pere March, és una mà humanística de finals del XV o principis del XVI, i, per tant, del tot aliena al projecte del cançoner primigeni (*Ur-VeAg*). Aquest gest extemporani d'un copista posterior contribueix, em sembla, a confirmar el caràcter essencialment modèlic i inaugural que el compilador de *VeAg1*, responsable de la primera ampliació del recull, devia atorgar a la presència de Pere March al començament del cançoner, al marge de la moralitat que la poesia d'aquest autor pogués exemplificar als ulls dels seus contemporanis.

El poeta Gilabert de Pròixida, primer per ordre d'aparició al *VeAg*, no és esmentat per Santillana, però en coneixem una referència contemporània, que inclou una cita d'un poema perdut, a *Lo Conhort* de Francesc Ferrer (vv. 131, 196, 220-27)<sup>101</sup>. A més, ja sabem que va existir almenys una còpia del seu cançoner, segurament destruïda en l'incendi de 1671, que es conservava a la Biblioteca de l'Escorial: «*Cancionero*, de Mossen Gilabert de Proxida, poeta, en papel» (Zarco Cuevas, 1932: 102). Aquesta única dada, malgrat el seu aïllament i la manca d'informació que encara envolta la persona del poeta (vegi's Riquer, 1954: 5-13), ja és un garant de l'autoritat de Pròixida com a trobador àulic digne de capitanejar l'obertura d'un gran recull cortesà com el que pretén ser el projecte de *VeAg1*<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup>La circumstància és significativa per al context històric i cultural que proposo com a nucli promotor del cançoner, i té també interès en la mesura en què sembla confirmar alguns tòpics de la biografia del gran poeta de Gandia: l'edat relativament avançada en què va començar a escriure (o, si més no, a fer públics els seus versos) i un determinat grau d'apartament dels projectes reials i de l'entorn cortesà, a partir de 1428, que crida l'atenció en un cavaller de la seva condició. En parlaré amb més detall al capítol IV.

<sup>101</sup>Per a la datació i edició del poema col·lectiu, vegi's Auferil (1989: 92-3, 223-24).

<sup>102</sup>L'encapçalament del manuscrit perdut de l'Escorial admet una altra interpretació, no menys suggestiva: potser l'esmentat cançoner simplement *començava* amb l'obra de Gilabert de Pròixida, que hauria ocupat el lloc d'honor en el recull. Si fos així, es podria

### 3.2.1 Antologia de lírica cortesana (*VeAg1*)

Les dades biogràfiques i cronològiques que coneixem dels poetes inclosos en l'ampliació *VeAg1* estan explicades al capítol IV, on es descriu el context que va emmarcar el projecte editorial del cançoner en la seva fase més ambiciosa i activa (les ampliacions 1 i 2), i es presenta la documentació fins ara inèdita que aquí ressenyo sintèticament. Es tracta d'un grup de poetes l'activitat literària dels quals es pot situar en un mateix entorn cultural (la cort) i en un període de temps relativament limitat (1400-1430). Els pocs poemes datables del cançoner es troben tots en aquesta fase d'ampliació del recull, i s'insereixen sense problemes en l'esmentat arc temporal: el *Procés* de Francesc de la Via va ser escrit el 1406, segons s'afirma al text mateix, essent el seu autor sotsveguer de la ciutat de Girona. La tençó entre Gabriel Ferrús i Gabriel Moger (N166) sembla que s'ha de datar pels volts del 1404 (Romeu, 1981: 166). La tençó entre el mateix Ferrús i Guerau de Massanet (N167) conté una referència que podria al·ludir a un fet ocorregut el gener de 1410 (Romeu, 1981: 168-72). El plany de Ferrús (N165) per la mort de Ferran d'Antequera s'ha de datar a 1416, i el de Basset (N121) per la mort del cardenal de Tolosa Pere de Rabat se ceneix al 1417, any de la mort d'aquest personatge a Barcelona. Un altre poema de Basset, el *Vers lauda* (N126), ha de ser anterior a 1417, ja que es refereix al Gran Cisma d'Occident com un afer encara no resolt. Jordi de Sant Jordi va ser adobat cavaller el 1420, i en una rúbrica del cançoner (N148) se l'anomena *mossen*, la qual cosa fa sospitar que tant el poema com la compilació han de ser posteriors a aquesta data. Veiem, doncs, com els poemes mateixos apunten cap a un període de temps bastant restringit<sup>103</sup>.

---

haver tractat de l'arquetip del nostre *VeAg*, o d'una altra còpia d'aquest. No cal insistir a lamentar la trista oportunitat d'aquest incendi de l'Escorial, on sembla que també van cremar dos cançoners marquiens.

<sup>103</sup>L'única excepció és el poema N105 de Lluís Icart, que Riquer va situar al 1396 (una datació, però, que ha de ser reconsiderada: vegi's el capítol IV.3.1). D'altra banda, la tençó entre Jaume Rovira i Bernat de Mallorca (N138), datada a 1386 en la rúbrica que precedeix el text, s'insereix en una sèrie de composicions anònimes que, a jutjar pel seu

La vinculació cortesana de Sant Jordi, segurament un dels poetes més joves d'aquesta fase del cançoner (*VeAg1*), d'una edat semblant a la del Magnànim, és ben coneguda (vegi's Riquer & Badia, 1984: 13-29). Va viure entre els últims anys del segle XIV i la segona meitat de l'any 1424 (sembla que cal fixar la seva mort entre el 12 i el 21 de juny d'aquest any: Baldaquí, 1991), moment a partir del qual el seu nom desapareix dels arxius. De la relació de Francesc de la Via amb l'entorn cortesà, a banda de les referències a personatges adscrits a la cúria i a la cort de Barcelona contingudes al *Procés*, en són testimoni més que suficient un seguit d'amenaçes i reclamacions del mestre racional, fetes entre els anys 1416 i 1425, que exhorten el sotsveguer gironí a regularitzar d'una vegada els comptes del seu càrrec ciutadà. Vegi's, a més, els papers notariais exhumats per Clara (1984: 194-217) i el resum de Pacheco (1997: 17-23). Gabriel Ferrús i Lluís Icart estan documentats als arxius reials a finals dels anys vint i a principis dels trenta. De Ferrús ens consta que exercia el càrrec de receptor dels quarts de la reina Maria l'any 1428. Lluís Icart, si la interpretació que es proposa dels documents és correcta, va participar, essent *domicellus*, en una de les campanyes militars del rei Alfons, l'any 1429. Tots dos, en qualsevol cas, són autors de poemes que contenen referències explícites al món de la cort. De fra Joan Basset sabem que era de l'orde de Santa Anna i que va predicar a Cervera per la Quaresma de 1424 (Miró, 1995: 85). L'any 1434, encara, el Magnànim li adreça una carta recomanant-li un seu ajudant de cambra, Joan de Vilasaló, sobre el qual també informará favorablement el seu germà, Joan de Navarra. Uns anys abans, el març de 1417, la reina Maria havia escrit al sobirà comunicant-li la mort imminent del cardenal de Tolosa, que tingué lloc a Barcelona entre els mesos de març i abril, i al qual Basset dedica un sentit *Plany* (N121). A més, Basset adreça el seu *Letovari* a l'amic Guerau de Massanet (N125), autor d'una única peça copiada al cançoner (N137). Romeu (1981: 179) va proposar

---

contingut i per alguna de les rúbriques, *Dictat antich* (N139) i *Vers d'amor de que s'ganya la violeta en Tholosa* (N145), ja devien ser sentides com a "antigues" pel mateix compilador. Vegi's el que se'n diu més endavant.

d'identificar aquest poeta amb Guerau de Rocabertí i d'Arborea, baró de Cabrenys i senyor de Massanet, casat amb Joana de Pròixida, germana del poeta valencià Gilabert de Pròixida<sup>104</sup>. Aquesta identificació de Romeu, però, presenta un problema greu, reconegut pel mateix autor (això és: cap document no atesta Guerau de Rocabertí amb el suposat sobrenom de Guerau de Massanet, que és tal com apareix el personatge en les dues rúbriques del cançoner). L'atestació d'un «Gueraldi de Maçaneto» ciutadà de Barcelona en un document notarial de l'any 1400 resol el problema sense haver de recórrer a tantes suposicions (vegi's el capítol IV.1.3). Guerau de Massanet, a més, com ja s'ha dit abans, és coautor d'una tençó amb Gabriel Ferrús (N167) al final de la qual cada contrincant nomena un jutge. Guerau escull Joan d'Olivella, que era «cònsol dels castellans en Mallorca» l'any 1416, segons una carta de la reina (Riquer, 1951: 169). Ferrús nomena Jaume Ripoll, advocat il·lustre del seu temps, atestat des del 1419 (Rubió, *HLH*: III, 798), autor d'epigrames i poesies en català i en llatí, i comentarista de les "flors tolosanes", que va escriure un epitafi per a la reina Lionor de Xipre, morta el 1417. Alhora, gràcies a la cobla N157, tramesa per un desconegut Jaume Bonet al ja citat Joan d'Olivella i a un A. de Montanyans, sabem que aquests dos nous personatges devien formar part del mateix cercle poètic barceloní.

Tant les datacions dels poemes com el poc que sabem de la biografia dels seus autors, tots contemporanis i sovint relacionats entre ells, conflueixen en l'entorn cortesà dels primers anys del regnat del Magnànim, amb el benentès que alguns d'aquests poetes ja escrivien durant el regnat del seu pare i fins en temps anteriors al Compromís de Casp (per exemple F. de la Via, si ens hem de refiar de l'autodatació del *Procés*, i Melcior de Gualbes, que està atestat durant els anys de

---

<sup>104</sup>D'aquest Guerau de Rocabertí, que encara vivia el 1425, sabem que va participar en l'expedició siciliana de 1392, al costat dels seus tres cunyats Pròixida (Tomic, 1886: 233), i que gràcies als precés de la seva muller Joana de Rocabertí, noble dama al servei de la reina Maria (segurament la mateixa Joana de Pròixida, ara dita de Rocabertí) la reina va sol·licitar per a ell el benefici d'una església l'any 1418. *Vid* els documents transcrits al capítol V.

l'Interregne). Sigui com sigui, la xarxa d'endreces, dedicatòries i intercanvis de cobles delata lligams evidents entre Gabriel Ferrús, Guerau de Massanet, fra Joan Basset, Joan d'Olivella, Jaume Bonet, A. de Montanyans i Jaume Ripoll.

Les coincidències, com es veurà, no afecten tan sols els poetes de corpus més important (G. Ferrús i fra J. Basset), sinó que s'estenen també a autors d'un o dos poemes (i d'una sola cobla) que fins ara només eren un nom en una rúbrica, no identificat amb cap individu documentable, gairebé fora del temps: Jaume Bonet, A. de Montanyans, Jaume Rovira, Joan Sesavasses (fins avui transcrit Cesanasses o Casanasses), mossèn Ivany, Jaume Escrivà. Tots aquests noms, si no m'equivoco, es poden identificar amb força versemblança amb personatges de la noblesa i el patriciat urbà que formen part de l'entorn de la cort d'aquells anys. Vegem ara, ràpidament, un resum d'aquestes dades, que el lector trobarà exposades amb detall més endavant, amb la bibliografia corresponent i les referències als registres de cancelleria consultats, al capítol IV d'aquest treball.

Un Jaume Rovira apareix atestat a Perpinyà, el 1413, amb motiu d'un plet amb una vídua, en una carta de l'infant Alfons. Més tard, el 1421, la reina li adreça un document on se l'anomena ciutadà de Barcelona i on es fa referència al seu estat d'inòpia i paupertat. En els anys 1426, 1429 i 1433, la liberalitat i magnanimitat reials es tornen a posar de manifest en quatre cartes, del rei Alfons les dues primeres, adreçades a Gabriel Ferrús (que és anomenat *scriptor* i *notarius* de la ciutat de Barcelona), i de la reina Maria les altres dues, adreçades a Jaume Bonet i a Gabriel Ferrús, per una raó semblant: la moratòria de pagament dels deutes respectius, donada la formulària insolvència dels dos subjectes. Els noms d'Arnau Montanyans i mossèn Arnau March apareixen citats en registres reials dels anys vint, el segon exercint el càrrec de sotscomprador de la casa de la reina. El 1418, la reina escriu a Narcís de Sant Dionís, doctor, perquè decideixi a favor del seu capellà en una qüestió que afecta el benefici de l'església d'Olesa de Montserrat. Més endavant, el 1438, la reina s'adreça a un altre Narcís de Sant Dionís,



cavaller, exhortant-lo a regularitzar els comptes de la vegueria de Puigcerdà, de la qual havia estat responsable anys enrera. Sabem també que, en la seva joventut, aquest Sant Dionís havia format part del personal que s'ocupava del servei de taula a la cort de l'infant Alfons: hi consta com a sobrecoc entre 1414 i 1416, i com a "fill de cavaller per servir en tinell", el 1414 (Aragó Cabañas, 1970: 289). Un d'aquests dos personatges ha de ser l'interlocutor del debat poètic amb Francesc de la Via copiat al cançoner. Per acabar, el desconegut poeta Jaume Escrivà podria ser el governador de València i camarlenc de les infantes Joana i Isabel, afavorit per Joan I entre els anys 1391 i 1393 en paga pels repetits serveis d'aquest al seu pare, Pere III. Anys més tard, la reina Maria encara s'adreçarà a una tal Isabel, «muller de mossen Jaume Scriva», de la ciutat de València, escrivint-li sovint i amb tota confiança, amb motiu de diversos encàrrecs personals, entre els anys 1418 i 1419.

El misteriós *mossen Yvany* de les rúbriques N155 i N156 es podria identificar amb un mossèn Ivany de Vilamarí que participa a les Corts de Sant Cugat i Tortosa entre 1419 i 1420. El tornem a trobar citat al *Llibre de les Solemnitats* (LSB) el 6 d'agost de 1424, participant en un «rench de junyir tengut per lo senyor rey don Alfonso» (I: 23); el 1431 en l'acte de sepultura de la reina «dona Yoland» (I: 52); i el 1438 en l'aniversari de l'infant don Pedro (I: 103).

De Pere Tresfort tan sols sabem que era notari, per la rúbrica d'un poema conservat al cançoner *N*. Es proposa una identificació de l'enigmàtic *Pardo* dels poemes N84 i N131. Vegi's què en diu Riquer (*HLC*: I, 651-53). El poeta Melcior de Gualbes, com és sabut, està documentat entre els anys 1412 i 1415, amb motiu d'afers relacionats amb el Compromís de Casp. Les rúbriques on es llegeixen els noms de Joseta i Jutge d'Aurena, així com el misteriós "Regedelh" a qui envia una cobla Lluís Icart, encara han de trobar una persona de carn i ossos a les quals fer referència.

És molt significatiu que gairebé tots els autors hagin pogut ser atestats en l'entorn cortesà de la reina i el Magnànim o bé en càrrecs ciutadans de certa rellevància durant els anys centrals del seu regnat. I

no només això: algunes de les intervencions de segones i terceres mans (fase *Post-VeAg*) afegeixen textos procedents d'aquest mateix entorn cortesà: la cobla tramesa per F. de la Via a Narcís de Sant Dionís i la resposta d'aquest, al final del primer tom (N159); el poema en llaor de virtuts de Jaume Rovira al plec afegit al final del segon tom (N200).

Es podria objectar, contra algunes d'aquestes identificacions, que alguns dels noms de fonts i dels cognoms citats devien ser molt comuns a l'època, i que potser només es tracta d'homònims contemporanis dels poetes del cançoner. Identificar el nom d'una rúbrica amb un personatge real, atestat als documents del seu temps, és un empresa arriscada, que ha d'assumir un alt marge d'error i de probabilitat en l'eliminació de candidats (Deyermond, 1996: 11). En la nòmina d'autors que constitueixen l'ampliació cortesana del *VeAg*, però, com espero demostrar al capítol IV, la quantitat de coincidències, vincles textuais i atestacions contemporànies és realment significativa: si, un cop definit el marc concret d'un cercle poètic, la majoria dels seus integrants es poden identificar, gràcies a connexions històriques (temporals, culturals, polítiques) o textuais amb personatges reals documentats als registres de la cort, no hi ha motiu per creure que s'hagi de tractar d'un miratge o d'un seguit de casualitats enganyoses. Vegi's, més endavant, l'estudi de les rúbriques (5.1)

Els textos d'aquest corpus poètic tenen una altra característica en comú, i és que, exceptuant el poema N163 de Ferrús, també transmès pels cançoners *J K N*, són tots *unica*. Aquesta circumstància, d'entrada, mina qualsevol intent d'establir, a partir de la *varia lectio* o de la diversa ordenació dels textos en els reculls, una stemmàtica cançoneresca com la que ja es comença a perfilar en els grans contenidors de la lírica catalana compilats a partir dels primers anys seixanta del quatrecentes (*vid* Rodríguez Risquete, 2001: 181-207, 215-231). Quant a aquesta època, d'altra banda, s'està exhumant molta documentació d'arxiu que posa de manifest la contemporaneïtat i els vincles cortesans entre gran part dels poetes i literats, de manera que cada vegada anem sabent més coses sobre els canals de difusió de la poesia de la segona meitat del XV

(Turró, 2001). Ara que se'ns comença a dibuixar un context històric i cultural per a la transmissió de la lírica catalana posterior a la mort del Magnànim (ocorreguda el 1458, almenys uns trenta anys després del moment en què es va compilar el *VeAg*), el caràcter d'*unicum* del testimoni que estudio pren encara més relleu i es mostra amb una gran singularitat. Cal preguntar-se el perquè d'aquesta singularitat, que sobta com a anòmala si es compara amb la rica tradició manuscrita posterior.

Certament, la trentena d'anys d'absentisme reial a Catalunya (1432-1460) ajuda a explicar perquè els poetes del *VeAg* no van tenir una difusió posterior més àmplia, difusió de la qual sí que van gaudir els poetes de la segona meitat del segle. Sempre s'ha considerat que el *VeAg* ja estava compilat al final dels anys vint (abans de 1430, tirant llarg), i aquesta data coincideix de manera aproximada amb el moment a partir del qual el Magnànim (i, amb ell, part de la seva cort) abandona Catalunya i la política peninsular per traslladar-se a Nàpols. S'ha de tenir en compte, però, que tant abans com després de l'allunyament definitiu del monarca, i entre les anades i vingudes de les primeres expedicions militars mediterrànies (1420, 1421, 1423), als regnes peninsulars de la Corona hi hagué sempre la cort de la reina Maria, lloctinent del rei en la seva absència (fins l'any 1453, en què serà substituïda, al principat, per Galceran de Requesens). Aquesta cort, proveïda de cancelleria pròpia i formada per un canemàs social i institucional de gruix considerable, com demostren les cartes dels registres curials, va continuar funcionant com a tal amb regularitat, paral·lelament a la cort itinerant del rei (tot i que en certa manera eclipsada, si més no als nostres ulls, per la sumptuositat napolitana del «Triumphator et Pacificus», segons figura esculpit a la medalla del Pisanello). De la vitalitat cultural d'aquesta cort peninsular, però, n'és prova suficient la identificació, a l'interior dels seus confins, d'un cercle de lletraferits capaç de promoure un gran cançoner àulic com és el *VeAg*.

Arribats fins aquí, és el moment de descriure i analitzar l'estructura macrotexual d'aquesta seqüència lírica cortesana. Observi's la taula següent, que inclou el cançoner primigeni (*Ur-VeAg*) i el pas entre aquest i el primer projecte d'ampliació (*VeAg1*), destacat en negreta.

<i>Poetes</i>	<i>Comp</i>	<i>Folis</i>	<i>Plecs</i>	<i>Llacunes</i>
Pròixida	N1-22	ff. 1v-17r	I	2 ff
<en blanc>		ff. 17v-18v	I	
[trobadors A]	N25-33	ff. 18r-24v	I-II	
Pròixida	N34*	f. 25r-v	II	2 ff
P. March	N35-41	ff. 26r-33r	II-III	
<en blanc>		ff. 33v-34v	III	
[trobadors B]	N43-62	ff. 35r-59r	III-IV-V	llacunetes
Febrer	N63-77	ff. 59v-81r	V-VI-VII	10 ff
<en blanc>		f. 81v	VII	
[trobadors C]	N78-96	ff. 82r-104v	VII-VIII	llacunetes
			β	16 ff (1 plec)
<b>Icart</b>	N97-109	ff. 105r-121v	IX-X	
<en blanc>		f. 122r-v	X	
<b>Sesavasses</b>	N110	ff. 122r-v	X	
<en blanc>		f. 124r-v	X	
<b>Basset</b>	N111-130	ff. 125r-142v	X-XI	
<en blanc>		f. 143r-v	XI	
[trobadors C']	N131-136	ff. 143r-148v	XI	
<en blanc>		f. 149r-v	XI	
<b>G. de Massanet</b>	N137	f. 150r-v	XI	
<en blanc>		f. 151r	XI	
<b>J. Rovira</b>	N138	f. 151v-153	XI	
<b>[Anònims D]</b>	N139-145	ff. 153v-160r	XI-XII	
<en blanc>		f. 161v	XII	
<b>Tresfort</b>	N146-147	ff. 161r-162r	XII	

<en blanc>		f. 162v	XII	
<b>Sant Jordi</b>	N148, N1-2	ff. 163r-4v, 1r <sup>7</sup>	XII	2 ff
			$\gamma-\delta$	32 ff
<b>Gualbes</b>	N160, 149-151	ff. 1 <sup>8</sup> , 165r-7r	XIII	1 f
<en blanc>		f. 167v	XIII	
<b>A. March</b>	N152-154	ff. 167v-172r	XIII	1 f
<en blanc>		f. 172v	XIII	
<b>Ivany</b>	N155-156	ff. 173r-v	XIII	
<b>Bonet</b>	N157-158	ff. 174r-175r	XIII	
<en blanc>		f. 175v	XIII	
F. de la Via	N161	ff. 2r-63v	XIII-XVII	1 f
<en blanc>		f. 64r-v	XVII	
<b>Ferrús</b>	N162-167	ff. 65r-77r	XVII-XVIII	
<en blanc>		f. 77v	XVIII	

En primer lloc, crida l'atenció la presència de dos grans cançoners compactes, els d'Icart (N97-109) i Basset (N111-130), entre els quals s'esmuny una composició (N110) introduïda per la rúbrica següent: *Johan Cesavassas ganya joya*, precedida i seguida d'una blanca de respecte. L'antologia cortesana, doncs, s'obre amb els cançoners personals de dos poetes que devien gaudir d'un cert prestigi al moment de la compilació. Estrictament amorós i cortès l'un, religiós i circumstanciat l'altre, tots dos contenen referències explícites a personatges de l'entorn de la cort: els senyals *Castells d'onor* i *L'onor del món* d'Icart, com ja va observar Riquer (1950a: 290), podrien amagar amb força versemblança el nom de Margarida de Prades, la jove i bella vídua de Martí l'Humà. La «pros reyna regnant en Aragó» de la *Consolació o avís de amor* (N103), en canvi, tant pot referir-se a la mateixa Margarida com, més versemblantment, a Maria de Castella, muller del Magnànim (*vid* Rubió, *HGLH*: III, 799, i Riquer, 1950a). La cobla esparsa N105 està adreçada a Na Pau, que Riquer (1950a: 291-92) ha identificat amb Elionor de Pau, filla de Francesc de Pau, conseller i camarlenc de Joan I i majordom de Violant de Bar l'any 1396. La conjectura que l'amic

malalt de N103 podria ser el poeta Arnau March, en canvi (proposada per Pagès, 1949: 117, i repetida per Riquer, 1950a), és d'una gran temeritat i s'ha de posar en entredit. Per a un estat de la qüestió de totes aquestes dades, vegi's Molas, 1962 i Romeu (1981: 174, n. 53) i també tot el que es diu més endavant en aquest treball. Cal destacar que la secció d'Icart està interrompuda per una gran llacuna de 17 fulls (tot el plec β més un full del plec anterior, afectat per una llacuneta): la secció d'aquest autor, doncs, que ja compta amb tretze poemes, hauria estat segurament la més extensa de tot el cançoner, si s'hagués conservat sencera.

Un dels poemes de Basset és una *Cobla tramesa al molt alt don Enrich* (N116), que cal identificar amb l'infant Enric de Castella, germà del Magnànim (*vid* Benito Ruano, 1964: 176; Riquer, *HLC*: I, 641; Bohigas, 1978: 83, i 1988: 46). Altres poemes seus amb referències a persones o fets relacionats amb la cort són els citats *Plany* per la mort del cardenal de Tolosa (N121), el *Letovari* per a Guerau de Massanet (N125) i el *Vers lauda* «deprecatòri a Déu sobre lo scisme» (N126). El poema N113, molt interessant des del punt de vista formal, on s'experimenta la barreja de vers i prosa, està adreçat a una «Princesa proz, valens, d'auta semença», i tot el text, pur artifici de cortesia amorosa, és tan ric en lloances a l'alt paratge de la dama i tan farcit de qualificatius del tipus «princesa d'abtesa» i «de bondat regina», que fa pensar seriosament en una destinatària de sang reial. Les dues cobles *divinitives* (N117-118), a més, són dues endevinalles en vers, gènere típicament àulic, un reconegut joc de societat per a l'entreteniment de nobles i cortesans. El *Vers clus* (N123), adreçat «al naut prelat, bisbe de Barchinona», també pertany al gènere *divinitiu*, ple d'imatges enginyoses i carregades de simbolisme que el lector s'ha d'esforçar a desentrellar. Basset és també autor de tres maldits (N127, N128 i una cobla reportada a *Lo Conhort* de Francesc Ferrer), un altre gènere que formava part de les convencions i diversions de la cort.

Després d'aquests dos cançoners personals, trobem el bloc trobadoresc repetit (C), que serà analitzat amb detall més endavant,

seguit d'una seqüència una mica heterogènia: la deliciosa cançó de Guerau de Massanet (N137), una cara de full en blanc, i la tençó entre Jaume Rovira i Bernat de Mallorca (N138), seguida d'una sèrie de peces anònimes (secció que distingeixo amb la sigla D), probablement més antigues (N139-145), on destaca una alba d'aparença arcaica i de mètrica molt interessant (N139), una peça d'estil dialogat, de caràcter gairebé teatral (N140), i l'enigmàtica rúbrica *Joseta* que encapçala un poema de tall trobadoresc clàssic (N144). A continuació, després d'una nova cara de full en blanc, vénen dues peces de Pere Tresfort, seguides també d'una cara de foli buida. La seqüència descrita sembla estar guiada per un criteri acumulatiu bastant arbitrari, que recorda més el de les intercalacions trobadoresques que no pas el de les seccions compactes d'autor (per això classifico el grup amb la sigla D, que continua l'enumeració dels blocs de trobadors). Amb tot, el compilador va tenir cura de deixar sempre una cara de full en blanc entre autor i autor, i aquesta pràctica ens fa veure que, sota l'aparença d'acumulació indiscriminada, hi ha una voluntat estructuradora que, per molt elemental que sembli, no s'ha de negligir: si la seqüència N139-145 apareix tota seguida, sense buits de separació al seu interior però flanquejada per dues cares de foli en blanc, és perquè el compilador va considerar que aquestes set peces formaven part d'un tot unitari, diferenciat d'allò que el precedeix i d'allò que ve a continuació.

Que l'hermetisme de les rúbriques no permeti explicar de manera assertiva què tenen en comú aquestes set composicions (l'antiguitat, el caràcter anònim de moltes d'elles, la participació als Jocs Florals tolosans o barcelonins, o potser una mateixa font), no vol dir que els poemes no hagin format una subsecció coherent a l'interior del llibre-cançoner. O que no procedeixin totes d'un model comú, diferent d'aquell dels textos precedents i posteriors. Com ha explicat Asperti (1995: 16-17), quan s'estudia l'estructura d'un recull líric cal oblidar, per excessivament simplificadora, la idea d'una «totale casualità delle forme di diffusione». I és que, a l'interior d'alguns cançoners, s'hi poden individuar grups de poemes més o menys extensos que semblen

dependre, no tant dels criteris que regeixen l'estructura global del recull (i per tant, de la voluntat del compilador), sinó de factors històrics externs. Aquests textos poden haver seguit canals i modalitats específics de difusió, que depenen del moment o de la situació en què aquesta difusió es va produir. Com que no sempre la presència de tradicions especials va induir els compiladors a redistribuir els materials del conjunt, el recull resultant acusa aquestes tradicions, que gràcies a això poden ser descrites i analitzades com a tals. És així, des d'un punt de vista metodològic, com la lectura seriada de cada cançoner permet detectar les connexions que s'estableixen entre la transmissió de les obres llegades per la tradició i el desenvolupament de nous nuclis productius capaços d'incorporar aquesta tradició, de vegades fins i tot de manera no intencionada. Aquesta mena de processos donen raó de la coexistència dels *auctores* més antics i els poetes més recents, més propers al moment de la compilació, malgrat una aparent homogeneïtat superficial, com passa al *VeAg*.

Després d'aquesta seqüència segurament més antiga, a partir del poema N148 i fins al N151 (un zona que, com s'observa a la taula, està mutilada per una immensa llacuna), tenim les seccions estroncades de Sant Jordi i Gualbes. Es tracta, al meu entendre, de la trista romanalla de dues seccions que haurien pogut constituir dos grans cançoners d'autor, extensos i compactes com els d'Icart i Basset. Després de la reconstrucció riquieriana del poema partit de Jordi de Sant Jordi (N1: *Dompna tot jorn*), i de la recol·locació del poema desplaçat de Melcior de Gualbes (N160: *Palays d'onor*), descrites a l'apartat corresponent de la hipòtesi de reconstrucció codicològica (II.b.2), està clar que l'obra d'aquests dos autors, interrompuda per una gran llacuna de més de dos plecs (com s'observa en la taula anterior: plecs  $\gamma$ - $\delta$ ), devia haver estat molt més extensa. Al capítol dedicat a la presència anòmala de Sant Jordi al cançoner (III.4.3), més avall, i en un treball publicat fa poc (Alberni, 2002: 151-172) explico com l'extensió de la llacuna que irromp entre l'obra d'aquests dos poetes (trenta-cinc fulls!), reforçada per



arguments literaris externs a la materialitat del document, permet imaginar un cançoner de Sant Jordi i un cançoner de Gualbes perduts.

A continuació trobem tres petits blocs de textos de tres autors (Arnau March: N152-154, mossèn Ivany: N155-156, i Jaume Bonet: 157-158) separats per una cara de foli en blanc els dos primers i per mitja cara de foli els dos darrers. Després de N158 (l'últim poema del tom copiat per la mà principal), el compilador va deixar preceptivament el verso del full en blanc. En l'exemplar conservat, però, com sabem, aquesta cara del darrer full del tom (f. 175v) va ser ocupada per la cobla de Francesc de la Via i la resposta de Narcís de Sant Dionís (N159), copiades per una segona mà força descurada. A la descripció codicològica (II.7.3) he classificat aquest text com obra de la segona mà núm. 3, no gaire posterior a la del copista de la resta del cançoner, i possiblement la mateixa que va corregir, a la interlínia, col·locant-la amb un altre testimoni, la *Sextina* d'Arnaut Daniel. Es tracta, sens dubte, d'algú que sabia perfectament el que es feia: va copiar la cobla de F. de la Via en l'espai buit que quedava just abans del *Procés*, obra d'aquest autor, i en una zona ocupada per esparses i intercanvis de cobs entre membres d'un mateix cercle poètic: N156 (*Mossen Ivany Sparça*), N157 (*Cobla tramesa per Jaume Bonet e n Johan d'Olivella e en A. de Montanyans*). Com veurem, Narcís de Sant Dionís, destinatari de la cobla de Francesc de la Via, també està documentat en l'entorn cortesà entre els anys 1414-18, i el 1438.

El volum segon del manuscrit, un cop recol·locat el full que conté el poema N160 (atribuït en aquest treball a Melcior de Gualbes), s'obre amb el *Procés* de Francesc de la Via (N161), llarg poema narratiu que ens ha arribat acèfal (falta un full). El fet mereix ser considerat amb atenció (cosa que faré de seguida, a l'apartat següent), perquè es tracta d'un text narratiu infiltrat en una antologia formada a base de composicions líriques. A continuació d'aquest llarg poema ple de cites i referències trobadoresques, després del preceptiu full en blanc (f. 64), trobem el petit cançoner personal de Gabriel Ferrús, que constitueix l'última secció compacta d'autor i l'última seqüència lírica abans del

bloc narratiu (*VeAg2*) i del cançoner francès afegit en la darrera fase d'ampliació (*VeAg3*). Els lligams de Ferrús amb la cort són evidents: d'una banda, hi ha el *Plant fet per la mort del Rey en Fferrando en persona de la Reyna* (N165), escrit el 1416, on la reina vídua es converteix en *drammatis persona*, superant en l'expressió del dolor la mateixa reina Hècuba; de l'altra, com hem vist, la documentació ens atesta el poeta i notari els anys 1426, 1429, 1428, 1432 i 1433 en l'entorn de la cort reial, exercint el càrrec de receptor dels quarts de la reina Maria al Principat. La relació de Ferrús amb el cercle poètic que considero a l'origen de la compilació es manifesta en la tençó amb Guerau de Massanet (N167), també membre del grup i amic d'un altre poeta important del cançoner, fra Joan Basset. D'altra banda, l'interès actiu de Ferrús pel vessant més social de l'activitat versificatòria ens el fan palès els poemes N162 i 163, amb els quals «ganya la joia» en un certamen poètic ciutadà, suposem que el de Barcelona. El segon d'aquests poemes premiats (N163), una *Requesta d'amor tençonada*, degué aconseguir una certa notorietat, ja que està atestat en tradició múltiple: no només es troba al *VeAg*, com la resta de la producció de Ferrús, sinó que apareix també copiat als cançoners *JKN* (vegi's què se'n diu més endavant, en l'apartat 5.1.1).

Entre la secció de Ferrús i el cançoner francès que tanca el recull hi ha un important bloc de narrativa en vers que estudio a continuació, juntament amb el cas ja esmentat del *Procés* de F. de la Via.

### 3.2.2 Narrativa en vers

Fa un instant s'ha dit que el *Procés* és un poema narratiu infiltrat a l'interior d'una antologia de caràcter específicament líric. I en efecte, les úniques excepcions que trenquen aquesta tendència són la *Consolació o avís de amor* de Lluís Icart (N103) i el *Letovari* de fra Joan Basset (N125), escrits en versos apariats, heptasíl·labs i tetrasíl·labs. Es tracta, però, de dues peces relativament breus: la *Consolació* consta de 523 versos i el *Letovari* de 195, que són ben poca cosa al costat dels 2.972 versos (hexasíl·labs apariats) del *Procés*.

Com s'observa en la taula de més avall, la seqüència formada pel poema narratiu de F. de la Via i l'obra lírica de Ferrús fa l'efecte de contradir la neta partició entre lírica i narrativa que caracteritza l'ordenació del cançoner. Sembla com si el compilador, havent donat per acabada l'antologia de lírica cortesana i després d'haver encetat una secció de narrativa en vers, s'hagués adonat que encara li faltava el cançoner líric personal de Ferrús i l'hagués copiat a continuació, trencant així l'estructura original que en un principi s'hauria proposat. Potser el plec amb l'obra de Ferrús va arribar a les seves mans després d'haver transcrit ja el *Procés*, que hauria estat destinat a ser la primera composició del bloc narratiu. O dit d'una altra manera: un cop començada la secció de poesia narrativa, el compilador va decidir d'interrompre-la momentàniament per donar cabuda al petit cançoner líric de Gabriel Ferrús (líric però acabat amb un text narratiu: la llarga sentència del notari Jaume Ripoll a la tençó entre Ferrús i Massanet, al final de N167).

Sembla clar, en tot cas, que l'obra de Ferrús pertany al corpus de l'antologia cortesana *VeAg1* (recordem que el notari poeta i membre de la tresoreria reial debat amb Massanet, del qual hi ha un poema, N137, al primer tom del cançoner, i que aquest, alhora, és amic de Basset, autor extensament representat a *VeAg1*). El fet que el cançoner de Ferrús aparegui separat de la resta de composicions líriques del corpus cortesà no s'ha d'atribuir, em sembla, a cap criteri estructural volgut per part del compilador, sinó a un mer incident de còpia en la constitució de l'arquetip. No hi ha dubte que l'espai que ocupa el *Procés* (més de 60 fulls) és massa extens per pensar que el compilador hagués previst deixar tant de paper en blanc, al final del recull, en realitzar la primera fase d'ampliació. Més aviat fa l'efecte que es degué produir un error d'ordenació en el model (error semblant al del poema de Pròixida desplaçat: N34): el compilador de l'arquetip simplement va creure que ja havia arribat el moment d'encetar el bloc narratiu, quan en realitat encara li faltava la secció de G. Ferrús, que finalment va incloure a continuació del llarg poema de F. de la Via. El copista de l'exemplar

conservat, com de costum, ho va copiar tot seguit, sense advertir la interrupció del corpus líric.

La hipòtesi apuntada, com que implica l'error d'ordenació d'un compilador que tenia a la seva disposició tant els textos lírics com els narratius, podria fer pensar que tota la poesia en noves rimades (*VeAg2*) ja estava prevista al final del cançonier líric de base (*VeAg1*): des del *fabliau* humorístic del *Procés* fins a l'al·legoria d'arrel artúrica que és la *Faula* de Torroella, passant pels consells herètics del *Sermó* i el *LFP*, els destrets amorosos de l'engimàtica *Ventura* i l'anònima *Requesta*, i el joc citatori de la *Passio amoris*. I de fet és un criteri observat en diversos testimonis de la tradició cançoneresca occitana, el de tancar o completar un gran recull líric amb textos de narrativa en vers: per exemple, al final de *Sg* hi ha un fragment versificat del *Roman de Troie*; el ms. *R* (BNF, ms. fr. 22543) es tanca amb una important secció de poesia narrativa i textos didascàlics<sup>105</sup>; i els cançoners *N L* inclouen seccions de textos no lírics com ara extractes del *Jaufré* i de *So fo'l temps* de Raimon Vidal (Burgwinkle, 1999: 249, 258). Per aquesta raó, doncs, i per la presència intervertida del *Procés* i l'obra lírica de Ferrús, parlo d'una sola primera fase d'ampliació (dividida en dues subfases: *VeAg1* i *VeAg2*) abans de l'afegit del cançonier francès, el qual ja correspon a una nova fase ampliativa (*VeAg3*).

D'altra banda, amb incident de còpia o sense (es podria tractar del traspaperament d'un plec), res no exclou que el *Procés*, al marge del fet que sigui un poema narratiu, també hagi format part de la mateixa ampliació cortesana *VeAg1*: bé perquè l'autor pertanyia al mateix entorn de la cort (cosa que es posa de manifest en la cobla tramesa a Narcís de Sant Dionís), bé per la gran quantitat de cites trobadoresques que conté el poema, moltes d'elles extretes de textos ja copiats al cançonier (*Ur-VeAg* i *VeAg1*).

---

<sup>105</sup> El famós *Chansonnier d'Urfé* és «il più rilevante relatore di testi provenzali non lirici (una sessantina, tra narrativi, didattici ed edificanti) oltre che di 1090 testi lirici» (Tavani, 1999: 12).

Vegem ara, de forma esquemàtica i segons les taules acostumades, quin és el contingut d'aquest corpus narratiu:

<i>Autor</i>	<i>Comp</i>	<i>Folis</i>	<i>Poema</i>
F. de la Via	N161	ff. 2r-63v f. 64	<i>Procés</i> [acèfal]
G. Ferrús	N162-167	ff. 65r-77r f. 77v	Obra lírica
B. Metge	N168	ff. 78r-81v	<i>Sermó</i>
B Metge	N169	ff. 82r-103v	<i>Llibre de fortuna i prudència</i>
V. Comes	N170	ff. 104r-116r f. 116v	<i>Ventura</i>
Anònim	N171	ff. 117r-119v	<i>Requesta</i>
Sant Jordi	N172	ff. 120r-123r f. 123v	<i>Passio amoris</i>
G. Torroella	N173	ff. 124r-146r f. 146v	<i>Faula</i>

Està clar que no tots els poemes narratius d'aquesta seqüència són aptes, des d'un punt de vista tipològic, per ser inclosos en la mateixa categoria literària. Només a tall d'exemple, el sistema de classificació que Riquer va proposar per a la narrativa en vers al segon tom de la seva *HLC* conté les "etiquetes" següents: el *Procés* és un "conte plaent", la *Ventura* i la *Requesta* són "poemes cortesans, amorosos i al·legòrics", la *Faula* és "matèria de Bretanya", el *LFP* és una al·legoria moral, fantàstica i llibresca, i el *Sermó* una paròdia irreverent dels sermons dels predicadors<sup>106</sup>. La *Passio amoris*, descrita al capítol que Riquer dedica a Sant Jordi, queda al marge d'aquesta classificació, tot i que de fet no deixa de ser una narració al·legòrica farcida de cites trobadoresques.

---

<sup>106</sup>Aquest sistema de classificació es manté, inalterat, al treball d'I. de Riquer (1992), que sosté el caràcter francòfil, epigònic i anacrònic de la narrativa catalana en vers dels segles XIV i XV.

La secció que el nostre cançoner dedica a les composicions en noves rimades, com ha observat Pujol (1995: 162), es caracteritza, d'entrada, per la «indistinció genèrica entre les diverses modalitats d'escriptura en vers narratiu». Aquest tret no fa sinó assimilar el *VeAg* als altres dos grans reculls catalans de narrativa en vers (l'anomenat cançoner d'Estanislau Aguiló, *E*, i el gran còdex partit de Carpentràs-París, *F<sup>a</sup>* i *F<sup>b</sup>*). En segon lloc, hi destaca l'aproximació de lírica i narrativa, particularitat que *VeAg* comparteix sobretot amb el cançoner *E*, on algunes peces trobadoresques breus, transcrites pel copista principal en espais que havien quedat en blanc al final de les obres de més extensió, apareixen inserides a l'interior d'un corpus íntegrament dedicat a les noves rimades<sup>107</sup>. Ja hem vist que totes dues característiques, tant la indistinció de gèneres com la barreja de lírica i narrativa en vers, són pròpies de la tradició manuscrita occitana, fins al punt que el comportament dels reculls catalans *VeAg* i *E* resulta des d'aquesta òptica molt semblant al del cançoner provençal *R*, testimoni de *novas* «que tenen en comú haver operat una transformació del discurs líric, adés amb tendència a la narrativitat, adés de naturalesa didàctica»<sup>108</sup>.

Interessa, però, de recordar la diferenciació que estableix Asperti (1985: 95-97) entre la relativa homogeneïtat de les peces copiades a *E* (obra d'autors que comparteixen entorn cortesà, i compilades poc temps després de la seva composició, en un ambient proper al d'aquests autors), cosa que revela una clara orientació literària per part del compilador del recull; i l'acumulació indiscriminada que s'observa en el desorde i la manca d'unitat (cronològica, estilística i temàtica) dels

---

<sup>107</sup>A l'interior d'aquest còdex Asperti (1985: 62-66) va identificar un anònim fragment en octosíl·labs, tractat pel copista com a text líric de farciment, que no és sinó una «briciola» del *Roman de Flamenca*. Entre els altres poemes trobadorescos que conté aquest cançoner hi ha la cançó *Axi com cell qui de tot s'abandona* (BdT 364, 6a), aquí atribuïda a Peire Vidal, però que *VeAg* (N48) i el poema col·lectiu de Pere Torroella *Tant mon voler* atorguen a Peire Català. Per a aquest trobador, vegi's la nota 28 de l'Estat de la qüestió.

<sup>108</sup>Vid Pujol (1995: 163), el qual suggereix que la *Passio amoris* de Sant Jordi, copiada cap al final de la secció que ara ens ocupa, podria ser un cas paradigmàtic d'aquestes orientacions que associen narrativa en vers i poesia lírica.

poemes transmesos per *F*, un manuscrit factici, més tardà, que reuneix textos molt dispers. Doncs bé, malgrat la indistinció genèrica a què m'he referit més amunt, les noves i codolades que s'agrupen en la secció narrativa de *VeAg* tenen més a veure amb la homogeneïtat cronològica i temàtica dels textos de *E* que no pas amb la diversitat orgànica i la impostació general del cançonier *F*<sup>109</sup>: excepte les dues peces d'autor desconegut (N170 i N171), tots els altres poemes narratius del *VeAg* es poden situar, com veurem, en un context històric i cultural definit, i aquest context revela els interessos literaris d'un compilador que selecciona les obres en funció d'una determinada mena de narració en vers.

Els textos que permeten establir unes dates de producció aproximades, obra d'autors ben coneguts i documentats, se situen sense problemes al darrer terç del trescents: Bernat Metge va escriure el *Sermó* entre 1375 i 1387, i l'acció del *LFP* està datada el primer de maig de 1381<sup>110</sup>; Guillem de Torroella va redactar la *Faula* abans de l'any 1375<sup>111</sup>. Tots tres poemes, doncs, són significativament anteriors a la producció lírica dels poetes de l'ampliació cortesana *VeAg1*. El *Procés* de F. de la Via s'autodata a 1406, però ja hem dit que aquest poema, més que encapçalar la present secció de narrativa, podria haver format part del recull cortesà, que es tancaria amb el petit cançonier líric de Gabriel Ferrús. Dels tres poemes narratius restants, dos (l'anònima *Requesta* i la *Ventura*, obra d'un desconegut Vicenç Comes) no admeten, en sentit estricte, cap datació mínimament fundada, tot i que la història literària sembla situar-los, per defecte, cap als últims anys del segle XIV, fent companyia a la majoria de noves rimades catalanes<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup>Parlar de desordre, artificialitat i oscil·lació lingüística del recull de Carpentràs-París permet a Asperti assimilar *F* a tradicions singulars o excèntriques com ara la del *Cançonieret de Ripoll*: així pot demostrar la continuïtat d'una determinada activitat literària que transcorre al marge dels canals més coneguts (l'escola poètica de Barcelona, la de Tolosa) i que omple, a posteriori, un buit significatiu en la transmissió manuscrita i en l'evolució de la literatura en vers entre el s. XIV i el XV.

<sup>110</sup>Vid Riquer, *HLC*: II, 361-79.

<sup>111</sup>Vid Riquer, *HLC*: II, 26-40.

<sup>112</sup>Vid Rubió, *HGLH*: I, 728-30; Riquer, *HLC*: II, 11-116; I. de Riquer, 1992. Davant la falta d'indicis que permetin datar clarament els textos i davant la dificultat d'interpretar

A la vista del marc cronològic que es dibuixa, la *Passio amoris* és l'única excepció respecte d'aquestes coordenades temporals tan reculades (finals del trescents): sembla clar que la peça hauria d'haver estat escrita entre 1416 i 1423, durant els anys en què Sant Jordi consta documentat al costat del Magnànim (de fet fins a la seva mort), i en un context cortesà que sens dubte hauria de correspondre al de l'ampliació *VeAg1*. Però fixem-nos que el poema apareix adèspot, sense rúbrica atributiva, en l'únic testimoni que l'ha conservat, i això es pot interpretar de molt diferent manera: o bé el compilador no sabia que es tractava d'una composició de Sant Jordi, o bé la peça era tan coneguda que no calia especificar-ne l'autoria, perquè la informació era considerada gratuïta en l'entorn del nucli promotor del cançoner. De fet, si sabem que el poema és obra de Sant Jordi és perquè el marquès de Santillana l'esmenta al *Prohemio* com a obra especialment meritòria d'aquest autor, d'una banda, i per les autocitacions del mateix poeta, de l'altra<sup>113</sup>. No sé si aquesta manca d'atribució per part del compilador de *VeAg* pot ajudar a explicar la presència de la *Passio* a l'interior del corpus narratiu del cançoner, ja que en efecte el poema jordià és l'única nota discordant, quant a datació, en una seqüència de textos cronològicament molt ben delimitada. Vegi's, més endavant, l'apartat 4.3 (Especulacions a l'entorn del cançoner jordià).

He dit que, malgrat la indistinció de gèneres apuntada més amunt, la tipologia de les obres d'aquesta secció, així com la seva

---

una tradició manuscrita que sovint es mostra llacunosa o estèril, la història literària ha tendit a reconduir gairebé totes les noves rimades catalanes al període que va entre els darrers anys del s. XIV i els primers del XV. Aquesta maniobra uniformitzadora, com advertia Asperti (1985: 94), porta a explicar implícitament la floració de les noves a finals del trescents tot posant-la en relació dialèctica amb l'escassetat del testimoniatge manuscrit dels tres primers quarts del s. XIV, d'una banda, i amb el fenomen del *revival* líric generat al segle XV a l'entorn de la cort de Barcelona, de l'altra. Alguns dels textos copiats a *F*, però, com el *Salut* i potser el *Conte d'amor*, semblen a aquest estudiós «sostanzialmente estranee ed anzi nettamente divergenti rispetto agli indirizzi ed ai gusti di quella neonata tradizione».

<sup>113</sup>«Fizo la *Passion de amor*, en la qual copiló muchas buenas cançiones antiguas» (Gómez Moreno, 1990: 59). L'atribució del poema es deu a Nicolau d'Olwer (1917: 7), i ha estat generalment acceptada, amb la sola excepció de Romeu (1977: 156). Vegi's un resum de totes aquestes dades a Riquer & Badia (1984: 265-68).



cronologia, demostra l'interès del compilador per una determinada mena de narració en vers. I és que els sis textos presos en consideració (el *Procés* al marge del grup) es relacionen entre ells a través de lligams que potser val la pena de no passar per alt. Ràpidament: el *Sermó* i el *LFP*, obres contemporànies d'un mateix autor, tenen en comú, a més del caràcter herètic del jo que parla en primera persona, una ambigua voluntat de redreçament social i moral (expressada de manera crítica i irreverent en la paròdia del *Sermó*, i embolcallada de llibrescos elements narratius al *LFP*). Aquesta obra metgiana, com és sabut, relata la *ventura* fantàstica d'un jo narrador queixós i descregut en un món ple de meravelles on, després de debatre amb les figures al·legòriques de Fortuna i Prudència, acaba essent finalment convençut per aquesta última<sup>114</sup>. El marc narratiu del *LFP*, que no és sinó una *conjointure* tòpica del gènere de la *faula*, té molt en comú amb l'al·legoria amorosa de la *Ventura* que el compilador del *VeAg* va incloure tot seguit del poema metgià: aquí, però, el protagonista entaula un diàleg amarat de reflexions i doctrines sobre comportament amorós amb dues altres personificacions fantasmals, Sperança i Mercè<sup>115</sup>. També de temàtica amorosa, tot i que força més agosarat, és el poema epistolar de l'anònima *Requesta* que llegim a continuació, literalment una *requesta* d'amor plena de llocs comuns manllevats a la tradició trobadoresca, així com l'al·legoria erudita i farcida de citacions de la *Passio amoris* jordiana que segueix. Finalment, el *big hit* medieval de la *Faula* de Torroella obre

---

<sup>114</sup>Per a un estudi d'aquesta obreta, que prefigura en diversos aspectes (l'ús de la tradició de la *fabula* i del tractat) la concepció metgiana de «com fer un llibre» present a *Lo Somni*, vegi's Cabré (1994: 95-107). És interessant de recordar que, al començament del *LFP*, Metge demana excuses als lectors per la prolixitat i poca polidesa del seu "dictat", afegint encara: «E no us vulhats traure susany/si no y vesets rima soptil,/car ignorant suy del stil/dels trobadors del saber gay». Riquer (1959: 26-27) veu en aquests versos «cierta ironía respecto a los poetas que concurrían a las justas de la "gaya vel gaudiosa" ciencia del Consistorio de Tolosa, imitado a partir de 1393 en Barcelona». Cal no oblidar que el 16 de febrer de 1396 el mateix Metge va redactar la carta en què Joan I tornava a posar en marxa la celebració dels Jocs Florals de Barcelona. Per a Pagès (1912: 135) els versos citats del *LFP* no fan sinó marcar l'oposició entre la narrativitat de les noves rimades i la subtileza del gay saber.

<sup>115</sup>Vegi's Pujol (1995:161-184), que estudia les tradicions i els models de les *ventures* al·legòriques amoroses del s. XIV narrades en primera persona.

un altre viatge meravellós al més enllà, d'estructura molt semblant al del *LFP*, potser farcit de referències a la història i a la política del seu temps<sup>116</sup>. De les sis obres esmentades, per acabar, quatre són narracions al·legòriques escrites en primera persona: el *LFP*, la *Ventura*, la *Faula* i la *Passio amoris* (tot i que, en aquesta darrera, la *ventura* pròpiament dita esdevé en tercera persona a un genèric amant que el jo narrador amonesta entre cita i cita trobadoresca). Només el descarnat *Sermó* i la més explícita *Requesta* s'escapen del marc de la *fabula* al·legòrica al verger o a l'illa encantada, però convé destacar que en tots dos s'hi manté la narració en primera persona del parlant del poema<sup>117</sup>.

També pel que fa a la forma mètrica, la seqüència de textos en qüestió es mostra d'una gran homogeneïtat, ja que hi dominen de manera absoluta els dos metres característics de la narrativa catalana en vers: les noves rimades (*LFP*, *Ventura*, *Faula*, i fins i tot el *Procés*), tant de versos hexasíl·labs com d'octosíl·labs, i les codolades (*Sermó* i *Requesta*). Fins i tot la *Passio amoris*, construïda a base de citacions i paràfrasis de fragments lírics, està sustentada per una base narrativa en noves rimades i versos de codolada<sup>118</sup>.

La datació reculada de totes les peces, que ens situa al final del segle XIV, a cavall entre els darrers anys del regnat de Pere III i els temps del seu fill Joan I (exceptuada la *Passio* que, com hem vist, ja pertany al primer quart del segle XV), i la tipologia de les obres, totes

---

<sup>116</sup>Badia (1989: 17-57) s'ha ocupat de les relacions estructurals i de sentit que hi ha entre la *Faula* i les dues obres majors de Bernat Metge: el *LFP* i *Lo Somni*. Per a una lectura de la *Faula* com a reivindicació de la línia monàrquica mallorquina, contrària a Pere el Cerimoniós, vegi's Espadaler (1986: 137-49) i Toldrà (1992-93: 471-76). Siviero (1997: 27-66) s'ha ocupat de repassar les formes de la narrativa catalana anterior al *Tirant*.

<sup>117</sup>Resulten encara molt suggestives algunes de les reflexions de Pacheco, 1988 a propòsit de la narració en primera persona als segles XIV i XV. Vegi's també Badia, 1989.

<sup>118</sup>Tot i que Milà ([1876]: 363) i Rubió (1914: 228) consideraven aquestes formes versificatòries independents de la temàtica de la lírica trobadoresca, Rossich (1983: 483, n. 62) ja va assenyalar algunes excepcions importants a aquesta suposada tendència (la *Ventura*, la *Passio*), excepcions a les quals encara es podria afegir la *Requesta*. Per als primers treballs sobre les *codolades* i les *noves rimades*, vegi's Milà ([1876]: 361-65 i 405-06; [1865]: 149-50; i [1864]: 304, n. 3) i Pagès (1936: 151-155). Vid també les interessants observacions de Cabré (1987: 111-22) i Rossich (1983: 473-88), i les definicions que dona Parramon, 1998 al seu diccionari de mètrica.

elles de caràcter al·legòric o didàctic, escrites des d'un jo narrador que parla en primera persona, i en uns mateixos metres i versos, conviden a suposar que la presència d'aquest corpus narratiu afegit al final de l'ampliació cortesana *VeAg1* prové de la còpia, probablement selectiva, d'un cançoner no-líric ja existent, un recull de característiques molt semblants a les del cançoner *E* (i, tot i que amb un parentesc més llunyà, assimilable també a les dues meitats del gran cançoner *F*)<sup>119</sup>.

Les recerques de Cingolani (1990-91: 106-13) sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya als segles XIV i XV posen de manifest l'existència de diversos cançoners de narrativa en vers perduts, cosa que, d'altra banda, no era difícil de pressuposar: davant la quantitat de textos narratius conservats en testimoni únic (i no pas en qualsevol manuscrit, sinó en els tres grans còdexs antològics que coneixem), es fa evident que altres reculls més modestos i més acostats al moment de producció de les obres havien d'haver existit i gaudit d'una circulació bastant important<sup>120</sup>. De la *Faula*, per exemple, se n'han conservat més testimonis que no pas referències bibliogràfiques: això vol dir que la difusió manuscrita era molt superior al que en un principi podríem imaginar. Encara més: el *VeAg*, que és el testimoni més complet del poema (de fet, l'únic que el reporta pràcticament sencer), és també el més modern, i, si els *stemmata* establerts pels editors del text no estan molt desencaminats, hem de creure que van existir almenys dos altres manuscrits de la *Faula*, ara perduts<sup>121</sup>. Les dades em semblen

---

<sup>119</sup>Per a aquests dos cançoners, datats al final del s. XIV o als primeríssims anys del XV, que són, junt amb la secció que ens ocupa de *VeAg*, els reculls més importants de la poesia narrativa catalana, *vid* Asperti (1985: 59-68 i 93-8), i també Compagna (1993: 393-398). Abans, naturalment, Rubió (1914: 227-30), Massó (1913-14 i 1932) i Pagès (1912: 133-36, 1913, 1928 i 1929) ja s'havien encarregat de classificar, editar i estudiar els textos continguts a *E* i *F*.

<sup>120</sup>En un treball ja citat, Compagna (1993) crida l'atenció sobre l'homogeneïtat dels còdexs que reporten els textos de la narrativa catalana en vers: en la majoria de casos es tracta de reculls miscel·lanis compilats amb una clara voluntat antològica. I és justament per aquesta raó, com explica Cingolani (1990-91: 106), perquè els còdexs que transmeten noves rimades tendeixen a ser compostos (i als inventaris només hi sol constar un incipit, que sovint correspon a una obra desconeguda), que tenim tan poca informació sobre la circulació d'obres d'aquesta mena, a banda de les que es recullen als testimonis conservats.

<sup>121</sup>Vegi's Bohigas-Vidal (1984: xxv-xxix) i Compagna (1992: 211-18).

significatives perquè justifiquen l'interès que el poema encara era capaç de generar, més de mig segle després de la seva composició, per al compilador d'un cançoner antològic monumental com és el *VeAg*. La difusió de les altres obres narratives de la secció que ens ocupa, en la majoria *única*, podria haver seguit una fortuna prou semblant a la de la *Faula*<sup>122</sup>. Tot plegat porta a confirmar la versemblança d'una determinada circulació de reculls no lírics que coincideix, en el temps i en l'espai, amb el moment i l'entorn en què el compilador del *VeAg* elaborava la seva gran antologia poètica.

No és per casualitat, doncs, que en estudiar les similituds literàries entre la *Faula* i el *LFP*, i en observar que tots dos poemes apareixen copiats al mateix cançoner a poca distància l'un de l'altre, Badia (1989: 18-19) va intuir que «hi ha motius per pensar que el copista del manuscrit Vega-Aguiló va reunir els textos perquè ja anaven associats en la tradició a començaments del segle XV i no per una pura arbitrarietat». I no només des d'un punt de vista literari, podríem afegir: la *Faula* i el *LFP*, juntament amb les altres obres del bloc no-líric, circulaven materialment plegades des de finals del trescents en un plec o un cançoner de poesia narrativa que va servir de font a *VeAg*<sup>3</sup>.

### 3.3 Segona ampliació: un cançoner francès

Després de la *Faula* de Torroella, que al parer de Pagès (1936: 48-9) és «la nouvelle rimée la plus fortement francisée qui ait été écrite en Catalogne» (i on, en efecte, els personatges d'Artús, Morgana i la serp parlen en francès), la mateixa mà principal de tot el cançoner va transcriure una sèrie de tres poemes francesos adèspots (N174-176) i vint poemes més, també en francès (N177-196), encapçalats per un seguit de rúbriques que, com veurem, plantegen alguns interrogants.

---

<sup>122</sup>Els dos únics textos narratius de *VeAg* transmesos per un altre testimoni són el *Sermó* i el *LFP*, que es troben al ms. 831 de la BC (O de Riquer, 1959), un còdex exclusivament dedicat a l'obra metgiana.

La presència de Machaut i Grandson al cançoner català va ser estudiada per Pagès (1936: 84-93). El filòleg nord-català ja observà que els poemes de Machaut són adèspots i que estan situats «en tête de longs extraits empruntés à Oton de Grandson, comme si le collecteur avait voulu les attribuer plutôt à ce dernier». I, en efecte, la manca d'atribució de les cobles N174-76 fa pensar que el responsable de l'ampliació (VeAg3) les podria haver transcrit creient que pertanyien a l'obra de Grandson, del qual es copia un extens cançoner líric a continuació. A més, de les tres esparses adèspotes, només dues (N174 i 176) s'han pogut atribuir amb seguretat al gran músic i poeta francès que va viure entre 1300 i 1377. L'una (N174: *Amis, mon cuer e toute ma pensea*) és la primera estrofa d'una balada de Machaut: *vid* Pagès (1936: 173) i Chichmaref (1909: I, 198-99)<sup>123</sup>. L'altra (N176: *Or soyt ensi con Diu ha ordone*) reporta els sis darrers versos de la *complainte* de Machaut, *Mes dous amis, a vous me vueil compleindre*: *vid* Pagès (1936: 175) i Chichmaref (1909: I, 254-55). Quant a N175 (*Amis si pour ma folhia*), adèspota, va ser considerada anònima per Pagès (1936: 174): el text, un fragment de dotze heptasil·labs, té tot l'aspecte de formar part d'una balada o una *chanson baladée* de Machaut, però no m'ha estat possible identificar-lo com a tal a partir de la bibliografia de què dispo.

La sèrie de poemes que segueix a continuació d'aquestes tres cobles està encapçalada per les rúbriques següents: *Glen balada* (N177), *Autre/Autra* (N178-182), *Mossen Jach[me] Scriva* (N183), *Autra* (N184-189), *Garanson* (N190-191), *Congie que prist micer Otto de granson de sa dame* (N192), *La vergiere de micer Otto de gransson* (N193), *Grandson balada* (N194), *Grandson* (N195-196). Observi's que el nom inequívoc del poeta, "Otto de gransson", transcrit *in extenso* (N192-93) o bé abreujat (N194-96), no apareix fins als poemes de més extensió i de més gran difusió manuscrita (N192: *Congie*, N193: *La vergiera*, N195: *Balade de Saint Valentin double*, N196: *Complainte de l'an nouvel* i, de retruc, N194: *Balada*). La primera peça de la sèrie, d'altra banda (N177), està rubricada

---

<sup>123</sup>Per a aquesta cobla Pagès edita també la lliçó del manuscrit BNF, fr. 843 (f. 197v).

de manera misteriosa: *Glen balada*. Pagès (1936: 176) va resoldre el problema per la via ràpida, restituint la síl·laba que suposadament faltava al nom de l'autor: Glen[son]. Sostindria aquesta esmena el fet que el copista sovint abreuja alguns noms propis com Jach[me] Scriva (N46 i N183), Jach[me] Bonet (N157-58) o Ber[nat] Metge (N168-69). Ara bé, la confusió de copista i compilador en aquesta secció del cançoner resulta evident: el poema N183 (*Hoies ores mon cuer ce que vueil dire*), en francès, de característiques molt semblants a les dels altres textos de la secció, està atribuït per la rúbrica a un desconegut Jaume Escrivà. Més avall, un poema de Jean de Garençières està rubricat *Garanson* (N190: *Un jour me vint que par merenconie*), nom que fa tot l'efecte de ser una variant gràfica de Grandson. El poema, a més, està seguit d'una altra composició (N191: *Salus et pais et bonn'entencion*), aquesta sí identificada com a obra original d'Oton de Grandson (Piaget, 1890: 408-09, i Piaget, 1941: 197, 335), que porta exactament la mateixa rúbrica. Sigui com sigui, es pot afirmar que qui va transcriure aquestes rúbriques no estava familiaritzat ni amb els textos ni amb els noms dels poetes francesos, i que els va copiar tal com els devia trobar al seu antígraf, repetint errors, ambigüitats i confusions en l'atribució dels poemes.

Pagès, 1936 destaca la importància del cançoner en l'atribució a Grandson d'alguns poemes que abans del seu treball eren inèdits o virtualment desconeguts<sup>124</sup>. D'aquests textos, cinc han estat transmesos per *VeAg* en testimoni únic<sup>125</sup>:

---

<sup>124</sup>No s'ha de considerar significativa, però, la següent afirmació de Pagès (1936: 91, n. 1), ja que el *VeAg* només és un dels molts testimonis que atribueixen la *Pastorel·la* a Grandson: «Le titre *La Vergiera de Micer Otto de Gransson* que donne à cette pièce le manuscrit catalan est à noter et prouve que c'est à tort qu'elle a été attribuée dans certains manuscrits et dans l'édition d'André Duchesne à Alain Chartier». Per a la falsa (i curiosa) atribució d'obres originals de Grandson a Chartier en les primeres impressions franceses d'aquest autor, vegi's Piaget, 1941: 124-26.

<sup>125</sup>«Quoi qu'il en soit, la publication de toutes ces œuvres françaises était d'autant plus utile que plusieurs d'entre elles ne se trouvent que dans le manuscrit de Barcelone et que les autres y présentent parfois des bonnes variantes» (Pagès, 1936: 92). Cal dir que la bibliografia sobre els poemes d'aquesta secció és, en general, molt antiga: per a l'atestació de N178 i N188 em refio de Piaget (1941: 118-19), tot i que no seria estrany que noves lliçons d'alguns d'aquests textos es trobessin també en manuscrits francesos llavors encara inexplorats. L'estudiós suís considera que les tres últimes peces de la llista, N183, N189 i N194, no poden ser atribuïdes a Grandson.

N177: Je ne me vueilh p[l]aindre doresnavant  
N180: Jaune dehay on m'amie or soy hais  
N182: Je vi l'autrier la belha au corps gay  
N183: Hoies ores mon cuer ce que vueil dire (Jachme  
Scriva)  
N189: Pater noster qui es ben sage

Dos poemes de la seqüència de *VeAg* es troben, respectivament, en dos manuscrits miscel·lanis francesos:

N178: Adiu mon dieu ma joya mon plaisir  
(també al ms. 2264 de la BNF, f. 60v)

N188: Et las amour et ma sole maistresse  
(també al ms. 189 de la Bibliothèque de l'Epinal, f. 88)

Gran part de la lírica de Grandson està copiada en un ric còdex en vitel·la de començaments del segle XV, parcialment il·luminat (BNF, fr. 2201, siglat *P* per Pagès, 1936), que conté, entre altres obres, el *Livre des Cent ballades*, una sèrie de poesies de Grandson sense indicació de títol ni d'autor, un lai de Machaut adèspot (Chichmaref, 1909: II, 352-361) i *L'Istoire de Grisilidis* en prosa. Vid Piaget (1941: 119-10, 134-39). Els poemes de Grandson copiats al *VeAg* i també transmesos pel ms. 2201 són els següents:

N179 Amours je voy des autres amoureux  
N181 Amours sachies que pas ne le voudrie  
N184 Il n'est confors qui tant de ben me fasse  
N185 A mon avis dieu rayso <rayso> e natura  
N186 Or est aynssi que par la bonne e belha  
N187 Pardiou amour c'est chosa covenable  
N191 Salus et pais et bonn'entencion  
N192 Je soloye devouir avoir joye  
N193 Una gentil jone vergire (Pastourelle)  
N195 Ilh a passe des ans set et demi (Balade de S. Valentin  
double)

N196 [J]adis me vint que par merencolie (Complainte de l'an nouvel)

En aquest còdex (BNF, fr. 2201), el poema N196 està encapçalat per la rúbrica següent: *Complainte de l'an nouvel que Gransson fist pour un chevalier qu'il escoutoit complaindre*. Al text, el jo poètic fingeix que, en començar la nit de cap d'any, s'endinsa en un bosc on troba un cavaller solitari que es lamenta d'haver estat allunyat de la seva dama, raó per la qual protesta contra la impietat del déu d'Amor. Tot seguit se cedeix la veu al misteriós cavaller (una personificació dels sentiments del poeta) que es plany durant sis cobles, fins que, en la setena, retorna el jo líric inicial per tancar l'escena (text extret de Pagès, 1936: 244):

Et quan son plaing recommencier vouloit,  
je vins avant pour le reconforter ,  
et le gettay du penser qu'il avoit.  
Ainsi lui fiz sa complainte finer.

Vet aquí, però, que en la còpia del *VeAg* cada cobla de Grandson està seguida de la refutació, estrofa per estrofa, d'un altre cavaller anomenat "Lesparre", que emprèn la defensa del déu d'Amor, de la dama, dels ulls i el cor del poeta. Val la pena de fer atenció a un fet curiós, i és que en aquesta composició el copista no ha rubricat les cobles de la manera acostumada (és a dir, indicant el nom de l'interlocutor després del seu parlament, com passa en la tençó entre Jaume Rovira i Bernat de Palaol [N138] o en l'intercanvi de cobles entre Icart i Rajadell [N99]), sinó al revés: amb el nom de l'autor precedint els versos que aquest aporta al debat. Pel que es desprèn de la bibliografia a l'abast, les cobles del refutador Lesparra només es troben al *VeAg*: *vid* Piaget (1890: 409), Pagès (1936: 239) i Piaget (1941: 136-37).

Pagès (1936: 89) va identificar aquest poeta amb el noble gascó Florimont de Lesparra, el qual, com el mateix Grandson, va lluitar al costat d'Anglaterra i fou fet presoner pels castellans a la batalla de La



Rochelle l'any 1372<sup>126</sup>. La biografia del senyor de Lesparra, però, crida sobretot l'atenció perquè està indirectament vinculada (a causa d'un procés que va durar gairebé deu anys) amb la d'un dels grans poetes catalans del final del segle XIV, Pere March: com a últim captor del dissortat primogènit del comte de Dènia, Alfons el Jove, el nom de Lesparra apareix citat en més d'una ocasió als nombrosos documents que des de l'any 1383 fins al 1392 donen fe de les diverses gestions destinades a aconseguir el rescat del fill gran del comte, senyor natural de Pere March (Cabré, 1993: 31 i 262-65). L'episodi ha estat narrat amb detall per Riquer (1995: 179-85), que se serveix, entre altres fonts, de la important documentació exhumada per Cabré en la seva tesi doctoral inèdita (1990: Apèndix III i doc. XVII).

Resumeixo les dades conegudes que afecten directament el personatge, sense entrada al *Dictionnaire des Lettres Françaises* dedicat a l'Edat Mitjana (1964): essent Florimont de Lesparra presoner del rei Joan I de Castella l'any 1383, quan el comte de Dènia acabava de ser investit condestable d'aquest regne, es va acordar de concedir la llibertat al gascó i als dos cavallers citats (n. 125) amb la condició que anessin a Anglaterra i hi negociessin un intercanvi de presoners (els tres cavallers s'obligaven a lliurar Alfons en el termini de nou mesos o bé a retornar a la presó). El senyor de Lesparra, a més, va deixar el seu nebot en hostatge. Un cop a Anglaterra, però, Lesparra va aprofitar astutament el paper de mediador que Ricard II i la Cambra dels Comuns li havien atorgat (en un intent de trobar un acord de pau entre Anglaterra i Castella) i va fugir a Gascunya, incomplint així el compromís amb el comte de Dènia. Abans, però, Florimont havia comprat el jove Alfons per 80.000 francs, dels quals en pagà 46.000 i deixà dos barons en penyora de la resta. En veure que no podria pagar aquesta quantitat és quan va fugir a la seva terra (Cabré: *loc cit*, doc. xiii). Aquesta és la circumstància que va motivar l'ambaixada de Pere March a Anglaterra

---

<sup>126</sup>Pel que sembla, al cap d'un temps Lesparra va aconseguir la llibertat, ja que l'any 1377 tornava a ser capturat pels castellans (Russell, 1955: 346). Aquest captiveri devia durar fins a l'any 1383, quan fou deixat en llibertat, juntament amb els cavallers Joan Arpaden i Joan Curso (Cabré, 1990: 632), amb l'encàrrec que es detalla tot seguit.

entre el gener i el setembre de 1385: com és sabut, el poeta se'n va haver de tornar a Gandia amb les mans buides (Cabré, 1993: doc. II). D'altra banda, gràcies als testimonis del llarg procés de Hoton contra Shakell (dos cavallers anglesos que es disputaven els drets al rescat d'Alfons el Jove)<sup>127</sup> sabem que l'any 1390 l'hostatge encara era a Londres en poder dels seus captors. No està gens clar, en canvi, en quin moment Alfons el Jove va arribar a Bordeus, on els anglesos li feren jurar que no seria lliure fins que hagués pagat tots els deutes que havia contret durant el llarg captiveri, ni de quina manera el senyor de Lesparra va aconseguir treure'l de Bordeus i portar-lo a Navarra, on consta que es trobava el desembre del 1391, segons una acta firmada a la ciutat de Cortes en presència del testimoni Pere March<sup>128</sup>. Per fi, el gener del 1392, el comte de Dènia i Florimont de Lesparra es van comprometre a arribar a un acord definitiu sobre la llibertat d'Alfons el Jove, i una vegada més Pere March figura com a àrbitre i amigable componedor entre les dues parts. Per a tot el procés, que com hem vist es va allargar de manera exagerada, remeto a la documentació que extracta Cabré (1990: doc XVII, a, b, d)<sup>129</sup>.

¿Hem de creure, com insinuen Pagès (*loc cit*) i Piaget (1941: 137), que els cavallers i poetes Grandson i Lesparra van escriure aquest debat mentre compartien captiveri en terres castellanes, entre els anys 1372 i 1374? Pagès suggereix que la reputació de "messire Oton" a una i altra banda dels Pirineus podria haver arrencat en aquest moment. D'altra banda, donada la relació diplomàtica que va existir entre el senyor de Lesparra i Pere March, ¿seria massa arriscat imaginar que el pare d'Ausiàs podria haver tingut alguna cosa a veure amb l'entrada del nom i els versos de Grandson i Lesparra en la literatura catalana al llarg de l'últim quart del segle XIV? A la biblioteca del senyor de Gandia,

---

<sup>127</sup>Procés editat per Rogers, 1962: 74-108.

<sup>128</sup>Cabré (1990: 633-634). Sembla que, a Bordeus, Lesparra va ajudar a fugir el fill del comte i després el va enganyar i se'l va endur a Lesparra i a la torre de Tudela, on el va fer presoner, segurament amb la idea de bescanviar-lo amb el seu propi nebot. Per això, li va fer fer obligacions.

<sup>129</sup>ARV, Real, 627, ff. 27r, 14r, 16-17.

establerta per Paz y Mélia (1901: 371) segons l'inventari dels béns avui perdut, hi consta si més no un desconegut *Cançonner*, un *Diccionari e flors de cobles* (que ha estat identificat amb el *Libre de Concordances* de Jaume March: *vid* Pagès, 1912, i Cingolani, 1990-91: 56-57) i un *Trésor de la lengua francesa*. Se sap, d'altra banda, que abans de tot aquest afer, mentre Lesparra era retingut a Castella (de 1377 a 1383), un seu escuder, de camí cap a la Gascunya, on havia estat enviat amb la missió d'obtenir diners per al rescat del seu senyor, va passar per la cort del Cerimoniós en l'any 1381. Vegi's Russell (1955: 193, 222, 224, n. 2, i 346), i el document transcrit al capítol V més avall. Segons Pagès (*loc cit*), Lesparra és també el destinatari d'un passatge de la *Prise d'Alexandrie* de Machaut.

Dels poemes referenciats en la llista de més amunt, tots excepte el primer (N179) estan també copiats en un petit volum cartaci conservat a Neuchatel que va pertànyer a la biblioteca privada d'Arthur Piaget (copiat vers 1430, segons l'autor, *loc cit*: 112). Un altre poema de la seqüència de *VeAg*, no reportat encara per cap dels testimonis fins ara esmentats, es troba també en aquest còdex suís (Piaget, 1941: 340):

#### N194: Je conois bien les tourmens amoureux

El darrer testimoni important de l'obra de Grandson és un manuscrit florentí del segle XV propietat de l'editor M. Léo-S. Olschki i descrit per Bertoni, 1933. El còdex conté una miscel·lània de pastorel·les, balades, lais, rondells, virolais i complantes adèspots, la majoria de Guillaume de Machaut, entre els quals hi ha 26 peces de Grandson. D'aquestes, les següents coincideixen amb les que reporta el *VeAg*:

- N181 Amours sachies que pas ne le voudrie
- N184 Il n'est confors qui tant de ben me fasse
- N186 Or est aynssi que par la bonne e belha
- N187 Pardi u amour c'est chosa covenable
- N191 Salus et pais et bonn'entencion
- N192 Je soloye devouir avoir joye
- N193 Una gentil jone vergire (Pastourelle)

N194: Je conois bien les tourmens amoureux

N196 [J]adis me vint que par merencolie (Complainte de l'an nouvel)

S'ha de dir que a hores d'ara encara està per fer no ja una *recensio* seriosa, sinó simplement un cens i descripció ben documentats de tots els testimonis de l'obra de Grandson. Una comparació minuciosa de les rúbriques de tots els testimonis podria fer llum sobre el problema de les atribucions singulars que hi ha escampades per diversos cançoners miscel·lanis francesos. Igualment, no seria estrany que alguns poemes adèspots fins ara considerats anònims haguessin de passar a engruixir el corpus líric del prolífic Grandson. Aquesta és una feina, però, que correspon a un futur editor de l'obra del poeta.

En general, com es desprèn de les observacions que s'han fet fins ara, els poemes francesos copiats en solitari en aquesta secció del *VeAg* encara són d'atribució dubtosa, ja que sovint, quan l'atestació és única, la rúbrica *Autra/Autre* planteja problemes importants. Com passa en altres casos de rúbriques "mudes" al mateix cançoner (vegi's el punt 5.1 més avall), no és evident que tot ítem encapçalat per aquest títol hagi de ser atribuït necessàriament, en la seqüència que ara ens ocupa, a Grandson, tot i que és, en efecte, el més probable.

Hi ha, a més, el problema afegit del text en francès atribuït per la rúbrica a mossèn Jaume Escrivà (N183), una autoria de la qual dubta, i amb raó, Riquer (*HLC*: I, 653-54). Cal no oblidar que, al primer tom del cançoner, un poema d'Uc de Sant Circ (N46) és també atribuït per la rúbrica a aquest mateix Jaume Escrivà. El poeta és autor de dues altres composicions en català transcrites al cançoner de Saragossa<sup>130</sup> (*En be fort punt suy entrat en la setla* [53.2] i *Pus que demendat m'avets* [53.3]) i d'una cobla citada a *Lo Conhort* de Francesc Ferrer, vv. 256-263 (*Amor amor quisvulla us don lausor* [53.1 in 61.6]). El nom de fonts Jaume és comú

---

<sup>130</sup>Els poemes es troben als folis 223r-224v (segons la foliació que segueix Baselga, 1896). J. Turró, que estudia des de fa temps el cançoner de Saragossa, creu que aquests textos haurien arribat al recull amb un grup d'obres de poetes anteriors als del corpus principal del cançoner, potser relacionats amb l'entorn del mestre racional.

entre els Escrivà de l'època, cosa que en principi el fa de mal identificar. Amb tot, les rúbriques s'hi refereixen sempre com a mossèn, i la presència repetida d'un cavaller d'aquest nom als registres de la cancelleria de Joan I contribueix a reduir de manera significativa els candidats, fins al punt que el poeta pot ser hipotèticament identificat amb Jaume Escrivà, senyor d'Agres i l'Alcudiola de Canals (nascut en data incerta i mort l'any 1411), que va ser governador del Regne de València en temps del Cerimoniós i del seu primer fill, camerlenc de dues de les infantes filles de Joan I, i persona de confiança de la reina Violant. Vegi's el capítol IV més avall. Amb tot, la raó per la qual el copista del *VeAg* atribueix a aquest personatge una poesia lírica escrita en francès resta del tot enigmàtica.

Un poema copiat a *VeAg* sota la rúbrica *Garanson* (N190) es troba també al ms. BNF, fr. 19139 (publicat per Piaget, 1893: 434-38, i per Neal, 1953), allà atribuït al poeta Jean de Garençières (1371-1415):

#### N190 Un jour me vint que par merenconie

Es tracta de l'*Enseignement du dieu d'Amours*, un dels poemes més llargs de Garençières, escrit per a Louis d'Orléans entre 1406 i 1407.

El *Dictionnaire*: 778 diu que tota l'obra de Garençières, un total de cinquanta poemes, s'ha transmès en un sol manuscrit, el ms. 19139, juntament amb l'obra d'Alain Chartier i Charles d'Orléans, de qui Garençières va ser amic i company d'armes (sembla que escuder) després de l'assassinat de Louis d'Orléans l'any 1407. Es considera que Jean de Garençières és històricament l'autor que va influenciar de manera més determinant la formació poètica de Charles d'Orléans. Model de cortesia i mestre de patrons poètics típicament àulics (Eustache Deschamps el cita com a membre de l'entorn cortesà del duc, i de fet se'l troba sempre vinculat a la casa d'Orleans), fou de Garençières que el duc d'Orleans va aprendre les fórmules de l'estil cortès: «dans cette tonalité particulière faite d'aisance, empreinte tantôt

de mélancolie, tantôt de camaraderie teintée d'humour, que Garençières avait donnée à ce style et que Charles d'Orléans devait transformer et sublimer en veraye poésie» (*Dictionnaire*: 778).

L'any 1912 Amadeu Pagès veia influència francesa en tota la poesia dels temps de Pere el Cerimoniós, especialment en la moda de les noves rimades, cosa que és com a mínim discutible. No hi ha dubte, però, que abunden els testimonis coetanis de l'interès que degué despertar, en la mateixa casa reial, la literatura escrita en francès: n'hi ha prou, per fer-se'n una idea, amb una ràpida consulta als índexs dels *Documents* de Rubió i Lluch<sup>131</sup>. En efecte, la circulació de cançoners francesos en cercles cortesans catalans durant les últimes dècades del trescents i les primeres del quatrecent, coincidint amb el moment en què es va gestar i materialitzar la compilació del *VeAg*, està bastant ben documentada. Aquest és també el període d'introducció de la lletra gòtica bastarda, originària de França, en les cancelleries i les altes esferes cortesanes de la Corona d'Aragó (vegi's el que se'n diu a la descripció codicològica, 7.2). En cinc ocasions, segons consta, al llarg del període que va entre 1380 i 1390, l'infant Joan o la seva consort Violant de Bar demanen, reben o deixen en préstec diversos còdexs que contenen l'obra de Guillaume de Machaut, el qual havia fet estada a la cort de Bar vers 1371, quan la princesa Violant encara era una nena<sup>132</sup>. Més endavant, el 1417, com ja va observar Pagès (1936: 39 i 88), trobem també un "Mexaut" en l'inventari de la biblioteca valenciana d'Alfons el Magnànim. Entre 1408 i 1430, Cingolani (1990-91: 51-3) ha detectat encara set al·lusions més a cançoners francesos, dos dels quals havien pertangut a la biblioteca de Martí I (inventari del 1410, vegi's Massó, 1905). Això el porta a concloure: «Vista aquesta circulació reial o

---

<sup>131</sup>Són fonamentals, encara, les observacions de Rubió i Lluch (1914: 219-47) sobre la literatura i la cultura catalana en general durant el regnat de Pere el Cerimoniós. Vegi's també I. de Riquer (1989: 115-26), que repassa les inclinacions franceses del monarca.

<sup>132</sup>Hoepffner, 1908-21: III, xxviii-xxxx. I. de Riquer (1994: 161-73): «sin duda debido a ello [l'interès de Violant per la poesia de Machaut] quedaron las canciones del gran poeta francés en cancioneros catalanes como el Vega-Aguiló, del siglo XV». Per a les referències als documents, amb bibliografia antiga inclosa, vegi's Cingolani, 1990-91.

estretament connectada amb la casa reial [de Machaut], no crec que sigui una hipòtesi massa arriscada reconduir la composició del cançoner Vega-Aguiló a un medi acostat a la cort».

La identificació de gran part dels poetes de *VeAg1* com a membres de l'entorn cortesà dels primers anys del segle XV no fa sinó refermar aquesta constatació: a la cort, des dels temps del Cerimoniós fins als del Magnànim, es llegia l'obra de Machaut i hi circulaven els cançoners francesos. Cingolani (*loc cit*) ha explicat com és d'habitual, en aquesta i en d'altres tradicions manuscrites, l'itinerari Nord de França→cort reial→(difusió privada)<sup>133</sup>. És fàcil imaginar que les pàgines d'algun d'aquests llibres de cançons en francès no identificats i ara perduts podrien haver contingut, entre altres obres, el corpus poètic d'Oton de Grandson, potser el mateix que després va passar a formar part de l'última ampliació del *VeAg*.

El poeta, nascut a Savoia entre 1340 i 1350 (i mort a Bourg-en-Bresse en un duel sonat l'any 1397), havia buscat fortuna a Anglaterra com a capità. Lloctinent del comte de Pembroke en la guerra entre Anglaterra i França, va ser capturat per la flota espanyola, aliada de la francesa, en la batalla naval de La Rochelle el 1372. Junt amb altres cavallers francesos com Florimont de Lesparra, amb el qual va debatre poèticament (*Complainte de l'an nouvel*), Oton fou empresonat a Castella durant dos anys, fins el 1374. Però la seva gran anomenada de poeta cortès i cavaller valerós sembla posterior a aquests anys de captiveri en terres castellanès. A jutjar per la brillant reputació adquirida després de la seva mort (fins al punt que el seu nom és citat en termes molt elogiosos als escrits de Christine de Pizan, Alain Chartier i Geoffrey

---

<sup>133</sup>Ens consta que la reina Maria, a més, sabia una mica de francès. Soldevila (1928: 315) cita una carta de la reina a Teresa d'Urrea, del 29 de març de 1420 (ACA, reg 3108, f. 56), en què la primera diu haver llegit i entès una paraula en francès que la segona li ha escrit; vegi's també Pagès, 1936: 39. Ferran d'Antequera (1412-16) i el seu fill Alfons (1416-58), prínceps de la dinastia dels Trastàmars, havien estat educats en castellà, però la llengua i la literatura catalanes, que arriben al màxim desenvolupament a finals del segle XIV, just quan la influència o la moda francesa ateny a Catalunya el seu punt més àlgid, van continuar tenint una gran vitalitat a la Corona d'Aragó durant ben bé mig segle (Pagès, *loc cit*).

Chaucer, entre d'altres), Oton de Grandon, gran amic d'Eustache Deschamps, sembla haver estat un dels poetes més "típics" de l'amor cortès a la França de la segona meitat del segle XIV (*vid Dictionnaire*: 1091). Almenys divuit manuscrits medievals han conservat la seva poesia: més de sis mil versos organitzats en un total de cap a vuitanta composicions.

Per a Pagès (1936: 89) «il est naturel que la faveur dont Machaut a joui en Catalogne se soit étendue à son imitateur Oton de Grandson». Aquesta fama, però (o si més no la seva constància documental), és curiosament molt tardana: de fet, amb els papers a la mà, hem de reconèixer que sembla arrencar del *Prohemio* dirigit al conestable de Portugal pel marquès de Santillana (1448-49), on se citen els francesos «Iohán de Loris», autor del *Roman de la Rose*; «Michaute», que «escribió asy mismo un grand libro de baladas, cançiones, rondeles, lays, virolays, e asonó muchos dellos»; «Miçer Otho de Grandson, cavallero estrenuo e muy virtuoso», el qual «se uvo alta e dulçemente en esta arte»; i «Maestre Alén Charretiel, muy claro poeta moderno e secretario deste Rey don Luys de França», que «en gra(n)d elegança compuso e cantó en metro e scrivió el *Debate de las quatro damas, La Bella dama sa(n)mersí, El Revelle matí(n), La Gra(n)d pastora*<sup>134</sup>, *El Breuiario de nobles e El Ospital de amores*; por çierto, cosas asaz fermosas e plazientes de oyr» (Gómez Moreno, 1990: 57-8). S'ha donat sempre per suposat que fou en terres catalanes que el jove coper d'Alfons el Magnànim va sentir cantar per primera vegada les balades i rondós de Machaut i Grandson (Lapesa, 1957: 41). I és molt probable que sigui així: els poemes transcrits al *VeAg*, en aquest cas, serien l'única prova material de la fama més que probable de Grandson a Catalunya al començament del segle XV<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup>*La Grand pastora* és, segurament, *La Pastourelle* d'Oton de Grandson, que apareix copiada en diversos cançoners francesos del segle XV amb el curiós encapçalament de *La Pastourelle Grandson faicte par maistre Alain Chartier*, igual que *La Complainte de saint Valentin Grandson compilée par maistre Alain Chartier*, totes dues impreses com a obra original de Chartier en les primeres edicions d'aquest autor. *Vid* Riquer, 1983: xviii, i Piaget, 1941: 124-26.

<sup>135</sup>Vegi's el sumari repàs que fa de la qüestió García, 1989: 135-42.



L'altre literat que testimonia l'anomenada d'Oton de Grandson en terres catalanes és Pere Torroella: primerament, per les cites inserides al seu poema *Tant mon voler*, i en segon lloc per l'esment que fa del poeta francès, en una carta a Pedro d'Urrea (Bach y Rita, 1930: 320-24), situant-lo en el seu panteó poètic ideal al costat d'Arnaut Daniel, Pau de Bellviure, Petrarca, Ausiàs March, Santillana i Juan de Mena. La datació d'aquests textos encara és incerta, però sembla que s'ha de situar abans de 1445 (la carta) i poc després (el poema). *Vid* Riquer, *HLC*: III, 165, 171, i Cabré, 1998: 36.

Un detall important: la cobla de *La Pastourelle* citada a *Tant mon voler* no té com a font la lliçó del *VeAg*, ja que aquesta darrera omet un vers (v. 154 segons l'edició Piaget, 1941: 274: «invisible pour maintes genz») que els dos testimonis del poema col·lectiu torruellià (*O P*) en canvi sí que reporten. Vegi's l'edició de Rodríguez Risquete, 2001: 334.

Cal no oblidar, a més, el passatge dantesc del cant sisè de *La Glòria d'amor* de Bernat Hug de Rocabertí (Heaton, 1916: 89), on el jo narrador presencia un debat entre Petrarca i tres autors francesos que probablement cal identificar amb Machaut, Grandson i Chartier (*vid* Pagès, 1936: 100; *HLC*: III, 148 i 158; i Cabré, 1987: n. 57). Rocabertí morí entre 1488 i 1490, i l'obra sembla posterior al 1467.

Es fa evident, doncs, que els poemes de Grandson i Machaut encara eren llegits i admirats a la cort catalano-aragonesa dels primers decennis del XV, i que, juntament amb l'obra més cèlebre d'Alain Chartier, la *La belle dame sans merci* (traduïda al català per fra Francesc Oliver)<sup>136</sup>, van ser considerats autoritats poètiques fins ben entrat el quatrecentes. La circulació de cançoners francesos que s'observa als documents classificats per Cingolani (dels anys 1380-1417, 1428 i 1430), la fama posterior atestada en les cites de Santillana, Torroella i Rocabertí (1445-67) i, sobretot, el bloc de poemes francesos copiats al *VeAg* entre 1420 i 1430, no permeten dubtar de la important difusió de la literatura francòfona a les nostres terres. Ara bé, no és pas menys cert

---

<sup>136</sup>Per a la tradició de *La belle dame sans merci* en la literatura catalana, vegi's Riquer 1983: xix-xxvii.

que s'ha tendit a sobrevalorar la influència de la tradició lírica francesa en la poesia catalana tardomedieval (penso, sobretot, en els estudis de Pagès que he anat citant fins ara). Dos treballs de Cabré (1986 i 1987) sobre l'adaptació del lai líric a Catalunya mostren com els poetes catalans del pas del XIV al XV van reeixir a apropiarse --és a dir, a transformar, mitjançant un procés d'anostrament-- alguns gèneres poètics de la tradició francesa, en particular el lai líric, que cultivaren de primer amb un notable respecte pels aspectes formals i, després, amb una clara tendència a la polimorfia, sempre vehiculant un mateix contingut: la queixa dolorosa d'amor. Cabré sosté que, en aquest procés d'adaptació, la literatura catalana parteix de la tradició trobadoresca (del descord i l'estampida) i, en concret, de l'estil del *trobar ric* de Cerverí de Girona<sup>137</sup>. La influència francesa, doncs, i és una orientació que mai abans havia estat prou destacada, s'hauria de reduir «a una qüestió de nom i de prestigi i a l'impuls inicial. En la resta del procés, les pautes ens encaminen cap a la pròpia tradició» (*op cit*: 104-6). Una tradició que no és altra que la del *revival* trobadoresc tardomedieval. En aquest context, conclou Cabré (*op cit*: 129-30), se seleccionen uns temes i unes formes que, com les dels *rèthoriques* francesos, ofereixin bones possibilitats per al joc retòric, «a la qual cosa no han de ser aliens ni la concepció poètica ni el fast àulic ni, sobretot, la dosi de mecanització i de formalisme cerimoniós que devien comportar els certàmens literaris [...]». El *VeAg*, com a gran antologia cortesana que és i com a transmissor d'algunes composicions premiades amb una joia als Jocs Florals de Tolosa o de Barcelona, representa el testimoni ideal (i, de fet, l'únic exemplar que s'ha conservat) d'aquesta tendència literària.

---

<sup>137</sup>«És força probable, en aquest sentit, que el prestigi de gènere difícil que arrossegava el lai francès del segle XIV impulsés els nostres poetes a casar-lo amb un gust literari que primava la pruija pel joc retòric; i és probable que Jordi de Sant Jordi compongués la seva peça [*Los enuigs*] empès per l'afany de virtuosisme, no tant sota la influència directa francesa com a través del precedent català» (Cabré, 1987: 95-6 i n. 84).

#### 4. Anàlisi de les seccions: seqüències i discontinuïtats

En aquest capítol, partint del marc estructural establert als apartats anteriors, s'analitzaran amb més detall les irregularitats, interferències i interrupcions de les seqüències i seccions descrites fins ara. Unes irregularitats que, pel seu caràcter excepcional, posen de manifest els procediments dels copistes i compiladors que han intervingut en el procés (el seu *modus operandi*, els seus interessos i descuits, les seves confusions) i que, com veurem, contribueixen a confirmar la validesa del sistema interpretatiu proposat.

Abans, però, voldria fer algunes observacions codicològiques a propòsit del manuscrit que va servir com a model per a la còpia de l'exemplar conservat. Si es fa un càlcul dels plecs que en l'antígraf haurien pogut aplegar seccions més o menys tancades, a la vista dels blocs d'autors i tenint en compte les llacunes, es dibuixa (tímidament, perquè el retrocés implica un salt de molts estrats arqueològics) un antígraf fet sobretot a base de *quaderns* i *quinqüerns*, de vegades incomplets, però amb una regularitat que convida a creure en la versemblança de la hipòtesi, la qual encara es pot reforçar a través dels indicis que explicaré a continuació (el fet que el bloc intrús i causant del desplaçament de N34 ocupi justament l'espai d'un quadern, d'una banda; i que l'únic quinqüern del manuscrit, significativament, sigui aquell que conté un bloc de textos repetits, de l'altra: *vid nota 97 supra*).

Vet aquí, doncs, una possible reconstrucció fascicular de l'antígraf per al primer tom del cançoner<sup>138</sup>. Les barres inclinades indiquen un canvi d'autor o de bloc; l'asterisc, com de costum, indica que el plec o el full s'ha perdut i que és, en conseqüència, hipotètic:

---

<sup>138</sup>El segon tom es resisteix a qualsevol intent de fasciculació de l'antígraf: l'extensió de les composicions narratives, que en ocasions abracen més de seixanta fulls, fa del tot ociosa una hipòtesi com la que proposo per al ms. 7, basada en una suposada coincidència de plecs i seccions. Cal destacar el caràcter aproximat i purament teòric d'aquesta proposta.

\*I<sup>8</sup> (ff. \*[i-viiij]) / \*II<sup>8</sup> (ff. \*[viii-xvj]) / III<sup>8</sup> (ff. \*[xvij]-7) IV<sup>10</sup> (8-17) / V<sup>8-1</sup> (18-24) / VI<sup>12-3</sup> (25-33) / VII<sup>8-1</sup> (34-40) / VIII<sup>8</sup> (41-48) / IX<sup>12</sup> (\*[lxx]-59) / X<sup>8</sup> (59-66) XI<sup>8</sup> (67-\*[xcvij]) XII<sup>8</sup> (\*[xcvij]-72) XIII<sup>10-1</sup> (73-81) / XIV<sup>8</sup> (82-89) / XV<sup>8</sup> (90-97) / XVI<sup>8</sup> (98-104) / \*XVII<sup>10</sup> (\*[cxxxviiij]-\*[cxxxviiij]) XVIII<sup>10</sup> (\*[cxxxviiij]-107) XIX<sup>10</sup> (108-117) XX<sup>10-1</sup> (118-124) / XXI<sup>10-1</sup> (125-133) XXII<sup>10</sup> (134-143) / XXIII<sup>8</sup> (144-150) / XXIV<sup>12</sup> (151-162) / XXV<sup>8</sup> (163-\*[ccxx]) \*XXVI<sup>8</sup> (\*[ccxxj]-\*[ccxxviiij]) \*XXVII<sup>8</sup> (\*[ccxxviiij]-\*[ccxxxvij]) \*XXVIII<sup>8</sup> (\*[ccxxxij]-\*[ccxliiiij]) XXIX<sup>10</sup> (\*[ccxlv]-167) / XXX<sup>8</sup> (168-175) /

#### 4.1. Un poema de Pròixida extrapolat (N34)

La primera gran llacuna del manuscrit, ja comentada a l'apartat II.b.4, correspon a l'acefalia del còdex i no presenta especials problemes quant a la interpretació de l'estructura del cançoner: falten divuit fulls que possiblement havien contingut més poemes de Gilabert de Pròixida, l'autor al qual està dedicada la primera secció del recull. Malauradament, aquests poemes s'han de considerar perduts per sempre, o si més no fins al dia en què s'exhumi un nou manuscrit, cosa difícil però no impossible (vegi's la referència al cançoner perdut de la Biblioteca de l'Escorial, més amunt). La segona llacuna del còdex, però, de dos fulls (ff. [xliiii] i [xliv]) en l'antiga foliació, que es troba al segon plec actual, entre els ff. 25 i 26, també relacionada amb la secció de Pròixida, resulta més misteriosa i s'ha d'estudiar amb cura perquè pot aportar noves dades sobre la composició de l'antígraf. Observi's el detall de la taula següent:

<i>Poeta</i>	<i>Comp</i>	<i>Folis</i>	<i>Plec (antígraf)</i>
G Pròixida	N3-22	ff. 2-17r	IV
	[N23 <i>sm</i> ]	ff-17v-18r	V
	[N24 <i>sm</i> ]	f. 18v	
G Cabestany	N25	ff. 19r-v	

G Cabestany	N26	f. 20r	
Anònim	N27	f. 20r	
P Cardenal	N28	f. 20r	
Anònim	N29	f. 20v	
R Berenguer V	N30	ff. 20v-21r	
Anònim	N31	ff. 21v-22r	
Cadenet	N32	ff. 22r-23v	
A Maruelh	N33	ff. 23v-24v	
<b>G Pròixida</b>	<b>N34</b>	<b>f. 25r-v</b>	<b>VI</b>
		llacuna de 2 fulls	
Pere March	N35-41	f. 26r-33v	

El bloc de poemes de Pròixida ocupa els setze primers fulls conservats del manuscrit (ff. 2r-17r: plec I i primer full del plec II). Al f. 17r hi ha l'última cobla del poeta, N22, i al verso d'aquest mateix full el copista va deixar un espai en blanc que s'allarga fins al f. 18v. En l'exemplar conservat aquest espai va ser omplert per una segona mà que hi va copiar unes cobles castellanques (N23) i les *Cobles de la Ballesta* (N24). A continuació segueixen sis fulls (ff. 19r-24v) que contenen nou peces trobadoresques (N25-33), de les quals tres són anònimes, i tot seguit, al f. 25r-v, es torna a trobar un poema de Pròixida (N34), estranyament extrapolat i aïllat de la secció que li correspondria. Just després d'aquest poema ve l'esmentada llacuna de dos fulls, i al foli següent (f. 26r) comença el primer text de la secció de Pere March (N35). ¿Què ha passat? ¿Quin podria haver estat el contingut d'aquesta llacuna? Quant a la darrera qüestió, es pot aventurar que hi havia hagut alguns poemes més de P. March, cosa que contribuiria a confirmar la hipòtesi reconstructiva de Cabré (1993: 74-5) per a la sàtira misògina (VI de la seva edició), mancada almenys d'una cobla contra l'estat de la donzella. Però, en qualsevol cas, ¿com s'explica la irrupció d'aquest poema aïllat de Pròixida quan la secció del poeta ja semblava definitivament tancada?

Els textos que hi ha entre la fi de la secció de Pròixida i el poema extemporani N34 són peces trobadoresques, algunes breus (esparses, *coblas*), que curiosament ocupen, plegades, l'espai d'un quadern (set folis i mig, si fem entrar en el còmput el f. 18 i el verso del f. 17, deixats en blanc en la primera fase compilativa). La primera explicació que ve al pensament és que, en l'antígraf de l'*Ur-VeAg*, entre el penúltim i l'últim poema de Pròixida (entre N22 i N34), s'hi hagués intercalat un plec (un quadernet encartat) amb textos d'altra procedència (N25-N33), i això hagués provocat la separació, en l'exemplar de còpia, dels dos textos del poeta. Aquesta proposta, però, té una greu objecció, i és que no encaixa amb el comportament a què ens té acostumats el compilador del cançoner primigeni (*Ur-VeAg*), on la intercalació de blocs que pertanyen al cançoner base i de blocs trobadorescos és pràctica habitual: caldria suposar l'existència de massa plects encartats, en concret un per a cada interrupció del corpus base, i això no és gens versemblant.

Hi ha una altra explicació que resulta més econòmica en relació a la resta de fenòmens observats en aquesta zona del còdex. En la segona fase de construcció del cançoner primigeni (*Ur-VeAg*), un cop copiades les tres grans seccions d'autors catalans, el responsable de l'ampliació trobadoresca va afegir, al final de la seqüència compacta dedicada a Pròixida, en els fulls que havien quedat en blanc, el bloc dels poemes N25-33 (on es combinen esparses i anònims occitans amb textos de trobadors ben coneguts). Un cop ja feta l'ampliació, però, va arribar a les mans d'aquest compilador una nova peça de Pròixida (N34), i el text fou copiat després del poema d'Arnaut de Maruelh (N33), últim autor del bloc trobadoresc<sup>139</sup>. Aquesta hipòtesi, però, també presenta alguna

---

<sup>139</sup>En un primer moment el cas ens podria fer suposar que el compilador del cançoner base i el que executa el farciment de fulls deixats en blanc coincideixen en una mateixa persona: un compilador que té a la vista fonts i materials de procedència diversa, i que els organitza segons un determinat criteri editorial (que no sembla ser altre que el de legitimar el cànon líric contemporani a través de les autoritats trobadoresques). Però l'observació dels sistemes compilatius utilitzats als cançoners hispànics del quatrecentens ens ensenya que un tal criteri (que implica una concepció de tipus historiogràfic o evolutiu de la literatura vista com a clàssica a l'època, respecte de la producció de més rabiosa actualitat) hauria de ser considerat un cas únic, excepcional en el seu gènere i, per això mateix, altament improbable. A més, si les dues fases compilatives de l'*Ur-*

zona d'ombra: ¿per què N34 no va ser copiat als ff. 17v-18r, que com hem vist van acabar quedant en blanc i no van ser omplerts fins que una segona mà humanística no es va dedicar a aprofitar els espais buits de la còpia conservada? Potser perquè aquest espai ja estava ocupat, en l'antígraf, per alguna composició que el copista de l'exemplar conservat va decidir obviar. O potser perquè el responsable de la còpia dels blocs trobadorescos, l'interpolador, no va fer l'esforç de tornar enrera i buscar un lloc més acostat a la secció compacta de Pròixida, i simplement va afegir el poema a continuació de l'últim text que acabava de transcriure.

Encara hi ha una possibilitat més senzilla: que el cançoner primigeni (*Ur-VeAg*) estigués desenquadernat i, en prendre'l per a recopiar-lo com a nucli inaugural de la primera ampliació (*VeAg1*), al compilador se li traspaperés el plec on hi havia el poema N34. Això encaixa exactament amb la reconstrucció fascicular de l'antígraf proposada més amunt (vegi's la taula i la hipòtesi de fasciculació de les pàgines anteriors per a l'explicació que segueix): l'últim poema de la secció compacta de Pròixida s'acaba al f. 17, últim full de l'hipotètic plec IV<sup>10</sup> (ff. 8-17); el bloc trobadoresc interpolat ocupa l'espai d'un quadern mancat d'un full, que coincideix amb el plec V<sup>8-1</sup> (ff. 18-24); el poema N34 de Pròixida inaugura justament el plec següent, VI<sup>12-3</sup> (ff. 25-33), un sextern (6+6) mancat de tres fulls, que conté tota l'obra lírica de Pere March transmesa pel cançoner. Si la posició real d'aquest darrer fascicle (VI) hagués estat entre els actuals plecs IV i el V, el poema N34 hauria aparegut copiat al final de la secció compacta de Pròixida; alhora, hauria anat seguit de la secció compacta de Pere March, segurament amb un full en blanc (un dels quals correspondria a la llacuna actual) entre un autor i l'altre. A continuació, hauria vingut el bloc trobadoresc del quadern V, que enllaçaria amb el següent grup de textos occitans, amb fulls en blanc al final o al començament de cada fascicle, respectant els blancs de la seqüència actual. En resum, l'extrapolament del poema

---

*VeAg* fossin responsabilitat d'un únic copista, aquest hauria seguit sempre un mateix criteri d'estructuració dels materials, establint jerarquies en les agrupacions de poemes trobadorescos o imposant-hi alguna mena d'ordenació interna de la qual el cançoner està, en aquesta secció, mancat.

N34 i el desordre que se'n segueix haurien estat generats per un simple error en la hilació dels fascicles (IV-V-VI enlloc del correcte IV-VI-V) al moment de realitzar la transcripció.

Després, en qualsevol cas, el copista de l'exemplar conservat ho va recopiar tot seguit sense fer distincions, cosa que explica el desordre aparent de la seqüència pervinguda i la situació extravagant del poema de Pròixida N34. Per si encara n'hi havia algun dubte, aquesta és una prova definitiva que l'exemplar conservat del cançoner és una còpia.

Tot i haver desestimat d'entrada, per raons que em semblen prou sòlides, la teoria dels plec encartats en l'antígraf, importa recordar que l'esmentat bloc trobadoresc que interromp el corpus base ocupa l'espai d'un quadernet: aquesta dada és determinant perquè ha contribuït a desentrellar l'estructura fascicular de l'antígraf.

#### 4.2. Un bloc de sis textos repetits

El plec setè (ff. 81-90), tot ell traspasat per un forat de corc (excepte el f. 90) i afectat per un altre rastre de corc que ha estat restaurat, és l'únic quinquern del manuscrit. Però aquesta no és l'única anomalia del plec. En aquest fascicle hi ha copiat un bloc de cinc poemes que més endavant trobarem repetits, transcrits per la mateixa mà i sense variants textuais significatives, amb l'ordenació lleugerament alterada. El quinquern s'acaba al f. 90, que és justament el full on hi ha el poema N87, de Ponç d'Ortafà, l'últim d'aquest bloc i també l'últim de la sèrie repetida més endavant, on porta la numeració N136. Vegi's, en les dues taules que segueixen, la seqüència repetida:

##### Primera sèrie

<i>Autor</i>	<i>Incipit</i>	<i>Folis</i>	<i>Comp</i>	
<i>Ordre</i>				
J Sant Jordi	No m asalt d'om	83r	N79	1



J Sant Jordi 2	Ja dona 'l mon	83r	N80	
Pere II 3	Can vey en Peyronet	83v	N81	
Rig Ber 4	Atressi com l'aurifans	84rv	N82	
Ber Vent	<i>Cant vey la lauseta</i>	85r-86r	N83	
Pardo	Leyaltatz vol	86v-87r 87v-88v	N84	5
<i>Pistoleta</i>	<i>Bona dompna</i>	89rv	N86	
Ponç Ort 6	Sí n'ay perdut	90rv	N87	

Segona sèrie

<i>Autor</i>	<i>Incipit</i>	<i>Folis</i>	<i>Comp</i>	
<i>Ordre</i>				
Pardo	Leyaltatz vol	f. 144v	N131	1
J Sant Jordi	No m asalt d'om	f. 145r	N132	2
J Sant Jordi 3	Ja dona 'l mon	f. 145r	N133	
Pere II 4	Can vey en Peyronet	f. 145v-146r	N134	
Rig Ber 5	Atressi com l'aurifans	f. 146v-147r	N135	
		f. 147v llacuna 1 full		
Ponç Ort 6	Sí n'ay perdut	f. 148r	N136	

Com s'observa en les taules, els quatre textos N79-80-81-82 de la primera sèrie equivalen a N132-133-134-135 de la segona: els poemes segueixen, per tant, el mateix ordre en les dues seqüències. Més enllà

d'aquesta coincidència, que no té res de casual, hi ha les irregularitats següents: després del text de Rigaut de Berbezilh (N82/N135) trobem un poema de Bernart de Ventadorn (N83) en la primera sèrie (destacat en cursiva), i en canvi una cara de foli en blanc (el verso del f. 147) més una llacuna d'un full perdut, en la segona sèrie. Tant el poema N83 com la llacuna i la pàgina en blanc, però, ocupen el mateix espai: un full sencer més una cara de full. Les diferències continuen amb el següent text de la primera sèrie (N84), el poema de Pardo, que apareix copiat en primer lloc (N131), encapçalant tot el bloc repetit, en la segona sèrie. Abans de l'últim poema repetit, N87/N136, de Ponç d'Ortafà, sempre en posició final, encara hi ha una altra anomalia: un nou text inserit en la primera sèrie (N89, de Pistoleta, en cursiva) que no apareix en la repetició. La totalitat del comportament d'aquests textos resulta difícil d'explicar. És possible, però, d'extreure'n algunes conclusions:

1) El fet que els quatre textos N79-80-81-82 / N132-133-134-135 apareguin repetits en el mateix ordre fa pensar que aquests poemes estaven copiats seguits en alguna de les fonts de què es va servir el compilador del cançonier primitiu (*Ur-VeAg*). Igualment, el fet que el poema N87/N136 ocupi la darrera posició en les dues seqüències fa sospitar que aquest text podria haver tancat quadern en la font manuscrita original.

2) En aquesta hipotètica font (a) hi havia alguns fulls que estaven en blanc, com sembla demostrar la coincidència entre l'espai que ocupa el poema N83 i la llacuna entre els actuals ff. 147-148.

3) Alguns d'aquests espais en blanc es van omplir posteriorment a partir d'altres fonts (a'). Això ens permet hipotitzar que la font primera podria no ser un recull unitari tancat, sinó un grup de plec i fulls solts, que potser havien arribat a mans del compilador en més d'una represa. Segons aquesta hipòtesi, els poemes de Bernart de Ventadorn (N83) i de Pistoleta (N86), que ocupen blancs de la font primigènia (en la primera sèrie), haurien procedit d'una segona subfont trobadoresca, potser senzillament poemes solts, que el compilador va superar a la seva font principal. Si fos així, la raó per la qual el

responsable de farcir el corpus base va inserir aquests dos poemes en la primera seqüència i no, en canvi, en la segona, resulta d'allò més elemental: el copista completa la primera sèrie a partir d'una altra font trobadoresca, però no s'adona de la presència repetida de la segona seqüència, i per això, aquesta, no la farceix i hi queden els espais en blanc. Ara bé, la raó del canvi de posició de la cançó de Pardo (N84/N131), que passa del penúltim al primer lloc en la segona sèrie, ja no és tan evident. La casualitat i l'atzar en la disponibilitat dels materials, acabo pensant, podria haver jugat un paper important en tot plegat. A més, és corrent que, en copiar una seqüència, apareguin desordres parcials: el copista podia saltar-se (de manera voluntària o per error) un o més poemes, i després adonar-se'n i incloure'ls a posteriori en una de les dues seqüències, però no en l'altra.

En publicar la taula de continguts del cançoner, Bohigas ([1970]: 239) ja es va fixar en la repetició, amb l'ordre alterat, d'aquestes sis peces, remarcable «perquè és revelador de la manera de treballar dels compiladors dels cançoners poètics i per si pot indicar que el compilador del nostre cançoner hagi tingut més d'un manuscrit a la vista on figuraven les esmentades composicions». Bohigas es refereix a l'ús, per part del compilador, d'antígrafs diferents per a cadascuna de les dues sèries, una possibilitat que l'anàlisi de les variants entre els poemes repetits obliga a descartar: es tracta gairebé sempre de variants gràfiques irrellevants, que no fan sinó posar de manifest la font comuna de les dues còpies de cada poema contingudes a l'*Ur-VeAg* (vegi's, a l'Apèndix primer, l'edició dels sis poemes de testimoniança doble).

La col·lació dels textos que s'hi ofereix, editant la lliçó de la primera seqüència (N79-82, N84 i N87) amb les variants de la segona (N132-135, N131 i N136) en aparat positiu, confirma aquesta afirmació. Són molt importants, al mateix efecte, les notes de Varvaro (1960: 106-121) que acompanyen l'anàlisi ecdòtica del cèlebre poema de Rigaut de Berbezilh (N82/N135), *Atressi com l'orifanz*, contingut en les dues sèries. «Che esse [les dues còpies del poema contingudes a *VeAg*] siano strettamente apparentate è provato da numerose lezioni. [...] Si affaccia

il sospetto che in realtà i due testi siano due copie della stessa fonte». Després d'estudiar les lliçons comunes a les dues còpies del *VeAg* en contra de la resta de la tradició, i les principals diferències entre una i altra, descrites com «semplici sviste, imputabile ora a *Ve* ora a *Ve*<sup>1</sup>», Varvaro (*loc cit*) arriba a la següent conclusió:

Ci pare dunque ammissibile che le due copie risalgano più o meno immediatamente ad uno stesso testo, quasi sempre ricostruibile con certezza, e pertanto le lezioni che segnaleremo con la sigla *Ve* testimonieranno non per una delle due copie ma per l'antigrafo comune, salvo la presenza di altra lezione siglata *Ve*<sup>1</sup>.

Les lliçons, doncs, que figuren a l'aparat de Varvaro seguides de la sigla *Ve*, no són ni les de la seqüència *VeAg1* ni les del bloc *VeAg2*, sinó les d'un hipotètic antígraf comú reconstruït per l'editor amb la voluntat de reduir al màxim el nombre de testimonis admesos en l'anàlisi stemmàtica. Estranyament, aquest afany de reducció dels testimonis a tenir en compte en l'establiment del text condueix Varvaro fins a l'extrem d'eliminar, com a lliçons singulars, no només les variants poc significatives que separen les dues redaccions de *VeAg* (tavella II), sinó també les que emparenten les dues redaccions d'aquest cançoner en contra de la resta de la tradició (tavella I), «in quanto esclusive di un manoscritto perduto ma ricostruibile». Amb aquesta operació, l'aportació del *VeAg* a l'aparat de variants del text queda reduïda fins al punt de convertir-se en pràcticament inexistent.

Aquesta qüestió, però, que afecta la filiació de les dues lliçons del *VeAg* en relació als altres manuscrits que reporten el poema, serà tractada més endavant (Apèndix segon), en l'anàlisi dels poemes trobadorescos i dels vincles stemmàtics que es poden establir entre el nostre manuscrit i la resta de cançoners occitans. Per ara interessa recordar l'observació de Varvaro, confirmada per la col·lació dels altres

cinc textos del bloc repetit: que hi ha una única font, un antígraf comú per a les dues lliçons de *VeAg*.

Retornant al treball de Bohigas ([1970]: 239), l'estudiós es fa la següent pregunta, més aviat retòrica: «Aquesta duplicació es deu a distracció del compilador? Ho creiem possible». Sembla clar que la repetició del bloc de poemes no pot ser sinó una distracció del compilador de l'arquetip, distracció que es va reproduir, inalterada i inadvertida, en la còpia de l'exemplar que coneixem. L'error de copiar dues vegades un mateix bloc de poemes és significatiu per tal com posa sobre la taula la manera de treballar del compilador: d'una banda, demostra que aquest va utilitzar més d'una font (o potser, més exactament, una sola font aprofitada en batudes successives), i, de l'altra, que procedia segons un sistema de farciment. Ho hem vist ja en el procés d'inserció de blocs trobadorescos a l'interior del corpus base del cançoner, i ara, a escala més petita, ho veiem a l'interior mateix d'un d'aquests blocs: ¿com s'explicaria, si no, el fet que la primera seqüència de textos contingui dues peces que en canvi no apareixen en la repetició de la segona sèrie? Aquestes observacions porten a confirmar una vegada més la versemblança conjectural d'un procés compilatiu que consisteix a anar inserint peces i blocs de diversa procedència en espais del cançoner que prèviament han estat reservats o deixats en blanc: una elemental mecànica de treball que ajuda a explicar l'estratificació en aparença arbitrària de la còpia resultant. Sèries repetides, poemes extrapolats o dispersos i blocs interromputs, en el context d'aquesta anàlisi, equivalen als errors significatius que tot editor utilitza per tal de reconstruir, al llarg d'una transmissió manuscrita sovint accidentada, l'hipotètic text que en teoria hauria de ser el més acostat possible a la voluntat de l'autor. Vegi's la cita d'Avallè (1978: 89) reportada més amunt, a l'apartat 1 d'aquesta part.

Val la pena de comparar el cas del nostre bloc repetit amb el de la cançó adjectivada del Capellà de Bolquera, que apareix copiada dues vegades (*b, c*) al *Cançoneret de Ripoll* (Badia, 1983: 23, n. 27; núm XVII: 271-79).

En aquest cas, però, les variants de les dues versions de la cançó sí que són significatives: a la lliçó de *b* falten versos sencers que en canvi *c* sí que reporta. Les dues lliçons del text copiades al *Cançoneret*, doncs, podrien procedir de dos antígrafs diferents. I ho confirma una nota del copista, en un altre punt del manuscrit, que consigna una variant al marge del poema XIII (Badia, 1983: 243, n. 35). Una tercera lliçó de la cançó adjectivada (*a*) es troba al nostre *VeAg* (N90), que juntament amb el *Cançoneret*, és l'únic altre testimoni d'aquest poema.

Al cançoner *Sg* també hi ha un poema repetit: l'alba *Eu sui tan cortesa gaita* (atribuïda a Cadenet per la majoria de manuscrits, *BdT* 106,14), que està copiada dues vegades amb variants «notevolissime di lezione e di forme grafiche» (Ugolini, 1936: 540), primer atribuïda per la rúbrica a Guiraut de Bornell i després a Arnaut Daniel. Per a Ugolini, aquesta és la prova que el compilador treballava a partir de diversos manuscrits, i en aquest cas sembla evident que les dues lliçons del text han de procedir de dos antígrafs diferents.

Finalment, una darrera comparació. Resulta molt interessant, i al meu entendre significatiu, el paral·lelisme puntual que es pot establir entre el bloc repetit del *VeAg* i el cas del cançoner provençal *N* (Pierpont Morgan Library, M 819) descrit per G. Lachin (1993: 598-99, n.15): la repetició de cinc textos de Guillem IX copiats per la mateixa mà, a partir del mateix antígraf, però en diferent ordre (*BdT* 183, 12-1-2-4-10; *BdT* 183, 2-4-10-1-12), en dos plec diferents del cançoner<sup>140</sup>: «il che la dice lunga sulla prudenza necessaria nel valutare la sequenza dei componimenti dello stesso autore presenti in codici diversi a fini di critica esterna».

Més amunt he dit que l'estructura actual dels plec del manuscrit no és significativa per explicar l'organització del contingut del cançoner, apreciació que se sosté sobre els mateixos indicis que demostren la

---

<sup>140</sup>Com en el bloc repetit de *VeAg*, al cançoner *N* hi ha tres poemes (*BdT* 183, 2-4-10) que van seguits, mantenint l'ordre, en les dues seqüències, i un (*BdT* 183, 12), el primer text de la primera sèrie, que passa al final en la segona.

qualitat de còpia de l'exemplar conservat (una còpia on la fasciculació ha deixat de ser rellevant per a la interpretació de l'estructura del contingut). Ara bé, el bloc de textos repetits ens reserva encara una sorpresa, ja anunciada més amunt, i és que els fulls on estan copiats aquests poemes formen part d'un plec molt especial: l'únic quinquern de l'exemplar conservat. *Vid* l'apartat 6.2 de la descripció codicològica (II.a). ¿Com s'ha d'entendre el fet que l'únic plec de cinc bifolis del còdex sigui precisament el que conté un bloc que està copiat dues vegades per error? El cert és que la casualitat resulta si més no sorprenent, i potser significativa. Es dóna el cas, com hem vist, que el bloc trobadoresc intercalat a l'interior de la secció de Pròixida ocupa l'espai d'un quasi-quadern (7 folis i mig). ¿Aquestes coincidències, no són un indicador que l'antígraf del *VeAg* estava format a base de quaderns i/o quinquerns, possiblement sense relligar? La hipòtesi de fasciculació de l'arquetip proposada més amunt bé permet suposar-ho. Una tal estructura fascicular donaria compte de les irregularitats esmentades: l'existència d'un bloc de textos repetit (un fascicle copiat dues vegades a causa d'un traspaperament de plecs en l'antígraf) i la interpolació d'un poema de Pròixida (la intercalació trobadoresca en la secció d'aquest poeta ocupa justament l'espai d'un plec de quatre bifolis).

En sentit estricte, donat que les anomalies afecten sempre els blocs de composicions trobadoresques, també podria ser que, allò que hagi estat fet a base de quadernets sense relligar, sigui únicament la font que el compilador de l'arquetip va utilitzar per farcir els blancs del cançoner base. En qualsevol dels dos casos, però, les irregularitats es poden explicar en funció d'una estructura fascicular arquetípica feta a base de plecs petits (quaderns o quinquerns), cosa que contrasta amb els octerns de la còpia que coneixem, i això sí que és significatiu, perquè ajuda a entendre el conjunt de la seqüència desordenada que ens ha pervingut: fa veure que el suposat desordre té una causa lògica, i que, lluny de l'arbitrarietat que fins ara se li havia atribuït, és reconduïble a un ordre ideal (o hipotètic) alterat.

### 4.3. Especulacions a l'entorn del cançoner jordià

#### 4.3.1 La presència anòmala de Sant Jordi

Malgrat estar representat amb sis peces, hi ha motius per considerar que Jordi de Sant Jordi és el gran absent del cançoner. Les seves composicions hi apareixen de manera dispersa, cosa que és excepcional al *VeAg*, on l'obra dels poetes inclosos al corpus base i a l'antologia cortesana es troba sempre disposada formant seccions compactes (el cas de N34, el poema extrapolat de Pròixida, té una explicació material molt clara, com ja s'ha vist, i no és sinó l'excepció que confirma la regla). De les sis peces de Sant Jordi copiades al recull, tres són anònimes (N78-79-80), dues estan precedides de la rúbrica atributiva corresponent (N148 i N1), i una, tan sols del títol (N172: *Passio amoris*). La primera de les tres peces anònimes, N78 (*Dança e scondit*) està copiada també al cançoner *L*, allà clarament atribuïda per la rúbrica a Sant Jordi. Les altres dues, N79 i N80, com s'ha explicat al capítol anterior, apareixen copiades per segona vegada al *VeAg* alguns fulls més endavant, formant part del bloc de sis poemes repetits (N79=N132, N80=N133). La primera, *No m asalt d'om que n tots afars no sia*, és una cobla esparsa (també transmesa pels cançoners *N P*, però en aquests testimonis la trobem encapçalada amb una rúbrica atributiva a Sant Jordi). La segona, *Ja dona l mon no m fara del blanch groch* (una esparsa més tornada), és un fragment acèfal del poema *En mal poders enqueres en mal lloch*, núm X en l'edició Riquer & Badia (1984: 179-187), les dues últimes estrofes del qual han tingut vida pròpia, com a esparsa amb tornada, en altres cançoners: *J2* (f. 108: *Altre*), *K2* (f. 142: *Altra*) i *N2* (f. 167v: *Cobla sparça*). El més curiós és que aquests mateixos cançoners també transmeten el poema sencer, alguns fulls més endavant (*JK*) o més enrera (*N*), atribuint-lo a Sant Jordi amb rúbriques gairebé idèntiques: *J* (f. 129v: *Altra obra feta per mossen Jordi de Sant Jordi uniçonant aperiada la meytat*); *K* (f. 158: *Altre obra feta per mossen Jordi de*



*Sant Jordi uniçonant aperiada la meytat*); N (f. 131: *Obra feta per mossen Jordi de Sant Jordi uniçonant aperiada la maytat*).

Aquests tres poemes (N78-79-80) es troben al final de la secció compacta d'Andreu Febrer, encapçalant el bloc trobadoresc C, una situació que, sumada a les particulars circumstàncies de la transmissió manuscrita que acabo de destacar, fa pensar que els tres anònims formaven part d'una de les fonts utilitzades pel compilador com a material de "farciment" del cançoner base *Ur-VeAg*: em refereixo als plecs trobadorescos (cfr 3.1.2). En la tradició dels cançoners provençals, les cobles esparses, juntament amb els intercanvis de cobles, i ocasionalment els *descortz* i les pastorel·les (i també, com veiem en l'exemple descrit, els *esconditz*: N78), són peces de gènere menor, sentides com a no canòniques, amb una presència no estable o no uniforme en la tradició manuscrita: solien servir de farciment entre seccions més importants i per això sovint eren objecte de selecció o exclusió per part de copistes i compiladors (vegi's Asperti, 1995: 16)<sup>141</sup>. De fet, no cal remuntar als cançoners de la tradició trobadoresca per trobar altres exemples d'aquest procediment, que és d'allò més habitual als reculls de lírica tardomedieval. Sense anar més lluny, a *J*, un cançoner que ens és particularment útil perquè està precedit d'una taula de continguts, s'observa com el compilador va anar afegint cobles esparses fora de programa, al llarg de tot el manuscrit, quan li semblava que quedava massa espai en blanc al marge inferior de la pàgina<sup>142</sup>. La hipòtesi que proposo per explicar la situació anòmala i l'anonimat d'aquests tres poemes al *VeAg*, doncs, és molt elemental: les composicions N78-79-80 estaven copiades sense cap atribució en alguna de les fonts secundàries utilitzades pel compilador de l'arquetip (font comuna, almenys en part, a *JK* i *N*), que les va incloure al cançoner sense saber que eren obra de Jordi de Sant Jordi, tractant-les com a

---

<sup>141</sup>I per això, també, com és sabut, la coincidència en la transmissió d'esparses o textos adèspots és molt útil per detectar contaminacions entre cançoners.

<sup>142</sup>Vid Rodríguez Risquete (2001: 184-85), que descriu diversos exemples, al cançoner *J*, d'aquest habitual sistema d'impaginació. El cançoner *N* (BAB, ms. 1) conté immenses seccions ocupades únicament per cobles esparses, molt sovint adèspot.

material anònim. És per això que no tan sols no porten rúbrica atributiva, sinó que tampoc formen secció d'autor en el corpus base del cançoner, i aquesta circumstància (el seu estatus de gènere menor, mancat d'autoritat) explica la repetició de dues d'elles, N79 i N80, quan el quadernet on hi havia un dels blocs trobadorescos que servia de farciment es va traspaperar i tota la seqüència va ser copiada dues vegades per error (bloc C').

D'aquestes repeticions de poemes, i de la constatació que dues d'elles es recullen també en altres cançoners, se'n pot inferir alguna hipòtesi sobre la xarxa de relacions entre els diversos reculls lírics catalans de la segona meitat del segle XV. Per ara, interessa destacar un fet elemental, i és que la situació descrita no s'explica sense suposar la difusió (independent, o si més no al marge, dels grans cançoners) de grups d'esparses i anònims (els quals, quan es transmeten en plecs solts, equivalen, pel seu estatus en la cadena de la transmissió, als antics *Liederblätter* de la tradició manuscrita occitana). Aquests textos haurien anat circulant en plecs o grups de plecs, possiblement sense relligar, abans de ser incorporats a la secció corresponent d'algun gran cançoner. Molts, és clar, no s'hi van arribar a copiar mai, i la fragilitat mateixa del seu suport material els ha condemnat a la pèrdua o a la destrucció. El procés s'assembla molt, en essència, a la hipòtesi descrita per Meneghetti (1991: 46-7) per explicar-se l'existència de seccions de *coblas esparsas* similars a l'interior d'alguns dels grans cançoners provençals: l'explotació d'un corpus antològic preexistent que cada *editor* selecciona segons criteris propis<sup>143</sup>.

La transmissió per plecs solts, d'altra banda, no es devia limitar a les esparses i als anònims. Una de les propostes que formula Cabré (1993: 115-16) per tal d'explicar-se l'absència d'una hipòtesi stemmàtica que lligui coherentment totes les restes de l'obra de Pere March,

---

<sup>143</sup>«En effet, on peut démontrer que plusieurs constituants des sections de *coblas esparsas*, presque toujours anonymes, de manuscrits tels que le grand chansonnier de la Bibliothèque de Milan (G), ou les manuscrits J, P, Q, maintenant à Florence, ou encore le manuscrit T de la Bibliothèque Nationale de Paris, ne sont que des résidus d'items désagrégés de florilèges» (Meneghetti, *loc cit*).

dispersa en diversos cançoners catalans, apunta a la possible circulació dels textos en microtradicions independents que testimonien l'existència d'un ordre en algun punt de la transmissió. Aquesta transmissió, però, ha de ser llegida com una xarxa de relacions molt més complexa del que les engrunes restants deixen entreveure. «No afecta aquest supòsit que la transmissió es produís en bifolis o quaderns solts, o bé amb els textos integrats en miscel·lànies (però llavors cal imaginar un altíssim nombre de cançoners perduts)», diu Cabré. I tot seguit afegeix: «la primera possibilitat no se sol tenir en compte sovint i resulta prou explicativa».

Tenim proves suficients de l'existència contemporània de plec solts o desenquadernats, tant de lírica com de narrativa en vers. Per exemple, el ms. 1744 de la BC (G de Massó), que ara reuneix dos plec que no tenen res a veure l'un amb l'altre, copiats per mans diferents i en moments diferents, però enquadrats junts: un quinquern, i un fasciclet de dos bifolis més un bifoli de pergamí al final. El primer fasciclet conté la *Questió* entre el vescomte de Rocabertí i Jaume March i el plany anònim *Ab lo cort trist enviollat d'esmai*, escrits amb una bella gòtica *libraria* de caplletres acolorides, i el segon conté dos poemes de Llorenç Mallol copiats per una altra mà molt més cursiva i modesta: un vers figurat i un escondit<sup>144</sup>. Un altre bon exemple el constitueix el ms. 1833 de la BC, un plec restaurat de nou fulls que conté el poema narratiu en forma epistolar *A bella Venus* de Francesc de la Via. Aquest cas importa molt perquè afecta un autor contingut al *VeAg*. Això demostra que els poemes narratius, com la poesia lírica, també circulaven en plec o grups de plec abans de ser incorporats a algun gran cançoner. Beltran (1996: 18, 20) i (1995a: 236) suggereix que aquesta mena de fascicles, inevitable primer graó de la transmissió manuscrita, devien ser molt freqüents com a còpies personals de textos considerats de particular interès o potser fins i tot com a regals de l'autor als seus admiradors, destinataris o protectors.

---

<sup>144</sup>Vegi's l'acurada edició facsimilar, amb transcripció interpretativa, publicada per Serra Baldó el 1932.

Fa anys, Blecua (1974-79: 263, n. 41) ja donava per suposat que la transmissió de la poesia castellana de la segona meitat del XIV, igual com passa en la lírica galaicoportuguesa del doscents, s'havia d'haver produït a través de col·leccions individuals i grups temàtics de poemes. Fins i tot va hipotitzar l'existència de *rotuli* o *Liederblätter* per explicar-se la inclusió de les obres de González de Mendoza i Garci Fernández de Jerena al *Cancionero de Baena*. Quant a la possible comissió de *rotuli* per part del compilador d'un gran recull miscel·lani com és el *Cançoner Colocci-Brancuti*, i en tot cas per a la disposició d'aquesta mena de materials, vegi's Gonzalves (1998: 412, n. 4).

Aquestes reflexions a partir de la transmissió de l'obra lírica de Pere March, contrastades amb les que he exposat més amunt sobre la de Sant Jordi al *VeAg*, indueixen a pensar que la hipòtesi dels plec solts, siguin bifolis o quadernets, és altament productiva en tots dos casos. I això, recordem-ho, en el manuscrit que representa l'estadi més antic de la transmissió d'aquests dos autors.

Si continuem examinant la presència discontinua de l'obra de Sant Jordi al cançoner *VeAg*, però, veurem com aquesta encara ens reserva alguna sorpresa interessant.

De moment, deixaré de banda la *Passio amoris* (N172), *unicum* del *VeAg* que està copiada al segon tom del manuscrit, a l'interior del bloc narratiu, molt lluny dels altres poemes de Sant Jordi. A més de les tres peces anònimes ja esmentades (N78-79-80), el cançoner encara conté dues composicions més de Jordi de Sant Jordi: N148 (*L'estat d'honor i d'amor*) i N1 (el poema reconstruït per Riquer), transcrites l'una rere l'altra al final del plec dotzè, que està mancat dels dos últims fulls i seguit d'una llacuna on falten dos fascicles sencers ( $\gamma$  i  $\delta$ ). Aquests dos poemes, *No pot ren dir né far que bé stia* (N148), i *Dompna tot jorn vos vau preyan* (N1), a diferència dels tres anònims, sí que podrien haver encapçalat, i en aquest ordre, una secció d'autor dedicada a Sant Jordi al corpus central del cançoner *VeAg*. La rúbrica del primer, N148, que llegeix *L'estat donor e de amor que feu mossen jordi*, és una rúbrica

atributiva amb un elemental *accessus ad auctores* que informa del títol de la peça i del nom i estatus social de l'autor, que és cavaller: requisits indispensables de qualsevol text que exerceixi la funció de proemi en l'obertura d'un cançoner personal. La rúbrica del segon, N1, en canvi, resa un simple *Autra Jordi*, ara amb el nom abreujat, segons un procés de simplificació al qual el copista del cançoner ens té acostumats: vegi's, a la taula seqüencial, i més avall (capítol 5), la casuística de les seccions de Basset, Icart i Gualbes. Aquesta hipotètica secció de Sant Jordi, però, va quedar fatalment estroncada per una llacuna de dos plecs, la mateixa que hauria eliminat també, si la proposta de reconstrucció és vàlida, el cançoner possible de Melcior de Gualbes (segons s'ha explicat més amunt, al capítol II.b).

Des del punt de vista de la cronologia i del cànon literari, resulta lògic pensar que l'obra de Sant Jordi havia format part de l'antologia cortesana, és a dir, del corpus *VeAg1* del cançoner. És més: la seva absència (i l'esmentada dispersió dels textos conservats al llarg de les diverses fases de construcció de *VeAg*) hi resulta estranya, difícil d'explicar. Em sembla, però, i tractaré de justificar-ho a continuació, que hi ha raons fundades per suposar que la llacuna dels plecs  $\gamma$  i  $\delta$  (entre el f. \*[ccxvij] i el f. \*[ccxxxviiiij] de l'antiga foliació en romanes) ens podria haver arrabassat un respectable cançoner de Jordi de Sant Jordi, possiblement el més extens i autoritzat d'aquest gran poeta àulic de la lírica posttrobadoresca de començaments del XV.

La principal objecció que, en tot cas, es pot oposar a aquesta hipòtesi, és la presència de l'anònim inacabat *Eras quant vey arbres e brotz florir* (N2) que apareix copiat al verso del f. 1, amb la rúbrica mutilada (el full està tallat). La peça, de tres cobles, ocupa el verso del mateix full que, al recto, conté la segona meitat del poema reconstruït, *Dompna tot jorn vos vau preyan* (N1). Es tracta, per tant, d'una composició que, amb la seva presència inoportuna, s'encarregaria d'interrompre l'hipotètic bloc dedicat a l'obra de Sant Jordi, tot just després del segon poema de la secció. Aquest text inacabat, però, al qual, que jo sàpiga, no s'ha prestat mai atenció, podria no ser un anònim, com hem suposat fins ara

(RM 172:1): es podria tractar de les tres primeres cobles d'una composició mutilada del mateix Jordi de Sant Jordi. Més avall, al capítol següent (4.3.2), edito el text (N2) acompanyat d'un breu comentari i de les notes que contribueixen a justificar aquesta afirmació.

Si ara fem atenció a la transmissió manuscrita del corpus poètic jordià veurem que aquest es presenta, a grans trets, de la següent manera (segueixo la descripció de Riquer & Badia, 1984: 85-88): cinc poemes ens han arribat en testimoni únic (els II, VII i XVIII només són a *H*; i els V i IX, només a *P*). Dels altres tretze poemes, deu apareixen copiats tant a *JK* (*K* depèn de *J*) com a *L* (III, IV, VI, VIII, X, XI, XII, XIV, XV i XVII). Els editors consideren en general preferibles les solucions de *L*, que esdevé manuscrit de base per a tots aquests textos. Només en un sol cas *L* és postposat a un altre testimoni, «en el poema I [*Dança e scondit*], conservat a *H* i a *L*: en aquest cas, *H*, el Vega-Aguiló, de la primera meitat del XV, passa al davant de *L*, de començaments del XVI, també per la qualitat de les seves lectures [...]». De l'esmentat grup de deu poemes, quatre han estat reportats únicament pels dos grups *JK* i *L* (IV, VI, VIII, XII); tres, a més, són a *N* (III, X, XI); un és també a *P* (XIV); i dos, a *N* i a *P* alhora (XV i XVII). Dels tres poemes restants, el número I, com ja s'ha dit, és a *H* i a *L*; i els altres dos, a *HNP* (XIII) i a *NPI* (XVI). Els editors conclouen que «tot i que en termes generals el manuscrit més antic i fidedigne és *H*, el fet que només hagi conservat una petita part de l'obra de Jordi de Sant Jordi, el relega a un paper secundari». L'afirmació, tot i ser discutible des del punt de vista editorial, no fa sinó confirmar la singularitat i l'autoritat del nostre cançoner en la transmissió del text. No hi ha dubte, doncs, que *VeAg* pertany a una branca clarament diferenciada de la tradició: «n'hi ha prou de veure com no coincideix amb els altres ni tan sols pel que fa a les poesies reportades»<sup>145</sup>.

Vegi's, a la pàgina següent, un quadre sinòptic dels catorze poemes conservats de Jordi de Sant Jordi on es fa constar la situació de

---

<sup>145</sup>Cal no oblidar, però, que *P* «també conté textos únics, la qual cosa confirma el seu caràcter de transmissor solitari [...]» (Riquer & Badia, 1984: 87).

cada poema a l'interior de cada cançoner (amb un número d'ordre que remet a la posició dels textos en cada testimoni). Sempre que m'ha estat possible, he consultat els manuscrits (és el cas de *HKL*). Per al *Cançoner de Saragossa (P)*, el parisenc *Cançoner d'obres enamorades (J)* i el còdex conservat a Madrid (*l*), m'he servit de microfites, microfilms, i de les indicacions fornides per l'edició Riquer & Badia. El número d'ordre que consta a *J(K)* és sempre el de *K*.

*Testimoniança de l'obra de Sant Jordi*

Poemes	H	J(K)	L	N	P	l
I Tant es li mals	78		77			
II Dompna, tot jorn		1*				
III Ajustat vey		154	76	157		
IV Sovint sospir		161	63			
V Axi com son						2
VI D'aver lo nom		177	64			
VII No pot ren dir	148					
VIII Ara hojats		178	65			
IX Jus lo front port						
6						
X En mal poders		194	6	100		
X <sup>2</sup> Ja dona ·l mon [cobles V-VI] 80/133			170			148
XI Un cors gentil		153	79	168		
XII Enyorament		155	62			
XIII No m'assalt d'om	79/132					191
1						
XIV Deserts d'amichs			152	80		
4						
XV Tots jorns aprench			180	71		166
3						
XVI Pus que tan bé						202
5 1						

XVII Enuig, enemich de jovent	186	7	163
7			
XVIII Cant vey li temps	172		

*Nota a la taula:* cal destacar que la sèrie de *P* no correspon a la real dins del cançoner: els poemes jordians hi són copiats tots seguits, en l'ordre de la meua numeració (de 1 a 7), però aquesta no té com a referent la seqüència del cançoner, sinó tan sols ella mateixa. Segons Baselga (1896), els textos estan transcrits entre els ff. 94r i 99v, tot just començat el bloc miscel·lani que es troba entre la primera sèrie marquiana (que ocupa els primers 76 fulls) i la de Torroella. Abans de Sant Jordi hi ha, en aquest ordre: *Qui pora dir lo misteri ten alt* (Arnau March), *A deu primer qui es causa causant* (Bernat Miquel), *Per molt pensar so en un pensament* (Bernat Miquel) i la *Tençó* entre el vescomte de Rocabertí i Jaume March. A continuació, i per acabar d'omplir el f. 94, hi ha la cobla esparsa de Jordi de Sant Jordi (XIII: N79 = N132 del *VeAg*) i, seguides, les altres sis peces del poeta. Després del bloc jordià, hi ha una sèrie de poemes de Pere March. No he pogut consultar directament el manuscrit, i em consta que la transcripció de Baselga conté errors que poden afectar la foliació. És segur, però, que els poemes jordians estan copiats seguits al cançoner de Saragossa.

Que *H* sigui el recull que reporta més poemes en solitari, tenint en compte la gran llacuna material que afecta la secció jordiana del manuscrit, convida a pensar que, si aquests trenta-tres fulls no s'haguessin perdut, el *VeAg* podria ser el testimoni més ric de tots els que han transmès l'obra de Sant Jordi. A més, tenint en compte que el cançoner conté una lliçó de gran qualitat i de procedència diferent de la resta de la tradició (i no només pel que fa a lectures concretes, sinó també en els textos reportats), és evident que el compilador del *VeAg* es va servir d'una font autoritzada, potser un *Liederbuch* personal del poeta. Resulta indicatiu, com s'ha dit abans, que els únics poemes de Sant Jordi que *H* comparteix amb altres testimonis siguin justament les cobles esparses i els adèspots repetits: és a dir, allò que circulava solt,



independentment del "cançoner" compacte de Sant Jordi, i que els compiladors utilitzaven com a material de farciment en la confecció de miscel·lànies.

¿Es podria, a partir de les restes conservades, deduir algun ordre en la disposició dels textos d'aquesta hipotètica secció jordiana arrasada en la llacuna dels plecs  $\gamma$  i  $\delta$  de *VeAg*? És una pregunta que, en el supòsit, s'ha de contestar a la vista de l'ordenació de tots els testimonis, i tenint en compte que el referent hipotètic al qual tendir és el llunyà arquetip (no pas l'antígraf) d'un cançoner jordià perdut. No se m'escapa el caràcter purament teòric i especulatiu d'aquesta operació, però un cop assumida com a tal, potser no resulta del tot inútil o ociosa, almenys com a hipòtesi de treball.

Si s'accepta la possibilitat que la font utilitzada pel compilador del *VeAg* podria haver estat una còpia del cançoner personal de Sant Jordi ordenat com a tal, les tres primeres peces que apareixen, transcrits totes seguides i en règim d'*unica* a *VeAg*, són, per aquest ordre: *L'estat d'honor i d'amor* (N148), *Dompna tot jorn vos vau preyan* (N1) i el poema atribuït *Eras quant vey arbres e brotz florir* (N2). El suposat "cançoner d'autor", doncs, s'obriria amb un poema al qual el rubricador, com ja hem vist abans, sembla atorgar una considerable importància. La composició, que Riquer & Badia (1984: 147) descriuen com «una cançó teòrica sobre les excel·lències d'estar enamorat per a poder mantenir una posició honorable en la vida de la cort», resulta molt fàcil de llegir com l'exordi d'un cançoner cortesà amorós. A aquest valor proemial s'ha de sumar, a més, el fet significatiu que el poema conté una endreça al Magnànim: «Als princeps nauts, poderos, on habita / pretz e valor, car es d'onor armats, / mon vers tramet, qui no platz a s'ermita / clergua ni lech si no s d'amor tocatz», i una tornada adreçada a la «Reyna d'onor, excelhents Margarita» (f. 164r). No hi ha cap altre poema de Sant Jordi on els referents externs siguin tan explícits i tan

específicament cortesans, fins al punt que el text gairebé s'autodefineix com un exercici àulic o de circumstàncies<sup>146</sup>.

La hipotètica ordenació de la resta de poemes del corpus jordià és una qüestió que encara està per resoldre. Davant l'arbitrarietat evident i la dispersió de les seqüències transmises pels diversos testimonis, els dos primers editors del poeta (Massó, 1902 i Riquer, 1935) van optar per ordenar els poemes segons un criteri formal i temàtic o de continguts. I, en efecte, la impressió que es guanya a la vista de la *recensio*, és que «cada manuscrit intercala de manera completament diferent i aparentment capriciosa els poemes. És digne de remarcar que *JK* i *L* ofereixen un ordre pràcticament invertit...» (Riquer & Badia, 1984: 87)<sup>147</sup>. En les tauletes que adjunto tot seguit es recull l'ordenació dels poemes a l'interior de cada manuscrit. Hi ha la mateixa informació que a la taula comparativa anterior, però disposada de tal manera que resulta visualment més fàcil copsar les similituds entre seqüències de poemes d'un cançoner a l'altre.

## **K (J)**

XIV Deserts d'amichs	152	ff. 134v-135v
XI Un cors gentil	153	ff. 135v-136r
III Ajustat vey	154	f. 136r-v
XII Enyorament	155	f. 137r-v
IV Sovint sospir	161	f. 140r-v
X <sup>2</sup> Ja dona l mon	170	f. 142r
VI D'aver lo nom	177	ff. 143r-144r
VIII Ara hojats	178	ff. 144r
XV Tots jorns aprench	180	f. 145r-v
XVII Enuig	186	ff. 151r-152v

---

<sup>146</sup>No sembla, en canvi, tan *evident* que s'hagi de considerar una obra de certamen (*vid* Riquer & Badia, 1984:148): hi falta la rúbrica informativa del guardó guanyat al concurs, i, d'altra banda, la concreció dels destinataris d'endrega i tornada sembla apuntar a un ambient poètic tancat i autoreferencial, més selecte i elitista que el del Consistori de Barcelona. Hi ha a més, el detall curiós i encara no del tot explicat, de les rúbriques internes de parlament: Amor i Honor.

<sup>147</sup>Cal aclarir, però, que aquesta última és una apreciació enganyosa: l'ordenació suposadament invertida d'aquests dos grups de manuscrits es limita a una seqüència de quatre poemes, i encara amb una irregularitat. Vegi's les taules que segueixen i l'explicació que les acompanya.

X En mal poders	194	f. 158r-v
<b>L</b>		
X En mal poders	6	ff. 7v-8v
XVII Enuig	7	ff. 9-13
XII Enyorament	62	ff. 111v-112v
IV Sovint sospir	63	ff. 112v-113v
VI D'aver lo nom	64	ff. 114-114v
VIII Ara hojats	65	ff. 115-116
XV Tots jorns aprench	71	ff. 121-122
III Ajustat vey	76	ff. 127v-128v
I Tant es li mals	77	ff. 128v-129
XI Un cors gentil	79	ff. 130-131
XIV Deserts d'amichs	80	ff. 131-132
<b>N</b>		
X En mal poders	100	f. 131r-v
X <sup>2</sup> Ja dona l mon	148	f. 167v
III Ajustat vey	157	f. 169v
XVII Enuig	163	f. 175v
XV Tots jorns aprench	166	f. 180r
XI Un cors gentil	168	f. 182r
XIII No m'assalt d'om	191	f. 194v
XVI Pus que tan be	202	f. 200r
<b>P</b>		
XIII No m'assalt d'om	1	f. 94r
V Axi com son	2	f. 94v
XV Tots jorns aprench	3	f. 95v
XIV Deserts d'amichs	4	f. 96v
XVI Pus que tan be	5	f. 97v
IX Jus lo front port	6	f. 98v
XVII Enuig	7	f. 99v
<b>H</b>		
I Tant es li mals	78	f. 82r-v
XIII No m'assalt d'om	79/132	f. 83r/f. 145r
X <sup>2</sup> Ja dona l mon	80/133	f. 83r/f. 145r
VII No pot ren dir	148	ff. 163r-164r

II Dompna tot jorn	1*	ff. 164v i 1r
[Eras quant vey]	2	f. 1v
XVIII Cant vey li temps	172	ff. 120r-123r (ms. 8)

Malgrat l'arbitrarietat aparent de la disposició dels textos, vistos en conjunt, hi ha una seqüència de poemes que tendeixen a anar plegats o en un ordre semblant en diversos manuscrits: el grup dels primers quatre poemes copiats a *JK* (XIV-XI-III-XII), que s'assembla molt a la dels últims textos reportats per *L* (III-I-XI-XIV). En aquest bloc de *L*, curiosament, entre les dues últimes peces jordanes del grup s'hi intercalen la *Cobla equivocada* de Jaume March i la *Resposta* del seu germà Pere, que sempre viatgen juntes en la tradició manuscrita. D'altra banda, aquest cançoner presenta quatre altres poemes seguits (XII-IV-VI-VIII), dos dels quals (VI-VIII) també estan copiats seguits a *JK*. Al cançoner *N* els textos de Sant Jordi estan tots dispersats en la miscel·lània (alguns, com veurem, en zones específiques d'esparses), i a *P*, en canvi, apareixen tots seguits (però donada la condició de transmissor solitari del còdex, aquesta petita seqüència no permet fer llum sobre l'afer). A *H*, com ja sabem, els poemes també estan escampats, i allà on apareixen seguits la llacuna material dels plecs  $\gamma$  i  $\delta$  s'ha ocupat d'interrompre la seqüència.

A aquestes dades cal afegir les que hem observat abans: que *JK* *N* es van servir, en algun moment, d'una font comuna, també compartida pel compilador de *VeAg*, en la qual es desconeixia l'autoria de X<sup>2</sup> (N80) i el seu caràcter fragmentari<sup>148</sup>. Val la pena de remarcar que a *JK* el text està seguit d'una altra cobla esparsa misògina anònima (*Pus que d'emar vos fets merxanteria*). A *N* el poema es troba en una zona d'esparses, habituals en aquest cançoner. De la mateixa manera, XIII (*No m'asalt d'om que n tots afars no sia*) també es troba, a *N*, en una zona d'esparses, i a *P* serveix per omplir la part inferior del f. 94r, cosa que no fa sinó confirmar la teoria que aquest poema havia circulat en un plec

---

<sup>148</sup>També Cabré (1993: 114), referint-se a l'obra de Pere March, assenyala el parentesc de *JK* i *N*, i el caràcter de manuscrit tardà però fidedigne de *L*, que és el testimoni pres com a base de l'edició Riquer & Badia, 1984.

solt amb esparses i anònims utilitzat pels compiladors per a omplir i completar cançoners miscel·lanis.

Com passa amb l'obra de Pere March, l'existència o no d'un cançoner personal ordenat, en estadis anteriors de la transmissió, és una suposició que no es pot demostrar perquè les restes del naufragi són realment massa escasses i disperses. Però és versemblant pensar que aquest ordre va existir. Cal afegir que les circumstàncies de la transmissió d'aquests dos autors (els dos poetes premarquians l'obra dels quals ha estat reportada per més testimonis) són molt diferents de les que comporta el corpus líric d'Ausiàs March: aquest ens ha arribat en una tradició molt més rica i complexa, amb més joc combinatori a l'hora d'hipotitzar un ordre arquetípic.

#### 4.3.2 La possible atribució de *Eras quant vey* (N2)

4 Eras quant vey arbres e brotz florir  
per camps e prats, per munts e per barranchs,  
ab gran brogit que l'aygua surt, a tranchs,  
lay, dels grans flums que ls boys fan retondir,  
vulh yeu bestir  
un chant, pus v[ey] lo temps en totes parts  
vertz e noells, e suy de joy ten erms  
8 can mays cossir e pessamens plus fermes  
ay dins mon cor, qui m dona larts  
punyents com darts.

12 Aysi m suy mis en pensaments testarts,  
que re no m plats, ans tot gaug de me surt,  
d'on crey en breu me vida se'n acurt,  
pus que no vey la belha d'on suy arts.

16 -----  
S'eu fos senyor ab tot l'aur que s'i culh,  
no crey me fes alegra ne jausen,  
tan suy destretz per lyey a cuy acten  
mon cor tot jorn, quan la vesen meu hulh,  
20 qu'atre no n vulh.

La nuyt e l jorn, can me vest o m despulh,  
lo cor no m part ne de ley no l ne lunh,

24 car fin'amors qui m te liatz e m punh,  
me fa pensar en son gentil stulh,  
net, ses argulh.  
Tant, que languesch con no vey son cors gay,  
e vau com folhs maldint celhs qu'an lonhat  
28 mon gaug e be, d'on suy ple de mal fat,  
per que prech Deu qu'enans que pas lo may  
muyre de glay.

A continuació comentem algunes de les similituds lingüístiques i estilístiques més destacables entre *Eras quant vey* i la resta de poemes jordians atribuïts. Cal insistir que la majoria d'aquestes fórmules i expressions es poden trobar en d'altres poetes premarquians de l'època:

22: «lo cor no m part ne de ley no l ne lunh»

Construcció semblant a la de IX, v. 21: «que lo meu cor no s part un punt per angoxa, / belha, de vos [...]». Vegi's també I, vv. 7-8: «mon cor no poch certes, lunyar / de vos un punt per altra may».

23: «fin'amors qui m te liatz e m punh»

Un ús semblant de la perífrasi verbal "haver liatz", amb el substantiu "amors" com a subjecte i el pronom personal de 1a pers sing com a complement directe, es troba a IX, v. 17: «axi m te pres e liatz en son carçre amors ardents». Del verb "punyir" en tercera persona del singular amb subjecte "amor", vid IV, v. 3: «de vostr'amor, qu'enaysi fort me puny», i III, v. 20 amb la dama com a subjecte: «en contra ley que puny que m destroescha».

21: El circumstancial «nit e jorn» apareix en tres ocasions al cançoner de Sant Jordi (IX, v. 2; XI, v. 3; XVIII, v. 66). L'al·lusió a l'acte de vestir-se i despullar-se («la nuyt e l jorn, can me vest o m despulh») es troba també a XV, v. 25, en la sèrie d'opòsits, tot i que en un context diferent: «colgan me leu e vestin me despulh».

28: «d'on suy ple de mal fat»

L'expressió es troba també a XVII, v. 37: «e d'ome fat / e desdonat / ple de mal fat / que per graciós se debat». La construcció no apareix en cap altre text del cançoner *VeAg*.

14: «pus que no vey la belha d'on suy arts»

*Vid IX, v. 38: «d'amor qui m art e mos sinch senys desferma».* Segurament es tracta d'un exemple poc significatiu, però el verb "ardre" és utilitzat molt profusament en tot el cançoner jordià.

12: «que re no m plats, ans tot gaug de me surt»

*Vid XII, vv. 3-4: «[...] que ja res no m pot abellir / e tot quan vey plasent m'es enujos».*

27: «e vau com folhs *maldint* celhs qu'an lonhat / mon gaug e be, d'on suy ple de mal fat». *Vid XII, v. 16: «maldint lo jorn de ma trista partida».* L'allunyament forçat de la dama acosta el poema, temàticament, a molts versos de XII (*Enyorament, enuig, dol e desir*) i de IV (*Sovint sospir, dona, per vos, de luny*).

18-20: La importància del *veser* com a acte vital indispensable i exclouent de tota la resta: «tan suy destretz per lyey a cuy acten / mon cor tot jorn quan la vesen meu hulh, / qu'atre no n vulh». *Vid XII, vv. 19-20: «mas sols quant heu vos podia vezer / encontinent tot l'als m'er'oblidat»; vv. 31-32: «Hont est mon be? Per qu'yeu muyr desirant / pel no veser [...]».*

21: «la nuyt e l jorn, can me vest o m despulh, / lo cor no m part ne de ley no l ne lunh». A més de la frase feta "nuyt e jorn" i de l'esmentada construcció "me vest o m despulh", és molt significativa, pel fet de trobar-se també en un altre poema de Sant Jordi, aquesta referència al *pensiero dominante* (la dama) que ocupa el parlant del poema en un moment de tanta intimitat com és el recolliment de la nit, sigui en forma de somni (a XII, vv. 33-36: «Enquer vos vey la nuyt en somiant ...») o de pensament més o menys conscient (com al nostre poema), i al moment

de llevar-se, en l'acte privat i quotidià de vestir-se o despullar-se. Vegi's encara XI, vv. 12-14: «car manta nit los cove despertar / al lit ploran, per desir que ls ne ve / d'ella veser, que ls fa viure y morir»; XI, vv. 25-29: «Lo pensamen diu, [...] /, [...] que jorn, mati ne tart, / incessantment james no s pot mover / d'ella pensar, en durmen ne vetlan».

Em sembla que no es troben casos de detalls descriptius tan intimistes, que en canvi són habituals en la poesia jordiana, com l'esment del mirador de la dama a XII, v. 10, en d'altres poetes catalans del pas del segle XIV al XV (Febrer i Pròixida són sempre molt més abstractes i retòrics en l'adoració de la seva senyora). El tema, en canvi, sí que és un *topos* en la poesia trobadoresca: vegi's els versos d'Arnaut de Maruelh citats per Riquer & Badia (1984: 205) com a possible font de XII. A més, tant aquest poema d'Arnaut de Maruelh com la cita del seu primer vers a la *Passio Amoris* estan copiats al *VeAg* (N33 i N172).

24: el postverbal *stulh, estulh*<sup>149</sup> (capseta o lloc privat on la dama té guardades les joies, i per extensió, el recer del cercle amorós), porta de seguida a la ment el cofre-carçre dels *Stramps* (IX, vv. 17-18), i amb ell la cambra (IX, v. 47) i la tenda metafòriques (III, v. 42). Això també és un tret distintiu jordià: l'espai de l'acolliment amorós de la dama entès com a recer, per al qual el poeta utilitza tot un seguit de metàfores, militars i de tocador femení: la tenda, el castell, la presó; la cambra, el cofre, l'estoig, i també l'ombra de l'arbre.

9-10: els *darts* i el *glay* (v. 30) formen part del lèxic guerrer i militar que és tan característic de Sant Jordi. *Glai*, a més, (glavi, espasa) apareix en un altre lloc del cançoner jordià (XVII, v. 157: «e quant ha ferit de son glay»). No és cap novetat que la metàfora del cor travessat, esqueixat, ferit, i les al·lusions a armes i objectes punxants i penetrants són també constants a la poesia jordiana:

---

<sup>149</sup> I no pas *sculh*, com edita Bohigas (1988: 85-86).



Verbs del camp semàntic de punxar o esqueixar en la resta de poemes de Sant Jordi: fendre (II, vv. 52-54: «[...] tal pensamen / qui m fen / lo cor e l cen»); punyir (IV, v. 3: «de vostr'amor, qu'enaysi fort me puny»); penetrar (IX, v. 16: «tant hay de joy per amor qui m penetra»; IX, 28: «pus penetrans que stella»); asclar (IX, v. 33: «l'amor que us hay en totes les parts m'ascla»); obrir (IX, v. 35: «tan fort amor com sesta que l cor m'obre»);

Camp semàntic militar i guerrer: siti, enjeny, tresnuytar, retreta, mur, vall, merlet, verdescha, trabuch, bombardes, pertrets, capitan, tenda (III); arnes, ser pres (d'amor), batalha, guerra, brug, tralha, armatz (VII); desbosts de l'amorosa tralha (VIII); pres e liatz en son carçre (IX); ferir un dolç esguart (XI).

Finalment, el tema del desig de mort violenta a causa de l'allunyament forçat de la dama (vv. 26-30), es retroba, més desenvolupat, al poema IV, vv. 25-32.

Dues notes lingüístiques:

El mot *barra[n]chs* no és al *Petit Lévy* (PL). Al *DCVB* (II: 318) es diu que ve d'un preromà \**barranca*, originat a la península ibèrica, d'on hauria passat a França (llengüadocià: *barenc*) i als Alps Orientals.

Però el *DECLC* (I: 672-76) conté una informació molt interessant sobre el lexema, que reproduïx íntegrament a continuació (les cursives són meves):

Com a designació d'una varietat de la idea de "vall, coma, torrent" és un mot més fortament representat en la meitat Sud del nostre territori continental que enlloc de la Romània, i encara en ús en tot el territori lingüístic, i segurament, poc o molt, des de sempre, es presenta en els documents i en el llenguatge viu de les terres del migjorn en grans masses. Sovint es troba en les descripcions d'afrontacions d'aquelles comarques, des de la primera documentació immediata de la reconquesta, p. ex. en les de Morella de l'any 1249 [...]. És freqüentíssim en la

doc. medieval de propietats i descripcions del terreny en la zona des del Camp de Tarragona a la Plana [...], on es tracta generalment d'un solc muntanyenc profund i amb aigua poca o intermitent. [...] I aquest matís està també representat en l'ús literari de la nostra llengua medieval: «lo *barranch*, / flum de torrent--», «entreguart--compàs / lur fons ni pas, / *barranchs* ni valls, / de escandalls, / no--trobarien--», *Spill* (14412, 7017).

Aquest és el sentit que té el mot al nostre poema, i no pas el més comú de "precipici, estimball" o "entrebanc que dificulta (o impedeix) la marxa per un camí planer", ja corrent en els escriptors des del principi del segle XV: exemples de Sant Vicent Ferrer (*Quar.*, 62.35; 140.173), Ausiàs March («si'l jorn clar fos nit cega, / los grans *barranchs* foren carrera plana», LXXV, 72), *Tirant* (cap. 310, *Riq.*, pàg. 876), *Spill* (12745). Altres exemples de March no citats per Coromines: «lo camí s pla sens *barranch* ne gran costa» (XXXVIII, 32); «y en poch espay los grans *barranchs* e camps» (LXXI, 55).

Per al mot *tranchs*, *vid tranca* al *DECLC* (VIII: 701-05). *Tranc*, amb el sentit de "passa llarga, marxa, bona marxa", ja està documentat al segle XV en castellà i portuguès, «però de *tranc* català les dades són tant o més antigues, i també amb aquests sentits derivats, endemés totes de gent val. o molt occidental (i de l'època d'ascendent val. en la llengua literària): "fes un gran salt, / surt ab bell *tranc*, / ix d'aqueix fanc / hon jaus mullat, / de sancs sullat", *Spill* (12079)».

Està clar que aquest és el sentit del mot al vers 3 del poema: «ab gran brogit que l'aygua surt, a *tranchs*, / lay, dels grans flums [...]», a grans passes o salts, amb bona marxa. Segons Coromines, el sentit propi del mot és «el del cast. *peldaños*, i vindria directament de la idea de "barrot" (la del cast. *tranca*); d'on, després, es degué passar a

"camallada", per baixar escala avall; o per saltar els travessers d'una passera o pont; i després "passa llarga" i "bon pas, bona marxa"».

Val la pena afegir que el lexema *trancs* apareix registrat al *Torcimany* de Lluís d'Averçó (Casas Homs, 1956: II [1502,2]), cosa que pot ajudar a explicar la seva aparició en un text poètic com aquest.

Aquestes observacions, sumades a la sintaxi catalana dels versos, malgrat els molts occitanismes, demostren, si més no, que el poema fou escrit per un català en la llengua híbrida que és característica de Sant Jordi, Pròixida o Febrer, i possiblement per un valencià. Tant *barranchs* com *tranchs* són hàpaxs al cançoner.

9: *Larts* de l'occità *lardar* (= *larder*: percer de coups, transpercer [Greimas, 1968: 357]). En castellà, *lardar* o *lardear* significa molestar: "le lardaron a palos", que Coromines relaciona amb el francès *larder*: "transpercer de flèches, de coups d'épée". Vegi's què en diu el *DECLC* (V, 83): «Cert a causa del fet que la carn enllardada sovint es rosteix després d'atravessar-la amb ast o eines semblants, el mot ha passat a nocions que comporten (com en el francès *larder*) la noció de traspasar amb una eina, punyir i anàlogues». Amb aquesta definició, el sentit global dels vv. 8-10 pren sentit i coherència: els pensaments són com eines punxants que travessen el cor del parlant del poema, punyents com dards, més fermes i feridores com més obsessivament aquest s'entesta a pensar en l'amarg contrast entre la florida primaveral i la tristesa que el domina (vv. 1-7)<sup>150</sup>.

Amb ganes de trobar elements que reforcin l'autoria de Sant Jordi, es podria veure en els últims versos del poema (vv. 29-30) una hipotètica referència històrica: «per que prech Deu qu'enans que pas lo may / muyre de glay» (glavi, espasa). L'expedició a Còrsega i Sardenya, on

---

<sup>150</sup>Tant Bohigas com *Rialc* diuen que el mot no està documentat, però sembla evident que el sentit i l'origen del lexema han de ser aquests. Es deu tractar d'un postverbal de *llardar*.

sabem que Sant Jordi va participar, sortia del port dels Alfacs el dia 8 de *maig* de 1420. És clar que també va ser en aquest mes (el 30 de *maig* de 1423) que Sant Jordi fou fet presoner pel condottiere Sforza a Nàpols, i que a finals del mes següent ja se'l va alliberar («e vau com folhs maldint celhs qu'an lunhat / mon gaug e be, d'on suy ple de mal fat»). Resulta evident, però, que el *topos* de l'exordi primaveral té molt de pes en tota la poesia lírica medieval, i que aquesta coincidència de fets històrics (operacions militars transcorregudes durant el mes de maig: lògicament les flotes navals es preparaven «a l'entrada del temps clar») no s'ha de considerar sinó una casualitat sense més transcendència.

La llengua, plena d'arcaïsmes, és la pròpia de Sant Jordi: la riquesa lèxica (i de lèxic guerrer, com ja s'ha dit), fa evident que, d'una banda, no pot pertànyer a Pròixida, sempre tan abstracte i lèxicament tan repetitiu; i, de l'altra, la temàtica trobadoresca fa molt difícil apuntar a una autoria de Melcior de Gualbes, poeta que segueix després de la llacuna. Està clar, amb tot, que no és un text trobadoresc occità, perquè l'estructura sintàctica dels versos és plenament catalana, malgrat els arcaïsmes, i per la presència d'aquests lexemes valencians.

L'estructura mètrica correspon a l'entrada (172: 1) del *RM* de Parramon. Hi ha un únic poema, una cobla esparsa, amb el mateix esquema, també copiat al *VeAg*: el text de mossèn Ivany, N156. La combinació de decasíl·labs i tetrasíl·labs (de fet, la suma de dos tetrasíl·labs al final de dues octaves decasil·làbiques creu-creuades), fa pensar en l'estructura mètrica de *Dompna tot jorn vos vau preyan* (173:1), única al *RM*, on es combinen versos de quatre i vuit síl·labes seguint un patró semblant. Això també contribueix a acostar l'autoria del text a Sant Jordi més que no pas a cap altre autor: sabem que Sant Jordi és el poeta posttrobadoresc que domina i experimenta més estructures mètriques. *Vid* Cabré (1986: 183), i Riquer & Badia (1984: 64-65).

## 5. Cançoners dins del cançoner

## 5.1 Les rúbriques

A l'apartat anterior he parlat de la probable existència d'una secció personal de Sant Jordi, avui perduda, inserida a l'interior de la seqüència general de textos que formen el *VeAg*. En aquest cas, com que el suposat *Liederbuch* es va perdre, amb prou feines conservem les rúbriques dels dos (o tres) poemes que van sobreviure a l'accident material. El mateix passa amb la secció de Gualbes hipotitzada al capítol **II.b.2**. És justament a propòsit d'aquest autor, i com a argument de l'atribució del poema N160, *Palays d'onor*, que en el capítol citat s'ha fet una ràpida descripció del sistema de rúbriques del cançoner, en les quals s'observen uns criteris elementals: el primer text de cada secció dedicada a un autor està gairebé sempre encapçalat per la rúbrica amb el nom sencer; a l'interior de la secció, en canvi, aquest nom sol aparèixer en forma abreujada (tot i que tampoc no és estrany de tornar-lo a trobar citat *in extenso*). Al ms. 7, les úniques excepcions a aquesta regla són els blocs acèfals, ja assenyalats en descriure les llacunes del còdex. Al ms. 8, en canvi, les rúbriques a l'obra lírica de Grandson semblen indicar que el compilador desconeixia l'autoria de moltes de les peces del bloc francès (N178-82, N184-89): possiblement per aquesta raó el nom del poeta, "Otto de gransson", no fa acte de presència fins als poemes de més extensió i de més gran difusió (N192: *Congie*, N193: *La vergiera*, N195: *Balada de Saint Valentin*, N196: *Complainte de l'an nouvel i, de retruc*, N194: *Balada*).

Les rúbriques, com és sabut, poden resultar molt útils per detectar cançoners d'autor que el desordre de les seqüències o simplement els accidents materials han acabat desfigurant. Per això val la pena d'estudiar-ne el comportament amb una certa atenció.

Parar esment en el sistema de rubricat del cançoner, a més, es justifica per una altra raó: s'ha demostrat que en les rúbriques dels reculls lírics és on sovint es delata amb més claredat la intromissió del copista o del compilador, generalment a causa de l'extravagància o la poca versemblança de les seves innovacions. Citaré un exemple. Tots

els estudiosos que s'han ocupat del cançoner provençal C (BNF, fr. 856), un dels més importants entre els reculls que han transmès la lírica dels trobadors, confirmen la següent observació de Frank (1952: 232), segons el qual «l'intervention réfléchie du compilateur se manifeste partout dans le texte». Un exemple significatiu d'aquesta tendència del compilador o copista cap a la hipercorrecció («sa vigilance est donc constante pour présenter un texte parfaitement intelligible dans tous ses détails») és el seu afany per especificar, en les rúbriques, el lloc d'origen o de residència habitual de cada poeta, dada que sovint ha d'extreure de referències o al·lusions geogràfiques contingudes en els textos copiats al mateix cançoner. Aquest afany quasicompulsiu de precisió en les rúbriques de C és la causa de l'apel·latiu absurd *Cerverí de Girona* adjudicat durant tant de temps al trobador català, que apareix citat en tots els altres testimonis amb el simple nom de *Cerverí* o *en Cerverí*. Vegi's, per a aquesta qüestió, el treball de Riquer (1950c: 91-107, esp. 92-93). Aquestes observacions, si bé poden restar autoritat a les lliçons de C en l'establiment del text, també posen de relleu la personalitat del compilador del recull (Monfrin, 1955: 293). Segons Frank, «ce n'est pas un simple copiste qui tient la plume, c'est un lettré, un connaisseur en la matière»<sup>151</sup>.

Abans de continuar endavant, val la pena de fer un aclariment terminològic: utilitzo el terme *rúbrica* en l'accepció humanística de *titulus*, segons la qual es designa un element codicològic que ja no té res

---

<sup>151</sup>F. M. Chambers (1952: 46), seguint una hipòtesi de Gröber (descartada, però, per Monfrin, 1955: 310, n. 3), s'inclina a pensar que el compilador de C podria haver estat el poeta Matfre Ermengaud: «This MS, furthermore, is not the work of an ignorant scribe who would copy indiscriminately, without bothering to understand. Indeed, its value is often diminished by the fact that the compiler took it upon himself to correct readings that he found unintelligible. And his corrections, though usually clear, often resemble those of the German scholar who wanted to make Shakespeare's lines read "sermons in books, stones in the running brooks", etc. Now, this is just the sort of thing that a mediocre poet would do. [...] And Matfre was a very mediocre poet». La broma sobre el mal intèrpret de Shakespeare, el qual, com alguns acadèmics, és massa pobre d'esperit per poder arribar a imaginar una metàfora, fa referència a un passatge de *As you like it* (II, 1) on el Duc canta l'elogi de la *vida* pastoral: «And this our life, exempt from public haunt, / finds tongues in trees, books in the running brooks, / sermons in stones, and good in everything».

a veure amb el color *rubeo* característic dels còdexs més antics. Vegi's la definició canònica de Gonzalves (1994: 979):

*Rubrica* é termo apropriado quando se fala de um belo cancionero do século XIII ou XIV estruturado segundo critérios de funcionalidade e estética que prevêem a alternância entre o negro da mancha formada pela sucessão dos textos poéticos e o rubro das breves didascálias que nomeiam os seus autores ou narram eventos da sua biografia, fixam a repartição dos textos por géneros ou explicam o seu conteúdo.

Una definició que encara és vàlida per al cançoner Sg (BC, ms. 146), però no pas per al *VeAg* ni per a la majoria de cançoners catalans quatrecentistes i cinccentistes, tot i que alguns contenen rúbriques o caplletres acolorides: *J*, que en paraules de Pagès (1912-14: I, 11-12) és «senzillament un dels millors manuscrits catalans d'aquesta època, i el més ben conservat dels cançoners del seu genre»<sup>152</sup>, *P* (Saragossa, BUS, ms. 814), *O*<sup>2</sup> (Nova York, HSA, ms. B 2281), *E* (Palma, SAL), *F*<sup>a</sup> i *F*<sup>b</sup> (BNP, esp. 487, i Carpentras, BI, 377/381), i *G* (BC, ms. 1744).

Gonzalves distingeix tres menes de rúbriques: les atributives, les codicològiques (al *VeAg* no n'hi ha: la preocupació per les fonts manuscrites de cada peça i, en definitiva, per la correcta edició del text, és pròpia tan sols dels més acurats compiladors humanistes), i les explicatives o *razos*. S'hi podrien afegir encara, a tall d'anècdota i amb categoria d'escolis o notes de lectura, les dues rúbriques jocosos que trobem copiades tardanament en dos fulls del cançoner: *Poeta mullat* i *Poeta remullat* (ja comentades en la descripció codicològica).

Vegi's ara, ja sense més preàmbuls, aquesta taula sintètica de les rúbriques del *VeAg*, que té en compte únicament l'actuació de la mà principal, responsable de la còpia de la major part el cançoner.

total peces copiades	203
	-13 segones mans
	-9 mutilacions

---

<sup>152</sup>Vegi's també la descripció que en fa Beltran, 2000: 363.

total rúbriques a computar	181
-----	
autor (sol)	76
autor+gènere	23
autor+ <i>autra</i>	4
	(total bloc atributiu: 103)
gènere (sol)	17
<i>autra</i> (sol)	20
peces adèspotes	9
títols d'obres narratives	4
rúbriques explicatives	28

Sobre un total de 181 rúbriques, 76 consisteixen simplement en el nom del poeta, transcrit *in extenso* o bé en versió abreujada; 23 afegeixen, al nom de l'autor, el gènere de la peça (*sparça* o *cobla sparça*, *sirventesc*, *lay*, *canço*, etc); 4 afegeixen *autra* o *autre* al nom de l'autor; 17 contenen únicament el gènere de la peça; 20 consisteixen tan sols en el problemàtic epígraf *autra* o *autre*, que quan es troba a l'interior del corpus d'un autor (com en la secció de Febrer) no causa problemes d'atribució, però que es troba també en sèries de cobles esparses o poemes anònims, fent que la identificació de l'autoria resulti pràcticament impossible quan el *VeAg* és l'únic testimoni que els ha transmès (aquest és el cas de Peire Català, que de fet podria ser autor de tres peces més, N50-51-52, a banda de les que li atribueixen explícitament les rúbriques de N48-49); 4 títols d'obres narratives; 9 peces adèspotes, és a dir, sense rúbrica (i no perquè no es llegeixi, sinó perquè no hi és). I 28 rúbriques extenses, desenvolupades, cenyides a uns autors determinats: Basset, Ferrús i alguns poemes premiats als consistoris de Tolosa o Barcelona, a més d'alguna tramesa de cobles, el *Sirventès* guerrer de Febrer, i el *Congie* i *La vergiera* de Grandson.

### 5.1.1 Les seccions de Joan Basset i Gabriel Ferrús

Entre aquestes rúbriques que anomeno explicatives, n'hi ha algunes de molt valuoses perquè contenen informació que només pot procedir de l'autor o d'algú molt pròxim a l'autor. Es tracta de dades (noms de persona o de lloc, anècdotes) que no poden haver estat extretes, ni



directament ni indirecta, dels poemes mateixos. La necessitat d'aprofundir en l'estudi d'aquesta mena de dades, quan afecten seccions dedicades a un sol poeta a l'interior de cançoners col·lectius, ja ha estat assenyalada (Beltran, 1999: 19): i és que sovint ens posen sobre la pista d'un cançoner d'autor més o menys emmascarat enmig de les seqüències d'obres d'altres poetes. Al *VeAg*, segons aquest principi, es detecten dos cançoners personals molt clars dins del gran recull-marc: l'un de fra Joan Basset, l'altre de Gabriel Ferrús.

Entre els vint poemes de fra Joan Basset, tots *unica* de *VeAg*, n'hi ha almenys quatre que estan encapçalats per una rúbrica explicativa d'aquestes característiques. Vegem-les, en transcripció diplomàtica:

- N116 Cobla tramesa al molt alt don Enrich *per* fra basset es de  
rims equivocs e maridats  
N119 Basset Vers compost de rims maridats tractan lausors de  
*nostra* dona e ganya joya  
N125 Letovari que fra basset ha fet *per* en garau de massanet  
N126 Vers lauda lo qual conte dos *versos* simples e lo primer  
tracta lausors de *nostra* dona laltre nuda novelh stil e es  
depreicatori a deu sobre lo scisme lo qual ha fet fra  
basset e ganya joya

Que el destinatari de la cobla N116 sigui el "molt alt don Enrich", que els poemes N119 i N126 guanyessin una joia en un certamen poètic, i que el "Garaus amichs" a qui està dedicat el *Letovari* (N125) sigui Guerau de Massanet, són dades que tan sols podien conèixer el mateix Basset o algú molt familiaritzat amb la seva obra i el seu cercle d'amistats. La descripció detallada de continguts, gèneres i recursos mètrics o rímics forma part, ja des dels temps de les *razos* provençals, de la tècnica habitual de l'*accessus ad auctores*, però sovint també és un indicador de la proximitat entre la composició de l'obra i la compilació del cançoner<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup>Ara bé, s'ha de tenir present que en algunes ocasions la informació tècnica de les rúbriques no prové directament de l'autor, sinó dels amanuenses. És el que passa amb la rúbrica a la *Requesta d'amor tençonada* de Ferrús tal com ens la transmeten els cançoners *K i N: ab rims crohats e encadenats ab empelt e bioch tot sol capfinit*. La descripció està equivocada, ja que el poema no es construeix a base de rims creuats i encadenats

El mateix passa amb les següents poesies de Gabriel Ferrús:

- N162 Vers tractan *de* la salutació angelical fet per en gabriel ferruç ab lo qual ganya joya  
N163 Requesta damor tançonada per en gabriel farruç ab la qual ganya joya  
N165 Gabriel ferruç plant fet per la mort *del* Rey en fferrando en persona *de* la Reyna  
N166 Tenço moguda per en gabriel moger contra en gabriel ferruç stant en mallorques *per* les dones *de* la dita Ciutat

La informació que N162 i N163 fossin obres premiades, que el plany N165 estigui dedicat a la mort del rei Ferran (enlloc més no consta el nom del monarca), i que la tençó entre Ferrús i Moger tingui lloc a Ciutat de Mallorca, tampoc no es dedueix dels textos. A més, el fet que la tençó entre Ferrús i Massanet (N167), sentenciada pels jutges poètics Jaume Ripoll i Joan d'Olivella, contingui una rúbrica especial per a la sentència, es pot llegir com un indicatiu més del grau de proximitat que cal suposar entre la composició del debat i la seva còpia al cançoner. Les dades biogràfiques dels poetes implicats, com ja sabem, combinades amb les dedicatòries i els intercanvis de cobles entre uns i altres, no fan sinó confirmar l'existència de veritables vincles entre els membres d'aquest grup de lletraferits, tots documentats entre les files de la burgesia i el patriciat urbà barceloní: fra Joan Basset→Guerau de Massanet←Gabriel Ferrús→Joan d'Olivella→Jaume Bonet→A. de Montanyans.

No resulta gens casual, en aquest context, que un gran recull col·lectiu com és el *VeAg* contingui els cançoners personals de dos autors que formen part d'un cercle pròxim al nucli promotor del cançoner en alguna de les seves fases: i és que tots els textos d'aquests dos poetes estan copiats cap al final de l'antologia cortesana (*VeAg1*), just abans dels afegits de les ampliacions narrativa (*VeAg2*) i francesa (*VeAg3*). En les rúbriques d'aquestes seccions personals, però, no hi ha

---

sinó únicament a base de rims encadenats. *Vid* Riquer, 1951b: 151-52. La rúbrica del *VeAg*, com es veu tot seguit (N163), no conté informació sobre l'estructura mètrica del poema.

elements ni anècdotes datables que permetin observar, com en el *Cançoner dels Masdovelles*, una ordenació cronològica de les peces. Entre els corpus poètics de Basset i Ferrús, d'altra banda, hi ha una petita secció d'intercanvi de cobles que podria haver estat incorporada a última hora: materialment afegides, en l'exemplar conservat, la cobla de Francesc de la Via i les dues respostes de Narcís de Sant Dionís (N159), i en una fase anterior de còpia els intercanvis entre Bonet, Olivella i Montanyans (N157-58). Aquest detall també apunta cap a una fase molt tardana de confecció del cançoner, i fa pensar que els autors implicats podrien haver tingut alguna cosa a veure amb el projecte de compilació del *VeAg*.

En la secció d'Andreu Febrer hi ha un poema de rúbrica circumstanciada, N70, *Siroventesch fet per andreu fabrer per lo pessatge de barbaria*, però en aquest cas la informació del *titulus* no crec que s'hagi de relacionar amb la proximitat entre la composició del text i la seva inclusió al cançoner, sinó simplement amb la fama que la cançó de croada, junt amb els fets històrics que la van motivar (la preparació de l'expedició antimusulmana de 1398), devia haver adquirit a les nostres terres. Vegi's Riquer (1951a: 9).

L'extensa secció de Lluís Icart, d'altra banda, interrompuda per una llacuna que ocupa un fascicle sencer, no conté cap rúbrica explicativa o circumstanciada: únicament l'intercanvi de cobles entre el poeta i un desconegut Rajadell (N99), i la *Consolació o avís d'amor* (N103), estan encapçalades per un títol que dóna alguna informació més enllà del nom de l'autor. El mateix es pot dir de la *Visio de la verge maria feta per mossen A. march* (N152) i *L'estat donor e de amor que feu mossen jordi* (N148). Amb tot, l'estructura sintàctica relativament més desenvolupada d'aquests encapçalaments, que els assimila als *titula* explicatius comentats més amunt, dibuixa una frontera important entre les que podríem anomenar rúbriques de grau zero (nom sol, *autra* + nom: per exemple les de poemes trobadorescos) i les rúbriques que, tot i no contenir detalls que revelin un contacte directe amb l'autor per part del rubricador, sí que posen de manifest un tractament (fins i tot retòric)

que implica una relativa familiaritat amb el text i, potser, amb la persona de l'autor.

Per acabar, les rúbriques de Pròixida i Pere March són, des d'aquesta òptica, irrellevants, així com també les de Febrer, tret del sirventès esmentat. La comparació entre les rúbriques elementals d'aquestes seccions i les més complexes (desenvolupades, explicatives, circumstanciades), que s'observen en d'altres punts del cançoner, permet establir cercles concèntrics de proximitat o llunyania d'alguns poetes en relació a l'entorn promotor del recull: Joan Basset i Gabriel Ferrús, doncs, probablement vinculats a la compilació mateixa, se situarien en una primera línia d'acció, seguits de Guerau de Massanet, Joan d'Olivella, Jaume Bonet i A. de Montanyans (N137, N157); també Francesc de la Via i Narcís de Sant Dionís podrien formar part d'aquest grup, tot i que potser en un segon terme (N158, N161); a continuació vindrien poetes com Sant Jordi, Arnau March o Lluís Icart (N148, N152, N99, N103), ja externs a aquest entorn però encara tractats amb familiaritat per part del compilador; finalment, Gilabert de Pròixida, Pere March i Andreu Febrer, integrants il·lustres del nucli primigeni *Ur-VeAg*, reben un tractament de clàssics recents (les rúbriques només fan especial atenció a alguns poemes de gran anomenada, com els sirventesos de Febrer i Pere March), diferent del que reben els trobadors i fins els poetes de la secció francesa: aquests són tractats com a autoritats remotes que la tradició ha llegat acompanyades d'una aurèola de vaguetat i excel·lència envers la qual el compilador no pot sinó ser respectuós i distant (són les que abans he anomenat rúbriques de grau zero).

### 5.1.2 Les poesies de certamen

Entre les rúbriques explicatives o circumstanciades de Basset i Ferrús, algunes, com s'ha vist, fan referència al caràcter de peça guanyadora en un certamen literari (N119, N126, N162-163). No hi ha, però, cap element que permeti establir si es tracta de les festes de la Gaia Ciència de Tolosa o de Barcelona. Fora del corpus d'aquests dos autors hi ha

dues composicions que, segons els seus títols i rúbriques, van concórrer als Jocs de Tolosa i hi van ser mereixedores d'un premi. Són aquestes:

- N138 Tenço feta entre en Jachme rovira e *bernat* de mallorgues  
l'any MCCCLXXXVI Sentença donada per los jutges, ço  
es los ·vii· mantenidors de Tholosa, lo jorn de sancta creu  
de may, ab la qual fon condempnat bernatz  
N140 Vers d'amor de que s ganya la violeta en Tholosa

Hi ha altres composicions que van participar en certamens literaris però que no ho fan constar a les rúbriques, sinó en el text mateix. En el primer cas és l'endreaça el que ens fa veure que el text va optar als Jocs de Tolosa; en el segon, la tornada:

- N100 Rúbrica *Autra* [Icart]  
1er vers: *No cresi pas que ·l· mon se cort ne s mis*

Vay-te'n chanço lay on mal dir s'apaya  
del gay sauber e vulha sopeyar  
los senhors set que t vulhen esmendar  
per que ·lhs ligens legin tu no ·ls desplaya

- N51 Rúbrica *Autra* [Anònim]  
1er vers: *Axi cant es en muntanya deserta*

Als set senhors trameti mon complay  
e mon respost e mon cortes reffrany [...]

Hi ha, a més, una composició de Gilabert de Pròixida (N12: *Le sovenirs qu'amors fina m'aporta*) en la tornada del qual es llegeix:

Dona ses par, ab amorosa cura  
offir mon xant al novelh cocistori<sup>154</sup>  
per ço qu'a tots se mostre pus notori  
com hi vay fis per amor qui m procura

---

<sup>154</sup>En aquest cas el nou consistori sembla ser el de Barcelona, que com sabem es va fundar el 1393: vegi's Riquer, 1954: 7-12. Tavani (1980: 23) considera dubtós que aquest poema de Pròixida i un altre de Febrer (N63) on es parla d'un "consistori" estiguin clarament referits a la festa de Barcelona. Quant al text de Febrer, els dubtes estan suficientment fundats. Pel que fa a Pròixida, però, penso que la primera apreciació de Riquer és justa.

Hi ha un altre poema (N110) que informa en la rúbrica de la seva qualitat de guanyador d'una joia. El text no conté més informació que ens aclareixi de quin certamen literari es tracta, però la documentació d'un «Joan ses Avasses» elegit declarador i conseller de la ciutat de Barcelona entre els anys 1391 i 1398 fa sospitar que la rúbrica deu fer referència als Jocs poètics celebrats a Barcelona d'ençà del 1393.

N110 Rúbrica *Cesavassas ganya joia*  
1er vers: *Gays trobador, si voletz bona recgle*

Per quez a vos, senyors del cossistori,  
present mon vers si tot no s en es dignes [...]

De la mateixa manera, coneixent la carrera professional de Gabriel Ferrús, és més versemblant pensar que els seus dos poemes premiats hagin participat als Jocs de Barcelona que no pas als de Tolosa. D'altra banda, Riquer (1951b: 153) ja va cridar l'atenció sobre un fet curiós, i és que el primer poeta que va guanyar la "Joya de Desconeixença" (certamen literari que es va celebrar a Barcelona a partir de l'abril de 1457), el notari Antoni Vallmanya, obtingué el premi amb una composició d'estrofisme gairebé idèntic al de la *Requesta d'amor* de Ferrús: «Su complicación, que hace imposible una coincidencia fortuita, obliga a ver cierta relación entre nuestra poesía [la *Requesta*] y la "Joya de Desconeixença", creada en tiempo posterior a la producción de Ferrús». I això no és tot: al *Cançoner de París (J)*, aquest poema de Ferrús apareix copiat, juntament amb un altre de Fogassot (*Johan fogaçot notari en lahors de la venguda del rey* [interliniat: *Alfons*]), entre dues peces de Vallmanya, les dues primeres del seu artificiós i anecdòtic cançoner personal<sup>155</sup>. Aquesta coincidència, que fa compartir espais estructurals

---

<sup>155</sup>Vegi's Auferil, 1986: 41-42, i la taula de les pàgs. 66-67. Per a la reordenació dels poemes de Vallmanya que operen els copistes de *K*, vegi's la hipòtesi, de gran versemblança, que proposa el mateix Auferil (*loc cit*), i la represa ampliada de Beltran, 2000: 374-75 i 386-87.

en un mateix cançoner (i la seva còpia) a dos notaris poetes de generacions diferents, tots dos barcelonins i assidus als certamens de la Gaia Ciència, decanta significativament la balança: és més probable que els poemes premiats de Gabriel Ferrús fossin presentats als Jocs poètics del consistori de Barcelona que no pas als de Tolosa. És per aquesta raó que el compilador de *J* en coneix almenys un i l'intercala en l'obra d'un altre versificador posterior, com ell aficionat a certàmens i debats.

A banda de les peces premiades amb la "Joya de Desconeixença", i en particular les de Vallmanya, amb encapçalaments sovint extensos, que «revelen el prurit de deixar constància de la seva identitat, el lloc, la data i les circumstàncies que motivaren les seves obres [...], com obsedit a evitar l'anonimat» (Auferil, *loc cit*), el silenci de les rúbriques dels cançoners, en general, ens podria fer pensar que la participació a les festes poètiques de Barcelona va ser molt migrada, sobretot en contrast amb el registre sistemàtic de composicions guardonades a Tolosa que ens ha conservat el manuscrit conegut com a *Registre Galhac* (AJF, ms. 500.009). Aquesta, però, és una qüestió sobre la qual encara pesen molts interrogants. L'explicació que hi dóna Tavani (1980: 23-25), centrada en el poc interès dels estaments ciutadans pel certamen, la mala qualitat de les peces i algunes consideracions més aviat pintoresques a propòsit del seny i la mesura dels catalans, no sembla pas satisfactòria.

Malgrat la presència de les rúbriques explicatives comentades fins ara, el compilador de *VeAg* no mostra mai l'afany classificador, gairebé acadèmic, que s'observa en alguns punts del *Cançoner de París*, un còdex que sovint aplega peces per gèneres, per exemple creant zones específiques d'esparses, i que sembla estar lligat a la tradició del certamen literari barceloní: vegi's Massó (*Bibliografia*: 77), Pagès (1912-14: I, 11) i, finalment, Beltran (2000: 364-65). Aquest darrer creu que el privilegi de Ferran I que inaugura el còdex, junt amb els documents relligats al final del cançoner, restes de documentació interna d'un debat poètic, indiquen que «aquest manuscrit romangué durant un cert temps en els mateixos medis i en mans de les mateixes persones que

dirigien els treballs del Consistori [de Barcelona]». Al *VeAg* l'únic que es pot afirmar és que alguns poemes estan encapçalats per rúbriques explicatives que informen del seu estatus de guanyadors d'una flor, sovint tolosana i, en un parell de casos, barcelonina. Malgrat la manca de sistematicitat en el tractament, doncs, no hi ha dubte que el compilador del cançoner estava atent a informar correctament de les composicions que van tenir l'honor de ser guardonades en algun certamen. Els copistes només tendien a suprimir aquesta mena d'informació quan ja no tenien cap mena de relació amb els autors o amb els textos del cas (que és el que passa, justament, amb les rúbriques dels poemes de Vallmanya copiats al *Cançoner de l'Ateneu*, en contrast amb les de *J i K*: vegeu's Beltran, 2000: 387-88).

D'altra banda, Asperti (1984: 71, n. 28) ha cridat l'atenció sobre un suposat criteri lingüístic en el sistema de rubricat de *VeAg*, que distingiria entre autors catalans i autors occitans en funció d'una major o menor catalanització dels noms propis. Però em sembla força clar que la incidència d'aquesta sistematització no és gens significativa, i en dona mostra sobradament l'arbitrarietat gràfica i morfològica que caracteritza els hàbits escripturals del copista. A més, el nom del trobador Pere Català, que és precisament un dels exemples trets a col·locació per l'estudiós, apareix en dues úniques rúbriques, diferents l'una de l'altra: primer com a *Pere cathala* (f. 41r) i després com a *Peyres cathala* (f. 42v).

## 6. Afegits posteriors en l'exemplar conservat del *VeAg*

Les intervencions de segones mans en l'exemplar conservat ja han estat descrites a II.a (7.3 i 7.4). Queda clar, segons la hipòtesi a partir de la qual s'opera, que aquest exemplar no és sinó la còpia del model o arquetip fins ara descrit: còpia plana, homogènia, de gran regularitat, feta per un únic amanuense, a l'interior de la qual es detecten diverses estratificacions compilatives que són assimilables a determinats blocs o grups de textos. Ara, doncs, correspon analitzar les intervencions



posteriors a aquesta còpia, materialment observables en el manuscrit conservat (fase *Post-VeAg*).

Els textos copiats per les mans 1, 6 i 7 responen a un impuls de pur aprofitament de paper. Són textos estranys al projecte del cançoner en qualsevol dels seus estadis, procedents d'una tradició que, malgrat això, no és menys "cortesana" que la del corpus base: cobles castellanés (N23 i N85), *Cobles de la Ballesta* (N24), endevinalles (N42), miracles en prosa (N202), i fragment en prosa de la *Història d'Amic e Melis* (N203). El text copiat per la mà 2 respon també al mateix impuls: en aquest cas, però, es tracta del *Sirventès* glossat de Joan Ramon Ferrer (N93), autor erudit i ben documentat (*vid* Cobos, 1999: xv-xxviii, i M. Cabré, 2001), que es va doctorar en dret civil i canònic el 1451, més de vint anys després del moment de compilació del cos principal del *VeAg*. La mà 3 és responsable de la cobla de Francesc de la Via inserida al f. 175v i de les dues respostes de Narcís de Sant Dionís que l'acompanyen (N159), força malmeses per un esquinç, just abans del llarg poema narratiu de l'autor gironí que comença al volum següent, el *Procés*. En la tria del lloc d'inserció d'aquesta peça (inserció que necessàriament s'ha d'haver produït abans de la partició en dos volums), s'observa una remarcable actitud de respecte i de comprensió del disseny que vertebrava el conjunt. Finalment, la mà 4 ha copiat dos poemes d'un desconegut Figueres (N197-198) aprofitant els dos últims fulls del plec vint-i-quatre (últim fascicle del còdex primitiu). Tot seguit, la mà 5 (una mà posterior, humanista) ha copiat els tres poemes que es troben al plec afegit al final del manuscrit (plec vint-i-cinc): el *Guardacors* de Raimon de Cornet (N199), un poema de Jaume Rovira (N200) i el sirventès atribuït per la rúbrica a Peire Cardenal (N201)<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup>Aquests tres textos podrien tenir com a denominador comú el context tolosà. La trajectòria vital i literària de Cornet, nascut cap al 1300, està estretament vinculada a Tolosa i als Jocs Florals d'aquesta ciutat. El còdex anomenat *Registre Cornet* (Tolosa, AJF, mss. A-B) és l'únic testimoni que conté una altra còpia del *Guardacors*. D'altra banda, sabem que un Jaume Rovira va ser guardonat a Tolosa el 1386 amb la *Tençó feta entre Jacme Rovira e Bernat de Mallorques l'any mcccclxxxvi* (N138). No és segur, tot i que sembla probable, que aquest personatge s'hagi d'identificar amb l'autor del poema N200. Finalment, Peire Cardenal, a qui està atribuït el poema N201, pertany a una època molt

La presència d'aquests tres textos acusa la continuïtat de l'interès per una tradició de poesia moral, al final del segle XV, que entronca amb la producció d'un poeta com Pere March, les obres del qual estan copiades al començament del recull, i amb la d'un fra Joan Basset, autor d'un extens cançoner moral i marià copiat cap al final del primer tom del cançoner. Ho ha assenyalat Cabré (1993: 62-63). El copista a qui es deu aquesta escriptura humanística (mà 5), en tot cas, va considerar pertinent completar el recull amb tres (i potser més) textos de procedència diferent: un gest que, a banda d'alterar mínimament el disseny del cançoner primitiu, posa de manifest que, en la perspectiva d'aquest lector lletraferit, la poesia moral (no importa ara si tolosana o de certamen) i la poesia cortesana amorosa autòctona del primer terç del segle XV, tot i partir d'uns pressupòsits estètics i d'un context cultural molt diferents, es podien confondre fins al punt de confluïr en una mateixa tradició literària. Estem parlant de la intervenció d'un lector més modern, la mà del qual actua guiada per un criteri editorial extern, estrany al projecte de compilació del cançoner. Una mà que, més que no pas la d'un copista professional, fa pensar en la figura d'algun lletraferit humanista, usuari del cançoner.

Més amunt he insinuat que els textos afegits podrien haver estat més, en nombre, que els tres que s'han conservat: el plec vint-i-cinc està mancat de quatre fulls, i la llacuna comença justament després del f. 181 [ccccxlj], que és on s'acaba l'últim dels tres poemes citats, el sirventès atribuït a Peire Cardenal (N201). El següent foli conservat és el f. 182, cccc[xlviij], que ja conté els miracles en prosa acèfals (N202) copiats per una altra mà. No és desencaminat de pensar que aquests quatre fulls (o almenys una part d'aquests quatre fulls) haurien pogut contenir encara més textos de tipus moral copiats per la mateixa mà. Això s'ha de posar en relació amb el que es diu a la descripció i reconstrucció

---

anterior al temps dels certàmens poètics, però en canvi està vinculat als comtes de Tolosa (sembla que va ser escrivà del comte Raimon VI, segons es llegeix en un document de 1205, i els seus poemes estan farcits d'al·lusions als senyors d'aquesta ciutat, *vid* Lavaud, 1957). Per a l'atribució del poema a Cardenal, que Vatteroni (2001) considera més que dubtosa, vegi's l'Estat de la qüestió.

codicològiques: que tot el plec vint-i-cinc, format per un paper de gramatge diferent, més prim, és un plec afegit per una mà posterior, segurament amb voluntat de completar el recull<sup>157</sup>.

Basant-se sobretot en el fet que el *Guardacors* fou afegit per una segona mà posterior, Asperti (1985: 75) afirma que la nòmina d'autors inclosos al *VeAg* revela la clara autonomia de la producció catalana autòctona respecte de la lírica tolosana. En efecte, el poema de Cornet és un text afegit. Però, escampats al llarg del cançoner, com ja hem vist, i copiats per la mà principal, hi ha diversos poemes d'autors que van participar als certàmens del consistori de Tolosa, i així ho fa constar, de vegades explícitament, el rubricador: N51 (Anònim), N100 (Lluís Icart), N138 (Jaume Rovira i Bernat de Mallorca), N145 (Anònim). Els poemes N119 (Joan Basset), N110 (Joan Sesavasses) i N162-163 (Gabriel Ferrús) sembla més probable que hagin concorregut als Jocs de Barcelona. Penso, doncs, que caldria matisar algunes de les reflexions d'Asperti, sempre suggestives --i en qualsevol cas mereixedores del més gran respecte pel fet d'haver traçat, gairebé a partir del no res, la lúcida carta de navegació amb què encara ens orientem en l'àmbit dels cançoners catalans del pas del segle XIV al XV. En primer lloc, perquè el *VeAg* no és el cançoner desordenat que aquest estudiós descriu, deixant-se seduir en excés pel contrast (sobretot material) amb el cànon librari de *Sg*<sup>158</sup>: cal dir que aquesta impressió es deu en gran part al fet que el *VeAg* és un cançoner on els estrats de compilació i les jerarquies estructurals internes s'han anat desdibuixant al llarg de la cadena de còpies; i en segon lloc perquè, com ja s'ha puntualitzat més amunt, al

---

<sup>157</sup>De la mateixa manera que en l'últim foli de *Sg*, encara pautat i preparat per a l'escriptura (després dels quatre poemes adèspots de Guillem de Berguedà i del fragment de 248 versos del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure), una segona mà poc acurada va escriure un poema de Bertran del Falgar, doncs així mateix, al final de *VeAg*, una mà humanística va decidir afegir-hi els textos esmentats.

<sup>158</sup>«[...] in *VeAg* mancano la precisa disposizione e il severo principio selettivo che avevano presieduto alla compilazione di *Sg*». No oblidem que d'aquesta idea se'n desprèn l'apreciació ja clàssica d'un cançoner entès com a «raccolta strutturalmente aperta a nuove integrazioni», mancat de «la minima intenzione di disporre questo materiale secondo un ordinamento in qualche modo comparabile con quello storico-estetico riscontrato in *Sg*» (Asperti, 1985: 74-75).

nostre cançoner no hi ha una clara línia divisòria entre els textos tolosans i els catalans (ni tan sols en la grafia dels noms).

Arribats a aquest punt, pot ser útil de comparar ràpidament alguns aspectes de l'estructura de *VeAg* amb la de *Sg*, el gran cançoner trobadoresc tardà copiat a casa nostra. Quant al contingut, aquest darrer consta de tres parts més un petit apèndix<sup>159</sup>: la tercera part, que comprèn des del f. 97 fins al f. 123, està formada per textos d'autors tolosans<sup>160</sup>. A *Sg* aquests textos estan integrats en un bloc que, des del punt de vista de l'estructura, forma secció autònoma dins del conjunt, però una secció que presenta absoluta continuïtat material (d'impaginació, de mà, d'hàbits escripturals del copista) en relació al bloc precedent (dedicat als trobadors clàssics). Al nostre cançoner, en canvi, els tres textos N199-201 són un afegit, un cos estrany a l'estructura primitiva del conjunt, mentre que els poemes premiats o presentats als Jocs Florals de Tolosa estan literalment escampats de manera casual per tot el recull, agrupats per autors i no pas per "escoles" o celebracions de certàmens poètics.

D'això se'n desprèn, en primer lloc, que el compilador del cançoner primigeni no distingia entre autors catalans i tolosans; que el copista de l'exemplar, al seu torn, sigui per fidelitat al model o bé per iniciativa pròpia, en utilitzar un únic sistema gràfic (de coloració occitanitzant molt marcada) que abraça de manera homogènia tot el corpus poètic, no va fer distinció entre els trobadors clàssics, els versificadors tolosans o els poetes catalans del XV; finalment, si un lector posterior va afegir els textos N199-201, hem de creure que ho va fer perquè sentia que aquests poemes formaven part de la mateixa

---

<sup>159</sup>Sobre les tres grans seccions de *Sg* (Cerverí, trobadors de l'època clàssica i poetes de l'Escola Tolosana) *vid* Ugolini, 1936; Zufferey, 1981: xxiii-xxviii; Asperti, 1985: 71-72. Tant Zufferey (1981: xxvii-xxviii) com Asperti (1985: 71, n. 30) destaquen el caràcter d'apèndix que tenen els últims fulls de *Sg* (ff. 124-128), clarament inacabats, on hi ha quatre poemes de Guillem de Berguedà (adèspots, relegats al final perquè el copista no estava segur de la seva atribució) i el fragment narratiu del *Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure.

<sup>160</sup>Excepte Peris de Fozes, que com assenyala Asperti (1985: 71) era un cavaller aragonès conseller de Pere el Cerimoniós. Vegi's Riquer, *HLC*: 541-43.

tradició literària que la resta de composicions del recull, i al seu entendre potser la completaven. En la perspectiva del nostre lector lletraferit, aquesta tradició literària no podia ser altra que la del passat. Cal pensar, doncs, que als últims anys del segle XV, un cop tancada la compilació del *VeAg*, els textos del cançoner ja devien començar a ser llegits com una literatura antiquada, passada de moda, i d'aquí ve segurament l'assimilació de la poesia tolosana (Raimon de Cornet, potser el desconegut Jaume Rovira) i de tradicions encara més llunyanes en el temps (el sirventès de Peire Cardenal, o la seva atribució, que pel que interessa és el mateix), tradicions que formaven part d'un pretèrit cultural remot encara sentit com a propi.

Es tracta d'un moment (el dels "apèndixs" al cançoner, per utilitzar una encertada expressió de Parramon, 2000) en què la lírica d'arrel trobadoresca i el seu vehicle lingüístic (una llengua que ja feia temps que no era l'occità clàssic però que encara guardava trets arcaitzants de la llengua dels grans trobadors) es devien començar a veure com una etapa superada, per contrast amb la llengua més viva, més acostada a la parla i a la prosa, d'altres poetes que ja llavors havien fet fortuna a la cort: Ausiàs March, Pere Torroella (per citar-ne només dos el testimoniatge dels quals domina de manera absoluta als cançoners de la segona meitat del XV). En aquest context, és de suposar que el gran contenidor de lírica posttrobadoresca que és el *VeAg* devia ser llegit com una veritable relíquia, un supervivent (potser encara considerat prestigiós i modèlic, però no pas per això menys passat de moda). I és aquest "caure de l'escambell" de la lírica continguda en el cançoner, més que no pas les vicissituds de la cort, allò que explicaria en gran part l'abandonament i aïllament posteriors, és a dir, el fet que no s'hagin conservat altres còpies del recull, o de seccions del recull, fetes als segles XV i XVI, i que, per tant, la gran majoria de textos que el formen siguin *única*.