

Pus qu'estorts suy del lach de la mar fonda i la memòria literària d'Andreu Febrer*

ANNA ALBERNI
(ICREA - Universitat de Barcelona)

El «Sirventesch fet per Andreu Febrer per lo passatge de Barbaria», *Dolorós critz ab votz brava, terribla* (RAO 59,7), és una cançó de croada escrita per encoratjar l'expedició catalana de 1398 al nord d'Àfrica, i la poesia *Pus qu'estorts suy del lach de la mar fonda* (RAO 57,14) és un cant d'agraïment a la Verge pel retorn dels «sants crosats», sorpresos per una terrible tempesta davant la costa de Mallorca. Totes dues peces estan copiades seguides al cançoner Vega-Aguiló (BC, ms. 7, ff. 67r-68v [a partir d'ara, *VzAg*]), l'únic manuscrit que les transmet, i van ser editades fa més de mig segle per Martí de Riquer (1951: VIII, IX).¹ *Pus qu'estorts suy*, interrompuda després de la cinquena cobla, descriu amb gran eficàcia narrativa els efectes del temporal sobre la nau i els seus tripulants, amb un llenguatge que demostra un bon coneixement del lèxic mariner i que, sense sortir del marc discursiu de la poesia d'arrel trobadoresca, s'allunya de l'abstracció formal i conceptual de la lírica amorosa per adoptar un to directe i explícit, afí al del sirventès.

A continuació repassaré alguns passos del poema d'agraïment a la Verge i tractaré de mostrar que en aquesta parella de cançons, lligades per reclams textuais explícits, Febrer sembla tenir present el record de la dansa al·legòrica adreçada a la Verge per Jaume II de Sicília: *Mayre de Déu e fylha*. En aquest poemeta, probablement escrit abans del tractat d'Anagni (1294), es compara l'Església amb una nau a la deriva que s'allunya cada vegada més del port, entès com la salvació de «l'umanal lynatge». És probable que Dante hagi conegut la dansa de Jaume II i que la citi almenys en un pas de la *Commedia*, fent-se

* This paper is part of a project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (Grant agreement No. 772762, *Ioculator seu mimus*. Performing Music and Poetry in Medieval Iberia).

1. Al manuscrit, la cançó d'agraïment a la Verge, mancada almenys de la tornada, està seguida d'una gran llacuna de 10 fulls. Per a la descripció codicològica del cançoner, veg. Alberni 2006.

ressò d'un eslògan molt en voga a finals del segle XIII.² En la traducció de 1429, Febrer manté alguns mots rima de l'original també presents en la dansa i en la cançó d'agraïment a la Verge.

Als anys cinquanta, Martí de Riquer va situar en l'última dècada del segle XIV la datació de les poesies d'Andreu Febrer (Riquer 1951: 8-13). La *Història de la literatura catalana medieval* dirigida per Lola Badia ha afegit noves dades a la biografia del poeta, com la seva presència a Sicília al servei de Martí el Jove ja el 1398 (Torró 2014: 280). A partir d'aquesta dada, Lluís Cabré i Jaume Torró (2015) han revisat la sèrie de poemes de Febrer a *VeAg* i hi han identificat el perfil d'un cançoner per a la muller de Martí, Maria de Sicília, que va morir el maig de 1401. Se'n dedueix que la composició de l'obra en cobles ha de ser anterior a aquesta data. El record literari de la dansa *Mayre de Déu e fylha* en la poesia de Febrer se situa en un punt precís en el temps: el sirventès es va escriure entre el març i el maig del 1398 (moment de l'expedició), mentre que el cant d'agraïment pel retorn de la croada ha de ser poc posterior a l'agost del mateix any.

La cançó de croada (*Dolorós critz*) és la poesia datable més antiga de Febrer, nascut vers 1374.³ L'any 1398 Andreu Febrer havia de tenir uns vint-i-quatre anys. Els fets són els següents: l'estiu del 1397, musulmans del nord d'Àfrica saquegen la localitat valenciana de Torreblanca i se n'emporten la custòdia de l'església per profanar-la. El maig de l'any següent Martí I organitza una expedició naval de càstig, que el papa Benet XIII qualifica de croada. El 14 d'agost de 1398 l'estol croat surt d'Eivissa cap a les costes del nord d'Àfrica i saqueja Tedel-lis (avui Dellys, Algèria, a uns cent kilòmetres d'Alger, sota Mallorca). Després, en el viatge de tornada, l'estol és sorprès per una terrible tempesta:

lo stol dessús dit sostench gran fortuna, en tant que totes les dites fustes se ascamparen dassà dallà, e cuydaren per la major part nagar; e moltes de aquellas per la dita fortuna perderen timons e governs e gran partida dels rems, e partida de aquellas arribaren en Mallorques a III de setembre.⁴

2. Segons Perugi (1983: 92), «la metafora o parabola della “navicula Petri” era di gran moda nella pubblicistica contemporanea di parte spirituale» i Dante «non poteva restare sordo a una pubblicistica di grande attualità, che per di più aveva il suo esponente di punta in una personalità come Arnau di Vilanova».

3. Torró 2014; Cabré & Torró 2015.

4. Extret del *Cronicó* de Mateu Salzet, editat per Villanueva (1951: 234). Cito a partir de Riquer (1951: 11). Per a més informació sobre aquest episodi, veg. Ivars Cardona 1921 i Díaz Borràs 1993.

El sirventès i la cançó d'agraïment a la Verge pel retorn de part de l'estol descriuen aquests esdeveniments, en què Andreu Febrer hauria pres part.

La llengua, les convencions formals i la tradició discursiva de les dues peces corresponen al gènere trobadoresc de la cançó de croada. Riquer (1975, I: 57) classifica aquest gènere com una variant del sirventès polític, compost amb la finalitat expressa d'encoratjar els cristians a participar en les expedicions i de crear un ambient que hi sigui propici. La cançó de croada comporta un subgènere, entès com a prolongació o apèndix, que és la cançó d'agraïment pel retorn dels croats. Es conserven una trentena de poesies occitanes d'aquestes característiques.⁵ Les dues cançons d'Andreu Febrer s'inscriuen en aquesta tradició, que té com a model el gènere del sirventès culte, seguint la línia d'exaltació de la noblesa feudal en un marc d'«escenografies bèl·liques» amb marcat component d'actualitat política, oberta per Bertran de Born, tal com ha explicat Stefano Asperti (2002).⁶

Les dues peces, de fet, es poden tractar com una sola unitat poètica. El tret formal més explícit que les uneix és el capcaudament de la rima final del sirventès, *-onda* (*onda*, v. 52), que obre també la cançó a la Verge (*fonda*, v. 1), composta seguint el mateix esquema mètric de cobles creu-creuades i capcaudades de vuit versos decasíl·labs, com ja va observar Riquer en l'apèndix mètric a la seva edició.

Àngel, per ço que *l'aspre mort* no-m tonda,
digatz per mé cent jorns l'avemaria
que-m promatés, car en la companyia
52 dels sants crosats passí delay sus l'*onda*.
(VIII, vv. 49-52)

Pus qu'estorts suy del lach de la mar *fonda*,
Mayre de Dieu, reclaman *vostra ajuda*,
mos genols flechs, ab cor ferm qui no-s muda
4 rendi mercès a vós, pura flor monda,
qui-ns havez trayts de perill ten *salvatge*
de *l'aspre mort* e de l'aigüe preyon
o[n] fórem tuyt cabuçat ins al fon
8 quan vós, Verges, nos trasqués del *pelatge*.
(IX, vv. 1-8)

5. Per a una antologia de cançons de croada occitanes i franceses, veg. Guida 1992.

6. Veg. Asperti 2002, 2004 i 2008. Sobre la inclusió dels sirventesos de Cerverí de Girona en aquesta tradició, veg. també M. Cabré 2006. És important notar el component d'antifrancesisme, anticlericalisme i gibel·linisme que emmarca l'auge del sirventès en la poesia trobadoresca de finals del segle XII i durant tot el XIII.

El sintagma «aspre mort» segella el vincle temàtic entre les dues composicions, sostingut per una constel·lació de repeses de mots o conceptes relacionats amb el perill i la caracterització de l'expedició com a guerra santa.⁷ Ara bé, com se sap, quan Febrer adopta un gènere poètic, sol fer-hi intervenir la seva memòria literària, capaç d'assimilar i transformar en matèria verbal nova les lectures i els textos rebuts.⁸ Ho fa amb la cançó d'amor, a partir de la dicció aspra d'Arnaut Daniel i de les *Rime* de Dante.⁹ I ho fa també amb el ritme entretallat dels lais, inspirant-se en la poesia de Guillaume de Machaut i combinant-la amb l'herència dels trobadors. En aquestes dues cançons de croada, Febrer sembla deixar-se guiar pel record d'un altre text líric, la dansa mariana de Jaume II *Mayre de Deu e fylha*, que s'entrellaça amb la lectura de l'Infern de la *Commedia*. Aquests records es projecten, com en transparència, sobre el teló de fons del gènere cançó de croada: almenys, les de Bertran de Born, *Ar ve la coindeta sazoz* (BdT 80,5), i de Gaucelm Faidit, *Del gran golfe de mar* (BdT 167,19), com ja va veure Manuel de Montoliu l'any 1923.¹⁰

La dansa *Mayre de Deu e fylha* desplega la imatge de la nau sense timoner anant a la deriva enmig de la tempesta, una al·legoria del mal govern i la corrupció de l'Església. El text es troba al final de la primera part d'un manuscrit de la Biblioteca Vaticana que aplega diverses d'obres d'Arnau de Vilanova (Vat. lat. 3824, ff. 235r-237r). Després de cada cobla es pot llegir un comentari teològic en llatí, qualificat per Cesare De Lollis (1887: 291) de «lunga e noiosa disquisizione scolastica». L'èplicit d'aquesta part del còdex indica que va ser compost a Montpeller l'any 1305. Una rúbrica atribueix la dansa al rei d'Aragó, i el comentari glossa, a un servidor seu: «Incipit dancia illustris regis Aragonum cum comento domesticis servi eius».¹¹

El rei és Jaume II, fill de Pere el Gran i de Constança de Hohenstaufen, rei de Sicília des de 1285 i d'Aragó des de 1291 (r. 1291-1327). L'autor de la

7. Repeses més explícites entre el sirventès i la cançó a la Verge: «lach d'infern» (VIII, 32), «lach de la mar fonda» (IX, 1); «preyon potz» (VIII, 26), «aigüe preyon» (IX, 6); «la companyia dels sants crosats» (VIII, 52), «lo viatge dels sants crosats» (IX, 9-10); «infern abissma, lach d'infern» (VIII, 26, 32), «tots en infern cadenats» (IX, 39); «barbres e turchs, alarps e ls de Marrocha» (VIII, 35), «de vas Marrochs» (IX, 37).

8. Veg. Cabré 2007.

9. Veg. Di Girolamo 1999 i 2002. La crítica ha reconegut la influència de les *Rime* de Dante i potser de la *Vita nuova* en l'obra lírica de Febrer (Torró 2014; Cabré i Torró 2015).

10. Veg. Montoliu 1923, recollit per Riquer 1951.

11. Cito a partir de Larson 2004.

glossa és, amb tota probabilitat, Arnau de Vilanova. Gràcies a les *Regles de trobar* de Jofre de Foixà sabem que, de jove, Jaume d'Aragó havia estat poeta: les *Regles* estan escrites «per manament del noble e alt senyor en Jacme, per la gracia de Deu rey de Sicília, qui en trobar pensa e s'adelita grantmen» (Marshall 1972: 56). L'interès de Jaume II per la música i la poesia, i en particular per la presència de músics i joglars sicilians a la seva cort, es pot resseguir als documents de la base de dades MiMus DB.¹² El poema va ser descobert per Menéndez Pelayo (1879) i editat per De Lollis (1887), que en va descriure per primera vegada l'estructura formal. Ha estat reeditat per Irénée Cluzel (1957-1958), Pär Larson (2004) i Alberni-Lannutti (2017), amb petites esmenes però bàsicament seguint el text de De Lollis.

Després dels quatre versos inicials, adreçats a la Verge, la nau pren la paraula: «Perylhan vay en l'onda...». A la segona estrofa hi ha la glossa, que explica la metàfora de la cobla anterior i anuncia el *commentum* d'Arnau de Vilanova, oferint les equivalències de l'al·legoria: «Nau, leyn, vexel o barcha, parlan en ver lenglutge, devem tuyt entendre...». La tercera estrofa l'ocupa el comentari pròpiament dit. El text segueix una estructura escolàstica, només fins a cert punt emmascarada per la forma lleugera de la dansa. El refrany final torna a ser una endreça a la Verge, on el clam d'ajuda tant es pot interpretar venint de la nau com venint de la veu del poeta pecador, en nom de tots els homes.

Com ha explicat Pär Larson en dos articles importants per a la lírica catalana medieval, la dansa de Jaume d'Aragó adopta la forma de la *ballata* italiana, que sembla documentada també a Sicília (cas de *Molto à ch'io non cantai*) en una variant específica basada en l'ús exclusiu de *settenari*, els nostres versos hexasíl·labs. L'esquema mètric i rímic de la dansa de Jaume II és insòlit en la tradició occitana: l'anàlisi de Larson demostra que, juntament amb la cançó anònima *Amors, mercè, no sia* (Biblioteca de Catalunya, ms. 3871), s'ha de considerar un cas d'hibridació formal que dona fe del coneixement de la poesia d'origen sicilià a Catalunya al final del segle XIII.¹³

La dansa *Mayre de Deu e fylha* sembla haver tingut una certa difusió a Itàlia, sobretot en els ambients gibel·lins hostils al papa i als angevins. L'ús poè-

12. *Ministres i música a la Corona d'Aragó medieval* (MiMus DB) [base de dades en línia]: <www.mimus.ub.edu>.

13. La hibridació és també lingüística en el poemeta de Sant Joan de les Abadesses *Amors, mercè, no sia*, farcit d'esments a Giacomo da Lentini i Giacomino Pugliese: veg. Larson 2004 i 2006, i ara Lannutti 2012.

tic del terme *orza* que fa Dante al cant XXXII del «Purgatori», rimant amb *forza*, com en la dansa de Jaume II, en podria ser una prova:¹⁴

e ferì 'l carro di tutta sua *forza*;
 ond' el piegò come nave in *fortuna*,
 vinta da *l'onda*, or da poggia, or da *orza*.
 («Purgatori» XXXII, vv. 115-117)¹⁵

Dante fa servir el mot *orza* quan desenvolupa la imatge de la nau que va a la deriva en la tempesta, en un pas on s'explica la història de l'Església a través d'una sèrie de figures simbòliques. Al final del fragment se sent una veu que clama des del cel: «O navicella mia com' mal se' carca!» (v. 129). Aquest vers, com ha explicat Perugi (1983), podria haver estat inspirat per la tercera estrofa de la dansa de Jaume II, on «la nau es *carregada*» (v. 25) i s'allunya irremissiblement de la salvació («la dreta via», v. 33):¹⁶

Ha! Com fort trai [a] *l'orsa*,
 que pels timons no-s guia,
 ni fay la dreta via
 sol una pauca nuylha.
 (dansa, vv. 31-34)

En aquest context, el vers 8 de la dansa («e tant fortuna l'aonda») podria haver determinat també les formes *fortuna* i *l'onda* dels versos 116-117 de Dante.¹⁷ És interessant notar que la traducció de 1429 d'Andreu Febrer conserva les rimes *orza* : *força* i, en canvi, segueix el text italià en el participi *carca*.¹⁸

14. Alberni & Lannutti (2017: 375-376). Agraïexo a Maria Sofia Lannutti la lectura d'aquest text i la seva generosa col·laboració d'anys. Vull fer constar que els paràgrafs de l'article que firmem juntes dedicats a la dansa de Jaume II són íntegrament seus.

15. Les citacions de la *Commedia* provenen de l'edició de Chiavacci Leonardi (1991-1997).

16. Les citacions de la dansa de Jaume II provenen d'Alberni & Lannutti 2018.

17. En aquest paràgraf segueixo Alberni & Lannutti 2017.

18. Veg. Gallina (1974-1988, IV: 92). Al v. 117, que tradueix l'original «vinta da l'onda, or da poggia, or da orza», la lliçó «*perla* d'ondes a puja e a orça» sembla contenir un error de còpia (*perta*, *plena*?). No he pogut consultar la tesi de Raquel Parera (2018), que analitza les estratègies de traducció de Febrer i edita els vint primers cants de l'Infern.

El terme *orsa* (it. *orza*) designa la planxa que algunes embarcacions de vela porten sota la carena, o al costat, per augmentar l'estabilitat.¹⁹ Aquesta veu del lèxic mariner, ben documentada en la literatura romànica medieval, es troba només, en la poesia italiana anterior al 1300, en l'esmentat pas de Dante. Per això crida tant l'atenció la seva ocurrencia en la cançó de croada d'Andreu Febrer (v. 17), on torna a rimar amb el substantiu *força* (v. 18).

Abans de llegir el pas, val la pena observar que en una dansa anònima del segle XIV copiada al *Cançoneret de Ripoll* (*Axi con çel qui be ·sxalba*), el terme nàutic *orsapop* es fa servir, en posició de rima, per designar una embarcació de vela llatina, molt preuada pel fet d'estar equipada amb el cap de corda que permet «tirar cap a popa el car de l'antena quan va amb vent llarg o es vol tombar la vela» (DCVB):

Car, si el patro En Gualba
me des leyn ab l'orsapop,
ne·N Jacop
me comprava tot Vilalba.
(*Cançoneret de Ripoll* V, vv. 11-14)

Fa anys, Lola Badia (1984: 64-70 i 193) va glossar amb precisió els versos on apareix el terme i els va situar en el context d'un rimari de gran riquesa lèxica, rar en la tradició catalana medieval, en consonància amb el caràcter preceptiu del recull del *Cançoneret*. Aquesta tradició hauria pogut arribar fins a Andreu Febrer, un poeta atent al repte versificador de les *rimas caras*.

El pas de la cançó de croada que ens interessa es troba en la tercera cobla, farcida d'esments i repeses literals de la dansa de Jaume II:

17 E cridan tuyt: «Vale'ns, santa Maria!»,
la mar y el vent pugan tostemps a l'orça
tota la nuyt, tro que per fina força,
20 tornan atràs, laysan la dreyta via

19. *DIEC2*. Veg. també el sentit figurat glossat al *DCECH*, s. v. *orza*: «ya hacia 1200 el catalán Ramón Vidal de Besalú emplea *anar ad orsa* en el sentido figurado de 'ir mal, torcidamente', locución que con sus variantes *anar en orsa* o *a l'orsa*, es frecuente con este sentido en textos occitanos del siglo XIII y primeros del XIV. [...] Luego es indudable que, desde el principio de la tradición literaria romance, *ir a la orza* era 'ir contra el viento'».

e *perilhan sus l'onda* qui-ns portave,
 a golf lanssat nos lexem córrer jus;
 mas, Verges, vós nos vingués al dessús
 24 qui-ns delhiure[t]s de l'aygua qui-ns sobrave.

La tempesta de la cançó d'Andreu Febrer és molt diferent de la de la dansa de Jaume II. El llenguatge i les fórmules utilitzats per pintar la imatge de la nau «perillant en la mar», que en la dansa és una al·legoria de la mala direcció de la cristiandat en mans d'un papat corrupte, en Febrer estan al servei de la tempesta real que va sorprendre l'estol català davant la costa de Mallorca. De la metàfora sostinguda de la dansa, doncs, Febrer passa a la descripció serrada del temporal. Ara bé, per descriure la seva tempesta, real i viscuda, Febrer manté alguns dels elements del llenguatge al·legòric de la dansa de Jaume II. Ho fa pensar l'ús d'una sèrie de rimants també presents en la dansa (*onda*, *ajuda*, *orça*, *força*, *via*)²⁰ i tota la xarxa de repeses literals en llocs clau del poema, com ara el sintagma *Mayre de Dieu* (IX, 2; dansa, 1) seguit de la demanda d'ajuda («reclaman vostra ajuda», IX, 2; «si per la vostr'ajuda», dansa, 13), i també el fet d'obrir la primera estrofa de la cançó amb la mateixa terminació en posició de rima del primer vers de la dansa després del respòs («Pus qu'estorts suy del lach de la mar *fonda*», IX, 1; «Perylhant vaü en l'*onda*», dansa, 5). Sobretot crida l'atenció la literalitat de la repesa de conceptes, mots i rimes dels versos 17-20 en la representació del moment més dramàtic del poema, quan el mar fa inclinar la nau dels croats, batuda pels vents, en plena nit, amb l'única esperança de salvació per la intercessió de la Mare de Déu (vv. 5-14 de la dansa, reproduïts a continuació).

Hi ha un altre punt que acosta la cançó d'agraïment de Febrer i la dansa de Jaume II: en aquest cas, l'intertext és *aura*, en l'accepció de 'tempesta', i no pas 'brisa', que és la més habitual en la poesia dels trobadors. El terme es troba al vers 10 de la dansa («e· l'aura, qu'es escura») i al vers 13 de la cançó («e[n] l'aura forts, ab molt gran felhonia»). Edito el vers 13 de la cançó de Febrer amb dues lleus esmenes en relació amb el text de Riquer: elimino la coma després de *carnatge* i restitueixo la *n* de la preposició *en*, llegint «*en* l'aura forts» com un complement adverbial del sintagma «gitan-nos a carnatge».

20. Una altra terminació comuna en posició de rima és *-atge*: *salvatge* : *pelatge*, *viatge* : *carnatge* (cançó 5, 8; 9, 12), *lenguatge* : *lynatge* (dansa 16, 19).

So fonch celh jorn que, seguín lo *viatge*
dels sants crusats, fom lay denan Malorques
quant l'enamichs nostres mayres exorques
12 volch de nós far, gitan-nos a *carnatge*
e[n] l'aura forts, ab molt gran felhonia,
e mar través nos saltet al devan,
on tuyt forçat, Verges, vós recla[ma]n,
16 desemperem tuyt nostre companyia.

També el vers 10 de la dansa de Jaume II s'adequa millor al context sintàctic si es considera la *n* de la preposició assimilada: «nulls no y leva testa / e· l'aura, qu'es escura»:

Perylhan vay en l'onda
d'aquest mon per tempesta;
e·l nauchier no·s n'a cura,
8 tant fortuna l'aonda
que nulls no·y leva testa
e·l'aura, qu'es escura:
e s'ayso gayre dura
12 vostra nau es perduda,
si, per la vostr'ajuda,
no troba port o ylha.

D'aquesta manera, en la cançó de Febrer la conjunció copulativa del vers 14 obre amb més claredat la nova unitat sintàctica («e mar través nos saltet al devan»), dibuixant un *crescendo* d'adversitats marines que condueixen al clam d'ajuda a la Verge en l'estrofa següent: «Vale'ns, santa Maria!». ²¹

Al marge d'aquests records textuais, la presència del mot *aura* fa pensar de seguida en l'*aura amara* d'Arnaut Daniel, sempre amb connotacions de temps hivernal i brúfol: seguint el fil danielí, la descripció de la tempesta marina porta a la descripció del paisatge gebrat de *Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs* (RAO 59,4) amb un llenguatge que reprèn els accents realistes i sensuals d'Ar-

21. Aquí acullo una esmena proposada per Tavani (1979) en un article sobre l'accentuació del vers en la poesia d'Andreu Febrer on s'observa, a més, la interessant anomalia prosòdica del v. 32: «a vós, Mayre del Senyor sobre tots».

naut Daniel, però també l'aspresa de Raimbaut d'Aurenga i del Dante de les *petrose*, com han explicat Costanzo Di Girolamo i Lluís Cabré.²²

La crítica del començament del segle xx va veure molt aviat un ressò del símil virgilià de l'«Infern» (III, vv. 112-114) en els versos 33-36 del sirventès de Febrer:²³

- 33 *Sí tombaran, com fay la sequa fulba*
dels cims dels branchs que'l forts vent enderrocha,
barbres e turchs, alarps e ls de Marrocha,
36 e nós firén pendrem la lur *despulba*.
(VIII, vv. 33-36)

Come d'autunno si levan le foglie
l'una apresso de l'altra, fin che'l ramo
vede a terra tutte le sue spoglie,
similmente il mal semo d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo.
(«Infern» III, vv. 112-114)

E com d'autumpne *va tombant la fuylla*
la una après de la altra, fins que'l ram
a terra veu trastota *se despuylla*,
tot enaxí lo mal sement de Adam
se va gitant al bateu d'una en una
com un falcó fa per tot lo seu reclam.
(Versió d'Andreu Febrer, 1429)²⁴

Més recentment, Raquel Parera (2010: 167, n. 10) ha mostrat fins a quin punt la represa d'aquest símil dona fe de l'assimilació per part de Febrer del cant III de l'«Infern», i com això li permet manipular els versos de Dante per posar-los al servei d'una cançó de croada. En aquest context, la cobla anterior del sirventès (VIII, vv. 25-32) sembla remetre al moment en què Dante i Virgili entren en la zona dels *Malebolge* (en la versió de Febrer, *Males Voltes*). L'atmosfera infernal i còmica, en el sentit dantesc d'aspresa de llenguatge i d'un registre poètic «baix», tenyit de realisme, és un efecte buscat en aquest pas del sirventès, amb uns versos que recorden el començament del cant XVIII de l'«Infern»:

Lavós *dirà* que no pot mays comprendre
lo preyon potz del infernal abissma

22. A *Combas e valbs*, Febrer no s'oblida de la fúria del mar: «l'ayre cubert de vents plugs e de grops» (v. 4) el porta a descriure «e'l mar tot blanch d'escuma per mal temps» (v. 5).

23. El primer, Farinelli 1902-1905, seguit de Montoliu 1923 i Riquer 1951.

24. Gallina 1974-1988, I: 82.

dels sperits qu'exiran del morisme,
28 car al intrar feran lo portal fendre,
e no y haurà satans qui plus ne vulha,
ans diran tots: «Gitatz-los-[nos] defora!»,
e li crusats crideran: «Er es l'ora
32 que-l lach d'infern tots los moros aculha!». ²⁵

1 Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.
4 Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui suo loco *dicerò* l'ordigno.
(«Infern» XVIII, vv. 1-6)

En la versió de 1429, la traducció del vers 5 («tot buyt un pou assats ample e pregon») conté elements de la formulació del sirventès, com si la imatge del vuitè cercle infernal hagués deixat empremta en la dicció de Febrer. La magna empresa de traduir la *Commedia* en tercines en vulgar català implica una «inusual constància en l'exercici de la ploma» (Cabré 2007). No sabem quina va ser la durada en el temps d'aquest exercici, però tot convida a pensar que Febrer devia conèixer el text de l'«Infern» ja en els anys de l'estada a Sicília al servei de Martí el Jove, i que els dos vessants de la seva producció literària, obra en cobles i traducció, estan per força entrelligats.²⁶ Els ressons de la dansa de Jaume II en els versos d'Andreu Febrer que he resseguit en aquesta nota volen ser un petit homenatge al mestratge de Lola Badia i un record del curs 1992-1993, en què em va fer descobrir el cant V de l'«Infern», les danses del *Cançoneret de Ripoll* i les cançons dels poetes del *Vega-Aguiló*.

25. Esmeno el v. 30 eliminant la repetició *los los*, probable error del copista de *VéAg*, i corregint per un hipotètic *nos*: «gitats-los-*nos* defora».

26. En un article de respir extraordinari, Francesc J. Gómez (2016) explora les pistes d'una via siciliana per a la transmissió de la *Commedia* i del Dante líric de la *silloge* boccaccesca en la cultura catalana a l'entorn del Casal de Barcelona.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERNI, Anna (2006). «Intavulare», *Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da Anna Ferrari), I. Canzonieri provenzali, 11. Biblioteca de Catalunya: V&A (ms. 7 e 8)*, Mòdena: Mucchi.
- ALBERNI, Anna & LANNUTTI, Sofia (2018). «Lay ves França. Les structures formelles de la musique et de la poésie dans la lyrique catalane des origines», *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, ed. Christelle Cazaux-Kowalski, Christelle Chaillou-Amadiou, Anne-Zoé Rillon-Marne & Fabio Zinelli, París: Classiques Garnier, pp. 371-399.
- ALIGHIERI, Dant (1974-1988). *Divina comèdia. Versió catalana d'Andreu Febrer*, ed. Annamaria Gallina, 6 vols., Barcelona: Barcino (ENC A, 106, 107, 112, 116, 120, 124).
- ASPERTI, Stefano (2002). «Testi poetici volgari di propaganda politica (secoli XII e XIII)», dins *La propaganda politica nel basso Medioevo*, Spoleto: CISAM, pp. 533-339.
- ASPERTI, Stefano (2004). «L'heredità politica di Bertran de Born», *Cultura Neolatina*, 64, pp. 475-525.
- ASPERTI, Stefano (2006). «Generi poetici di Cerverí de Girona», dins *Trobadors a la Península Ibèrica*, ed. Vicenç Beltran, Meritxell Simó & Elena Roig, Barcelona: PAM, pp. 29-73.
- ASPERTI, Stefano (2008). «Le sirventés» [dossier], *Les Troubadours, Europe. Revue Littéraire Mensuelle*, 86è any, 950-951 (juny-juliol), pp. 88-101.
- BADIA, Lola (1983). *Poesia catalana del s. xv*, edició i estudi del *Cançoneret de Ripoll*, Barcelona: Quaderns Crema.
- BdT = PILLET, Alfred & CARSTENS, Henry (1933). *Bibliographie der Troubadours*, Halle: Max Niemeyer.
- CABRÉ, Lluís (2007). «Andreu Febrer, *fabbro* i lector», dins *From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»: Studies in Honour of Jane Whetnall*, ed. Alan Deyermond & Barry Taylor, Londres: Queen Mary, University of London (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 60), pp. 103-14.
- CABRÉ, Lluís & TORRÓ, Jaume (2015). «La poesia d'Andreu Febrer: el trobar ric i el Dante líric», *Medioevo Romanzo*, 39/1, pp. 152-165.
- CABRÉ, Miriam (2006). «Per una cronologia dels sirventesos de Cerverí de Girona», dins *Trobadors a la Península Ibèrica*, ed. Vicenç Beltran, Meritxell Simó & Elena Roig, Barcelona: PAM, pp. 135-150.
- CABRÉ, Miriam (2015). «Ressons sicilians a la cultura catalana de l'època de Pere el Gran», dins *Els catalans a la Mediterrània medieval. Noves fonts, recerques i perspectives*, ed. Lluís Cifuentes i Comamala, Roser Salicrú & M. Mercè Viladrich i Grau, Roma: Viella, pp. 17-28.

- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (1991-1997). *Dante Alighieri, Commedia*, 3 vols., Milà: Mondadori.
- CLUZEL, Irénée (1957-1958). «Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 27, pp. 321-373.
- DCECH (1908-1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, ed. Joan Corominas & José A. Pascual, 6 vols., Madrid: Gredos.
- DCVB. *Diccionari català-valencià-balear*; [recurs en línia]: <<http://dcvb.iecat.net>>.
- DE LOLLIS, Cesare (1887). «Ballata alla Vergine di Giacomo II d'Aragona», *Revue des Langues Romanes*, 31, pp. 289-295.
- DI GIROLAMO, Costanzo (2003). «La Versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans», *Revue des Langues Romanes*, 107, pp. 41-72.
- DI GIROLAMO, Costanzo & SIVIERO, Donatella (1999). «Da Orange a Beniarjó (passando per Firenze). Un'interpretazione degli *estramps* catalani», *Revue d'Études Catalanes*, 2, pp. 81-95. [Trad. cat.: «D'Orange a Beniarjó (passant per Florència). Una interpretació dels *estramps* catalans», *Mot So Razo*, 1 (1999), pp. 32-39.]
- DÍAZ BORRÁS, Andrés (1993). *Los orígenes de la piratería islámica en Valencia. La ofensiva musulmana trecentista y la reacción cristiana*, Barcelona: CSIC.
- DIEC2. *Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*, [recurs en línia]: <<https://dlc.iec.cat>>.
- FARINELLI, Arturo (1902-1905). «Appunti su Dante in Ispagna nell'Età Media», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, supl. núm. 8, pp. 1-104.
- FEBRER, Andreu (1951). *Poesies*, ed. Martí de Riquer, Barcelona: Barcino (ENC A, 68).
- GÓMEZ, Francesc J. (2016). «Dante en la cultura catalana a l'entorn del Casal d'Aragó (1381-1410/12)», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 3, pp. 161-198.
- GUIDA, Saverio (1992). *Canzoni di crociata*, Parma: Pratiche.
- IVARS CARDONA, P. Andreu (1921). *Dos creuades valenciano-mallorquines a les costes de Berberia, 1397-1399*, València: Olmos y Luján.
- LANNUTTI, Maria Sofia (2012). «L'ultimo canto. Musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del *Cançoneret* di Sant Joan de les Abadeses)», *Romance Philology*, 66, pp. 309-363.
- LARSON, Pär (2004). «Ancora sulla ballata *Molto à ch'io non cantai*», *Medioevo Letterario d'Italia*, 1, pp. 51-72.
- LARSON, Pär (2006). «Ço es amors e altre possibili tracce italiane in poesia occitanica del secolo XIII», dins *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, ed. P. G. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni & S. Vatteroni, vol. I, Pisa: Pacini, pp. 777-803.
- MARSHALL, John H. (1972). *The «Razos de Trobar» of Raimon Vidal and Associated Texts*, Londres: Oxford University Press.

- MiMus DB. *Ministrers i música a la Corona d'Aragó medieval* [base de dades en línia], Barcelona: Universitat de Barcelona, projecte MiMus (ERC CoG 2017, núm. 772762), <www.mimus.ub.edu>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1879). *Arnaldo de Vilanova, médico catalán del siglo XIII*, Madrid: Librería de M. Murillo.
- MONTOLIU, Manuel de (1923). «Las poesías líricas de Andreu Febrer», *Revue Hispanique*, 57, pp. 36-98.
- PARERA, Raquel (2010). «La versió d'Andreu Febrer de la *Commedia* de Dante: recursos del traductor», dins *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, ed. Anna Alberni, Lola Badia & Lluís Cabré, Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum - Publicacions URV, pp. 161-178.
- PERUGI, Maurizio (1983). «Il Sordello di Dante e la tradizione mediolatina dell'inveittiva», *Studi Danteschi*, 55, pp. 23-135.
- RAO = PARRAMON I BLASCO, Jordi (1992). *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona: PAM (Repertori d'autors i obres).
- RIQUER, Martí de (1975). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona: Ariel.
- TORRÓ, Jaume (2014). «La poesia cortesana», dins Lola Badia (dir.). *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona: Enciclopèdia Catalana - Barcino - Ajuntament de Barcelona, pp. 261-352.
- VILLANUEVA, Jaime (1851). *Viaje literario a las Iglesias de España*, t. XXI, Madrid: Impr. de la Real Academia de la Historia a cargo de José Rodríguez.