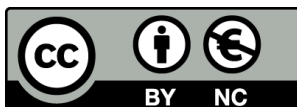


EL CANÇONER *F*
ESTUDI CODICOLÒGIC I LITERARI

María Victoria Rodríguez Winiarski



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.ca>

Aquesta obra està subjecta a una llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial licence



TESI DOCTORAL

EL CANÇONER *F*

ESTUDI CODICOLÒGIC I LITERARI

María Victoria Rodríguez Winiarski

2024



TESI DOCTORAL

EL CANÇONER *F*

ESTUDI CODICOLÒGIC I LITERARI

María Victoria Rodríguez Winiarski

2024

PROGRAMA DE DOCTORAT EN CIÈNCIES HUMANES, DEL
PATRIMONI I DE LA CULTURA

Dirigida per:

Miriam Cabré Ollé

Sadurní Martí Castellà

Tutor/a:

Miriam Cabré Ollé

Sadurní Martí Castellà

Memòria presentada per optar al títol de doctor/a per la Universitat de Girona

AGRAÏMENTS

Volia expressar el meu més sincer agraïment, en primer lloc, als meus directors de tesi, Miriam Cabré i Sadurní Martí, pel seu constant i pacient seguiment bibliogràfic, moral i fins i tot lingüístic; a M^a Elisa Varela pel suport en aspectes tècnics amb total generositat; al personal de la Biblioteca Inguimbertine de Carpentras, especialment a l'agent de patrimoni Mathieu Plais, per la seva excel·lent disposició, a l'assistent de conservació Pierre Tribhou i al exconservador en cap Jean-François Delmas; al personal de les biblioteques parisenques François-Mitterrand i Richelieu, i de l'IRHT; a Marina Navàs, Gemma Clarissó, Olga Taravilla, Marco Pedretti, Laia Danés, María Susana Fraraccio i Florència Minciotti pel seu suport intel·lectual i moral, a vegades molt necessari, i les ajudes amb les correccions; i a la meua família, en especial a Sergio Luis María Vértiz, per la paciència que implica més hores de treball de les esperades.

Dedico aquest treball especialment al meu pare, Manuel Rodríguez Arias, que m'acompanya sempre, fins i tot ara, quan ja no el tenim amb nosaltres.

ÍNDIX GENERAL

RESUM	17
I. INTRODUCCIÓ	
1.1 Un recull de narrativa	21
1.2 Estudis previs	25
II. DESCRIPCIÓ EXTERNA	
2.1 Signatures, sigles i títol	36
2.1.1 <i>F^a</i>	36
2.1.2 <i>F^b</i>	36
2.2 Matèria i filigranes	
2.2.1 Matèria.....	36
2.2.2 Filigranes.....	37
2.3 Datació i procedència	43
2.4 Dimensions	44
2.5 Foliació.....	44
2.5.1 <i>F^a</i>	44
2.5.2 <i>F^b</i>	44
2.5.2.1 Foliació romana antiga	45
2.5.2.2 Foliacions modernes	46
2.6 Estructura	
2.6.1 <i>F^a</i>	47
2.6.1.1 Primer plec	48
2.6.1.2 Segon plec	49
2.6.2 <i>F^b</i>	50
2.6.2.1 Primer plec	50
2.6.2.2 Segon plec	54
2.6.2.3 Tercer plec	57
2.6.2.4 Quart plec	58
2.6.2.5 Cinquè plec	59
2.6.2.6 Sisè plec	60
2.6.2.7 Setè plec	60

2.6.3 Hipòtesi de reconstrucció del manuscrit	61
2.7 Organització de la pàgina	69
2.7.1 Pautat	71
2.7.2 Elements destacats de la impaginació	74
2.7.2.1 Els calderons	74
2.7.2.2 Les inicials	84
2.7.2.3 Les rúbriques	88
2.7.2.4 La coma (barra inclinada)	95
2.7.2.5 Les <i>maniculae</i>	97
2.7.2.6 Els reclams i salutació de tancament d'obra	97
2.8 Escripura i mans	100
2.8.1 Tintes	102
2.8.2 Correccions	104
2.8.3 Anotacions marginals	111
2.9 Decoració	118
2.10 El copista i el sistema de còpia	119
2.11 Relligadura i estat de conservació	
2.11.1 <i>F^b</i>	134
2.11.2 <i>F^a</i>	136
2.12 Història	
2.12.1 Possessors	138
2.12.2 Estudi històric	139
2.13 Conclusions	146
III. DESCRIPCIÓ INTERNA	
3.1 Estructura i contingut	153
3.1.1 Estructura	153
3.1.2 Contingut	155
3.1.2.1 Autors de les peces	156
3.1.2.2 <i>Unica</i> continguts al manuscrit	157
3.1.2.3 Taula de les peces	157
3.2 Descripció de les obres	
3.2.1 Instruccions de les fitxes descriptives	160

3.2.2 Fitxes de les obres del manuscrit	161
3.2.2.I La <i>Faula</i>	161
3.2.2.II <i>Conte d'amor</i>	178
3.2.2.III <i>Frayre de Joy e Sor de Plaser</i>	186
3.2.2.IV <i>Planys del cavaller Mataró</i>	200
3.2.2.V <i>Castell d'amor</i>	216
3.2.2.VI <i>Salut d'amor</i>	223
3.2.2.VII <i>Lausor de la Divinitat</i>	239
3.2.2.VIII <i>Arnès del Cavaller</i>	243
3.2.2.IX <i>Història de l'amat Frondino i de Brisona</i>	252
3.2.2.X <i>Calendari rimat</i>	261
3.2.2.XI <i>Llibre dels set savis de Roma</i>	267
3.2.2.XII <i>Llibre de tres</i>	280
3.2.2.XIII <i>Llibre dels mariners</i>	294
3.2.2.XIV <i>Disputació d'en Buch ab son cavall</i>	302
3.2.2.XV <i>Roman Facet</i>	314
3.2.2.XVI "Actor de pats, tot lausor e honor"	328
3.2.2.XVII "Sitot no pot lenga d'ome bastar"	337
3.2.2.XVIII "O altitut del trezaur glorios"	338
3.2.2.XIX "Rey eternal, inmens, victorios"	339
3.2.2.XX "Lenga no deu jamays devotaments"	340
3.2.2.XXI "O Rey dels reys e Senyor dels senyors"	342
3.2.2.XXII "Resplendor infinida"	344
3.2.2.XXIII <i>Llibre de bons amonestaments</i>	346
3.2.2.XXIV <i>Cobles de la divisió del regne de Mallorca</i>	364
3.3 Algunes consideracions sobre la llengua	376
3.4 Conclusions	380
IV. CONCLUSIONS FINALS: UNA NOVA APROXIMACIÓ.....	398
V. ANNEXOS	
Annex I. Manuscrits d'interès per l'estudi de <i>F</i>	
Annex I.I Manuscrits on figuren obres contingudes a <i>F</i>	413
Annex I.II Taula sumària de les obres i els manuscrits	418

Annex I.III El Cançoner Aguiló (<i>E</i>)	419
Annex II. Ampliació a l'estudi històric	
Annex II.I El manuscrit 380: el <i>Breviari d'amor</i>	423
Annex II.II Una possible via d'arribada a Carpentràs	425
VI. BIBLIOGRAFIA	436

ÍNDIX D'IMATGES

1. Filigrana de la sirena de dues cues	39
2. Filigrana de la muntanya de tres cims	40
3. Filigrana del raïm	41
4. Guarda moderna i antiga	41
5. Guarda antiga i foli original	42
6. Numeracions més importants del ms.: aràbiga, vermella i romana	45
7. Restes de la numeració original (f. 3 i 6) i numeració sencera (f. 7)	45
8. Detall de la foliació en llapis, discontinua i fragmentària	46
9. Folis 7 ^v i 8 ^r de <i>F^a</i>	47
10. Plec 1 <i>F^a</i>	48
11. Plec 2 <i>F^a</i>	50
12. Restes d'una C al marge degradat (foliació)	53
13. Plec 1 <i>F^b</i> : PA	53
14. Plec 1 <i>F^b</i> : PB	53
15. Plec 1 <i>F^b</i>	54
16. Plec 2 <i>F^b</i> : PC	55
17. Plec 2 <i>F^b</i> : PD	55
18. Plec 2 <i>F^b</i> d'11 bifolis	56
19. Plec 2 <i>F^b</i> : Plec de 10 bifolis amb un possible foli afegit	57
20. Plec 3 <i>F^b</i>	58
21. Plec 4 <i>F^b</i>	59
22. Plec 5 <i>F^b</i>	59
23. Plec 6 <i>F^b</i>	60
24. Plec 7 <i>F^b</i>	61
25. Folis 1 ^r (més deteriorat) i 113 ^v	63
26. Plec 3 <i>F</i> (reconstrucció)	63
27. Plec 2 (a) <i>F</i> (reconstrucció)	65
28. Plec 2 (b) <i>F</i> (reconstrucció)	66
29. Plec 1 (c) <i>F</i> (reconstrucció)	67
30. Plec 2 (c-b) <i>F</i> (reconstrucció)	67
31. Folis 38 ^v i 39 ^r (<i>F^a</i>) copiats íntegrament a ratlla tirada	70

32. Folis 41 ^v i 42 ^r (barreja el text a ratlla tirada i versos encolumnats).....	70
33. Foli 45 ^v amb versos copiats en tres columnes	70
34. Pautat folis 9 ^r i 9 ^v de <i>F^b</i>	72
35. Pautat folis 50 ^r i 100 ^r de <i>F^b</i>	72
36. Restes de pausat amb línies discontinúes: f. 110 ^v (<i>F^b</i>)	73
37. Restes de pausat amb puntillons: f. 45 ^v (<i>F^a</i>)	73
38. Calderó (detall f. 12 ^r)	74
39. Folis 41 ^v i 42 ^r de <i>F^b</i> , amb alteració en la freqüència dels calderons	76
40. Folis 42 ^v i 43 ^r de <i>F^b</i> , amb alteració en la freqüència dels calderons	76
41. Folis 45 ^v i 46 ^r de <i>F^b</i> , amb la freqüència habitual dels calderons	77
42. Foli 94 ^r , amb alteració parcial en la freqüència dels calderons	79
43. Foli 74 ^r , amb alteració en la freqüència de calderons	79
44. Foli 71 ^v , amb alteració en la freqüència dels calderons	79
45. Inici del <i>Salut d'amor</i> (<i>F^a</i> : f. 8 ^r)	80
46. Fragment de l' <i>Arnès de cavaller</i> (<i>F^a</i> : f. 23 ^v i 24 ^r) i reclam	80
47. Final del <i>Fronдино</i> i inici del <i>Calendari rimat</i> (<i>F^a</i> : f. 45 ^v i 46 ^r)	80
48. <i>Llibre de tres</i> (<i>F^b</i> : f. 60 ^v i 61 ^r), amb un calderó per sentència	81
49. Folis 95 ^v i 96 ^r de <i>F^b</i> , amb calderons disposats de forma estròfica.....	82
50. S majúscula (caplletra), f. 5 ^r de <i>F^b</i>	84
51. L majúscula (caplletra), f. 60 ^r de <i>F^b</i>	85
52. A majúscula (caplletra), f. 12 ^r de <i>F^a</i>	85
53. T majúscula (caplletra), f. 40 ^r de <i>F^a</i>	86
54. F majúscula (caplletra), f. 43 ^v de <i>F^a</i>	86
55. Caplletra interna (f. 41 ^v -42 ^r de <i>F^a</i>)	87
56. Caplletra interna (f. 89 ^r de <i>F^b</i>)	87
57. Rúbrica del <i>Llibre de tres</i> , f. 60 ^r de <i>F^b</i>	88
58. Rúbrica del <i>Llibre de mariners</i> , f. 66 ^r de <i>F^b</i>	89
59. Rúbrica de les <i>Cobles de València</i> , f. 94 ^r de <i>F^b</i>	89
60. Rúbrica al <i>Llibre dels bons amonestaments</i> , f. 98 ^r de <i>F^b</i>	90
61. Rúbrica a les <i>Cobles</i> de Turmeda, f. 104 ^v de <i>F^b</i>	90
62. Rúbrica inicial del <i>Fronдино</i> , f. 35 ^r de <i>F^a</i>	91
63. Rúbriques inicials de dues peces líriques, f. 37 ^v de <i>F^a</i>	92
64. Rúbrica interna al <i>Fronдино</i> , f. 38 ^r de <i>F^a</i>	92
65. Rúbrica interna al <i>Fronдино</i> , f. 41 ^v de <i>F^a</i>	92

66. Rúbrica interna al <i>Fronдино</i> , al f. 42 ^v de <i>F^a</i>	92
67. Coma o barra inclinada, detall (f. 43 ^v de <i>F^b</i>)	95
68. Coma com a signe d'interrogació (f. 24 ^r de <i>F^b</i>)	96
69. Comes dobles i comes per separar paraules (f. 27 ^v de <i>F^b</i>)	96
70. <i>Maniculae</i> (f. 99 ^r de <i>F^b</i>)	97
71. Reclam a <i>F^b</i> , f. 41 ^v	98
72. Salutació de tancament al f. 97 ^v de <i>F^b</i>	98
73. Foli 16 ^r de <i>F^b</i> on s'aprecia un canvi de tinta	102
74. Correcció en tinta negra al f. 9 ^r de <i>F^b</i>	104
75. Anotació marginal al f. 31 ^v de <i>F^b</i>	111
76. Anotació marginal f. 21 ^v de <i>F^a</i>	113
77. Anotació marginal al f. 91 ^v i al f. 100 ^v , totes dues de <i>F^b</i>	114
78. Anotació marginal al f. 20 ^v de <i>F^b</i>	115
79. Anotació marginal al f. 42 ^v de <i>F^b</i>	115
80. Anotació marginal al f. 73 ^v de <i>F^b</i>	115
81. Anotació marginal al f. 74 ^r de <i>F^b</i>	116
82. Flor dibuixada al marge al f. 1 ^r i anotació marginal al f. 10 ^v de <i>F^a</i>	116
83. Anotació marginal al f. 31 ^v de <i>F^a</i>	117
84. Anotació marginal al f. 38 ^r de <i>F^a</i>	117
85. Anotacions marginals al f. 38 ^v de <i>F^a</i>	117
86. Flor dibuixada al marge f. 30 ^r de <i>F^b</i>	118
87. Folis 23 ^v i 24 ^r d' <i>E</i> , inici de l' <i>Arnès del cavaller</i>	125
88. Folis 25 ^v i 26 ^r d' <i>E</i> , caplletra, calderó vermell i espai en blanc	131
89. Folis 21 ^v i 22 ^r de <i>F^a</i> , blanc a l' <i>Arnès</i> i <i>marginalia</i>	131
90. Folis 75 ^v i 76 ^r d' <i>E</i> (<i>FdJ</i>), caplletres internes i dibuixos	132
91. Folis 76 ^v i 76 ^r d' <i>E</i> (<i>FdJ</i>), caplletres destacades i dibuixos	132
92. Folis 95 ^v i 96 ^r d' <i>E</i> (<i>Faula</i>), calderons vermells	133
93. Foli 3 ^r de <i>F^b</i> (<i>Faula</i>), comes i calderons vermells	133
94. Foli 135 ^r de <i>H^b</i> (<i>Faula</i>), blancs i caplletra	133
95. Cobertes modernes en pergamí, cartó i cuir	135
96. Part interior de les cobertes antigues	135
97. Cobertes antigues	136
98. Interior de les tapes i primera guarda de <i>F^a</i>	137
99. Signatura apòcrifa de Francesco Redi (f. 46 ^v)	138

100. Coberta del ms. 380 del <i>Breviari d'amor</i>	148
101. Folis 76 ^v i 77 ^r del ms. 380 del <i>Breviari d'amor</i>	148
102. Inici del fragment de la <i>Faula</i>	177
103. Final del <i>Conte d'amor</i> , segona columna en blanc	186
104. Inici del <i>Frayre de Joy</i> del fragment parisenc	199
105. Canvi de tinta al foli 16 ^r de <i>F^b</i>	215
106. Foli 24 ^r , inici del <i>Castell d'amor</i> a <i>F^b</i>	222
107. Inici del <i>Salut d'amor</i> al foli 8 ^r de <i>F^a</i>	238
108. Interpolació de l' <i>Arnès del cavaller</i>	239
109. Inici de <i>Lausor de la divinitat</i> , foli 17 ^r de <i>F^a</i>	243
110. Reclam (f. 23 ^v) i espai (f. 24 ^r) per rúbrica o ornamentació (<i>F^a</i>)	252
111. Barreja de ratlla tirada i text encolumnat (ff. 39 ^v i 40 ^v de <i>F^a</i>)	259
112. Final del <i>Fronдино</i> , condensat	260
113. Foli 46 ^r de <i>F^a</i> , amb un calderó d'un per vers	266
114. Foli 46 ^v de <i>F^a</i>	266
115. Folis 41 ^v i 42 ^r de <i>F^b</i> , canvi de plec	279
116. Foli 60 ^r de <i>F^b</i> , inici del <i>Llibre de tres</i>	294
117. Foli 66 ^r de <i>F^b</i> , inici del <i>Llibre dels mariners</i>	301
118. Folis 71 ^v i 74 ^r de <i>F^b</i> , amb alteració en la freqüència dels calderons	313
119. Foli 73 ^v de <i>F^b</i> , nota marginal	314
120. Foli 74 ^r de <i>F^b</i> , alteració en la freqüència dels calderons	327
121. Majúscula interna destacada al f. 89 ^r de <i>F^b</i> (<i>Facet</i>)	327
122. Anotació marginal que es troba al f. 91 ^v , escrita en llatí	328
123. Foli 94 ^r de <i>F^b</i> , poesia copiada amb dues tintes	336
124. Folis 94 ^v i 95 ^r de <i>F^b</i> , rúbrica i la distribució dels calderons	339
125. Folis 95 ^v i 96 ^r de <i>F^b</i> , inici de la cançó amb rúbrica	342
126. Folis 96 ^v i 97 ^r de <i>F^b</i> , manca de calderons als versos inicials	344
127. Foli 97 ^v de <i>F^b</i> , salutació final que tanca el corpus líric	345
128. Foli 98 ^r de <i>F^b</i> , rúbrica i majúscula	364
129. Foli 100 ^r de <i>F^b</i> , canvi en la distribució dels calderons i <i>maniculae</i>	364
130. Foli 103 ^v de <i>F^b</i> , inici de les <i>Cobles</i> de Turmeda amb rúbrica	375
131. Foli 113 ^v de <i>F^b</i> , final del manuscrit amb alteració als calderons	375
132. Folis 41 ^v i 42 ^r del ms. 126 de Carpentràs	411
133. Folis 9 ^v i 10 ^r del ms. 126 de Carpentràs	411

134. Folis 99 ^v i 100 ^r del ms. 126 de Carpentràs	411
135. Folis 14 ^v i 15 ^r d'E	420
136. Folis 36 ^v i 37 ^r d'E	421
137. Folis 61 ^v i 62 ^r d'E	421
138. Folis 81 ^v i 82 ^r d'E	422
139. Folis 5 ^v i 6 ^r del ms. 380 de la Biblioteca Inguimbertaine	425

ÍNDIX DE TAULES

1. Distribució filigranes F^a	38
2. Distribució filigranes F^b	38
3. Alteració de la freqüència dels calderons (ms. i folis)	83
4. Síntesi comparativa de les rúbriques	93
5. Reclams	98
6. Salutacions de tancament d'obra	99
7. Obres sense salutació de tancament	100
8. Tintes emprades per copiar les obres al manuscrit	104
9. Classificació de les correccions	110
10. Comparativa dels textos comuns a E , F i H^b	126
11. Estructura de F d'acord amb la reconstrucció codicològica	150
12. Comparativa de dades significatives de les obres de F	391
13. Possibles seccions temàtiques de F	397
14. Manuscrits amb testimonis comuns amb F	413
15. Obres de F amb testimonis a altres manuscrits	418

ABREVIATURES

BC	Biblioteca de Catalunya
BITECA	<i>Bibliografia de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears</i>
BNF	Biblioteca Nacional de França
DA	<i>Disputa de l'Ase</i>
DBC	<i>Disputació d'en Buch ab son cavall</i>
DSB	<i>Dottrina dello Schiavo di Bari</i>
F	foli (ff.: folis)
FdJ	<i>Frayre de Joy e Sor de Plaser</i>
HFB	<i>Història de l'amat Frondino i de Brisona</i>
HLC	<i>Història de la Literatura Catalana</i>
LBA	<i>Llibre de bons amonestaments</i>
LdM	<i>Llibre dels mariners</i>
LdT	<i>Llibre de tres</i>
Ms.	manuscrit (mss.: manuscrits)
Num.	numeració
P	plec
Pv.	proverbi (pvv.: proverbis)
RAO	Repertori d'Autors i Obres (segons el <i>Repertori mètric de la poesia catalana medieval</i> de Parramon 1992)
RIALC	<i>Repertorio informatizzato dell'antica leteratura catalana</i>
RIALTO	<i>Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana</i>
V.	vers
v-r	verso-recto

RESUM

Els manuscrits Espanyol 487 de la Biblioteca Nacional de França (*F^a*) i 381 de la Biblioteca Inguibertine (*F^b*) conformen un únic còdex que la tradició ha designat amb el nom de *Cançoner de Carpentràs*. Compilat entre final del segle XIV i principis del XV, constitueix un dels dos reculls conservats més importants de la narrativa catalana en vers anterior al segle XV. Conté tretze obres de narrativa, a les quals n'hi hem d'afegir dues en prosa i vuit en vers líric, la majoria *unica*, anònimes i de datació incerta. Entre les obres amb autor conegut hi trobem la *Faula* de Guillem de Torroella (~1348 – 1375), la *Lausor de la Divinitat* d'Aimó de Cescars (del qual no en tenim dades, però sí del dedicatari Guerau de Requesens, bisbe de Lleida, 1380 – 1399), l'*Arnès del cavaller* de Pere March (1338 – 1413?), el *Llibre de bons amonestaments* i les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, totes dues d'Anselm Turmeda (~1350/1355 – d.1422). Entre les obres anònimes en vers narratiu, en conté algunes d'especial rellevància, com els *Planys del cavaller Mataró (unicum)*, el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, el *Facet (unicum)*, la *Història de l'amat Frondino i de Brisona (unicum)* i la versió catalana del *Llibre de set savis de Roma*. Crida l'atenció la incorporació d'un corpus líric, les *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València* (totes peces *unica*), probablement una mostra de poesia de certamen.

Després d'un estat de la qüestió, la tesi inclou dues parts diferenciades. La primera és una descripció codicològica exhaustiva del manuscrit i una proposta de reconstrucció de l'estructura dels plecs original, ja que el còdex es va fragmentar al segle XIX, i presenta a més una important llacuna inicial i dues d'intermes. La reconstrucció estableix com el fragment conservat a París (*F^a*) s'integra en les llacunes internes d'11 i 39 folis del fragment conservat a la Inguibertine (*F^b*), i es fonamenta en una anàlisi codicològica que permet afirmar que, en el seu estat original, el còdex estava compost per plecs de 8, 10 i 11 bifolis. D'altra banda, l'anàlisi de les filigranes i de la impaginació permet acotar l'estimació de datació del manuscrit i presentar una hipòtesi sobre el sistema de còpia, tot suggerint un criteri de selecció de les obres per part del compilador més definit que no s'havia considerat fins ara.

La segona part de la tesi analitza l'estructura interna del cançoner, que bona part de la crítica considera atzarosa, amb algunes propostes que hi assenyalen una intenció didàctica. Després d'estudiar l'ordenació i les característiques (estructurals i argumentals) de les obres, i de col·lacionar-les amb les dades codicològiques de la primera part d'aquest treball, en especial amb l'ús de tints diferents i amb la gestió dels espais en blanc, es planteja l'existència d'un programa de compilació temàtic articulat en quatre seccions (obres al·legòric-morals; obres cortesanes i amoroses; obres didàctico-doctrinals; i obres de Turmeda), separades per textos de contingut religiós que actuen com a cesura.

Finalment, es presenten i s'estudien totes les dades històriques disponibles sobre manuscrit i es col·lacionen amb les dades de les obres seleccionades per intentar precisar el context cultural i literari en què es va dur a terme la compilació. Els indicis apunten cap a una vinculació amb els ambients literaris de València o Mallorca de finals del segle XIV, compartida en part amb el *Cançoner Aguiló (E)*, l'altre important recull de narrativa catalana en vers, tot i que en el cas d'*E* la connexió amb l'ambient literari dels germans

Pere i Jaume March és molt més clara. La tesi s'il·lustra amb un important nombre de fotografies i amb diversos annexos, dedicats especialment a presentar altres manuscrits que contenen testimonis d'obres contingudes a *F* o possiblement vinculats amb aquest recull per qüestions històriques.

RESUMEN

Los manuscritos *Espagnol* 487 de la Biblioteca Nacional de Francia (*F^a*) y 381 de la Biblioteca Inguimbertine (*F^b*) conforman un único códice que la tradición ha designado con el nombre de *Cancionero de Carpentrás*. Compilado entre el final del siglo XIV y principios del XV, constituye una de las antologías conservadas más importantes de la narrativa catalana en verso anterior al siglo XV. Contiene trece obras de narrativa, a las que se añaden dos en prosa y ocho en verso lírico, la mayoría *unica*, anónimas y de datación incierta. Entre las obras con autor conocido encontramos la *Faula* de Guillem de Torroella (~1348 – 1375), la *Lausor de la Divinitat* de Aimó de Cescars (autor del que no se tienen datos, aunque sí del dedicatario Guerau de Requesens, obispo de Lleida desde 1380 hasta 1399), l'*Arnès del cavaller* de Pere March (1338 – 1413?), el *Llibre de bons amonestaments* y las *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, las dos últimas de Anselm Turmeda (~1350/1355 – d.1422). Entre las obras anónimas en verso narrativo contiene algunas de especial relevancia, como los *Planys del cavaller Mataró (unicum)*, el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, el *Facet (unicum)*, la *Història de l'amat Frondino i de Brisona (unicum)* y la versión catalana del *Llibre de set savis de Roma*. Llama la atención la incorporación de un corpus lírico, las *Cobles fetes per lo precors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València* (todas poesías *unica*), posiblemente una muestra de poesía de certamen.

Después de un estado de la cuestión, la tesis incluye dos partes diferenciadas. La primera es una descripción codicológica exhaustiva del manuscrito y una propuesta de reconstrucción de la estructura de los pliegos original, ya que el códice se fragmentó en el siglo XIX, y presenta además una importante laguna inicial y dos internas. La reconstrucción establece cómo el fragmento del manuscrito conservado a París (*F^a*) se integra en las lagunas internas de 11 y 39 folios del fragmento conservado a la Inguimbertine (*F^b*), y se fundamenta en el análisis codicológico que permite afirmar que, en su estado original, el códice estaba compuesto por pliegos de 8, 10 y 11 bifolios. Por otro lado, el análisis de las filigranas y la impaginación permite acotar la datación estimada del manuscrito y presentar una hipótesis sobre el sistema de copia que sugiere un criterio de selección de las obras por parte del compilador más definido que el que se había considerado hasta ahora.

La segunda parte de la tesis analiza la estructura interna del manuscrito, que buena parte de la crítica considera azarosa, con algunas propuestas que señalan una intención didáctica. Después de estudiar la ordenación y las características (estructurales y argumentales) de las obras, y de colacionarlas con los datos codicológicos estudiados en la primera parte de este trabajo, en especial con el uso de tintas diferentes y con la gestión de los espacios en blanco, se plantea la existencia de un programa de compilación

temático articulado en cuatro secciones (obras alegórico-morales; obras cortesananas i amorosas; obras didáctico-doctrinales; y obras compuestas por Turmeda), separadas por textos de contenido religioso que actúan como cesura.

Finalmente, se presentan y estudian todos los datos históricos disponibles del manuscrito y se correlacionan con los datos de las obras seleccionadas para intentar precisar el contexto cultural y literario en que se llevó a cabo la compilación. Los indicios apuntan a una vinculación con los ambientes literarios de Valencia o Mallorca de finales del siglo XIV, compartida en parte con el *Cancionero Aguiló (E)*, la otra importante antología de narrativa catalana en verso, aunque en el caso de *E* la conexión con el ambiente literario de los hermanos Pere y Jaume March es mucho más clara. La tesis se ilustra con un importante número de fotografías y con diversos anexos, dedicados especialmente a presentar a otros manuscritos que contienen testimonios de algunas de las obras de *F* o con los que tiene posiblemente alguna vinculación histórica.

ABSTRACT

The Spanish Manuscripts 487 of the National Library of France (*F^a*) and 381 of the Inguimbertaine Library (*F^b*) form a single codex that tradition has designated with the name *Cançoner de Carpenetràs*. Compiled between the end of the 14th and the beginning of the 15th centuries, it constitutes one of the most important preserved anthologies of Catalan narrative poetry prior to the 15th century. It contains thirteen narrative works, along with two in prose and eight in lyric verse, most of them unica, anonymous, and of uncertain dating. Among the works with known authors, we find the *Faula* by Guillem de Torroella (~1348 – 1375), the *Lausor de la Divinitat* by Aimó de Cescars (author about whom there is no data, although there is information about the dedicatee Guerau de Requesens, bishop of Lleida from 1380 to 1399), the *Arnès del cavaller* by Pere March (1338 – 1413?), the *Llibre de bons amonestaments*, and the *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, the last two by Anselm Turmeda (~1350/1355-d.1422). Among the anonymous works in narrative verse, it contains some of special relevance, such as the *Planys del cavaller Mataró (unicum)*, the *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, the *Facet (unicum)*, the *Història de l'amat Frondino i de Brisona (unicum)*, and the Catalan version of *Llibre de set savis de Roma*. It is noteworthy the incorporation of a lyrical corpus, the *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València* (all unica poems), possibly a sample of contest poetry.

After a review of the state of the question, this thesis includes two distinct parts. The first is a comprehensive codicological description of the manuscript and a proposal to reconstruct the original structure of the folios, as the codex fragmented in the 19th century, and it also presents significant initial and internal gaps. The reconstruction establishes how the fragment of the manuscript preserved in Paris (*F^a*) integrates into the internal gaps of 11 and 39 folios of the manuscript preserved in the Inguimbertaine Library (*F^b*), and is based on the analyzed codicological data that allow us to affirm that, in its original state, the codex was composed of quires of 8, 10, and 11 bifolios. On the other hand, the analysis of watermarks and pagination allows narrowing down the estimated

dating of the manuscript and presenting a hypothesis about the copying system that suggests a more defined criteria for the selection of works by the compiler than previously considered.

The second part of the thesis analyzes the internal structure of the manuscript, which much of the criticism had considered haphazard, with some proposals indicating didactic intention. However, some proposals already pointed out a certain prevalence of works with didactic intent. After studying the arrangement and characteristics (both structural and argumentative) of the works, and collating them with the codicological data studied in the first part of this work, especially concerning the use of different inks and the management of blank spaces, the existence of a thematic compilation program articulated is proposed. These sections include allegorical-moral works, courtly-love works, didactic-doctrinal works, and works composed by Turmeda, separated by religious texts acting as a break.

Finally, all available historical data of the manuscript are presented, studied and compared with the data of the selected works to try to specify the cultural and literary context in which the compilation took place. The evidence points to a connection with the literary environments of Valencia or Mallorca at the end of the 14th century, partly shared with the *Cançoners Aguiló (E)*, the other important anthology of Catalan narrative in verse. However, in the case of *E*, the connection with the literary environment of the brothers Pere and Jaume March is much clearer. The thesis is illustrated with a significant number of photographs and various annexes, especially dedicated to presenting other manuscripts containing testimonies of some of the works of *F* or possibly linked to it for historical reasons.

I. INTRODUCCIÓ

1.1 Un recull de narrativa catalana

Una de les formes literàries medievals que es va desenvolupar en llengües romàniques és la narrativa en vers, un corpus de narracions de temàtica diversa, especialment en versos apariats, i amb preferència pels octosíl·labs. Trobem obres en aquest tipus de versificació notablement en tradicions com la francesa, que en conserva una gran quantitat, tant breus com llargues.¹ Entre les més conegudes, es compten, per exemple, els *romans* de Chrétien de Troyes, els *lais* de Maria de França, a més d'obres de caràcter còmic com els *fabliaux*, etc. En la tradició occitana, amb una conservació de textos menys abundant, destaquen, per exemple, el *Jaufre*, el *Flamenca* i el *Blandín de Cornualha*,² tot i que predominen els relats de format breu. En el cas occitanocatalà, veiem que aquest tipus de forma apareix més tard que en la tradició francesa, i que combina elements de la tradició trobadoresca (motius, temes, etc.) amb components didàctics. De fet, el vers narratiu va ser cultivat també pels trobadors, pares de la lírica culta romànica, al segle XIII: en tenim exemples en l'obra de Raimon Vidal de Besalú, de Cerverí de Girona, per posar un cas més concret, a les *Novas del papagai* d'Arnau de Carcassès.³

Pel que fa a la tradició que s'ha considerat específicament catalana, a més de les noves rimades en apariats generalment octosil·làbics, trobem les codolades, forma de narrativa en vers on els apariats estan compostos per una combinació de dos versos, el segons dels quals és més curt. Com en el cas de la narrativa occitana, els elements trobadorescos i el didactisme hi són ben presents. A l'àmbit català, la narrativa en vers compta amb una producció abundant als segles XIII, XIV i XV, quan a altres tradicions la prosa ja s'havia establert, gradualment, com la forma narrativa per excel·lència. L'abundància i la diversitat del corpus català li atorguen gran interès per a l'estudi de la literatura de l'època que, tot i això, no és una empresa gens fàcil. Factors com l'heterogeneïtat del corpus, que inclou temes i registres molt diversos (cortès, còmic, sapiencial, etc.), l'accidentalitat de la seva transmissió manuscrita (amb una gran quantitat

¹ Quan es parla de narrativa en vers, la qüestió de la brevetat té un significat més ampli que la referència a l'extensió. Es considera una narració en vers és breu quan conté aproximadament un miler de versos (o menys) i presenta una única acció narrativa, una linealitat temporal i causal i una construcció sòbria (vegeu Annicchiarico 2003). Per contraposició, la narració llarga, a més de ser més extensa, presenta més d'una acció i una construcció més complexa.

² El *Blandin de Cornualha* ha tingut una adscripció problemàtica a cavall entre la tradició occitana i catalana. Una transmissió única amb força incorreccions, de mà d'un copista italià, ha fet que part de la crítica considerés que tenia un origen català (Meyer 1873; Jeanroy 1945; Riquer 1984; Bohigas 1961) mentre que una altra part considerava que l'autor era occità (Alart 1874; Chabaneau 1875; van der Horst 1974).

³ En l'àrea occitanocatalana del segle XIII la narrativa en vers es classificava amb els termes *ensenhamen*, *novas* i *romans*. En el cas dels *romans* les obres són més extenses i assimilen el model francès; les *noves* i els *ensenhamens* són expansions de la lírica trobadoresca de diversa extensió i amb diferents finalitats (l'*ensenhamen*, per exemple, té un caràcter didàctic), en tant que "tendeixen a interpretar, glossar o derivar els continguts de la lírica. (...) En realitat, els *ensenhamens* i les *novas* podrien considerar-se part de l'ampliació del sistema de gèneres de la lírica trobadoresca del segle XIII, que s'afegeix a la tendència cap a la narrativització de la lírica." (Cabré, Miriam & Espadaler 2013: 299).

d'*unica*), la dificultat de datació i d'identificació de les fonts, i la gran quantitat de peces anònimes han dificultat l'estudi d'aquestes obres com a conjunt. A aquests factors s'hi han de sumar els prejudicis historiogràfics sobre el corpus occitanocatalà de narrativa en vers, generats sobretot a partir del treball de Limentani (1977) en relació amb la narrativa occitana, on es considera una *eccezione* en comparar-la amb la lírica. Tal com ha destacat recentment Gallegos (2021), aquesta percepció es basa, en primer lloc, en la conservació més reduïda i accidentada de les obres occitanes en gènere narratiu en comparació amb la tradició narrativa francesa; i, en segon lloc, en el fet que la narrativa catalana, tot i tenir més sort respecte de la conservació de testimonis i ser clara hereva de la tradició trobadoresca, s'ha estudiat com a cronològicament distanciada dels trobadors (moltes obres es daten al pas dels segle XIV al XV), fet que ha donat arguments per veure aquesta tradició com a una imitació o part d'un *revival* de la tradició trobadoresca.

Aquestes nocions venen en part alimentades per la idea que la tradició occitana i catalana estan relacionades, però separades, i que la segona depèn de la primera. Nos estudis com el de Gallegos pretenen repensar aquestes tradicions narratives plantejant una interrelació i no una dependència, sobretot a partir dels testimonis manuscrits on es podria reflectir una relació més complexa. Aquesta visió és un plantejament vigent pel que fa a la lírica trobadoresca, gràcies a treballs com el de Cabré, Miriam; Martí & Navàs (2009).

L'estudi aprofundit de la transmissió manuscrita de noves rimades i codolades resulta fonamental, doncs, per analitzar el corpus i per repensar aquests punts de partida historiogràfics. La quantitat, tipologia i el contingut dels còdexs que transmeten narrativa en vers ens pot donar informació valuosa sobre les peces en aspectes com la datació estimada, la recepció, la valoració en èpoques més properes a la seva composició, la circulació, les fonts i models, les relacions amb altres tradicions, etc. Cal dur a terme estudis acurats sobre els manuscrits que conserven aquest corpus, tant dels principals (els cançoners trobadorescos *R* i *N*⁴ i els manuscrits catalans *H*, *E*⁵ i *F*, que contenen principalment obres en vers narratiu) com dels secundaris.⁶ És en aquest context que una tesi com aquesta, dedicada a l'estudi de *F*, cobra molt de sentit.

Així, doncs, la narrativa catalana medieval en vers del segle XIV i de principis del XV es conserva principalment en dos grans reculls, compilats de manera similar als cançoners de lírica: el Cançoner d'Estanislau Aguiló (*E*), conservat a la Societat Arqueològica Lul·liana de Palma, ms. 5 (avui en dipòsit a l'Arxiu del Regne de Mallorca); i el *Cançoner de Carpentràs* (*F*), ara desmembrat en dues parts: la més gran (*F*^b) custodiada com a manuscrit 381 de la Biblioteca Inguimbertine de Carpentràs; i l'altra (*F*^a), com a manuscrit Espanyol 487 a la Biblioteca Nacional de França.⁷ Malgrat la

⁴ *R* té origen tolosà i es troba a la Biblioteca Nacional de França identificat com a fr. 22543, i *N* es va copiar a Itàlia i es conserva a la Pierpont Morgan Library de Nova York com al manuscrit 819. Tots dos manuscrits s'han datat al segle XIV.

⁵ Sobre *H* (conegut també com a *Cançoner Vega Aguiló*) podeu consultar l'annex I.I i sobre *E* l'annex I.III, on es presenta algunes informacions d'identificació i contingut bàsiques, a més de les informacions que es donen més endavant per *E*.

⁶ Gallegos indica que, a més d'aquests manuscrits principals, ha comptabilitzat una seixantena de reculls secundaris, entre els quals més de la meitat són anteriors al segle XV (2021: 233).

⁷ Segueixo el sistema de sigles proposat per Massó i Torrents (1913-14 i 1932), que es farà servir com a referència en aquesta tesi. Va ser també aquest estudiós qui va anomenar "cançoners" aquests

importància d'aquests manuscrits, que transmeten un nombre important d'*unica* d'autors destacats com Pere i Jaume March (*E*) o Anselm Turmeda (*F*), i que són testimonis de la circulació d'algunes obres fonamentals per entendre la tradició narrativa catalana (per exemple, la *Faula* de Guillem de Torrella, continguda a tots dos reculls), cap dels dos no té un estudi monogràfic dedicat a analitzar-ne els aspectes materials, històrics i literaris, que aporti més llum sobre els reculls i sobre el context literari en què es van originar. Aquesta desatenció —més apressant en el cas de *F*—⁸ ha motivat l'elaboració d'aquesta tesi, el primer estudi del *Cançoner de Carpentràs* que contempla tots aquests punts de vista, tot integrant les dues parts actualment separades, per avaluar el recull de forma completa, tal com es va concebre en origen.

Què sabem, però, d'aquests reculls, segons els estudis disponibles fins ara? El cançoner *E*, tal com afirmen Asperti (1985: 60-63) i Danés (2021), és un recull força homogeni que selecciona preferentment obres de narrativa compostes per autors catalans contemporanis a la confecció (segona meitat del s. XIV), que inclou obres narratives de datació més reculada, breus peces líriques trobadoresques i una composició l'autoria de la qual podria possiblement correspondre al mateix copista. La inclusió del *Compendi* de Joan de Castellnou confirma encara més la voluntat selectiva, no únicament interessada en un gènere, sinó també en un grup literari determinat.⁹

El cas de *F* sembla força diferent. La seva fragmentació i mutilació, i l'aparent manca d'un criteri de selecció per part del compilador (tret del gènere, que tampoc es fa servir com a un element del tot excloent), no han permès vincular d'entrada aquest recull amb un cercle literari concret. Sí que es pot afirmar, però, que tant *E* com *F* fan ús de la llengua de híbrida entre català i occità característica de la poesia catalana medieval d'aquest període, on és l'obra individual la que marca el grau d'occitanització, un aspecte que requeriria un estudi molt més aprofundit.

La diferència fonamental, doncs, rau en els criteris de selecció que s'han detectat fins ara en aquests reculls. *E*, com s'ha assenyalat, sembla que compila la producció d'un cercle literari concret. En canvi, *F*, si és que té realment un criteri (com proposarem), demana una formulació en termes més oberts, perquè inclou obres d'origen català juntament amb traduccions d'obres que van influir en les literatures occidentals medievals i que, en general, tenen en comú l'ús del vers narratiu, el tema i l'estil. El recull no sembla tenir pretensions arqueològiques o simbòliques definides, però precisament per això pot donar pistes sobre el gust del compilador, que segurament compartien molts dels lectors catalans de l'època. Si es repassen les obres copiades a *F*, se'n detecten algunes amb un to irònic, satíric, generalment didàctic, a vegades misogin o fins i tot imitacions d'un estil de registre baix. Tot i això, no manquen obres que segueixen la tradició amorosa d'arrel

manuscrits, tot i ser reculls principalment de narrativa amb algunes peces líriques. A l'annex I.I es presenta un quadre amb altres manuscrits que comparteixen testimonis d'obres amb *F*, amb les sigles corresponents i amb informació general. Pel que fa a la relació entre els reculls narratius i els cançoners lírics, vegeu Cabré, Miriam (en premsa).

⁸ El cançoner *E* compta amb l'estudi monogràfic d'Ensenyat i Pujol, Mas i Vives i Matas i Alomar (2000): una edició facsímil centrada en els aspectes codicològics que no aprofundeix, però, en qüestions literàries i històriques. Actualment, la investigadora Laia Danés Sanz treballa en una tesi doctoral anàloga a la present, per proporcionar un estudi integral sobre *E*.

⁹ Vegeu l'annex I.III on s'ofereix una descripció més detallada d'aquest cançoner.

trobadoresca que vehicula una gran part de la narrativa occitana en vers precedent. S'ha de tenir en compte que, malauradament, s'ha perdut el contingut dels 99 folis inicials del còdex, i aquest fet ineluctable dificulta l'anàlisi de l'horitzó cultural que *F* representa, que a primera vista sembla certament apuntar a un registre més ampli que el del compilador d'*E*, però no per això menys lligat al seu cercle literari o a la tradició catalana.

S'ha comentat que aquests dos cançoners conserven bona part de la narrativa catalana medieval de què tenim notícia. Tanmateix, al problema de la falta d'un estudi aprofundit sobre els manuscrits que la conserven s'hi ha de sumar la inexistència d'un estudi ampli i detallat sobre aquesta tradició. En efecte, un dels problemes fonamentals en estudiar la narrativa catalana medieval és la manca d'una història ben articulada, amb atenció a la transmissió i circulació dels textos en el context occitanocatalà i que permeti de comprendre el funcionament d'aquesta tradició en el conjunt de la literatura catalana i en relació amb altres tradicions narratives com ara l'occitana o la francesa, que hi van influir considerablement. En comptes d'això, ens trobem amb una llista d'obres i d'estudis monogràfics variats, sovint centrats en un tema específic (una obra determinada, les variacions mètriques del gènere, un autor en concret, etc.). Aquests treballs aporten, sens dubte, balises rellevants, però no acaben d'ajudar a entendre de manera global quin lloc ocupava aquest gènere, sempre a l'ombra de la lírica i la historiografia, ni quina importància va tenir en el desenvolupament de la literatura posterior. Hi ha, però, algunes aportacions com les de Pacheco (1983), Asperti (1985), Grifoll (1998), Annicchiarico (2003) i Cabré, Miriam & Espadaler (2013) que procuren establir punts de reflexió per analitzar el paper de la narrativa a la tradició, i assenyalen algunes pautes fonamentals que poden ajudar a emprendre un camí tan estimulants com poc recorregut. En aquest sentit, resulten prometedors treballs en elaboració com el de Gallegos (2021), destinats a replantejar la tradició manuscrita des d'una òptica occitanocatalana partint de l'elaboració d'un cens del corpus que permeti veure el conjunt de la tradició sense prejudicis, obrint noves perspectives de recerca.

Aquesta tesi presenta la primera descripció integral del *Cançoner de Carpentràs*, elaborada amb la intenció de fer un pas més per descobrir quin lloc ocupa en la història de la literatura catalana i què pot aportar a la seva interpretació. A més d'obres tan importants per a l'estudi de la cultura literària catalana com la *Faula* de Guillem de Torroella, l'*Arnès del cavaller* de Pere March o el *Frayre de Joy e Sor de Plaser* (per citar-ne només tres), gràcies a aquest compilador ens han pervingut una sèrie d'*unica* que són considerats peces fonamentals no només per al corpus de la narrativa sinó per a la literatura catalana en general: les *Lausors de la divinitat*, el *Salut d'amor*, la *Història del amat Frondino i de Brisona*, el *Calendari rimat*, el *Conte d'amor*, el *Castell d'Amor*, els *Planys del cavaller Mataró*, el *Llibre de tres*, el *Llibre dels mariners*, la *Disputació d'en Buch ab son cavall*, el *Roman Facet* (amb una amplificació final que només existeix a la versió catalana), les *Cobles fetes per lo precors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*, i les *Cobles a la divisió del regne de Mallorca*.

La tesi consta de dues parts diferenciades: la primera és l'estudi codicològic pròpiament dit, centrat en la descripció externa, purament material, del manuscrit, que inclou les dades històriques conegudes; la segona és la descripció interna, on s'analitzen les dades fonamentals de les obres (amb especial atenció a aquelles més característiques

o singulars del testimoni *F*), i la seva posició dintre del recull, per intentar determinar l'estructura del còdex i els criteris que va tenir en compte el compilador en fer la seva selecció. Aquestes dues parts s'emmarquen amb un estat de la qüestió, on es revisen les aportacions més rellevants sobre el manuscrit publicades fins avui. Per a cada part s'ofereixen unes conclusions parcials, que després convergeixen en una conclusió final, en què es vol oferir una caracterització completa del manuscrit i apuntar algunes línies de recerca que encara quedaran obertes. La bibliografia i els annexos tanquen el treball. S'ha volgut il·lustrar aquesta tesi també amb un nombre suficient de fotografies del manuscrit per a facilitar la comprensió dels aspectes físics i l'anàlisi paral·lela de les característiques de *F^a* i *F^b* (custodiats en dues biblioteques diferents).

Gràcies a les recomanacions dels correctors d'aquesta tesi presentades als informes de correcció previs al seu dipòsit, s'han incorporat dos apartats dedicats al sistema de treball del copista (§ 2.10) i a recollir observacions relacionades amb la llengua emprada al manuscrit (§ 3.3). A més, s'ha sintetitzat la informació presentada a les conclusions per a evitar repeticions i afavorir la claredat de l'anàlisi. Finalment, s'han inclòs en els apartats corresponents dues taules (10 i 11): una que analitza el tipus de correccions del copista i l'altra comparant alguns elements paratextuals del manuscrit que estudiem amb *E* i *H*, pel fet que tots tres conserven bona part de la narrativa catalana medieval i, en alguns casos, comparteixen obres.

Totes les hipòtesis presentades en aquest estudi, relacionades amb la seva confecció material, datació, estructura, història i criteris de compilació s'han intentat validar. Quan no ha estat possible ens conformem a pensar que la nostra hipòtesi deixa el camí més net per a futurs estudis específics sobre aquestes qüestions. El que sí que creiem haver aconseguit és donar la visió més completa possible sobre el cançoner original i el seu eventual programa de compilació segons les dades disponibles, cosa que permet integrar-lo en la tradició de la literatura catalana d'una forma més justa, donant-li una posició més rellevant que no ha tingut fins ara, com a peça fonamental per entendre la literatura catalana del seu temps.

1.2 Estudis previs

En aquest apartat es presentaran de forma molt resumida les descripcions que s'han considerat essencials a l'hora d'estudiar el *Cançoner de Carpentràs*. Per tal de donar una unitat virtual al manuscrit fragmentat i per mostrar l'evolució històrica de l'estudi d'ambdues unitats codicològiques, els treballs estan ordenats cronològicament, sense separar els corresponents a *F^a* i a *F^b*. Només s'inclouen treballs que descriuen i analitzen el manuscrit o un dels fragments i es reserven per als estats de la qüestió de cada obra (§ 3.2) els treballs que estudien alguna obra concreta o que fan panorames literaris del gènere, desvinculats de la transmissió manuscrita.

Charles Godefroy Alphonse Lambert (1862)

Lambert elabora la descripció-catalogació més antiga del manuscrit a Carpentràs.

Descriu dos còdexs relligats amb unes cobertes semblants, que assenyala com a dos volums d'una mateixa obra: el primer contendria el *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut de Besiers;¹⁰ el segon, un dels fragments del cançoner que estudiem (*F^b*). Els assigna les signatures 377 i el 377bis, respectivament, i els descriu per separat. De fet, només fa referència al conjunt per explicar que les cobertes de tots dos volums porten el títol *Rimos dei Trobadors* i que “l'écriture [és] de la fin du XIV^e siècle ou du commencement du XV^e, avec titres et initiales en rouge. Les premiers et les derniers feuillets de chaque volume ont été mouillés et déchirés avant qu'on refît la reliure” (p. 198).

L'actual catalogació no menciona aquesta antiga relligadura. Tot sembla indicar que, abans que el manuscrit fos catalogat per Lambert, l'estat degradat per importants mutilacions, que n'evidenciava la fragmentació, i potser alguna vinculació amb el manuscrit 377 que avui se'ns escapa, van confondre el restaurador (o propietari), duent-lo a unificar dos manuscrits diferents com a volums d'una mateixa obra. La descripció del primer volum (ms. 377) és més breu que la del cançoner i no esmenta cap característica que permeti associar-lo al 377bis, tret del títol a les cobertes, de la datació estimativa de Lambert sobre la lletra i de l'ús de tinta vermella.¹¹

Lambert descriu el *Cançoner de Carpentràs* com: “Le second volume, dont les quatre-vingt-dix-neuf premiers feuillets ont été arrachés, est un recueil de pièces diverses en langue romane méridionale ou catalane, la plupart sans titre et sans nom d'auteur. Les cent douze feuillets qui restent sont chiffrés C-CCLXII. Les douze pièces qu'ils contiennent, dix sont en vers et les deux autres en prose.” A continuació descriu cadascuna de les dotze peces indicant la foliació, els blancs i l'argument. També en transcriu una part i intenta relacionar-les amb altres obres conegudes pel seu contingut. Tot i tractar-se de la primera descripció del cançoner, és força completa, malgrat algunes imprecisions comprensibles en un estudiós de l'època (per exemple, no identifica la *Faula* de Torroella, ni planteja que el *Llibre de bons amonestaments* va ser compost per Turmeda abans d'adoptar el nom musulmà).

Paul Meyer (1883, 1884, 1887 i 1891)

Paul Meyer estudia i edita el fragment parisenc del cançoner en diversos articles. El primer és “Les manuscrits du connétable de Lesdiguières” (1883), quan el fragment encara es coneixia com a Libri 111. L'identifica amb l'antic manuscrit 214 de l'Abadia

¹⁰ El *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut va gaudir de molta popularitat i difusió, sobretot als segles XIV i XV, segons indiquen la quantitat de manuscrits, fragments i traduccions que han arribat fins als nostres dies. L'obra del franciscà de Besiers, començada el 1288 i acabada als voltants del 1292, és una *summa* de contingut didàctic sobre la doctrina catòlica i la ideologia de l'amor trobadoresc que pren com a eix l'Amor. Sobre el *Breviari* i el seu contingut, vegeu Ricketts (1972 i 2001), Lazzarini (2001: 176) i Galent-Fasseur (2000 i 2002). Sobre els manuscrits del *Breviari*, vegeu ara Capdevila Arrizabalaga (2022).

¹¹ Gabriel Azaïs (1862) i posteriorment Peter Ricketts (1976) descriuen aquest primer volum en l'edició del *Breviari d'amor*, però cap dels dos descriu el segon volum o l'associa al primer (el *Cançoner de Carpentràs*), més enllà de la inscripció de les cobertes. Als detalls que esmenta Lambert, només s'hi pot afegir la mida del paper i la proximitat lingüística i cultural del contingut.

de Marmoutier (seguint una proposta de Delisle) i suggereix que es tracta de l'ítem 19 de l'inventari de Lesdiguières. Aquestes identifikacions seran posteriorment refutades pel mateix Meyer, en descobrir la vinculació amb el manuscrit de Carpentràs (vegeu § 2.12 per a una explicació més detallada d'aquesta confusió). A l'article de 1884 Meyer presenta una descripció de *F^a* breu, però força completa: s'adona de la interpolació d'un foli a l'*Arnès del cavaller* i en reconstrueix l'ordre correcte. També assenyala la rellevància de les obres contingudes, raó per la qual comença a editar-les en aquest article i en els dos següents publicats el 1891.

Meyer és, doncs, el primer estudiós a comparar aquest fragment parisenc amb el *Cançoner de Carpentràs* i a adonar-se que conformaven un únic manuscrit, tal com exposa per primer cop en una nota a l'article "Corrections au Livre de Courtoisie" de Morel-Fatio (1887):

"(...) le ms. catalan de Carpentras est gravement mutilé. Non seulement il a perdu ses 99 premiers feuillets, puisqu'il commence actuellement au feuillet numéroté c, mais encore il y a une lacune de quarante feuillets après le fol. cxxxvj. (...) Or, ayant eu tout récemment l'occasion (...) de voir ce ms., je reconnus immédiatement qu'il offrait exactement l'apparence du ms. Libri 111 (...). Dans les deux mss., l'aspect du papier, souvent taché d'humidité, la forme de l'écriture, le nombre moyen des lignes ou des vers à la colonne, sont identiques. J'ai enfin mesuré le ms. de Carpentras et j'ai constaté qu'il a exactement les dimensions que j'ai indiquées (...) pour le ms. Libri III: Il n'y a donc aucune espèce de doute que ce dernier ms. a été découpé dans le ms. de Carpentras, dont la reliure, du reste, porte la trace de cette mutilation" (p. 106).

En acabar d'editar les obres del fragment de París, Meyer torna a ocupar-se del manuscrit de Carpentràs per intentar explicar quin lloc hi havien ocupat els 46 folis parisencs. Sense poder observar ambdós fragments alhora per comparar-los, dedueix que possiblement el fragment de París no formava part de la llacuna inicial de 99 folis del de Carpentràs, sinó de les interiors (una de 39 i l'altra d'11 folis). Meyer (1891) sosté aquesta hipòtesi tenint en compte el *modus operandi* habitual de Guglielmo Libri, el causant de la fragmentació del *Cançoner de Carpentràs*,¹² i l'estat actual del fragment de París, amb la foliació esborrada i amb alguns folis desordenats:

"Je suis donc porté à croire que Libri a opéré sur un manuscrit déjà incomplet, et que les lacunes intérieures du volume sont les seules qu'on pourrait combler avec les feuillets achetés à Lord Ashburnham. Cette supposition est d'ailleurs en accord avec ce qu'on sait de la façon ordinaire de procéder de Libri qui, en général, préférerait opérer ces larcins dans l'intérieur des manuscrits, en laissant intact l'extérieur. Je ferai remarquer que les 46 feuillets soustraits n'ont pas dû être enlevés tous à la même place. L'ordre selon lequel ils sont actuellement rangés ne peut être accepté sans réserve comme étant l'ordre originaire. On a vu que le feuillet 12 est transposé, puisqu'il renferme le commencement du poème de Peyre March qui se continue au f. 21. Mais, en outre, on remarque que les feuillets 8 à 11 et 13 à 20, qui contiennent le *Salut d'amour* et le *Résumé de doctrine chrétienne*, sont d'une encre plus noire que ce

¹² Sobre els robatoris i fragmentacions de manuscrits per part del bibliòfil florentí Guglielmo Libri-Carucci Dalla Sommaia (1802-1869), vegeu l'apartat d'història del manuscrit (§ 2.12.2).

qui précède et que ce qui suit. Il est donc probable qu'ils ont été arbitrairement placés entre des feuillets d'une encre plus pâle" (p. 615).

Alfred Morel-Fatio (1881; 1882; 1886 i 1887)

Aquest erudit és un dels principals estudiosos de les obres del fragment de Carpentràs. Hi fa referència per primera vegada a l'edició de *Planys del cavaller Mataró* (1881), on enumera tots els editors de les obres del manuscrit i es proposa publicar les inèdites. El 1882 publica correccions a algunes de les edicions prèvies: la del *Llibre dels set savis de Roma* d'Alfred Mussafia (1876), també esmenada per Gaston Paris (1877) i Camille Chabaneau (1876); la de la *Disputació d'en Buch ab son cavall* de Wendelin Förster (1877); i la del *Llibre dels mariners* de Marian Aguiló i Fuster (1873-1900). El 1883 edita el *Llibre de tres* (pp. 230-242), i el 1886 publica el *Roman Facet* o *Llibre de cortesia* (pp. 192-235), edició a la qual l'any següent incorpora les correccions proposades per Alfred Mussafia & Emil Lévy (1887: 106-117). Si bé aquests últims articles no contenen gaires observacions codicològiques (només el de 1881), Morel-Fatio és el primer que va emprendre l'edició de totes les peces del manuscrit en considerar-lo una unitat digna de publicació. En aquest sentit, és, doncs, un treball gairebé equivalent al de Paul Meyer respecte a la part parisenc del manuscrit.

Léopold Duhamel (1901)

Duhamel torna a catalogar el fragment de Carpentràs i el manuscrit del *Breviari d'amor* i els assigna les signatures amb què ara els coneixem, ms. 381 i 380, respectivament. No indica que hi hagués cap relació entre ells, més enllà de la inscripció existent en les cobertes no originals i de la signatura anterior de Lambert. La descripció de Duhamel segueix a grans trets la de Lambert (copia alguns fragments de les obres, indica les pàgines que ocupen, menciona les llacunes, etc.), però afegeix dades que havien sortit posteriorment a la llum, com ara la relació amb la part del cançoner robada per Libri i conservada a París, o les edicions i publicacions d'algunes de les obres.

Amadeu Pagès (1913 i 1927-28)

Aquest estudiós fa referència al *Cançoner de Carpentràs* en editar les obres que els seus predecessors havien deixat inèdites. El 1913 publica a la revista *Romania* (pp. 174-203) el *Conte d'amor* i les *Cobles fetes per lo precors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*, i el 1927-28 una de les obres en prosa del manuscrit, el *Castell d'amor*, a *Annales du Midi* (pp. 361-74). No es pot dir que Pagès en faci una descripció codicològica, però esmenta totes les obres contingudes a les dues parts del manuscrit, enumerant les edicions conegudes fins al moment. Fa referència al fragment de la *Faula* de Guillem de Torroella, i es proposa acabar de publicar les obres inèdites. Pagès considera el manuscrit com una antologia, intenta explicar les influències històriques i culturals que li van fer de bressol, i busca també establir una possible datació. Amb totes les reserves que es puguin tenir actualment sobre les conclusions o

les relacions establertes per Pagès, és interessant no tant la seva aportació codicològica com la seva forma d'analitzar les obres i d'establir un context material i històric determinat on integrar-les.

Jaume Massó i Torrents (1913-14 i 1932)

Les dues descripcions de Massó i Torrents són importants perquè col·loquen aquest cançoner dintre de la tradició de manuscrits catalans tal com es coneixia a l'època. A la *Bibliografia dels antics poetes catalans* (1913-14) li assigna, dintre de la catalogació de manuscrits catalans, la lletra *F*. Amb aquesta sigla indica la totalitat del manuscrit, mentre que *F^a* fa referència a la part conservada a París i *F^b* a la conservada a Carpentràs. Aquestes signatures són les que he adoptat en aquesta tesi.

La seva descripció de *F^a* esmenta les causes de la fragmentació, tot citant els treballs de Morel-Fatio i Meyer, per després fer una llista de les obres contingudes al manuscrit. Quan descriu *F^b* (que ja portava la signatura ms. 381), en referir-se a les cobertes menciona el volum I (*Breviari d'amor*) sense assenyalar cap mena de relació entre els manuscrits més enllà de la inscripció al llom. Resumeix les dades de Duhamel, tot incorporant-ne o actualitzant-ne alguna (per exemple, identifica la primera obra acèfala com el final de la *Faula* de Guillem de Torroella i afegeix alguna edició) i ometent-ne alguns elements, com els blancs, la foliació de les obres, l'argument o la transcripció d'alguns fragments.

Pel que fa al *Repertori de l'antiga literatura catalana* (1932), la descripció és un resum de l'anterior, que recull els aspectes generals dels dos còdexs i enumera les obres. En el cas de *F^b* afegeix algunes errades respecte a la *Bibliografia*: no menciona el *Castell d'amor* i confon el *Llibre de tres* amb la *Profecia de l'ase* d'Anselm Turmeda. També hi inclou un petit estudi de les obres i els autors catalans; en tractar sobre la narrativa (capítol VI) analitza breument gairebé totes les peces contingudes en els dos manuscrits, tret d'aquelles en prosa (*Llibre de tres* i *Castell d'amor*), de les *Cobles fetes per lo precors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València* i de les obres d'Anselm Turmeda. L'anàlisi se centra en l'enumeració de totes les versions conegudes i les possibles influències que s'hi detecten; afegeix un resum argumental i en transcriu un fragment, la llargada del qual depèn de si l'obra en qüestió havia estat editada anteriorment o no.

Pere Bohigas (1932)

L'estudiós català va dedicar bona part de la seva recerca a la descripció de diversos manuscrits catalans del repertori de la Institució Patxot, entre ells els custodiats a París. Descriu *F^a*, tot indicant-ne la procedència com a part del *Cançoner de Carpentràs* i les causes de la fragmentació. Assenyala les edicions de Meyer com a referència, enumera les obres per ordre i n'indica la foliació (assenyalant el foli interpolat ja observat per Meyer). Tot i no presentar dades noves, és potser la descripció més clara i completa de les existents fins aleshores d'aquest fragment del manuscrit.

Stefano Asperti (1985)

En un dels seus articles emblemàtics, “*Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo”, l’estudiós analitza les relacions entre la literatura catalana i occitana medievals (principalment del XIV) a propòsit d’un fragment del *roman* occità *Flamenca*, conservat al còdex català conegut com a Cançoner Aguiló (*E*). Asperti repassa una sèrie de manuscrits catalans on figuren obres occitanes i catalanes de gènere i temàtica diversos, la majoria datats entre el XIII i el XV, assenyalant alguns elements lingüístics, codicològics i literaris que indiquen una relació bidireccional entre aquestes dues tradicions, i com aquestes es van començar a diferenciar sobretot durant el XIV, en un procés no de trencament sinó de continuïtat i evolució. Tot i que no en fa una descripció codicològica detallada, dedica diverses planes a la posició de *F* en aquest entramat de manuscrits: en particular, presenta una anàlisi de contrast amb la tradició catalana per establir una hipòtesi sobre el criteri de compilació del copista i, per dir-ho d’alguna manera, de la funcionalitat del manuscrit en comparació als altres d’aquesta tradició.

Assenyala, en primer lloc, la relació evident amb *E*, no codicològica, però sí de contingut, en el sentit que tots dos manuscrits es decanten per la narrativa en vers i en són testimonis privilegiats, necessaris per poder reconstruir bona part del corpus i per esbrinar les veritables dimensions que podia tenir a l’època. En comparar-los, però, destaca la gran quantitat de peces amb autoria identificada que copia *E*, pertanyents a un mateix cercle literari i cronològic, mentre que considera *F* més caòtic, amb una majoria d’anònims i d’obres molt més diverses. Lingüísticament, assenyala una major empremta occitana a *F*, malgrat la convivència d’obres més occitanitzades i altres més catalanitzades, davant la major homogeneïtat lingüística d’*E*. Explica aquesta diversitat per una probable disparitat de fonts, que també justificaria les distàncies cronològiques entre les obres, situades majoritàriament per la crítica entre el XIV i el XV, tot i que sovint amb datacions poc segures. Considera que el cançoner *F*:

“riunisce testi disparatissimi (...) e distribuiti lungo un arco di tempo assai ampio: dall’antico volgarizzamento dei *Sette savi*, forse ancora duecentesco, si passa infatti a componimenti forse già quattrocenteschi, come il romanzetto epistolare di *Fronдино e Brisona*, passando per opere degli anni ‘70 del Trecento, come la *Faula* o l’*Arnès del cavaller*. La mancanza di unità tematica, stilistica e cronologica costituisce un notevole elemento di differenziazione rispetto ad *E*” (p. 95).

Conclou que el copista “sembra avere copiato, abbastanza disordinatamente, tutto quello che gli capitava sotto mano, senza curarsi dei contrasti”. Aquest desordre denotaria una manca de criteris de compilació més enllà del gust personal eclèctic del copista, i fa pensar a l’estudiós que implica una menor consciència literària en comparació al copista de *E*. Així doncs, *F* es relacionaria amb altres manuscrits occitans del XIII que també tenen un criteri caracteritzat per la “medesima incoerenza di *F*” (p. 95). Respecte de la funcionalitat dels cançoners dintre de la tradició catalana manuscrita, Asperti conclou:

“Ciò che stupisce in questa raccolta [*F*] è la sua impostazione generale,

il fatto che essa sia organicamente disordinata ed eterogenea. In effetti *F*, diversamente da *E*, non pare poter essere riportato ad un preciso ambiente, ad una tradizione letteraria attiva, tale d'orientare ed organizzare la selezione delle opere raccolte in base ad un gusto o ad un interesse determinato. Si tratta molto probabilmente di una raccolta 'periferica', dislocata rispetto ai centri maggiori, priva di un'impronta letteraria univoca e decifrabile (...)” (pp. 96-97).

Finalment, Asperti, com a nova aportació ja en un àmbit més estrictament codicològic, en analitzar les filigranes de *F*, presenta com a datació probable l'inici o mitjans del segle XV (p. 97 i nota 97).

Isabel Grifoll Àvila (1996)

A la seva tesi sobre *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, a més de fer un estudi i edició conscienciosos d'aquesta peça, Grifoll descriu detalladament el manuscrit que la conté, el fragment parisenc de *F*. L'inicia amb un repàs de les descripcions i catalogacions anteriors, per després mencionar la vinculació amb el fragment de Carpentràs i la història de la fragmentació. També repassa altres dades codicològiques, tretes majoritàriament de les descripcions prèvies com les filigranes (Asperti 1985), la datació de la lletra (Lambert 1862, Meyer 1884 i Bohigas 1932), la utilització de tres tintes (marró, negra i vermella), la disposició del text en dues columnes, l'estat del manuscrit que qualifica de “prou acceptable”, sobretot en comparació amb l'únic altre testimoni conegut en aquell moment, el cançoner *E*,¹³ i la foliació moderna aràbiga del manuscrit feta per Meyer (p. 19). Fa referència a les llacunes de *F^b* per intentar explicar el lloc d'on procedeixen els folis que conformen *F^a*: tot i que hi ha alguna errada,¹⁴ planteja com hipòtesi més probable que els folis de *F^a* hagin estat part d'aquestes llacunes. Sobre la datació, torna a la lletra assenyalada ja com del segle XV, defensant, però, que seria de la primera meitat, seguint la constatació feta ja per Bohigas que *F* és anterior al cançoner Vega Aguiló (la redacció del qual es va datar el 1423), oferint un terme *ante quem*, reforçat per altres estudiosos com Asperti.

Anna Maria Compagna Perrone Capano (2007)

A la seva última edició de la *Faula* de Guillem de Torroella, l'autora dedica al manuscrit unes pàgines descriptives força completes; explica resumidament la seva història i partició, i analitza les dues parts del còdex com una unitat. A més, descriu breument totes les obres (s'estén més en la *Faula*, com és lògic) i intenta analitzar la naturalesa del còdex; “el recull no és casual sinó volgut: qui es va encarregar de recollir els textos devia tenir consciència (...) que pertanyien a una mateixa varietat de gènere, identificable per la forma dels versos (...) i pel contingut narratiu, didàctic i al·legòric.”

¹³ Vegeu annex I.III.

¹⁴ Concretament en referència a les llacunes internes de *F^b*, que estableix com una de 40 i altres folis “escadussers” que mancarien més endavant. Segon el nostre estudi, les llacunes internes són dues ben definides per la numeració antiga, una d'11 folis i una altra de 39 (a més dels 99 folis inicials perduts), sense que hi hagi cap evidència de més folis solts.

(p. 46).

BITECA¹⁵

La *Bibliografia de textos antics, valencians i balears (BITECA)*, és un projecte dirigit per Vicenç Beltran, Gemma Avenozaf i Lourdes Soriano (amb nombrosos col·laboradors) que pretén reunir una informació, sistematitzada i comprovada directament dels originals, sobre els manuscrits i impresos que recullen obres catalanes medievals, mitjançant la recollida d'unes dades mínimes que permetin la identificació dels textos. En el cas de *F* ofereix dues fitxes, una per a *F^a* i l'altra per *F^b*, amb les dades fonamentals del manuscrit. En totes dues es fa referència a la connexió entre els dos fragments. És l'estudi codicològic més detallat del manuscrit que s'ha publicat fins ara (exposa les mesures, les filigranes, les obres i el seu ordre, i proposa una estructura pels plecs, una datació, etc.), malgrat el caràcter esquemàtic de les fitxes, que no permet aprofundir en algunes de les particularitats o explicar més detingudament les informacions noves. El present estudi contrasta, amplia i complementa les informacions aportades pel BITECA i, en els aspectes en què és possible, n'afegeix de noves.

María Victoria Rodríguez Winiarski (2008, 2010 i 2011)

El treball de recerca *El Cançoner de Carpentràs, descripció codicològica* (2010) és el primer estudi codicològic de *F^b* i el punt de partida d'aquesta tesi. Es proposava ser exhaustiu respecte de la constitució material del còdex: no s'hi desenvolupen, però, les fitxes literàries (o només de manera extremament esquemàtica) ni hi ha una anàlisi de *F^a*, més enllà d'indicar el que ja havia comentat la crítica sobre el fragment parisenc en relació amb *F^b*. L'estudi és detallat, acompanyat de fotografies que il·lustren les característiques codicològiques descrites. Presenta, però, dues errades importants: una és indicar que una de les llacunes internes és de 40 folis (quan és de 39) i l'altra és la identificació de *F* com l'ítem 19 de Lesdiguières, partint de la identificació errònia de Meyer (1883).¹⁶ Malgrat aquestes errades, presenta una primera estructura dels plecs coherent tenint en compte els elements codicològics analitzats,¹⁷ que també indiquen una datació més pròxima a finals del segle XIV i principis del segle XV que no pas a la meitat o a la fi d'aquest segle. També ja s'hi assenyala la utilització singular dels calderons vermells particularment en les transicions entre plecs, tractada amb més profunditat en aquesta tesi.

Segueixen a aquest primer estudi codicològic dues comunicacions: *El Cançoner de Carpentràs i la narrativa catalana en vers* (Congrés internacional *La fi dels*

¹⁵ Es pot consultar per Internet a la adreça <http://sunsite.berkeley.edu/PhiloBiblon/proleg.html> (consultat: 10/04/2024). *El Cançoner de Carpentràs* està signat dintre d'aquest corpus com el *MANID 1089*, i va ser inspeccionat personalment en 1990 per Ziino i Riera i Sans, i en 2004 per Avenozaf i Mahiques.

¹⁶ Vegeu § 2.12.2 pels detalls.

¹⁷ L'error d'un foli en el càlcul de la llacuna interna (que també afecta les comunicacions que es presentaran després) no altera l'ordre final de les peces del manuscrit, ni altera de forma significativa l'estructura de plecs proposada.

trobadors?, ILCC-Universitat de Girona, 2010) i *Pour une nouvelle approche du Chansonnier du Paris-Carpentras* (X Congrès Internacional de l’AIEO, Beziers, 2011). Totes dues presenten avanços respecte a l’estudi previ, a banda de corregir les errades esmentades. El 2010, s’ofereix la hipòtesi de reconstrucció completa de *F* fonamentada en dades codicològiques, és a dir, analitzant la distribució de les filigranes, la foliació original i les llacunes internes de *F^a* i de *F^b*. També es plantegen altres vies d’investigació sobre la història del còdex en analitzar dos manuscrits que presenten coincidències codicològiques o històriques amb *F*. En concret, els manuscrits 1031 de la BC i 126 de la Biblioteca Inguibertine, tots dos d’una datació propera a la de *F* i que van formar part de la biblioteca dels Sánchez Muñoz, ja sigui del mateix Gil Sánchez Muñoz (l’antipapa Clement VIII) o dels seus descendents.¹⁸ El primer té una filigrana molt semblant a una de les de *F*, la més singular del còdex, ja que no s’ha trobat cap correspondència exacta en altres manuscrits i als catàlegs consultats; el segon es troba a la mateixa biblioteca que *F*, sense que en sapiguem amb certesa la via d’ingrés. “Tenim, doncs, dos manuscrits connectats gairebé accidentalment amb el *Cançoner de Carpentràs* (el 1031 de la BC per la filigrana i el 126 de Carpentràs pel seu destí), que a la vegada poden estar connectats entre ells per la família Sánchez Muñoz”. Tot i que aquesta observació és suggeridora, no s’han trobat més indicis per constituir una hipòtesi sòlida de treball (vegeu les conclusions finals d’aquesta tesi per a més detalls).

El 2011, en canvi, la comunicació oferia elements per determinar un criteri de compilació darrere la confecció del còdex. En la present tesi es recullen i desenvolupen les propostes d’aquest treball.

Miriam Cabré – Anton M. Espadaler (2013)

Un dels apartats de la panoràmica general de la narrativa en vers catalana oferta per aquests autors a la *Història de la literatura catalana* dirigida per Àlex Broch, tracta de la tradició manuscrita (5.3.3). S’hi mencionen els manuscrits més rellevants pel que fa a la transmissió manuscrita de la narrativa en vers, entre els quals es troba *F*. El més interessant d’aquesta breu referència és l’anàlisi comparativa del contingut del manuscrit respecte, sobretot, de l’altre gran recull de narrativa, el *Cançoner Aguiló E*:

“El *Cançoner de Carpentràs* presta més atenció a les obres de caràcter satíric, moral i utilitari que no pas l’altre gran recull (...). Comparteix, però, amb el cançoner *E* una de les peces de Pere March (...), la *Faula* i el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. Si bé el còdex *Aguiló (E)* dona diversos exemples de compatibilitat entre la lírica —i la preceptiva lírica— i una narrativa de caràcter majoritàriament al·legòric i cortès, el còdex *F*, en canvi, testimonia en diverses peces l’interès per la moda francesa —que es retroba a *VeAg*— i també per la prosa i l’epistologia amorosa (...).” (p. 318).¹⁹

¹⁸ En el cas del manuscrit 1031 de la BC, es troba datat com de principis del XV, i va ser adquirit a Mallorca per Pero Sánchez Muñoz, nebot de l’antipapa Clement VIII; en el cas del 126 de la Inguibertine, es tracta de tres blocs independents units, un dels quals és de finals del XIV (el tercer) i va pertànyer a l’antipapa, tal com ho demostra una anotació autògrafa.

¹⁹ A l’annex I.I es trobarà més informació sobre aquest manuscrit i una taula amb algunes dades sobre altres manuscrits que contenen obres de narrativa catalana medieval en vers.

També, al llarg del capítol, es fa referència a bona part de les obres incloses en el manuscrit (les de narrativa), de les quals s'ofereix un resum i es dona la informació més rellevant, actualitzant les dades i el comentari de la *Història de la literatura catalana* de Riquer (1964-1984).

Rosanna Cantavella (2013)

Al seu estudi i edició de la versió catalana del *Facet* l'estudiosa fa una completa descripció del manuscrit de Carpentràs, l'únic testimoni de l'obra que edita. Una de les novetats que aporta és considerar que el manuscrit “respon perfectament a les característiques del llibre registre (...)” (p. 55), segons elements codicològics com l'ús de paper en comptes de pergami i de la poca ornamentació que el distancien del llibre de luxe, a més de l'ús d'un model escriptori d'origen documental. També fa una anàlisi paleogràfica més acurada: com la resta d'estudiosos, reconeix una mateixa mà, però observa algunes característiques inusuals que farien l'escriptura del manuscrit “hereua d'un model poc difós a la Corona d'Aragó, però testimoniada en un grup de manuscrits catalans de la primera meitat i de mitjan segle (...).²⁰ Aquest model es caracteritza per reunir elements de la minúscula cancelleresca italiana i de la bastarda francesa. (...) aquesta cal·ligrafia havia viscut el seu pic de moda cap a la meitat del segle XIV” (p. 56).²¹

Cantavella també fa una anàlisi breu, però interessant de les filigranes, sobretot la sirena, que és la més peculiar del manuscrit, i que permet testimoniar aquest tipus de paper a la segona meitat del segle XIV i a principis del XV. Tenint en compte que la cal·ligrafia havia estat de moda a mitjan segle XIV i que el *terminus a quo* del manuscrit és el 1398 (com ho testimonien les dues darreres obres copiades, el *Llibre dels bons amonestaments* i les *Cobles per la divisió del regle de Mallorca* de Turmeda), l'estudiosa proposa com a datació “després d'aquest punt, bé que possiblement no gaire més tard (...)” (p. 56).²²

Una altra novetat de l'estudi de Cantavella és que no només analitza *F^b*, sinó que fa una petita descripció de *F^a* per proposar una hipòtesi d'ordenació del manuscrit original, tenint en compte l'ús de les diverses tintes, les filigranes i les llacunes.

²⁰ Els manuscrits catalans amb una cal·ligrafia semblant serien el ms. 4 de la Biblioteca de Catalunya (com remarca Cantavella amb lletra del propi rei Pere el Cerimoniós), la mà 1 del ms. Escorial K.I.6 de mitjans del XIV que conserva la *Crònica* de Ramon Muntaner i el ms. II-3096 de la Biblioteca del Palau Reial, que conté la traducció catalana del *De amore* d'Andreu el Capellà (In: 30). Són manuscrits que han estat estudiats codicològicament per Gimeno Blay (1992, 1994 i 2002), entre altres treballs d'aquest especialista.

²¹ Per analitzar la lletra, Cantavella se centra en alguns trets que considera poc usuals: “el pal de la lletra *l* presenta forma triangular, o es remarca el contrast gruixut-fi de la caiguda de les lletres *f*, *p*, *q*, i *s*” (p. 56) i els analitza seguint els treballs de Gimeno (principalment 1994: també 1998 i 2006) sobre la minúscula cursiva llibraria de la Corona d'Aragó.

²² Aquesta hipòtesi de datació és anàloga a la seguida en el meu estudi perquè també he partit de la filigrana de la sirena i del seu ús a Catalunya. La meua hipòtesi presenta, però, un matís, ja que considera com a més probable una escriptura diferida, per tant, el manuscrit es podria haver començat a copiar abans de 1398 i acabar-se a principis del XV. L'anàlisi cal·ligràfica de Cantavella, la més detallada que conec del manuscrit fins ara, seria un indicatiu més en aquesta direcció.

L'ordenació resultant seria la següent: 1. *Faula*; 2. *Conte d'amor*; 3. *Frayre de Joy e Sor de Plaser*; 4. *Planys del cavaller Mataró*; 5. *Castell d'amor*; 6. *Salut d'amor*; 7. *Lausor de la Divinitat*; 8. *Arnès del cavaller*; 9. *Història de l'amat Frondino i de Brisona*; 10. *Calendari rimat*; 11. *Llibre dels set savis de Roma*; 12. *Llibre de tres*; 13. *Llibre dels mariners*; 14. *Disputació d'en Buc ab son cavall*; 15. *Facet*; 16. *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*; 17. *Llibre dels bons amonestaments*; 18. *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* (pp. 33-34).²³

Miriam Cabré – María Victoria Rodríguez Winiarski (2016)

En un article on s'analitza el *Conte d'amor*, una de les obres contingudes a *F^b*, en fer la descripció del context manuscrit les estudioses avancen algunes de les dades i conclusions que s'exposen i desenvolupen en la present tesi. Com que les dades que s'avancen a l'article ja s'analitzaran als apartats següents, només en presento un breu resum.

Després d'un esbós de la història i les característiques bàsiques del manuscrit, l'article se centra en l'anàlisi dels diversos elements codicològics que permeten formular una hipòtesi més precisa sobre el criteri de compilació (que fins ara es considerava atzarós), aportant més informació, no només del context i consideració literaris de les obres contingudes, sinó també de tota la narrativa catalana medieval en vers. Entre els elements analitzats destaquen l'ordre de les obres i les possibles seccions que configuren, segons l'ús dels calderons i de les tintes, i els blancs existents. Les estudioses conclouen que al manuscrit hi ha agrupacions dels textos en funció d'un criteri cronològic (obres més antigues seguides d'obres més modernes), i temàtic o de funció literària (hi ha un grup de to amorós, que és el dels textos més antics, un grup didàctic-satíric, i un d'obres contemporànies, separats per textos religiosos que actuen com cesures). Sembla, doncs, que el copista, "no transcrivía tot allò que li venia a les mans indiscriminadament sinó que volia copiar cada obra en un lloc determinat" (p. 29) i que, ja sigui per un gust propi i/o per influència de les fonts, copia, en primer lloc (recordem que s'ha perdut la primera meitat del manuscrit) "un grup de textos coherent literàriament i possiblement de datació primerenca", indicant el seu "interès per les obres antigues, però també les contemporànies, les de Turmeda i el corpus líric, que són les últimes del recull" (p. 31-32). Així, doncs, el recull "es converteix en testimoni de l'interès pels textos antics que perviuen i es copien conjuntament amb els de finals de segle XIV, és a dir, combina els antics amb els moderníssims. Testimoni, doncs, d'una tradició que al segle XV es renova, però sense una ruptura radical i que per la part més antiga potser s'encavalca amb la de la narrativa occitana" (p. 36).

²³ Aquesta ordenació coincideix amb la proposada en aquesta tesi, si bé al meu estudi, en tenir en compte l'estructura dels plec, presento més d'una hipòtesi de reconstrucció que en cap cas no afecten, però, l'ordenació resultant (vegeu § 2.6.3).

II. DESCRIPCIÓ EXTERNA²⁴

2.1 Signatures, sigles i títol

2.1.1 *F^a*

París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Espagnol 487, conegut també com a *Cançoner de Carpentràs*. A la col·lecció de Libri va ser catalogat com a Libri 111, amb el títol factici de *Canzoni Provenzali* que encara conserva a les cobertes.²⁵

2.1.2 *F^b*

Carpentràs, Bibliothèque Inguimbertaine, ms. 381, conegut també com a *Cançoner de Carpentràs*. Antigament catalogat com a volum II del manuscrit 377, o 377 bis, per Lambert (1862).

També havia estat conegut com a *Rimos dei Trobadors*, títol factici esmentat per Lambert (1862). Aquest títol figurava a l'antiga enquadernació (no original) d'aquest manuscrit i d'un altre que conté el *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut (Lambert 1862: 198). El relligador devia considerar que tots dos manuscrits eren una unitat i els va titular així per indicar-ne la relació. Actualment, el còdex no porta cap títol a les cobertes.

2.2 Matèria i filigranes

2.2.1 Matèria

Manuscrit cartaci, amb paper de qualitat regular de verjurat força visible. Els corondells són verticals, i entre ells hi ha una distància aproximada de 37 mm. Aquesta distància canvia quan hi ha filigranes; és de 30 mm on hi ha filigrana i d'entre 36 a 40 mm en la resta. Els puntillons són horitzontals i entre ells hi ha, aproximadament, 1 mm de distància.

La matèria d'escriptura mesura aproximadament 215 × 295mm per a *F^a* i 220 × 294 mm per a *F^b* (hi ha una oscil·lació d'entre 1 i 2 mm en tots dos casos).

És un còdex miscel·lani, escrit per una mà gòtica cursiva, al qual mancarien els 99 folis inicials, d'acord amb la foliació antiga conservada a *F^b*, que probablement començava amb la xifra C (sembla que hi havia signes d'aquesta mutilació a la relligadura, però després de la restauració l'única traça que n'ha quedat és la foliació).²⁶

²⁴ Basada en el model de Cançoners DB i també en els treballs de Martí (1997) i d'Alberni (2003), derivats de Careri (1990). Vaig fer una primera descripció codicològica de *F^b* al treball de final de màster *El cançoner de Carpentràs* (Rodríguez Winiarski 2008). Com s'ha indicat a la introducció (§ 1.2), les sigles corresponen a Massó (1913-14) i (1932).

²⁵ Libri va robar aquest fragment de la biblioteca Inguimbertaine de Carpentràs, li va canviar l'enquadernació i el va catalogar a la seva col·lecció. Per a més informació sobre Libri i el seu furt vegeu § 2.12.2.

²⁶ Meyer (1887) així ho va afirmar, en comparar *F^b* amb la part conservada actualment a París, en

Tots dos exemplars tenen taques d'humitat. Pel que fa a F^a , les guardes són dos bifolis, un a l'inici i l'altre al final del còdex. Un dels fulls del bifoli està encolat a la part interior de la coberta (el primer a la guarda inicial, el darrer a la final), mentre que l'altre full fa la funció de guarda pròpiament dita. Tenen un paper molt semblant al del manuscrit, potser més gruixut, però en millor estat de conservació, fet que indica que no pertanyen al còdex original.

En el cas de F^b , dos bifolis de guarda obren el volum i uns altres dos el tanquen; el primer i l'últim són guardes modernes, les altres són antigues, però semblen més modernes que els folis de la resta del manuscrit (segons la filigrana, es podrien datar cap al segle XVI, vegeu § 2.2.2). Presenten un paper força diferent: les guardes modernes (i els seus respectius talons) tenen un paper més gruixut; les antigues, en canvi, estan confeigides amb un paper prim, més blanc, amb el verjurat menys visible.

Respecte a l'estat general dels manuscrits, Guglielmo Libri va enquadrar F^a després d'haver-lo robat a Carpentràs i en va gratar la foliació per intentar dissimular que es tractava d'un fragment, cosa que dificulta la interpretació del seu estat original.²⁷ Tenim, però, alguns elements que fan suposar que es tracta de dos plecs i vuit folis solts (set d'inicials i un de final), que probablement pertanyen als plecs amb llacunes de F^b . Entre els indicis que proporcionen els elements conservats podem destacar-hi un reclam horitzontal decorat amb un calderó vermell al foli 23; un bifoli que encara es pot apreciar visualment (corresponent als folis 34 i 35 i, per tant, centre del segon plec); i la distribució de les filigranes. Com ja va observar Paul Meyer (1884: 265), hi ha un foli desplaçat (l'actual 12), que hauria de col·locar-se entre els folis 20 i 21: per tant, l'ordre correcte és 1-11, 13-20, 12, 21-46. El text està copiat a dues columnes d'entre 21 i 24 línies, tret d'alguns pocs passatges a ratlla tirada que corresponen als textos en prosa, que tenen entre 26 i 33 línies. L'estat de conservació del manuscrit és bo, tot i que sembla que no s'ha restaurat des de l'enquadració feta per Libri a mitjan segle XIX.

Pel que fa a F^b , l'estat dels primers plecs en dificulta la reconstrucció. La separació entre el primer el segon plec no és gaire clara perquè hi ha una llacuna d'onze folis; a la segona part del segon plec hi ha un taló modern (després del foli 24); i s'ha perdut el primer foli del tercer plec. S'observen reclams horitzontals centrats, decorats amb un calderó vermell, als plecs tercer i quart. Hi ha un altre taló modern entre els plecs sisè i setè. Els textos estan copiats a dues columnes de 22 i 29 línies cadascuna, aproximadament. El manuscrit s'ha restaurat recentment i això es pot apreciar en el seu estat general; desgraciadament no es conserva l'informe de restauració, només les cobertes antigues d'una enquadració no original.

2.2.2 Filigranes²⁸

aquell moment encara en mans de Lord Ashburnham (vegeu § 1.2, Paul Meyer).

²⁷ Libri, a més d'eliminar la foliació original, va enquadrar el manuscrit amb unes cobertes d'estil italià, de mitja relligadura amb el lloc de pell, sobre fusta. Sobre el furt, vegeu § 2.12.2.

²⁸ A aquest apartat s'ofereixen dues taules amb la distribució de les filigranes per F^a i F^b , a més de les il·lustracions amb les figures. Als esquemes dels plecs també figura la distribució de les filigranes, essencials per elaborar les hipòtesis de reconstrucció (vegeu § 2.6).

Filigranes F^a	Guardes	Folis solts	Plec 1	Plec 2
Sirena de dues cues		1, 2	8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 19	24, 25, 26, 27, 28, 30, 38, 40
Muntanya de tres cims		46		33, 35, 37
Escut (vegeu nota 30)	Bifolis inicial i final			

Taula 1. Distribució filigranes F^a

Filigranes F^b	Guardes antigues	Plec 1	Plec 2	Plec 3	Plec 4	Plec 5	Plec 6	Plec 7
Sirena de dues cues		6, 9, 10, 12	13, 14, 15, 16, 22, 23, 24, 25				74, 76, 78, 90, 92	
Muntanya de tres cims				29, 32, 34, 36, 37, 39, 40	43, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 57	59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 73	79, 80, 81, 83, 85	95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 108, 113
Raïm	a/, 1, 114, 115							

Taula 2. Distribució filigranes F^b

a) *Sirena de dues cues*

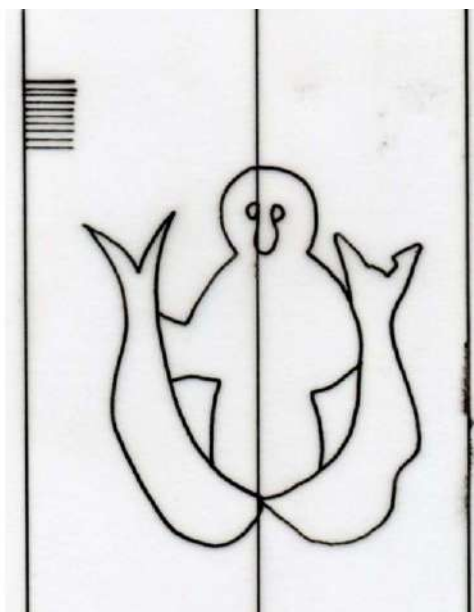
F^a : al primer plec, a vuit folis del segon plec i als dos folis inicials (folis 1, 2, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 38 i 40).

F^b : al primer i segon plec, i a cinc folis del sisè plec (folis 6, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 23, 24, 25, 74, 76, 78, 90 i 92).

Descripció: sirena de dues cues amb el nas i els ulls marcats amb una sola línia. Figura senzilla, sense cabells ni escates. Travessada pel mig per un corondell, la figura mesura uns 50 mm d'alçada i uns 45 mm d'ample. Del corondell que la travessa als corondells que l'envolten hi ha 30 mm. La filigrana està ubicada al centre del foli (imatge 1).

Aquesta filigrana és poc freqüent: de fet, no he trobat cap correspondència exacta als catàlegs consultats. Al catàleg de Briquet (1984) s'assembla a tres figures, dues d'origen italià. El traç és similar a la 13.869 (Vincenza 1431, Fabriano 1437); les dimensions, a la 13.868 (Venècia 1389 i 1390, Brünn 1391; la forma, a la 13.867 (Hainault 1381 i Siena 1376). En aquesta última, però, el corondell la travessa pel lateral dret (talla una de les cues). Al catàleg de Valls i Subirà (1970) la figura més semblant per mides i disseny és la 1.766 (Vic 1377); d'acord amb l'autor, l'origen d'aquesta filigrana també pot ser francès. A la seva tesi sobre els manuscrits de les biblioteques barcelonines, Gemma Avenoza va trobar una figura semblant al ms. 1031 de la Biblioteca de Catalunya, que conté una miscel·lània de tractats religiosos i morals datada a la

primera dècada del segle XV.²⁹ La filigrana apareix a alguns folis del segon plec, corresponents a *l'Exposició del Salm Miserere mei Deus* de Pere Riu, però, tot i la semblança evident amb la del nostre manuscrit, és més gran d'alçada (55 × 60 mm) i les dues cues no són tan definides. Al catàleg de Mosin i Traljić (1957) n'he trobat tres de semblants en mides i disseny: la 7017 (Holanda 1386), la 7020 (de Haag 1397) i 7022 (Barcelona 1368-69).



Imatge 1. Sirena de dues cues.

b) *Muntanya de tres cims dins d'un cercle amb antena i creu*

F^a: a tres folis del segon plec i a l'últim foli del ms. (33, 35, 37 i 46).

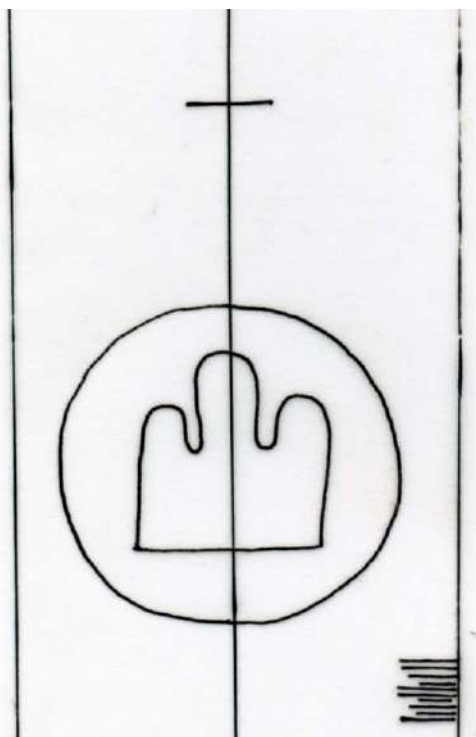
F^b: a partir del tercer plec (folis 29, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 43, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 73, 79, 80, 81, 83, 85, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 108 i 113).

Descripció: muntanya de tres cims dibuixats sobre una base recta; el cim més alt és el del mig, els del costat són més baixos i gairebé iguals. Tots tres tenen més o menys la mateixa amplada. Està travessada pel mig per un corondell. El cercle que envolta la figura té un diàmetre de 45 mm; la figura té una amplada de 25 mm i una alçada de 27 mm. La creu surt de la part superior del cercle, està superposada al corondell que travessa la figura i té 34 mm d'alt i 12 mm d'ample. El travesser està a 38 mm de la base de la creu. Els corondells que envolten la figura estan a 30 mm de distància del corondell que la travessa. La filigrana està ubicada al centre del foli (imatge 2).

Aquesta filigrana és molt més corrent que l'anterior, encara que tampoc no he trobat cap correspondència exacta als catàlegs consultats. Al catàleg de Briquet n'hi ha moltes de similars; les més semblants són les 11.862 i 11.889, però difereixen en les mides (la del manuscrit de Carpentràs és molt més gran i els travessers de la creu no

²⁹ Vegeu Avenoza (1991: 363-367; 758-761 i 825-830). La filigrana apareix reproduïda a Avenoza (1993).

coincideixen gaire amb els de les filigranes de Briquet). Briquet afirma que l'origen d'aquesta figura és italià, però les més semblants estan localitzades a altres zones: la 11.862 a Grenoble (1403) i la 11.889 al Rosselló (1385). Al catàleg de Valls i Subirà hi ha dues figures més semblants pel que fa a les mides. La primera (1.686, Olot 1328) és més petita que la del nostre manuscrit, però coincideixen els corondells; la segona (1.688, Vic 1365) té les mides del cercle i de la muntanya molt semblants, però no coincideixen els corondells ni el travesser de la creu. Al catàleg de Mosin i Traljić (1957) n'he trobat dues de semblants en mides i disseny: la 6411 (Pisa 1385) i la 6420 (finals del XIV).



Imatge 2. Muntanya de tres cims.

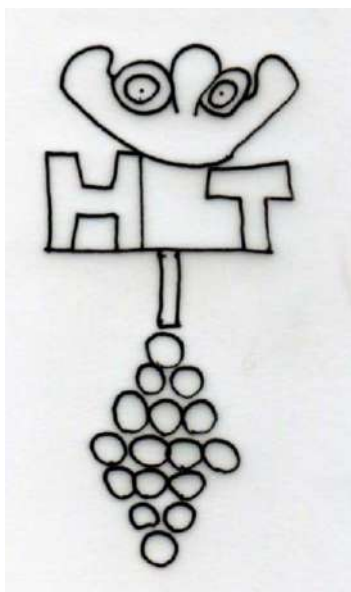
c) *Raïm*

Als folis de les guardes antigues de *F^b*, en blanc (a/, 1, 114 i 115).

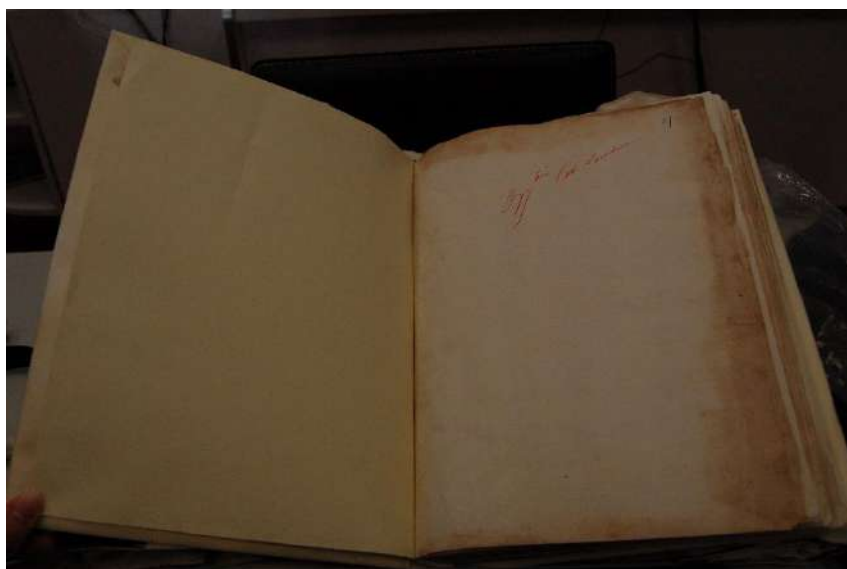
Descripció: la figura consta de tres parts; la superior és una mena de corona imperial de línies corbes d'on surten tres pics arrodonits, entremig dels quals hi ha una mena de discos formats per dos cercles, un dintre l'altre; segueix la segona part que fa de base de la primera, i que està formada per una T i una H sostingudes per una línia recta; la tercera i última part està formada pel raïm pròpiament dit, conformat per una figura romboidal de boles sostinguda per un pal que surt de la línia recta que fa de base a la segona part (imatge 3). Pel que fa a les mesures, tota la figura té uns 69 mm d'alçada per uns 33 mm d'amplada.

El paper on apareix aquesta filigrana, és a dir, el de les guardes antigues, té una textura, coloració i verjurat diferents dels de la resta del manuscrit. És molt més prim i blanc, i no s'arriben a distingir bé els corondells i els puntillons (vegeu imatges 4 i 5). No s'aprecia cap corondell que travessi la figura, com en els altres casos.

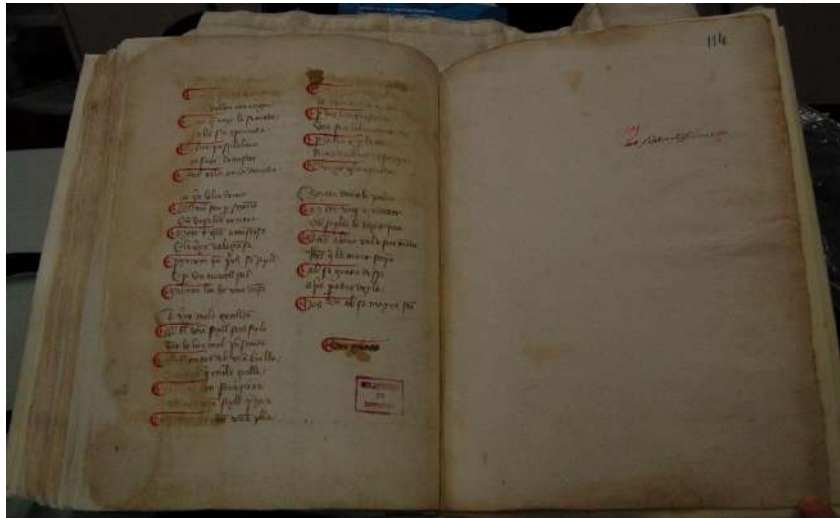
Als catàlegs consultats no he trobat cap figura que s'aproximi gaire a aquesta filigrana. N'hi ha algunes amb raïms semblants o amb lletres al raïm, o amb escuts o corones, però cap no té una corona semblant ni les lletres T i H. Podem considerar-la dintre del sisè grup de Briquet, que defineix com “le raisin accompagné de lettres initiales ou d'un nom entier (n^{es} 13113 à 13219)” (Briquet 1984: 645). Les filigranes d'aquest grup procedeixen majoritàriament de França, i les que tenen una figura composta per una corona, lletres i raïm, en el mateix ordre, són les figures 13.204 i 13.205, però el raïm és triangular i no romboidal com el del nostre manuscrit. Altres, com les 13.160, 13.173-74, 13182-83 i 13195, tenen el raïm romboidal i lletres majúscules semblants a la mateixa posició, però no tenen corona. Les filigranes amb corona més antigues de Briquet estan localitzades a Macon, 1598 i Le Mans, 1599. Les altres, a Lió, 1558-63; St. Maurice, 1594; Nimes, 1587; Lió, 1590-1601; Narbona, 1576; i Lió, 1563, respectivament.



Imatge 3. Raïm.



Imatge 4. Guarda moderna (esq.) i antiga (dta.).



Imatge 5. Guarda antiga (dta.) i foli original (esq.).

Després d'aquesta anàlisi podem concloure que la filigrana de la sirena, la menys freqüent de totes, és la que més pot ajudar a establir una datació aproximada del manuscrit. Pel que hem vist, aquesta figura va ser utilitzada a Itàlia en l'última dècada del XIV i a la primera meitat del XV; també Valls i Subirà va trobar figures semblants a Catalunya, a Vic al 1377, i Mosin i Traljič a Barcelona entre 1368-69, la datació més antiga que he trobat. La filigrana de la muntanya de tres cims corrobora aquesta datació i potser l'acota, ja que les figures que més s'aproximen són de l'última dècada del XIV i la primera del XV; a més, les figures trobades per Valls i Subirà a Catalunya (a Vic i Olot) són anteriors, de la primera meitat i mitjans del segle XIV.

L'última filigrana, la del raïm, ens podria proporcionar dades d'ordre diferent, ja que es troba en unes guardes. Tot i la disparitat entre les filigranes catalogades i la que presenta el manuscrit estudiat, sembla que és molt posterior, de cap al segle XVI. Podem considerar provisionalment, doncs, que les guardes antigues es van afegir posteriorment al manuscrit i que les dades que en puguem obtenir ens informaran sobre la història dels possessors del cançoner, però no sobre la seva compilació o datació. Pel que fa a les filigranes de les guardes de *F^a*, si bé no n'he trobat cap de semblant per establir una comparació o catalogació als catàlegs consultats, és clar que pel tipus de paper i per la història coneguda d'aquest còdex es tracta de filigranes probablement del segle XIX, quan el manuscrit va ser enquadernat per Libri després del seu furt a Carpentràs, i per tant no aporten informació rellevant per a aquest estudi.³⁰

³⁰ A les guardes de *F^a* hi ha dues filigranes més, totes dues centrades al mig del bifoli. Si tenim en compte que cadascun dels bifolis té la meitat completament encolada a una de les cobertes, només hi resulta visible mitja filigrana. A la guarda inicial, s'observa una mena d'escut o marc fet amb doble traç, amb la part inferior més ampla que la part superior; a dintre hi ha una mena de mitja lluna o croissant (Briquet), amb una creu a sobre, i a la part superior, lleugerament separada, una mena de torre. A la guarda final s'aprecia un altre dibuix: sembla la part superior d'una campana però en posició horitzontal, també amb doble traç com l'escut. No he trobat cap dibuix semblant a aquestes filigranes a Briquet, cosa que no és sorprenent tenint en compte que el més probable és que aquesta filigrana sigui del segle XIX (Briquet s'atura al segle XVII). Les menciono en aquest apartat perquè apareixen en un dels fragments del manuscrit, però no crec que siguin rellevants per a l'anàlisi de les filigranes; com que només apareixen a les guardes

D'acord amb la informació aportada per les filigranes, doncs, el manuscrit s'ha de situar provisionalment entre finals del XIV i principis del XV.

2.3 Datació i procedència

Diverses propostes de datació han situat el còdex a finals del XIV o a la primera meitat del XV. Segons BITECA, la lletra de F^b es pot datar entre 1391 i 1430, però les diferents anàlisis de F^a (la part del manuscrit que es conserva a París) daten aquesta part entre 1401 i 1420³¹ o entre 1440 i 1460.³² Si pensem que els manuscrits F^a i F^b eren una unitat en origen, però, cal suposar-los la mateixa datació.

Meyer (1884) afirmà que la diferència de tinta observada al manuscrit indica que no es va copiar tot seguit sinó en diverses èpoques pel que sembla una mateixa mà (no he trobat cap estudi posterior que ho desmenteixi). Va considerar la possibilitat d'una segona mà, però la resta dels estudis (tret del repertori de Massó i Torrents) no adopten aquesta proposta.

Les observacions fetes per a l'elaboració d'aquest estudi assenyalen com a datació més probable del manuscrit la de finals del XIV (última dècada) i principis del segle XV (segurament entre les dues primeres dècades). Aquesta hipòtesi es basa en les filigranes (vegeu § 2.2.2), la lletra (vegeu § 2.8), i la datació d'algunes de les obres que duen a un *ante quem* posterior a 1398.³³ Com que aquesta data figura a les dues darreres obres, que són possiblement les últimes que van ser copiades al manuscrit tal com el conservem, és possible que l'elaboració del manuscrit sigui més pròxima a finals del segle XIV i principis del XV que no a la meitat o al final del Quatre-cents.

Pel que fa a la procedència, no he pogut vincular el manuscrit amb cap taller de còpia específic o amb un copista determinat. Codicològicament, no he trobat elements significatius per establir una hipòtesi concreta en aquest sentit. Les filigranes del manuscrit (sense tenir en compte les guardes) ens permetrien situar l'origen del paper del manuscrit a llocs tan dispars com Itàlia, França, Holanda i Catalunya, amb les reserves de no haver trobat una correspondència en cap cas exacta de la filigrana. Crida l'atenció, però, que per totes dues filigranes hi trobem un lloc comú, a Catalunya: em refereixo a les filigranes, catalogades per Valls i Subirà, de la figura de la sirena 1766 (Vic 1377) i la de muntanya de tres pics 1688 (Vic 1356). Una de les coincidències més significatives és

parcialment encolades a les cobertes de F^a , és molt probable que aquest paper s'hagi col·locat durant el procés d'enquadernació demanat per Libri per dissimular el seu furt i, en aquest cas, aquestes guardes serien d'un paper de mitjan segle XIX, i el seu estudi no ens aportaria cap informació nova rellevant.

³¹ D'acord amb les anàlisis d'Asperti (1985: 97) i de Bohigas (1985: 150-152).

³² Segons Meyer (1884: 264), el manuscrit «peut être attribué à la seconde moitié du xv^e siècle», d'acord amb el tipus de paper i de tinta. Pagès (1913) s'afegeix a aquesta opinió pel tipus de paper i les filigranes.

³³ Aquest any figura a les *Cobles a la divisió del regne de Mallorca* i al *Llibre dels bons amonestament* de Turmeda. La cronologia de les obres no proporciona gaires indicis per datar el manuscrit perquè moltes són anònimes i no han estat datades. A més, el caràcter antològic i la possible elaboració del recull en fases cronològiques diferents permeten pensar que el manuscrit va començar a ser copiat abans que el copista rebés totes les obres, o fins i tot abans que algunes fossin compostes. No tenim elements per descartar cap d'aquestes possibilitats; a les conclusions es farà referència a aquesta qüestió.

la sirena descrita per Avenoza al manuscrit 1031 de la BC; tot i no ser exactament iguals, són molt semblants, i també ho és el tipus de paper; crida l'atenció, a més, que la datació sigui també semblant (segons BITECA és de la primera dècada del XV). Aquestes coincidències, tot i no ser determinants, podrien ser indicis d'una procedència propera.

2.4. Dimensions

Els folis mesuren 215×295 mm aproximadament. Les variacions existents entre les mides dels folis no són gaire significatives (hi ha una oscil·lació d'entre 1 i 2 mm).

2.5 Foliació

2.5.1 F^a

El manuscrit té 48 folis, organitzat com segueix: un bifoli per banda encolats a la coberta que fan de guardes + 46 folis del manuscrit original.

Només s'aprecia una foliació moderna, en xifres aràbigues, correlativa i feta amb llapis, que numera els 46 folis del manuscrit original.³⁴ Sabem que hi ha un foli interpolat a l'última enquadernació: el foli 12 del manuscrit hauria d'anar entre els folis 20 i 21. Aquesta transposició no queda registrada a la numeració dels folis, que és correlativa, sense alteracions. Per tant, suposem que la foliació és posterior al robatori de Libri, comès entre 1841 i 1842 (vegeu § 2.12.2).

No queden restes de la foliació original, en xifres romanes, l'existència de la qual demostra F^b . Encara es poden apreciar els signes d'aquesta eliminació a F^a : el paper està més gastat als extrems drets superiors del recte dels folis, on hi hauria d'haver la numeració original.

Els únics folis en blanc són les guardes.

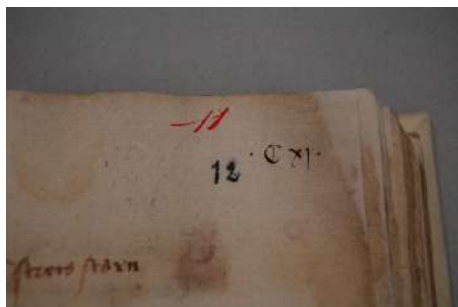
2.5.2 F^b

Actualment, el manuscrit té 121 folis, organitzats com segueix: 2 guardes modernes + 2 guardes antigues + 113 folis antics + 2 guardes antigues + 2 guardes modernes. S'hi observen quatre foliacions: una d'antiga en xifres romanes, amb salts en la numeració, i tres de modernes en xifres aràbigues (una de correlativa, en tinta blava, que va ser repassada amb tinta negra; una altra feta amb llapis; i una tercera en tinta vermella). Totes apareixen al marge superior dret del recte del foli. D'acord amb la numeració antiga, feta amb la mateixa tinta que les obres, hi ha tres llacunes importants: una d'inicial (d'entre 97 i 99 folis) i dues d'intermèdies (d'11 i 39 folis respectivament). La numeració aràbiga és correlativa, sense llacunes, entre 1 i 115, i inclou les guardes

³⁴ Grifoll indica que aquesta foliació va ser realitzada per l'estudiós Paul Meyer (1996: 19).

antigues (menys la primera), no incloses a la numeració romana. Com que és l'única numeració correlativa sencera, sense llacunes, és la que utilitzaré de referència en aquest estudi.

Són en blanc les guardes i els ff. 3^v-4^v, 13-14^v, 26^v, 58^v-59^v i 93^v.



Imatge 6. En la fotografia poden apreciar-se amb claredat les tres numeracions més importants del ms.: l'àrbiga negra-blava, la vermella i la romana.

2.5.2.1 Foliació antiga

La foliació antiga en xifres romanes s'inicia al foli CVJ, que es correspon amb el foli 7 de la numeració aràbiga moderna feta en tinta negra-blava. Als folis 3, 5 i 6 s'aprecien les restes d'una C (vegeu imatges 7 i 8); la degradació dels marges va eliminar la resta de la numeració i la numeració sencera als folis 1bis, 2, i 4. Si comptem cap enrere des del foli CVJ fins al primer, aquest seria el C de la foliació antiga. Això ens indica que hi ha una possible llacuna de 99 folis a l'inici i que el manuscrit és acèfal. El fet que als folis 3, 5 i 6 s'apreciïn les restes d'una C, ens indica que és possible que no hi hagi llacunes entre el foli CVJ i el primer del manuscrit.³⁵

La numeració és contínua, correlativa i visible, tret de dues importants llacunes intermèdies: la primera va des del foli CXJ al CXXIII (= ff. 12-13 mod.); la segona del foli CXXXVJ al CLXXVJ. Totes dues es deuen a la pèrdua de folis (11 i 39 respectivament), i sembla que estan avalades per l'estructura dels plecs que les contenen (vegeu § 2.6.2).



Imatge 7. Restes de la numeració original als folis 3 i 6 (esq. i centre), i numeració sencera al foli 7 (dta.).

³⁵ En estudiar l'estructura dels plecs de F^b (especialment del primer, vegeu § 2.6.2.1), es veu que la falta de restes visibles de la numeració als dos primers folis del manuscrit i les restes d'una C al f. 3, permeten suposar que el f. 3 pot ser en realitat el foli C o CJ, malgrat que no hi hagi signes evidents que ho indiquin. Si fos així, podria existir una llacuna de 2 folis com a màxim i, donada la distribució de les obres i els blancs, se situaria entre els folis 4 (en blanc) i 5 (començament d'una obra). De moment consideraré l'existència d'aquesta llacuna com una possibilitat força improbable. Més endavant, en parlar dels plecs, aprofundiré en aquesta qüestió.

2.5.2.2 Foliacions modernes

Aràbiga en dues tintes

La foliació en tinta moderna negra-blava és correlativa: s'inicia a la segona guarda, segueix a 1bis (sembla que l'autor de la numeració es va adonar que la guarda és posterior i va preferir numerar com a primer foli el primer del manuscrit original) i continua fins al final, numerant també les dues primeres guardes finals. En aquesta numeració s'aprecien dues mans i dues tintes: sembla que la numeració en tinta blava, obra d'una mà que s'assembla molt a la de la numeració amb tinta vermella, posteriorment va ser realçada en tinta negra per una altra mà.

De les quatre guardes inicials, només estan numerades les antigues. La primera apareix com *a/* i la segona du el número 1; les dues finals, és a dir, les que segueixen el text, van numerades 114-115.

Aràbiga en llapis

La numeració aràbiga feta amb llapis apareix només en tres folis inicials. En tractar-se d'una numeració fragmentària no l'he considerada en aquesta anàlisi. Apareixen numerats així només els folis 3 (3 en llapis), 5 (4 en llapis) i 6 (6 en llapis).



Imatge 8. Detall de la foliació en llapis, discontinua i fragmentària.

Aràbiga en tinta vermella

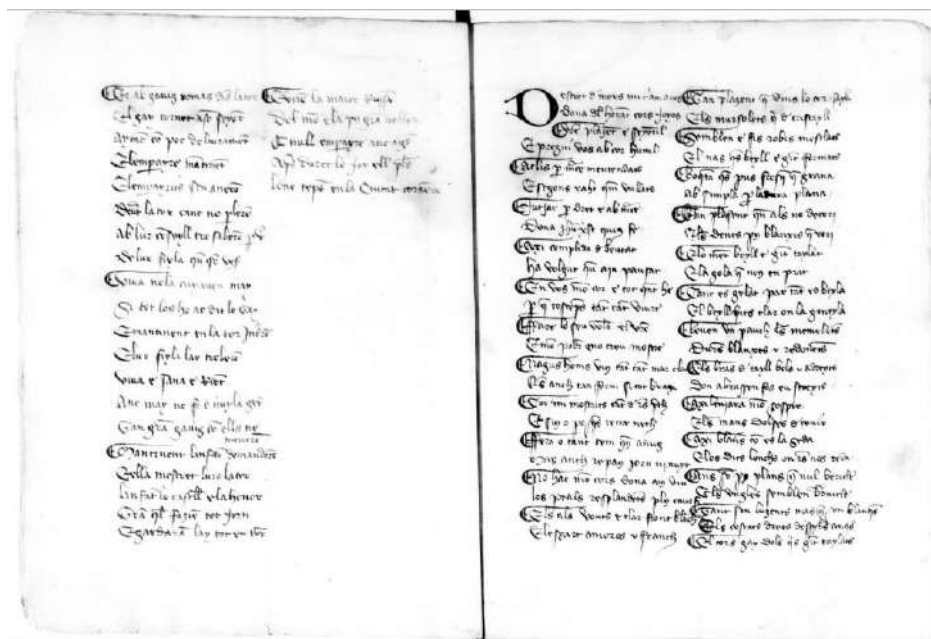
La numeració aràbiga en tinta vermella sembla obra de la mateixa mà (moderna) que va escriure al principi del manuscrit “377 bis Cat. Lambert”, i potser també és la mateixa que després va fer la numeració blava (vegeu imatge 6). La numeració vermella no sempre és correlativa, i no es correspon amb la feta en tinta negra-blava; sembla erràtica i asistemàtica, se salta els blancs i no numera els primers folis. A continuació citaré els folis on apareix aquesta numeració (primer el foli on apareix d'acord amb la numeració negra-blava i entre parèntesis la numeració posada en tinta vermella): 12 (11), 15 (12), 16 (13), 17 (14), 18 (15), 19 (16), 20 (17), 21 (18), 22 (19), 23 (20), 33 (30), 43 (40), 53 (50), 58 (55), 60 (56), 64 (60), 74 (70), 84 (80), 94 (90), 104 (100), 109 (105), 110 (106), 111 (107), 112 (108) i 113 (109). Tot indica que va ser el primer intent de donar al manuscrit una numeració aràbiga correlativa.

2.6 Estructura

2.6.1 *F^a*

F^a és en realitat un fragment arrencat del manuscrit original (*F^b*) i relligat separatament a mitjans del segle XIX. Codicològicament, porta les traces de tot aquest procés, força dissimulades però, en un esforç per ocultar-ne la procedència delictiva.³⁶ La foliació original eliminada i l'aparença confusa de l'estructura dels plecs fan més complexa la tasca d'interpretació codicològica del manuscrit. Per contra, un reclam al foli 23^v, un bifoli que es veu clarament als folis 34 i 35 (encara es pot observar la unió dels dos folis) i un foli interpolat (el 12 que hauria de ser entre el 20 i el 21) són elements que ens donen pistes per interpretar l'estructura. D'acord amb la meua interpretació, *F^a* està format per 8 folis solts, els 7 inicials i l'últim, i entremig dos plecs: un octern i un d'onze bifolis.³⁷

El payout està majoritàriament fet a punta seca. A vegades es pot observar una part elaborada amb tinta: les línies pintades són sempre discontinües i no arriben a ser més de dues de les quatre que conformen el payout. L'única ornamentació visible als plecs són els calderons i les inicials simples de major mida que la resta del text (imatge 9), tots dos elements ressaltats amb color vermell. També trobem als fragments en prosa algunes lletres senzilles decorades amb una mica de tinta vermella. No s'hi aprecien signatures.



Imatge 9. Folis 7^v
i 8^r de *F^a*.

³⁶ Em refereixo, com és evident, al robatori comès per Libri que va originar el manuscrit *F^a*, abans part integrant de *F^b*. Vegeu § 2.12.2.

³⁷ Una altra interpretació possible de l'estructura dels plecs de *F^a* es pot llegir a BITECA, on es proposen dos plecs de 23 folis. Aclareixen, però, que es tracta de l'estructura que "aparentment" té el manuscrit i que presenta "força incoherències, hi manquen folis i n'hi ha d'altres intercalats". Al llarg de la justificació de la meua proposta es podrà veure perquè considero que aquesta interpretació no és correcta.

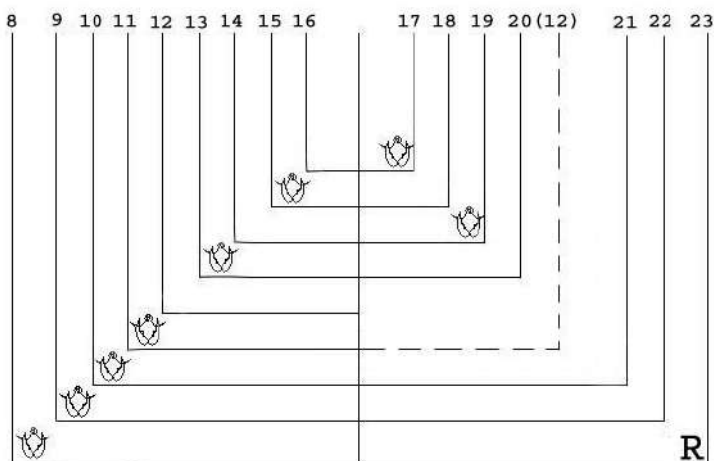
2.6.1.1 Primer plec: 8 + 8 [8-23]

El primer element que s'ha de tenir en compte a l'hora d'interpretar l'estructura dels plecs de F^a és que es tracta d'un fragment, extret d'un altre manuscrit, que ha sofert manipulacions. Això fa difícil que puguem reconstruir una estructura clara; més aviat hem d'esperar trobar plecs parcials i folis solts i desordenats. Si hi sumem la manca de foliació original, la tasca sembla gairebé impossible. Tanmateix, no ho és si sobreposem els indicis que ofereix aquest plec de F^a amb els aportats per F^b .

El primer element crucial per interpretar aquest plec és un reclam horitzontal, decorat amb un calderó vermell, al foli 23^v ("senyor"), i que es correspon amb la primera paraula copiada al foli 24^r. Si tenim en compte que a F els reclams indiquen la fi d'un plec quan acaba al mig d'una obra que s'ha de continuar al següent,³⁸ les implicacions que es poden extreure són, en primer lloc i òbviament, que ens trobem davant la fi d'un plec i el començament d'un altre, i, en segon lloc, que al manuscrit original F aquests plecs eren també correlatius. Tenim, doncs, 23 folis que poden ser tots d'un mateix plec.

Considerar tots aquests primers folis (1-23) com un únic plec, que seria d'11 bifolis, presentaria alguns problemes. El primer és que quedaria un foli solt. Sabem, però, que hi ha un foli interpolat que afecta precisament el primer plec, i que, per tant, el foli solt podria ser aquest, que potser ja estava solt al manuscrit original i per aquesta raó es va col·locar equivocadament en relligar. Si fos així, el centre del plec seria el bifoli 11^v-13^r. El problema és justament que això voldria dir que l'últim relligador va interpolar per error un foli solt (el 12) justament al mig d'un bifoli. No es tractaria, doncs, d'una errada sinó més aviat d'una interpolació deliberada, i honestament no crec que sigui el cas. A més, les filigranes no es corresponen amb aquesta estructura (aquest teòric bifoli central tindria dues filigranes), fet que ens permet descartar aquesta hipòtesi. Podem concloure, doncs, que aquests 23 folis no constitueixen tots junts un plec.

P1 (F^a)



Imatge 10. Plec 1 F^a

³⁸ Vegeu § 2.7.2.6 per a més informació relativa als reclams.

Si el primer plec no pot tenir 11 bifolis, potser ens trobem davant d'un octern, estructura habitual als quaderns de F^b . Si traiem el foli 12 solt interpolat, el centre del plec quedaria als folis 15–16, però tampoc així coincideixen les filigranes. Analitzem, doncs, el foli 12: es tracta d'un foli solt i no d'un bifoli interpolat perquè no hi ha cap altre foli afectat. Si aquest foli es troba solt, d'acord amb les obres que copia, la seva posició original hauria de ser entre els folis 20 i 21, i per tant afectaria el nostre octern, tant per la seva posició actual (f. 12) com per la posició original. Sembla estrany que el copista hagi decidit afegir un foli solt a un plec. Si ho pensem bé hi ha una explicació més senzilla: si els folis 11 i 12 estiguessin en ordre, es trobarien col·locats a la posició que ocuparia el quart bifoli de l'octern i serien, doncs, un bifoli que potser, durant el procés de fragmentació de Libri, es va convertir en dos folis solts. Potser la seva unió estava molt afectada i es va dividir en dos folis solts davant la manipulació necessària per treure els plecs del manuscrit original. De fet, el foli 11 porta filigrana i el 12 no, i per tant, codicològicament, aquesta hipòtesi no presentaria cap problema. El que tindríem, doncs, al primer plec de F^a és un octern que comença al foli 8 i acaba al foli 23, amb dos folis solts que el relligador de Libri va col·locar junts de forma correlativa, però que constituïen el quart bifoli del plec (imatge 10).

Aquesta estructura explicaria el foli interpolat i s'ajusta a la disposició de les filigranes. I, com veurem més endavant, s'ajusta també força bé a les llacunes existents a F^b : els set folis inicials de F^a semblen folis solts, i probablement formaven part d'un dels plecs amb llacunes de F^b .

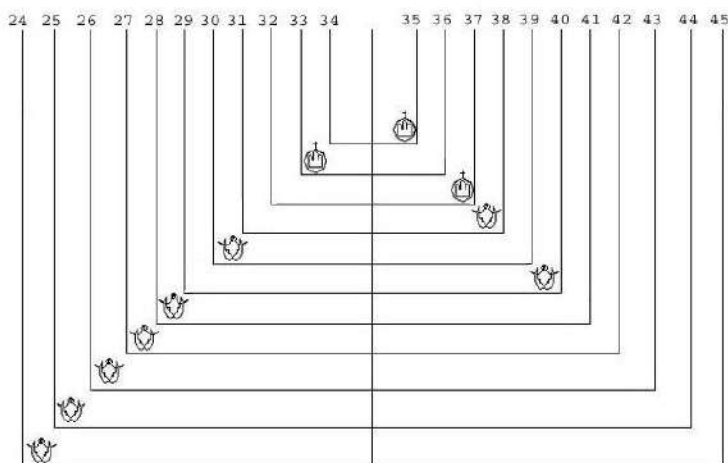
2.6.1.2 Segon plec: 11 + 11 [24-45]

Aquest plec de 11 bifolis és atípic al manuscrit, que té una majoria de plecs que oscil·la entre 8 i 10 bifolis. Tot i que, com veurem més endavant, podria no ésser l'únic cas.³⁹ A més, a diferència del plec anterior, la seva estructura és força clara (imatge 11).

Quins elements indiquen que es tracta efectivament d'un plec? Sabem, com hem vist en parlar del primer plec de F^a , que el foli 23^v porta un reclam que es correspon amb el foli 24^r, per tant, podem afirmar que el plec comença amb el foli 24. Els folis 34 i 35 presenten signes evidents de constituir un bifoli; la costura i l'encolat s'han desgastat a la part inferior, que ha quedat més solta, i es pot observar clarament que els dos folis estan units i que, per tant, es tracta d'un bifoli. Els folis 34 i 35 són, a més, el bifoli que es troba col·locat a la part central del plec, ja que no hi ha més bifolis afegits entre els folis 34 i 35. A l'esquema es pot observar que la distribució de les filigranes és correcta, corroborant l'estructura del plec, malgrat que sigui atípic. L'últim foli, el 46, queda fora d'aquest plec; a F^a es tracta d'un foli solt.

³⁹ Els plecs d'11 bifolis no són habituals, i en un manuscrit que té plecs de 10 bifolis, menys. Com veurem en aquest apartat, però, és més complicat buscar una explicació alternativa sobre com un plec de 10 bifolis es va transformar en un d'11 sense que la seva estructura quedés afectada, que buscar la hipòtesi més econòmica amb les dades que tenim. A més, un dels plecs de F^b que presentava complicacions en intentar reduir-lo a un plec de 10 bifolis també es podria interpretar més clarament si el considerem d'11: per tant, podria no ser un tipus de plec aïllat a F .

P2 (Fa)



Imatge 11. Plec 2 F^a

2.6.2 F^b

Actualment, al manuscrit es poden distingir set plecs. El primer és un octern al qual li manquen els quatre últims folis; com ja s'ha apuntat, el precedeix una llacuna inicial d'entre 97 i 99 folis i el segueix una altra d'11, de la qual formen part els seus quatre folis perduts. El segon plec era probablement de 10 o 11 bifolis, precedit de la llacuna d'11 (a la qual pertanyen 7 folis) i seguit d'una de 39. El tercer plec és un octern sense el primer foli (producte de la llacuna de 39 folis que el precedeix). És un dels dos plecs que porta reclam. El quart plec també és un octern, en aquest cas sencer i, com el precedent, porta un reclam. El plec cinquè també és un octern sense reclam, però que sembla sencer. El sisè i el setè són plecs de deu bifolis que semblen també sencers.

Igual que a F^a, el pautat està majoritàriament fet a punta seca i no hi ha gaires signes de ratllat. Cap dels plecs porta més ornamentació que els calderons i les inicials simples de major mida que la resta del text, ressaltats majoritàriament amb color vermell. No s'aprecien signatures.

Les cobertes actuals mesuren 235 × 308 mm. Les velles, 270 × 310 mm. Cap de les dues no és original i, per tant, no aporten informació significativa en relació amb les dimensions i característiques de les cobertes originals del manuscrit.

2.6.2.1 Primer plec: 8 + 4 [1bis - 12(CXJ)], Num. antiga [3 (C...), 5(C...), 6(C...), 7 (CVJ) i continua correlativa]

Aquest plec presenta interrogants pel que fa a l'estructura. La ubicació d'algunes de les llacunes del manuscrit genera problemes estructurals que no es poden resoldre amb l'observació directa i obliguen a establir diverses conjectures, sense elements suficients per validar-les o descartar-les amb certesa. L'estructura proposada per BITECA per als primers plecs deixa alguns dels problemes sense resoldre. Amb aquestes dificultats ben presents, una anàlisi més a fons del manuscrit m'ha portat a formular una altra estructura hipotètica. Primer explicaré breument l'estructura proposada a BITECA,

assenyalant els problemes i les solucions que presenta, i després exposaré la nova estructura suggerida en aquest estudi, que crec que interpreta millor les dades que tenim, també tenint en compte les que ens aporta l'anàlisi de *F^a*. No amagaré, però, que tampoc no resol tots els problemes.

A BITECA es presenta la següent estructura per al manuscrit: “1⁵ 2-3⁸ 4^{4/2} 5^{7/8} 6-7¹⁶ 8-9²⁰”. S’aclareix que “l’estat del primer plec no permet reconstruir la seva estructura original, només podem dir que hi ha una llacuna de dos folis”.⁴⁰ D’acord amb aquesta proposta, s’han conservat 5 folis del primer plec i hi hauria una llacuna de dos (no s’aclareix exactament on). La manca de més informació ens obliga a interpretar la proposta a partir d’aquestes dades escasses.

El primer problema apareix en l’assignació dels 5 folis del primer plec. L’observació directa ens indica que només en té 4 (que serien 5, però, si comptem la segona guarda antiga com a part del plec). El segon problema és la llacuna de 2 folis: per poder entendre on estaria i per què, s’ha d’anitzar l’estructura del plec successiu i veure com funcionarien tots dos conjuntament. A partir d’ara, per evitar confusions, denominaré el primer plec proposat a BITECA PA, i el segon PB.

D’acord amb la proposta de BITECA, queden 5 folis de PA (imatge 13), que en realitat són 4 (sense comptar la guarda, d’un paper més modern que la resta del manuscrit i que, per tant, no s’ha d’incloure al plec). Considerant aquests 4 folis com a restes de PA, ens trobaríem davant d’un quèrn (com a mínim) del qual només conservem els 4 folis finals (ff. 1bis a 4), i que contindria una part del final de la *Faula*, acèfala i inacabada, seguida de dos folis en blanc deixats pel copista per acabar l’obra.

PB (imatge 14) seria un altre quèrn, en aquest cas sencer, que contindria el *Conte d’amor*, obra que també sembla inacabada (el text s’acaba abruptament, li manca la salutació habitual *Deo gracias* i el copista deixa la segona columna en blanc, sembla que per a continuar l’obra).⁴¹ A PB s’aprecien les costures que marquen el centre del plec entre els folis 8^v i 9^r de la numeració aràbiga i les filigranes són coincidents.

Després de PB hi ha una llacuna d’11 folis. Sorgeix, doncs, un tercer problema amb les estructures de PA i de PB: no sembla que es tingui en compte aquesta llacuna. A BITECA tampoc s’hi fa referència, ni tan sols com a part del tercer plec. Sembla, doncs, que aquesta segona llacuna no es va tenir en compte en analitzar l’estructura de cap dels plecs. El problema és que no sabem si aquesta llacuna pot afectar PA i/o PB, i, si és el cas, com els afecta.

Intentaré interpretar com pot funcionar l’estructura de BITECA si es tenen en compte aquestes dues llacunes. La llacuna d’11 folis està indicada només per la numeració romana antiga, no per la aràbiga, més moderna. Se situaria entre PB i el plec següent, el tercer d’acord amb l’estructura BITECA. Si analitzem aquest tercer plec, es poden justificar 6 folis o cap.⁴² En el primer cas, quedarien sense explicació 5 folis que per si mateixos no poden constituir un plec, almenys no un que sigui coherent amb

⁴⁰ Vegeu l’estudi a BITECA, amb referència MANID 1089, concretament l’apartat *Format description* a l’adreça <https://n9.cl/25kx99> (última consulta, 19/04/2023).

⁴¹ Sobre aquestes característiques de còpia dels textos, vegeu § 2.7.2.6.

⁴² El cas del tercer plec té alguns punts comuns amb els dos primers de BITECA. Vegeu l’anàlisi del segon plec a § 2.6.2 per tenir una idea acabada del que es vol proposar.

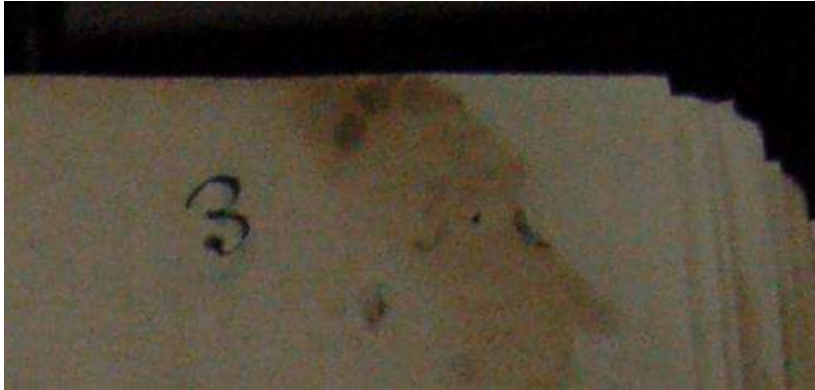
l'estructura de la resta del manuscrit, formada per plecs més grans (n'hi ha de 8, 10 i 11). En el segon cas, es podria suposar que la llacuna en realitat es correspon amb un quèrn amb 3 folis sobrers o un sextern mancat d'un foli quan el copista va foliar el manuscrit. Aquesta última suposició ens indicaria que estem davant d'un manuscrit que, en la seva forma original, presentaria quèrns, sexterns i plecs de 8, 10 i 11 bifolis, fet que no lliga amb la seva part més intacta, la final, on els plecs són molt semblants: grans (de 8, 10 i 11 bifolis) i generalment amb un nombre parell de bifolis. A més, d'acord amb l'anàlisi que faré més endavant sobre l'estructura del plec següent a PB, el més probable és que 6 o 7 dels folis de la llacuna hi pertanyin, i que els altres 5 afectin d'alguna manera els plecs precedents, PA i PB.

Com poden afectar aquests 5 folis a PA i PB? Una possible resposta seria intentar trobar entre ells una llacuna que impliqui PB, que permeti suposar que PB no és un quèrn sinó un plec més gran mutilat. Si ens fixem en la numeració antiga de PA i PB, veurem que no és constant per la degradació dels marges. De fet, no es pot assegurar ni tan sols si la llacuna inicial era de 99 folis o de 97. La numeració antiga apareix al foli 3^r i encara escapçada; només es poden distingir les restes d'una C, i torna a aparèixer al foli 5^r i 6^r, on es veu una C més clarament, però no es veu que la segueix (vegeu imatges 7 i 8). El primer foli on aquesta numeració es veu sencera és al foli 7^r (CVJ).

Fins ara l'única forma de saber quina era la numeració antiga dels primers folis del manuscrit era comptant cap enrere des del foli 7 i suposar que no hi havia llacunes entre aquests folis, correlatius d'acord amb la numeració moderna. Ja Lambert (1862), en la primera descripció publicada del manuscrit, va afirmar que el foli 1^r bis es corresponia al foli C. Per l'estat del manuscrit va arribar a aquesta conclusió comptant cap enrere, perquè el primer foli ja estava degradat. Lambert no va poder llegir els primers versos de la *Faula* perquè, com ell mateix diu, el marge superior estava arrancat.⁴³ Si suposem que entre PA i PB ha d'haver-hi una llacuna, aleshores entre el foli 4 i 5 s'hi hauria de poder col·locar un determinat nombre de folis que es corresponguin més o menys amb els 5 folis sense explicar de la llacuna d'11 posterior. Si considerem que al foli 3^r hi ha almenys una C, que el foli 4 està en blanc i no té numeració antiga visible, que al 5^r comença el *Conte d'amor* (i PB) i que fins al foli 7^r no es veu més que una C, podem suposar, doncs: que el foli 3 podria ser el C, CI o CII de la numeració antiga i que entre el foli 4 i el 5 hi havia un o dos folis que en realitat pertanyien a PB i que, per les raons que siguin, van ser arrancats juntament amb els dos folis finals del mateix PB. Crec que BITECA es refereix a aquesta possible llacuna quan fa referència a la llacuna de dos folis de PA; però no explica per què la considera part de PA i no de PB. Si considerem que aquesta llacuna de 2 folis és en realitat part de PB, hem vist que podríem explicar parcialment la llacuna posterior d'11 folis. L'únic lloc de PA on pot haver-hi una llacuna és al final (a més de la llacuna inicial a què ja he fet referència); evidentment aquesta llacuna que a BITECA es presenta a PA és la mateixa que jo associaria a PB.

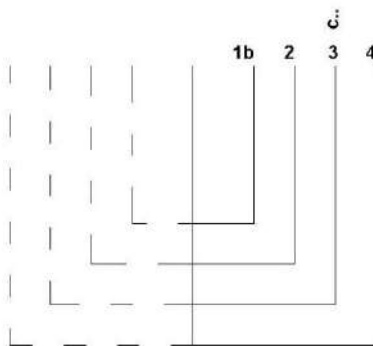
⁴³ Lambert no ho diu directament, però copia els primers versos que queden sencers, que són els mateixos que es veuen avui, indicant amb una línia discontinua que manquen els versos inicials, i posant en una d'aquestes línies: "vers emporté avec le haut du premier feuillet" (1862: 199).

La falta d'explicacions o detalls sobre aquesta llacuna no m'ha permès entendre per què van decidir associar-la a PA. Crec quasi amb total seguretat que estem parlant de la mateixa llacuna, que associada a PA no explica res, i associada a PB pot justificar 2 dels 5 folis sense explicació de la llacuna d'11.



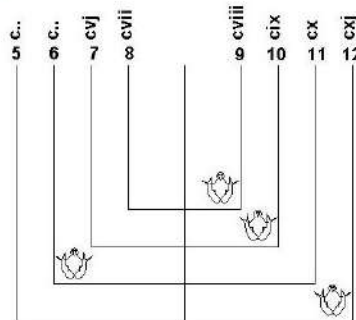
Imatge 12. Es poden apreciar les restes d'una C al marge degradat.

PA



Imatge 13

PB



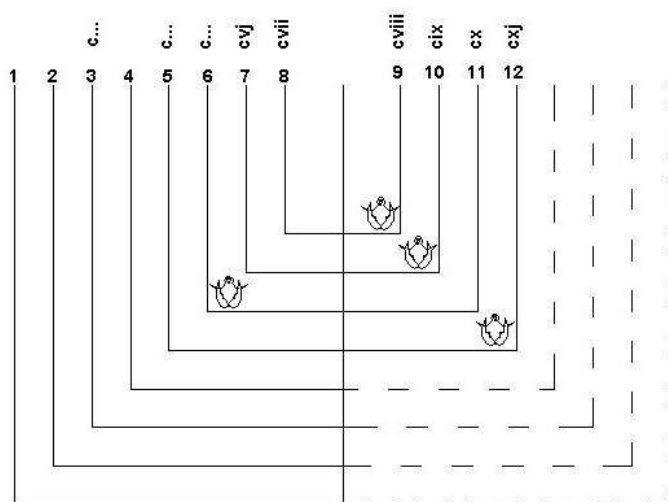
Imatge 14

Aquesta teoria complexa lliga la llacuna d'11 folis amb la de 2 mencionada a BITECA, però estructura un plec estrany respecte de la resta de plecs més grans, només serveix per explicar 2 dels 5 folis mancants i en deixa 3 sense explicació. A més, hem de suposar que entre la *Faula* i el *Conte d'amor* hi havia una altra obra breu, que per alguna raó va ser arrancada amb la llacuna d'11 folis, ja que els folis en blanc deixats per acabar la *Faula* són més que suficients (s'hi poden afegir aproximadament 82 versos). Aquesta reconstrucció, doncs, no ens permet d'aportar gens de llum pel que fa a l'estructura del primer plec, ni respon per què es va mutilar el manuscrit deixant una obra acèfala quan es podria haver arrancat PA sencer.

L'estructura que proposo en el present estudi es basa en la suposició que PA i PB, és a dir el primer i el segon plecs d'acord amb l'estructura proposada a BITECA, són en realitat un sol plec. PB es mantindria com la part central del plec i PA s'incorporaria com el que queda dels bifolis més exteriors (imatge 15). D'aquesta proposta en resultaria un octern, el tipus de plec més freqüent a la resta del manuscrit. A l'octern hi faltarien els últims 4 folis, els que estaven units als primers folis del plec. L'explicació és més senzilla, el plec quedaria amb una estructura més coherent amb la resta del manuscrit, i

fins i tot es podria suposar que, qui va arrencar els primers 99 folis del manuscrit es va endur una sèrie de plecs sencers, i no en va deixar cap a mig mutilar. Aquesta interpretació crec que dona resposta d'una forma convincent a les complicacions que resultaven de la hipòtesi de dos plecs, els anteriors PA i PB.⁴⁴

P1



Imatge 15. Plec 1 F^b

2.6.2.2 Segon plec: 4 + 10 [13 (CXXIII) - 26(CXXXVJ)]

Tal com passa amb el primer plec, a BITECA es considera que el que proposarem com a segon plec són dues unitats codicològiques “3⁸ 4^{4/2}”. Davant d'aquesta situació anàloga, utilitzaré el mateix procediment: explicaré primer com serien i com funcionarien aquests dos plecs proposats a BITECA (els denominaré PC i PD) i després explicaré la hipòtesi adoptada en aquest estudi, que considera que, en realitat, estem davant d'un sol plec.

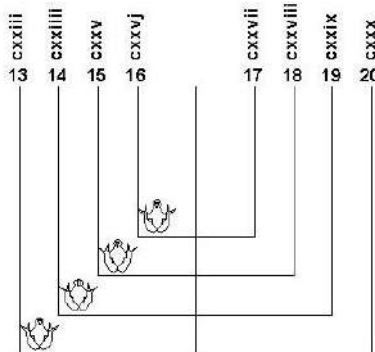
La proposta de BITECA presenta PC (imatge 16) com un qüern (folis 13-20) i PD (imatge 17) com un altre qüern (folis 21-26), mancat de 2 folis. D'acord amb BITECA podrien mancar el primer i el tercer foli de la segona part del plec.

PC estaria precedit d'una llacuna d'11 folis. Però cal observar que les filigranes coincideixen i que hi ha continuïtat de les numeracions (romana i àrbigues) i de les

⁴⁴ La nova estructura també ens pot suggerir que el primer plec no és en realitat un octern, sinó un plec de 10 bifolis. Aquesta suposició permetria tornar a avaluar la possible existència de la llacuna de 2 folis entre els folis 4 i 5: serien part dels 2 bifolis que falten per poder considerar que el primer plec estava format per deu bifolis. De fet, aquesta llacuna també es podria col·locar al principi del plec deixant la primera obra i el primer plec acèfals; descartaré, però, aquestes estructures, perquè farien la llacuna d'11 més gran o indicarien que d'aquesta llacuna d'11 no són 4 sinó 6 els que afecten aquest primer plec i, tal com veurem al següent apartat i a la hipòtesi de reconstrucció, no es correspondria amb la resta de les dades codicològiques que tenim, que indiquen que 6 o 7 folis d'aquesta llacuna afecten el segon plec de F^b i no aquest primer.

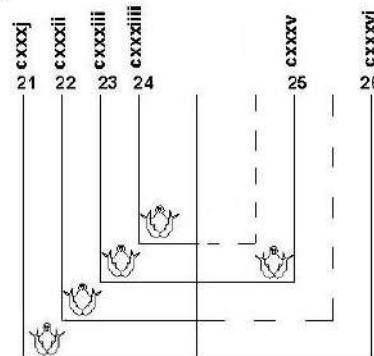
obres (en aquest cas, tant a PC com a PD). El primer i el segon folis (13-14) romanen en blanc; al foli 15^r comencen els *Planys del cavaller Mataró* i a la segona columna del foli 16^r s'observa un canvi de tinta (de tonalitat més fosca), l'absència de calderons vermells (que fins ara eren l'única decoració del manuscrit) i un major aprofitament de l'espai. Aquests canvis es mantenen també a PD, que continua l'obra, a més de contenir-ne una altra, coneguda com a *Castell d'amor*. PC s'acabaria al v. 590 ("ab tant me leue (de) sos pes") dels *Planys del cavaller Mataró* i D continuaria aquesta al v. 591 ("ab cor q(ue)m p(er)tis (de) son lats"), sense llacunes conegudes.

PC



Imatge 16

PD



Imatge 17

Els problemes greus apareixen en analitzar PD sense unir-lo a PC. PD començaria al foli 21 (CXXXJ) i acabaria al foli 26 (CXXXJV), i per formar un quaternió li mancarien 2 folis. Arrenca amb la continuació de l'obra *Planys del cavaller Mataró*, que acaba al foli 23^v i al foli 24^r comença el *Castell d'amor*, que acaba en el foli 26^r. El foli 26^v roman en blanc i al foli 27 comença el plec següent, un octern que s'inicia amb una obra nova que torna a tenir la tinta inicial, més clara, amb calderons vermells. D'acord amb la numeració antiga, entre el final de PD (el foli 26 o CXXXJV) i el primer foli del plec següent (el foli 27 o CLXXVJ) hi ha una llacuna de 39 folis. I a més, tenim un taló modern (que fixa les guardes modernes) entre els folis 24 i 25 i una incoherència de filigranes entre els folis 23 i 25, perquè ambdós en duen. Això indica que els folis 23 i 25 no són en realitat un bifoli sinó dos, als quals manca un foli; a més, d'aquests folis perduts intercalats, no n'ha quedat cap traça, ni a la numeració antiga que és correlativa fins al 26, ni a l'obra afectada per aquesta teòrica pèrdua de folis. Sense arguments consistents per justificar aquests folis perduts resulta complicat acceptar sense reserves aquesta estructura.⁴⁵

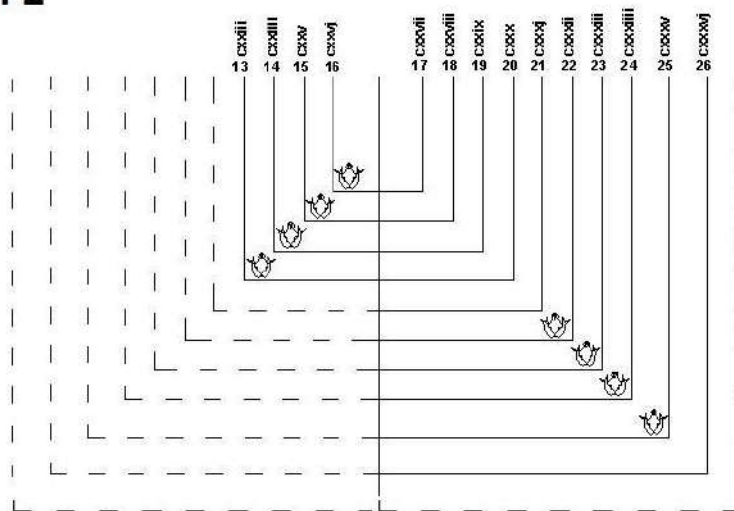
Si unim PC i PD obtindrem un plec de com a mínim 10 bifolis mancat de 6 folis al començament (fig. 11-12). El centre d'aquest segon plec seria el bifoli 16^v – 17^r, també centre de PC. Els folis de PD s'incorporarien a PC; serien tots bifolis mancats d'un foli, conformant un grup de 6 folis que pertanyen a la llacuna d'11 precedent a PC. Això

⁴⁵ L'únic argument per defensar l'existència de dos folis perduts intercalats seria la posició del taló modern, que podria explicar un foli perdut entre els folis 24 i 25. És un argument poc consistent perquè no en trobem cap entre els folis 25 i 26, lloc on hauria d'anar l'altre foli perdut.

explicaria sense problemes el fet que els folis 23 i 25 tinguin filigranes sense que hi hagi discontinuïtat en la numeració ni en les obres; són part del segon plec i són bifolis als quals manca el foli solidari. La llacuna d'11 folis, doncs, afectaria de ple el segon plec que resulta d'unir PC i PD; almenys 6 folis d'aquesta llacuna pertanyien a aquest segon plec, i 4 dels 5 folis restants podien pertànyer al primer plec.

Dos elements més corroboren la hipòtesi que PC i PD constitueixen un únic plec, a banda de la incoherència estructural que tindria PD i la llacuna sense explicar d'11 folis davant de PC. El primer es detecta quan s'observen els plecs sencers. Sabem que el copista únicament fa servir reclams en dues ocasions (tres si afegim F^a), precisament al final dels dos plecs següents, i no utilitza cap signatura ni reclam per indicar l'ordre dels plecs.⁴⁶ Té sentit, si pensem que només empra els reclams quan no acaba l'obra amb el plec i l'ha de continuar al plec següent. Si unim PC i PD, l'única obra que estava dividida en dos plecs sense reclam (els *Planys del cavaller Mataró*) queda unida. Si PC i PD fossin diferents plecs, d'acord amb el que acabem d'explicar, el copista hi hauria afegit un reclam. El segon té a veure amb l'ordenació resultant: si unim PC i PD, l'estructura és coherent, tant pel que fa a les filigranes com pel que fa als folis que falten, ja que s'expliquen perfectament per la llacuna precedent d'11 folis.

P2



Imatge 18. Plec d'11 bifolis.

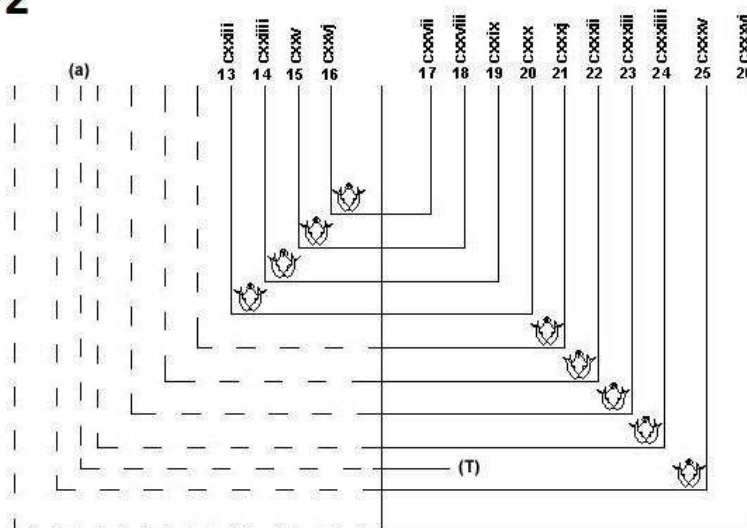
Ara bé, hem dit que la llacuna és d'11 folis, però amb aquesta hipòtesi només se n'expliquen 10 (4 pertanyen al primer plec i 6 al segon). A Rodríguez Winiarski (2008) no vaig trobar cap solució satisfactòria a aquest problema, però en aquell moment encara no havia pogut analitzar codicològicament F^a . L'estudi de F^a aporta un element interessant per ajustar la reconstrucció del segon plec de F^b : l'existència a F^a d'un plec d'11 bifolis (el segon).⁴⁷ Aquest plec permet suposar que potser el segon plec de F^b és també en realitat un plec d'11 (imatge 18). Durant la reconstrucció del manuscrit he comprovat que aquesta és una de les possibles explicacions que justifiquen aquest foli

⁴⁶ Per a aquests criteris de còpia, vegeu § 2.7.2.6.

⁴⁷ Vegeu § 2.6.1.2.

aparentment incongruent de la llacuna d'11 i la inserció d'una de les obres en aquest plec sense llacunes internes. Ens quedaria, però, un foli sobrant que no s'explica per la llacuna de 39 folis posterior. Entre les hipòtesis de reconstrucció, però, també es contempla la possibilitat que aquest plec sigui de 10 bifolis, amb un foli afegit entre els que afecten la llacuna (i, per tant, serien 7 i no 6: vegeu imatge 19). Les dades obtingudes de la reconstrucció no ens permeten resoldre de forma definitiva aquesta estructura i, per tant, no puc descartar aquí cap de les dues opcions. La hipòtesi de reconstrucció defensada en aquesta tesi resol l'encaix de F^a en les llacunes de F^b i explica com funcionaria aquesta llacuna, però no conclou de manera definitiva si el desequilibri de folis entre les dues parts d'aquest plec indica que ens trobem davant un plec de 10 bifolis amb un foli afegit, o un d'11 bifolis amb un foli arrencat previ a la numeració. Segons les dades de què disposem, totes dues opcions serien possibles.⁴⁸

P2



Imatge 19. Plec de 10 bifolis amb un possible foli afegit (a) indicat per la numeració (vegeu reconstrucció a § 2.6.3).

Una peculiaritat d'aquest plec és l'aparició d'un taló modern entre els folis 24 i 25, el primer dels dos que apareixen al manuscrit. Són els talons de suport de les guardes modernes, afegides a l'última restauració. No és estrany que el restaurador l'hagi afegit aquí, ja que ens trobem davant del plec amb més problemes estructurals del manuscrit. Ens podríem preguntar per què va afegir-la aquí i no després del foli 26, últim foli del segon plec actual, però la manca de l'informe de restauració no ens permet saber si hi havia alguna raó estructural. Com que després del foli 26 hi ha la llacuna de 39 folis, no he pogut determinar la raó, si és que n'hi havia una. La reconstrucció no ens aporta cap informació nova en aquest sentit.

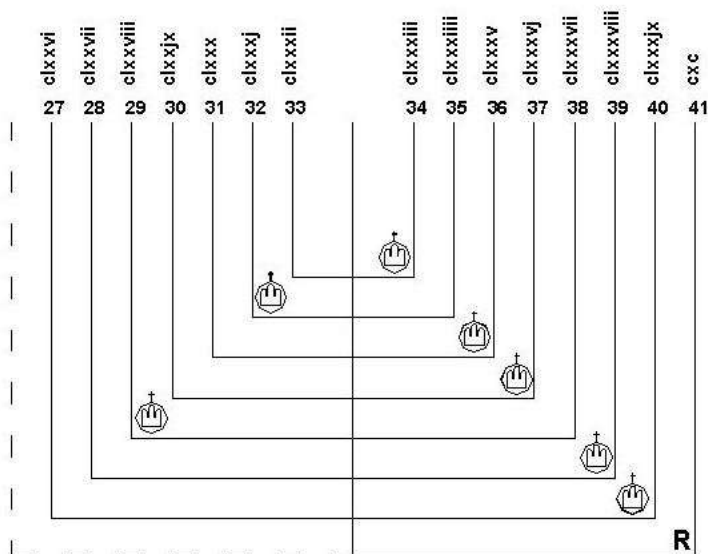
2.6.2.3 Tercer plec: 7 + 8 [27(CLXXVJ) - 41(CXC)]

⁴⁸ Vegeu a § 2.6.3 els detalls sobre les hipòtesis de reconstrucció que afecten l'estructura d'aquest plec.

El tercer plec és un octern mancat del foli inicial, que forma part de la llacuna de 39 folis precedents (imatge 20). No presenta problemes amb les numeracions, correlatives i sense llacunes internes, ni tampoc amb les filigranes, ni amb les obres que inclou. S'aprecia que els marges superiors dels folis estan deteriorats per la humitat, però el text encara es pot llegir sense dificultat. Comença amb el *Llibre dels set savis de Roma*, que el copista no acaba en aquest plec, per la seva extensió, i que continua al plec següent. Per assenyalar aquest fet usa un reclam horitzontal decorat («Que null») col·locat al mig del marge inferior de l'últim foli del plec (foli 41^v).

El foli mancant es recupera amb la hipòtesi de reconstrucció (vegeu § 2.6.3); es tracta, com hem avançat anteriorment, de l'actual foli 46 de *F^a*, que conté l'obra coneguda com a *Calendari Rimat*. Hi ha correspondència de filigranes i l'obra presenta un augment considerable de la quantitat de calderons per vers, com és habitual en el canvi de plec.⁴⁹

P3



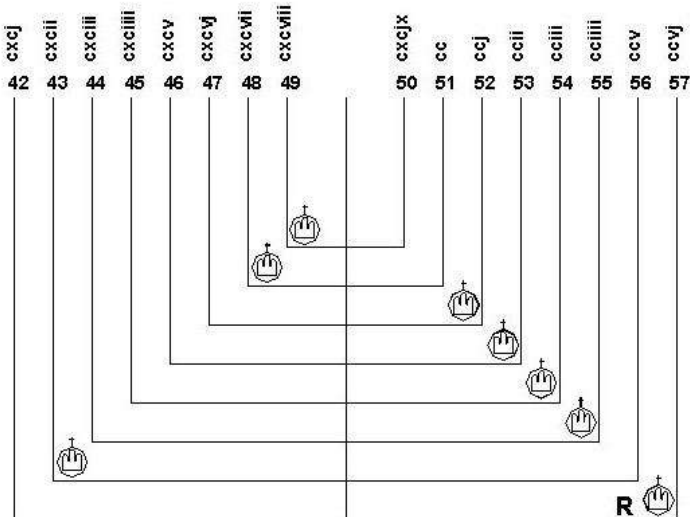
Imatge 20. Plec 3 de *F^b*

2.6.2.4 Quart plec: 8 + 8 [42(CXC1) - 57(CCJ)]

Aquest plec és clarament un octern sencer (imatge 21) amb numeració antiga i moderna correlatives, sense llacunes. Presenta també una correcta correspondència de les filigranes. Hi continua el *Llibre dels set savis de Roma* començada en el plec anterior, sense acabar-la. Com que l'obra continua al plec següent, al foli final (57^v) hi compareix un reclam horitzontal (“be hi”) col·locat al marge inferior de la pàgina, centrat i decorat amb un calderó vermell.

⁴⁹ A l'anàlisi del ús dels calderons s'indica que se'n observa un augment de la freqüència al final d'un plec i l'inici d'un altre (vegeu § 2.7.2.1).

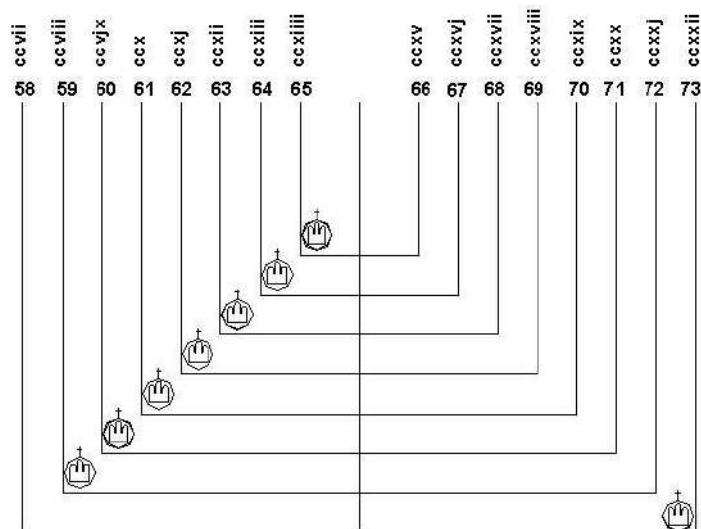
P4



Imatge 21. Plec 4 de F^b

2.6.2.5 Plec cinquè: 8 + 8 [58(CCVJ) – 73(CCXXII)]

P5



Imatge 22. Plec 5 de F^b

Aquest plec és un octern sencer, sense llacunes de foliació ni buits a les obres, amb una correcta correspondència de les filigranes (imatge 22). Al foli 58^r, primer del plec, s’hi copien els últims tres versos del *Llibre dels set savis de Roma*, seguits de la salutació usual de final d’obra *Deo gracias* i la resta del foli queda en blanc, com també els ff. 58^v- 59^v. L’espai en blanc final es podria justificar pel fet que probablement el copista ha copiat primer l’obra següent (el *Llibre de tres* ff. 60^r -65^v), deixant un espai en blanc per copiar o acabar de copiar el *Llibre dels set savis de Roma* més tard. L’espai deixat va ser excessiu, per la qual cosa va romandre un foli i mig en blanc. Això és interessant perquè pot indicar que el copista devia copiar les obres sense tenir-les

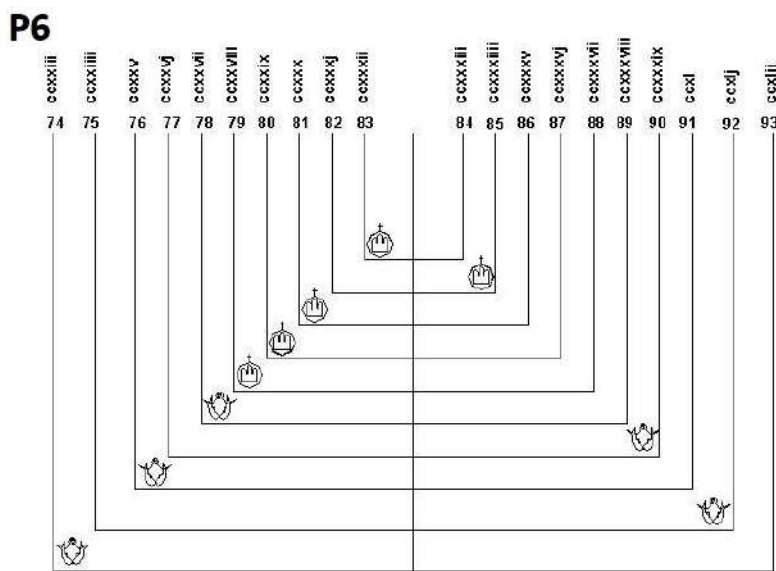
senceres, reservant espai per fer-ho més endavant.⁵⁰ Potser copiava més d'una obra a la vegada, a partir de diverses fonts, i per això només tenia una idea aproximada de la seva extensió. El plec conté també el *Llibre dels mariners* (66^r-70^f) i la *Disputació d'En Buch ab son cavall* (70^v-73^v).

2.6.2.6 Plec sisè: 10 + 10 [74(CCXXII) - 93(CCXLII)]

El sisè plec està format per 10 bifolis. La foliació, la correlació dels versos i la concordança de filigranes indiquen que es conserva sencer (imatge 23). És interessant de constatar, de cara a una subsegüent anàlisi del procés de còpia i l'ordenació de l'antologia, que aquest és l'únic plec que, en la meua proposta de reconstrucció, combina els dos tipus de filigranes, perquè hi reapareixen les sirenes que hem trobat als primers plecs del manuscrit.

El plec conté el *Roman Facet*, que comença al foli 74 (primer del plec) i acaba al 93^r (foli final), de manera que una gran part d'aquest foli i el 93^v són en blanc.

En acabar el plec apareix un taló, procedent de les guardes modernes, que no sembla afectar la seva estructura.



Imatge 23. Plec 6 de F^b

2.6.2.7 Plec setè: 10 + 10 [94(CCXLIIJ) - 113(CCLXIII)]

L'últim plec és de 10 bifolis i, atesa la correcta correlació de la foliació i la correspondència de filigranes, es pot afirmar que està sencer (imatge 24). És l'últim plec actual, però l'absència de colofó i de qualsevol altre signe que ens indiqui el final del manuscrit impedeix afirmar amb seguretat que hagi estat l'últim del cançoner originari.

⁵⁰ Vegeu l'anàlisi d'aquest procediment a § 2.10 i a les conclusions (§ 2.13, § 3.4 i § IV), especialment a les de la descripció interna (§ 3.4) i a les conclusions generals (§ IV).

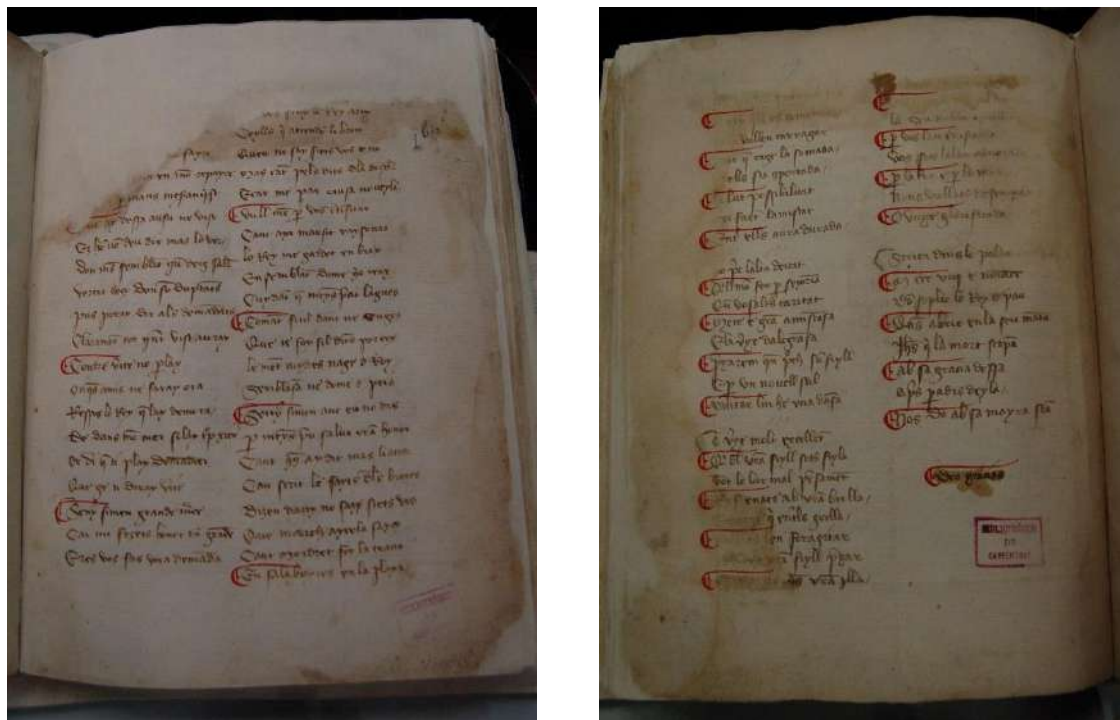
Recordem que F^b comença amb el final d'una obra relativament extensa com és la *Faula*; és a dir que si considerem que F^a era part d'aquesta llacuna inicial hem de pensar que també hi havia, entre les obres de F^a i la *Faula*, una llacuna suficient per contenir el que falta d'aquesta obra. I no seria un problema, en realitat, perquè encara ens quedarien molts més folis sense explicar. De fet, poc és el que veritablement es podria explicar si seguim aquesta hipòtesi, tret del que ja s'ha dit per a cada manuscrit per separat. Si observem l'estat de conservació del primer plec de F^b i el comparem amb l'estat de conservació de qualsevol dels folis de F^a , però, ens adonem que només el primer foli de F^b està mutilat, molt afectat per la humitat i molt més deteriorat que la resta dels folis, fet que indica que aquest foli va ser probablement, durant molt de temps, el primer foli dels dos fragments del manuscrit. Ens suggereix, fins i tot, que aquesta llacuna inicial és anterior al robatori de Libri, tal com ho va afirmar Meyer.⁵¹ Cap dels folis de F^a presenta un deteriorament semblant. Tot plegat indica que, malgrat la falta de proves concloents, la llacuna de 99 folis és anterior al robatori i, per tant, els 46 folis de F^a s'han d'inserir a les llacunes internes de F^b .

Seguint aquesta interpretació hem d'intentar omplir les llacunes internes, que sumen 50 folis segons la numeració, amb els 46 que conformen F^a . Tenim una diferència significativa de 4 folis que ja anuncia dificultats. Comencem per resumir quina informació ens aporta F^a .

Com hem vist, aquest manuscrit està format actualment per dos plecs que, gràcies a un reclam, sabem que són correlatius, als quals cal sumar 8 folis solts. Un plec és un octern i l'altre d'11 bifolis: junts sumen 38 folis que han d'anar junts, en bloc; el més raonable és suposar que ocuparien el lloc de la llacuna de 39 folis existent a F^b . El foli que queda sense explicar de la llacuna de 39, d'acord amb aquesta interpretació, el trobem en analitzar els 8 folis solts que queden de F^a . Aquests folis solts estan distribuïts com segueix: 7 a l'inici del fragment i un al final, corresponent amb el f. 46, final de F^a (vegeu § 2.6.1). Aquest foli final conté una obra sencera, és a dir que comença al recto del foli i acaba al verso. L'obra és el *Calendari rimat*, adornada amb un calderó vermell per cada vers, cosa infreqüent i que sol produir-se, com veurem més endavant, quan el començament d'una obra coincideix amb el d'un plec.⁵² Si considerem, a més a més, que al tercer plec de F^b hi manca el foli inicial, i que el foli 46 de F^a correspondria amb les filigranes d'aquest foli absent, podem dir que en realitat el foli 46 és l'inicial que manca al tercer plec de F^b (imatge 26). D'aquesta forma s'explica tant l'augment desmesurat de la freqüència dels calderons que sol indicar l'inici de plec, com els 39 folis d'aquesta llacuna.

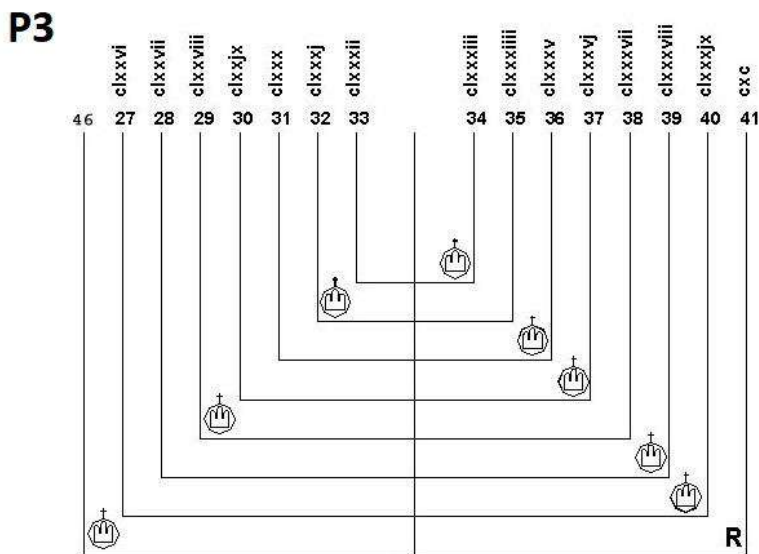
⁵¹ Vegeu Meyer (1891: 615) als estudis previs § 1.2.

⁵² Si bé l'ús dels calderons no és gens estable i no sempre coincideix, dels 9 plecs pervinguts de F (és a dir, considerant els de F^a i F^b), 5 transicions de plec queden marcades per la variació de la freqüència dels calderons (més un cas dubtós perquè el foli de final de plec ha quedat en blanc i manca el foli inicial del plec següent). És a dir que de 8 transicions, 5 són marcades per l'alteració de la freqüència dels calderons, dos no, i una no es pot saber. Per contra, hi ha un augment de la freqüència dels calderons al mig del cinquè plec, que no indica una transició. Finalment, la presència d'aquesta mena de calderons a l'últim foli del manuscrit podria indicar la intenció del copista de continuar el manuscrit (és a dir, seria una futura transició) o simplement de reforçar el final. Per a una anàlisi més detallada, vegeu § 2.7.2.1.



Imatge 25. Folis 1^r (esq.) i 113^v (dta.). L'1 s'observa més deteriorat.

Queda per resoldre la inserció dels 7 folis que resten de F^a . Aquesta inserció és la més complexa d'interpretar perquè totes les hipòtesis que es poden formular d'acord amb els elements a disposició (foliació original pervinguda, filigranes, llacunes i estructures possibles dels plecs) presenten complicacions i actualment cap no es pot verificar. Abans de presentar les hipòtesis, resumeixo les dades que tenim dels folis solts de F^a i de la llacuna de F^b , per tal d'intentar facilitar-ne la comprensió.



Imatge 26. Plec 3 de F

Els 7 folis de F^a que resten per assignar es corresponen amb els 7 folis del *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. Els dos primers tenen la filigrana de la sirena, els restants no en

tenen cap. No hi ha reclams ni alteració en la freqüència dels calderons que ens facin sospitar una possible posició entre dos plecs o a l'inici d'un (tot i les excepcions en aquest ús dels calderons). Segons els estudiosos de l'obra, hi ha una llacuna important de 180 versos que, d'acord amb la mitjana de versos per foli, equivaldria a dos folis. Grifoll (1996: 164) va determinar que aquesta llacuna es trobaria entre l'últim vers del segon foli i el primer del tercer conservats. Aquesta coincidència, tenint en compte que la llacuna no es corresponia amb cap part "censurable", fa sospitar a l'estudiosa que és possible que aquesta llacuna fos posterior a la còpia i no de la còpia, tot i que la manca de foliació i l'estructura de F^a no li ha permès corroborar aquesta suposició.

Respecte a les dades de F^b , hem explicat anteriorment que els dos plecs més el foli 46 de F^a s'insereixen sense dificultats a la llacuna interna de 39 folis de F^b . Així doncs, a F^b hi queden la llacuna inicial de 99 folis, que hem descartat, i la d'11 folis, que és on sembla que podrien inserir-se els 7 folis solts de F^a . Aquesta llacuna afectava el primer i segon plec del manuscrit. El primer plec és un octern al qual manquen els últims quatre folis. El segon plec podria ser de 10 bifolis, però hem de tenir en compte que amb aquesta estructura només expliquem 10 folis de la llacuna d'11 que indica la foliació, ja que només mancarien els primers 6. Per això hem contemplat la possibilitat que es tractés d'un plec defectuós d'11 bifolis: en aquest cas mancaria un foli a la segona part i 7 a l'inici. El foli que falta de la segona part podria situar-se al final, o entre els folis 24 i 25, on trobem un taló modern que sosté les guardes modernes, i que el restaurador podria haver col·locat en aquest lloc inusual (l'altre taló modern corresponent a les guardes finals i se situa entre dos plecs, no en posició intermèdia) per indicar que havia observat en aquest lloc les traces d'un foli perdut.

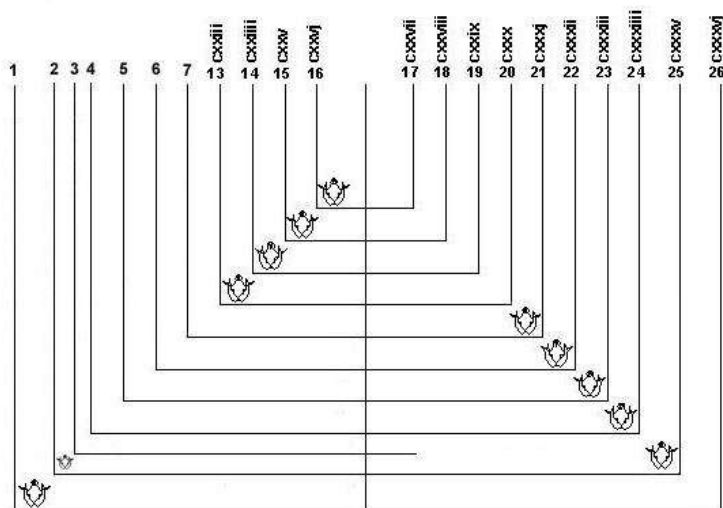
Reorganitzant aquestes dades he pogut elaborar una sèrie d'hipòtesis que ara presentaré. Cap d'elles, com ja he dit abans, resol totalment els problemes d'aquesta inserció, però he escollit les tres que em semblen més factibles per exposar-les a continuació, explicant en cada cas els problemes que m'impedeixen considerar-les com definitives.

a) Hipòtesi del foli afegit: la solució més simple

En poques paraules, es tracta de considerar el P2 de F^b com un plec de 10 bifolis amb un foli afegit a la primera part. Així explicariem per què la foliació indica que són 11 els folis perduts on només hi ha espai físic per a 10. La inserció del *Frayre de Joy* seria senzilla: els 7 folis de l'obra serien els 7 primers del P2 (els 6 indicats per l'estructura, més el foli afegit). Si els 7 folis del *Frayre de Joy* van junts en un plec, s'explica per què no hi ha reclams ni res que indiqui que l'obra es va copiar en dos plecs. El primer foli del P2 de F^b conservat, que seria el posterior al *Frayre de Joy*, és en blanc: tenint en compte que aquesta obra està inacabada, i que un foli seria suficient per acabar de copiar-la, l'estructura seria coherent. Però, on afegiríem aquest foli? Observant les filigranes, els dos primers folis de F^a en tenen, i del foli 25 al 21 també. Si hi ha d'haver correspondència de filigranes, el foli afegit hauria de ser el primer o el segon de F^a . És difícil de suposar que el foli afegit sigui l'inicial d'una obra (sobretot perquè no hi ha cap indicatiu que ens indiqui que el copista es va confondre i va creure en algun moment que el segon foli era

l'inicial); per tant, suposem que el segon foli de F^a , el segon del *Frayre de Joy*, és el foli que el copista va afegir, i per això no té correspondència amb el foli 25 del P2 de F^a , que també té filigrana (imatge 27).

P2 (a)



Imatge 27. Plec 2 (a) de F

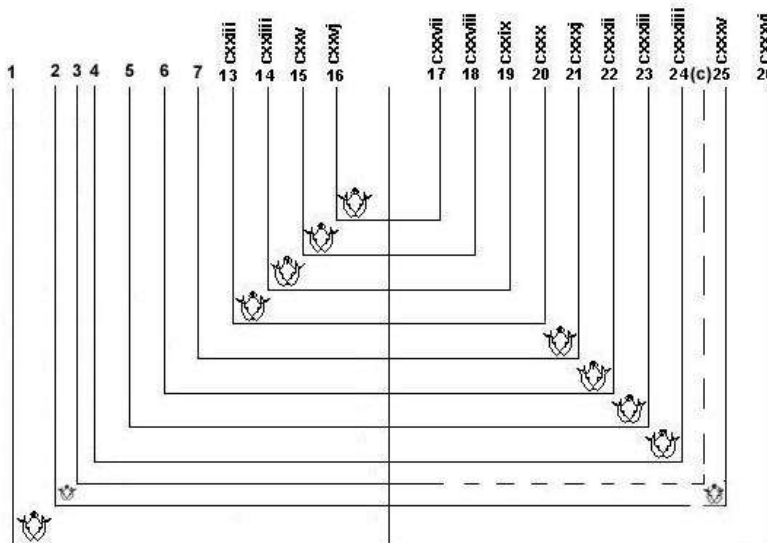
D'aquesta forma la possible llacuna de folis interna del *Frayre de Joy* (180 versos) s'hauria produït durant la còpia en comptes de posteriorment. Tot i que és la proposta més senzilla, el problema d'aquesta interpretació és que no tenim cap element que permeti corroborar aquest afegit. El taló entre els folis 24 i 25 potser indicaria que el restaurador va observar les traces d'un foli afegit, però la seva ubicació indicaria que el foli afegit seria el tercer, i això presenta una incongruència de filigranes (imatge 27). Només suposant que el restaurador es va equivocar, és a dir, que va col·locar el taló entre els folis 24 i 25 en comptes de col·locar-lo entre el 25 i 26, podríem considerar que el taló és una prova d'aquest afegit. Aquesta estructura, doncs, resol força bé molts dels problemes estructurals, però no tenim proves suficients per donar-la per vàlida sense que l'informe de la restauració ens pugui indicar el perquè del taló, o cap tret que doni suport a la idea d'un foli afegit.

b) Hipòtesi del foli arrencat: l'altra cara de la moneda

Si suposem que el P2 de F^b és un plec d'11 bifolis, no necessitem afegir cap foli. La llacuna d'11 folis s'explica perfectament, perquè són 7 i no 6 els folis que manquen al P2 de F^b . Per tant, el *Frayre de Joy* cabria perfectament en aquests 7 folis inicials, com hem vist també a la hipòtesi a). Hem dit que el P2 de F^a també és un plec d'11 bifolis i, per tant, aquesta estructura no resulta estranya al manuscrit. El problema apareix a la segona part del P2 de F^b : hauria de faltar un foli perquè aquesta estructura funcioni, ja que només n'hi ha 10 i la llacuna posterior ja queda totalment explicada. Tot i això, el taló entre els folis 24 i 25 podria indicar que el restaurador va observar les traces d'un foli arrencat, i va aprofitar el taló necessari per sostenir les guardes inicials per indicar-ho,

cosa que explicaria l'estranya posició d'aquest taló. Si el copista va arrencar aquest foli abans de realitzar la foliació del manuscrit, això explicaria per què el P2 de F^a té 11 bifolis, però a la segona part en va perdre un sense que quedés indicat a la foliació.

P2 (b)



Imatge 28. Plec 2 (b) de F

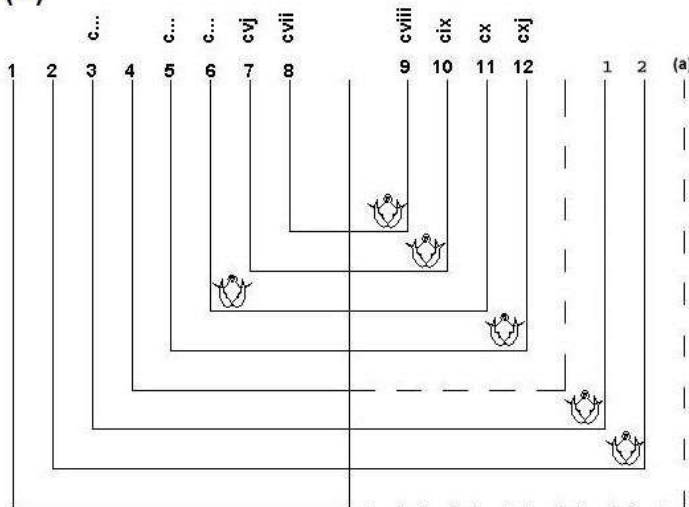
Aquesta hipòtesi no presentaria problemes, si no fos perquè, com succeïa a la precedent, hi ha una manca de correspondència en les filigranes. Els dos primers folis del *Frayre de Joy* són els que tenen filigrana i, d'acord amb el taló, el foli arrencat (c) hauria estat entre els folis 24 i 25: per tant, aquest foli perdut hauria conformat un bifoli amb el tercer foli del *Frayre de Joy*, mentre que el segon foli d'aquesta obra seria solidari amb el 25 i el primer amb el 26. Ara bé, el taló (i el teòric foli perdut) en realitat hauria de ser entre el foli 25 i 26 perquè hi hagi correspondència de filigranes. Per tant, ens trobem en una situació similar a l'anterior: l'estructura només és possible si la posició del taló és casual i hi ha un foli arrencat que no ha deixat indicis a la foliació. De les tres hipòtesis presentades, aquesta és la que probablement presenta més problemes.

c) Hipòtesi a) o b), amb una llacuna de 180 versos al *Frayre de Joy* posterior a la còpia

El *Frayre de Joy* té una llacuna interna de 180 versos que podria correspondre a dos folis perduts a causa de la seva curiosa ubicació (la llacuna comença després de l'últim vers del segon foli i acaba abans del primer vers del recte del tercer foli). Què passa si afegim aquesta possibilitat a les hipòtesis anteriors? Un dels problemes de separar el *Frayre de Joy* entre els dos plecs afectats per la llacuna d'11 folis de F^b era la manca d'un reclam que indiqués aquesta separació. Recordem que aquesta és l'única funció que els reclams tenen al manuscrit, i que sempre n'hi ha un quan l'obra queda separada entre dos plecs. Si considerem, però, que al *Frayre de Joy* li manquen dos folis i assumim que en realitat ocupava 9 folis de la llacuna d'11, podem suposar que el reclam es trobava en un d'aquests folis perduts, i per això no el conservem. Perquè aquesta hipòtesi funcioni,

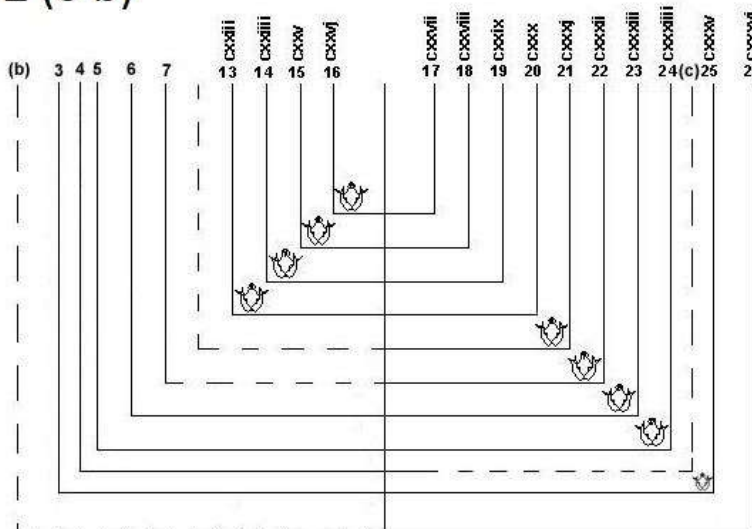
hem de suposar que part del *Frayre de Joy* començava en el P1 de *F^b*, ocupant part dels últims quatre folis perduts, i continuava en els 7 folis restants del P2. Tenint en compte aquestes dades, l'estructura més factible seria la següent (imatges 29 i 30):

P1 (c)



Imatge 29. Plec 1 (c) de F

P2 (c-b)



Imatge 30. Plec 2 (c-b) de F

En aquesta hipòtesi no tenim problemes de correspondència amb les filigranes: tant si suposem que el taló significa un foli arrencat d'un plec d'11 bifolis com un foli afegit, la correspondència es manté i s'explica per què tenim una llacuna d'11 folis i no de 10. De la llacuna d'11 folis en conservariem 7. Dels quatre perduts, dos serien els que manquen internament al *Frayre de Joy* (a i b), que corresponen amb l'últim foli del P1 i el primer del P2 de *F^b*. Un altre seria l'anterior al *Frayre de Joy*, que probablement estaria en blanc per acabar l'obra precedent, el *Conte d'amor* (que sospitem que podria necessitar més espai en blanc del conservat, i així tindria reservats un foli i una columna). El quart foli perdut seria un posterior a l'últim del *Frayre de Joy*, i ampliaria el blanc conservat de dos folis a tres. En aquest cas l'espai reservat seria una mica excessiu (amb dos folis ja és

suficient per acabar de copiar el *Frayre de Joy* tal com el conservem), però ignorem la forma de calcular els espais en blanc del copista —que normalment són força precisos— i la versió de què disposava.

Aquesta hipòtesi resol els inconvenients respecte de les filigranes, sense necessitat d'imaginar una errada o una arbitrietat del restaurador. Com en les altres, però, necessitem tenir en compte el taló per poder justificar una llacuna d'11 folis en comptes de 10. El taló podria indicar, bé que hi ha un foli afegit (com hem vist a *a*), que en aquest cas seria el foli 4 del *Frayre de Joy*, i que, per tant, el P2 de F^b era en origen un plec de 10 bifolis amb un foli afegit; o bé que és la traça d'un foli arrencat entre els folis 24 i 25 (com hem vist a *b*), que es va arrancar prèviament a la foliació, i que el foli 4 seria el que formava un bifoli amb aquest foli arrencat. En aquest segon cas el P2 de F^b seria un plec d'11 bifolis, mancat d'un foli a la segona meitat i que no va deixar traces a la foliació. Tot i que, com deia, aquesta hipòtesi estalvia suposar una errada o arbitrietat del restaurador, no ens ajuda a interpretar si el taló significa un foli afegit o perdut, i ens obliga a suposar que veritablement existia una llacuna posterior a la còpia de *Frayre de Joy*, tal com proposava Grifoll. No tenim, però, proves materials concloents per assegurar-ne l'existència, tret de la coincidència de la posició de la llacuna i de la seva extensió considerable. Pel que fa al contingut, aquesta hipòtesi suggeriria que no hi ha més obres perdudes que les copiades als 99 folis inicials del manuscrit, ja que el *Frayre de Joy* ocuparia gairebé tot l'espai de la llacuna d'11 folis.

Les dues primeres hipòtesis es podrien resumir amb la fórmula següent, ja que donarien una estructura semblant:⁵³

$$F = F^{b_1} + [(f. 1-7 F^a) + F^{b_2}] + F^{a_1} + F^{a_2} + [(f. 46 F^a) + F^{b_3}] + F^{b_{4-7}}$$

La darrera hipòtesi proporcionaria una estructura diferent, com es veu a aquesta fórmula:

$$F = [F^{b_1} (f. 1-2 F^a)] + [(f. 3-7 F^a) + F^{b_2}] + F^{a_1} + F^{a_2} + [(f. 46 F^a) + F^{b_3}] + F^{b_{4-7}}$$

Cap d'aquestes hipòtesis de reconstrucció permet descartar de ple les altres, perquè totes manquen dels suficients elements materials per confirmar-les o refutar-les. Tanmateix, després de repensar molt les opcions, si hem d'apostar per una d'aquestes hipòtesis, m'inclinaria per la resumida a la segona fórmula (c), que considera la llacuna del *Frayre de Joy* com posterior a la còpia i que el reparteix entre els dos primers plecs de F^b .

Tenint en compte que, un cop feta la reconstrucció, el que ens ha pervingut de F no té grans llacunes internes inexplicables ni espais en blanc desmesurats, que a partir del foli 100 teòricament no hi ha llacunes a la numeració, i que les obres que permeten la comparació amb altres testimonis no presenten llacunes internes tan grans com la del *Frayre de Joy*, crec que és plausible que l'explicació proporcionada a la hipòtesi c) sigui

⁵³ Els subíndexs indiquen el plec.

la més propera a la correcta. Si bé manquen elements per acabar-la de perfilar (no podem determinar si el taló representa un foli afegit o arrancat), no hi ha cap incompatibilitat entre les dades ni cal proposar una errada o arbitrietat en la col·locació del taló en el procés de restauració com en les hipòtesis a) i b). Com que aquestes dues hipòtesis tampoc no es poden verificar, crec que el més adient seria donar prioritat a la hipòtesi de reconstrucció c). Potser més endavant es podrà explicar la informació codicològica d'una manera més convincent, o es trobaran documents sobre el manuscrit que puguin donar més llum sobre aquest punt.

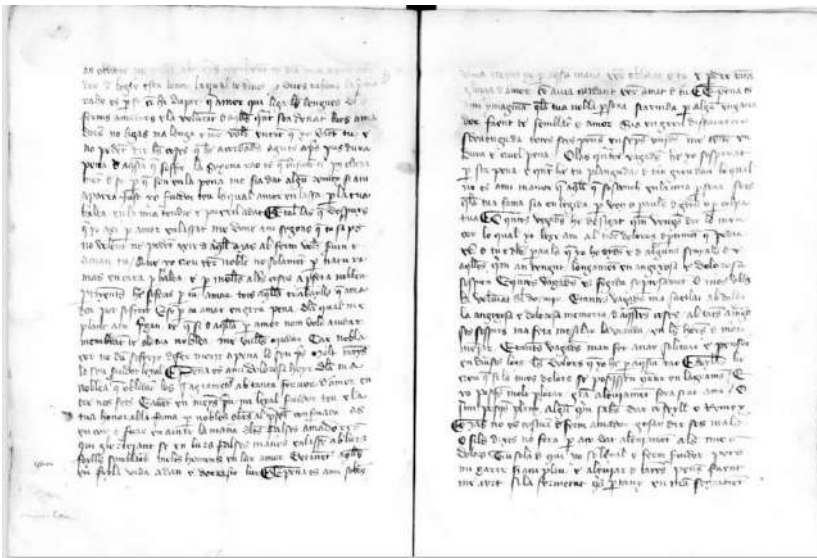
2.7 Organització de la pàgina

En gran manera el recull segueix les convencions ja establertes per a la còpia de la narrativa en vers medieval. Tots els textos estan copiats vers per vers, amb una inicial majúscula a l'inici de cadascun. A diferència d'altres reculls narratius, per exemple el manuscrit d'obra narrativa de Cerverí actualment custodiat a Venècia o bona part dels còdexs que transmeten la tradició francesa, aquestes inicials no estan separades de la resta del vers, ni les destaca cap toc de vermell, tret de l'inicial de l'obra.⁵⁴ Les dimensions del còdex i el còmput sil·làbic dels versos de les noves rimades recollides van aconsellar al copista de disposar-les en dues columnes, amb una única excepció. Efectivament, una de les obres recollides *F^a*, la *Història de l'amat Frondino i de Brisona* (35^r-45^v) està transcrita en alguns folis a una sola columna, a ratlla tirada. L'explicació és evident: es tracta d'un prosímetre i els fragments que presenten aquesta irregularitat en la impaginació corresponen a les cartes en prosa que s'intercanvien els personatges. Per aquest motiu, els folis 38^v, 39^r, 39^v, 40^v, 43^r, 44^r i 44^v, 45^r s'han copiat íntegrament a ratlla tirada, mentre que els 41^r, 41^v, 42^r, 42^v, 43^v i 45^v barregen les columnes amb la ratlla tirada. És a dir, davant de la presència de dues tipologies textuais diferents, vers i prosa, el copista prefereix transcriure cadascun segons les convencions de còpia de cadascuna, en detriment d'una impaginació homogènia de la plana.⁵⁵ El foli 45^v té tres columnes al final, cosa molt excepcional, que mirarem de justificar en reconstruir tot el procés de compilació i còpia del manuscrit (vegeu § 3.4). Tot i el que acabem de dir, les rúbriques que anuncien les cartes i alguns inicis de carta es copien a dues columnes, possiblement per raons estètiques. També voldria destacar que aquesta és l'obra que s'ha copiat de forma més condensada: el copista va aprofitar al màxim l'espai (sobretot cap a la segona meitat de l'obra), tot i que va respectar, a la majoria de folis, la caixa d'escriptura.⁵⁶

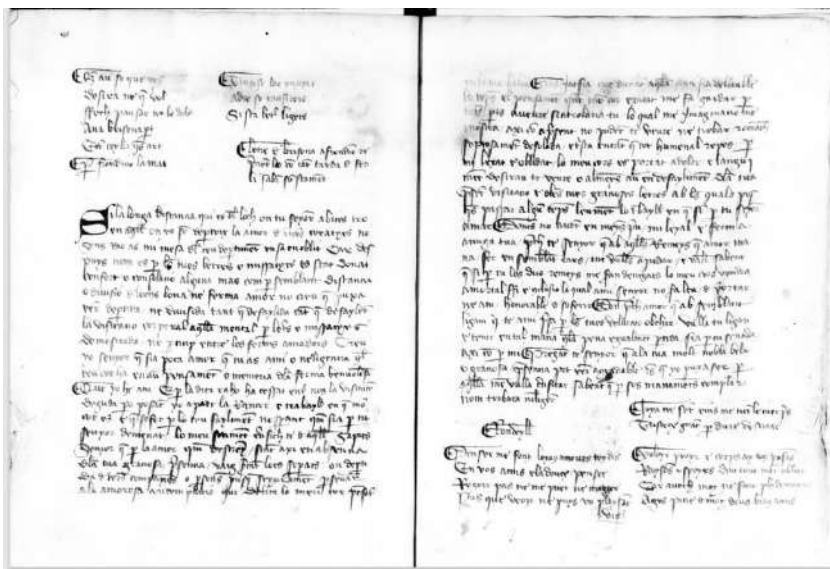
⁵⁴ Sobre els trets de còpia associats habitualment a aquest gènere, vegeu Hasenohr (1990). Cabré, Miriam (2011) presenta un primer intent de situar la còpia de la narrativa en la tradició escrita a Catalunya i ofereix un petit quadre que resumeix algunes característiques formals dels mss narratius (p. 15-16), inclòs el manuscrit de Cerverí citat (Venècia, Biblioteca Marciana, Fr.Z.1 249). Vegeu alguns exemples de reculls narratius de tradició francesa, amb il·lustracions, a Careri & al. (2001).

⁵⁵ Vegeu una tria diametralment contrària al cançoner trobadoresc Gil (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146), segons analitzen Cabré, Miriam & Martí (2010): 101-102.

⁵⁶ Al foli 42^r, que barreja prosa i text copiat a dues columnes, s'observa com el text de la columna dreta no respecta la línia de justificació.



Imatge 31. Folis 38^v i 39^r (F^a) copiats íntegrament a ratlla tirada.



Imatge 32. Folis 41^v i 42^r (F^a), on s'observa com es barreja el text a ratlla tirada i versos encolumnats. A l'últim s'observa com no es respecta la línia de justificació.



Imatge 33. Foli 45^r, últim de l'obra, on s'observa els versos copiats en tres columnes. Es tracta de l'únic cas a tot el mss.

Abans d'examinar en detall com s'ha preparat i executat la impaginació de les noves rimades que acabo de descriure a grans trets, la manera com s'hi adapten els passatges en vers estròfic o en prosa, i l'excepció que representen les cartes del *Fronchino*, hi ha un altre aspecte general de l'organització de la pàgina que també convé subratllar. Sistemàticament, el copista inicia la còpia de cada nova obra al recto d'un foli. És interessant, però, que existeixin dues excepcions: la *Disputació d'en Buch* i les *Cobles per la divisió del regne de Mallorca*. Més endavant (§ 2.13), també mirarem d'escatir el motiu d'aquesta col·locació excepcional.

2.7.1 Pautat

La caixa d'escriptura està formada per cinc línies: quatre línies mestres, dues de verticals (de justificació) i dues d'horizontals, dissenyen la caixa, i una altra divideix el rectangle resultant en dues parts, que delimiten l'espai de cada columna. No s'ha distribuït i marcat l'espai per a les línies, de manera que el nombre de línies per columna és irregular, entre 21 i 29. Es considera escrita la primera línia, sense que hi hagi senyals visibles de perforacions.

La caixa està dibuixada a tots els folis del manuscrit amb diferents graus d'intensitat. En qualsevol cas, no està marcada de forma molt precisa, sinó que més aviat és una guia d'escriptura que el copista no segueix amb rigor excessiu. Les ratlles de justificació que dibuixen la caixa moltes vegades estan una mica inclinades i generen diferències entre les mesures de les columnes i entre la part superior i la base d'una mateixa columna.

Per il·lustrar la irregularitat del pausat oferiré a continuació les mesures d'un grup de folis de diversos plecs tant de F^a com de F^b ; les representacions gràfiques d'alguns d'ells (imatges 34 i 35) mostren clarament el tipus d'asimetria indicat per les mesures.

F^a :

Foli 5^r: 148 × 214 mm; columnes, 76 mm base de la columna esquerra i 70 mm base de la dreta. Línies per columna: 21 (esq.) i 22 (dreta).

Foli 16^r: 148 × 211 mm; columnes, 75 mm base de la columna esquerra i 73 mm base de la dreta. Línies per columna: 23 (esq.) i 22 (dreta).

Foli 17^r: 148 × 210 mm; columnes, 75 mm base de la columna esquerra i 73 mm base de la dreta. Línies per columna: 22 (esq.) i 22 (dreta).

Foli 23^r: 146 × 211 mm; columnes, 76 mm base de la columna esquerra i 70 mm base de la dreta. Línies per columna: 22 (esq.) i 17 (dreta; s'ha deixat un espai en blanc equivalent a 4 línies).

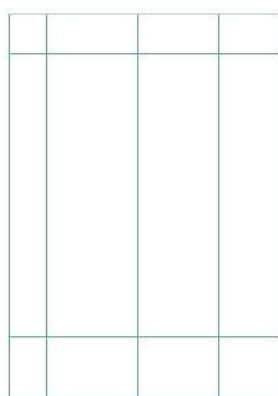
Foli 33^r: 150 × 216 mm; columnes, 75 mm base de la columna esquerra i 75 mm base de la dreta. Línies per columna: 22 (esq.) i 22 (dreta).

Foli 46^r: 145 × 210 mm; columnes, 72 mm base de la columna esquerra i 73 mm base de la dreta. Línies per columna: 23 (esq.) i 24 (dreta).

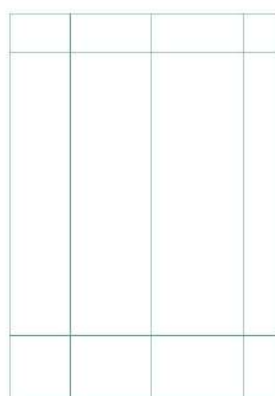
F^b :

Foli 9^r: 139 × 215 mm; columnes, 73 mm base de la columna esquerra i 66 mm base de la dreta. Línies per columna: 22 (esq.) i 23 (dreta).

- Foli 16^r: 150 × 213 mm; columnes, 76 mm base de la columna esquerra i 74 mm base de la dreta. Línies per columna: 22 (esq.) i 26 (dreta).
Foli 23^r: 147 × 216 mm; columnes, 77 mm base de la columna esquerra i 70 mm base de la dreta. Línies per columna: 29 (esq.) i 29 (dreta).
Foli 32^r: 147 × 212 mm; columnes, 75 mm base de la columna esquerra i 72 mm base de la dreta. Línies per columna: 25 (esq.) i 25 (dreta).
Foli 50^r: 146 × 210 mm; columnes, 75 mm base de la columna esquerra i 71 mm base de la dreta. Línies per columna: 27 (esq.) i 27 (dreta).
Foli 73^r: 144 × 209 mm; columnes, 74 mm base de la columna esquerra i 70 mm base de la dreta. Línies per columna: 24 (esq.) i 26 (dreta).
Foli 94^r: 150 × 220 mm; columnes, 76 mm base de la columna esquerra i 74 mm base de la dreta. Línies per columna: 19 (esq.) i 23 (dreta).
Foli 110^r: 160 × 220 mm; columnes, 81 mm base de la columna esquerra i 79 mm base de la dreta. Línies per columna: 24 (esq.) i 23 (dreta).

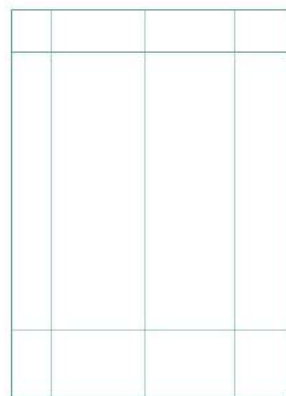


f. 9r



f. 9v

Imatge 34. Folis 9^r (esq.) i 9^v (dta.) de F^b.



f. 50r



f. 100r

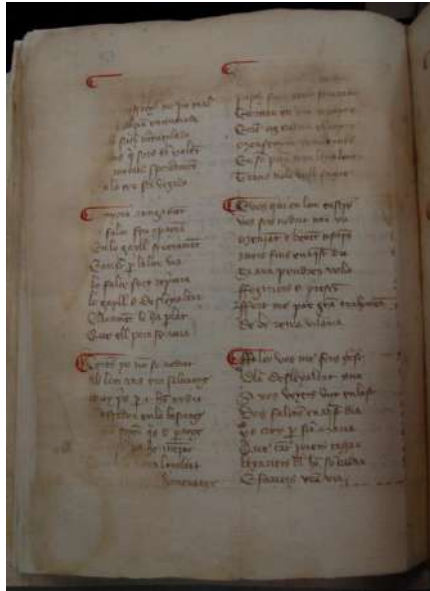
Imatge 35. Folis 50^r (esq.) i 100^r (dta.) de F^b.

A primera vista, les mesures indiquen una arbitrarietat curiosa del copista pel que fa al pautat del còdex. Es pot observar, però, un patró comú: la segona columna del foli (és a dir, la de la dreta) està dissenyada perquè sigui més petita que la de l'esquerra; en cap cas és més gran.⁵⁷ Únicament trobem alguns casos en què les columnes són pràcticament idèntiques (vegeu el foli 110^r de F^b i 33^r de F^a). El pautat, tal com ja s'ha dit, tampoc està fet amb un sistema regular. Generalment, trobem signes evidents d'un

⁵⁷ Sempre tenint en compte que parlem del recte del foli.

traçat amb punta seca, però també alguns folis payoutats amb tinta amb una ratlla discontinua, sobretot als últims plecs de F^b i en alguns folis a F^a .

Per comprovar si el copista tenia un sistema de payout diferent per a cada plec o per a un grup determinat de folis he mesurat la caixa d'escriptura i les columnes d'un grup que segur que pertanyen a un mateix plec, els folis 94^r, 95^r, 97^r, 98^r, 110^r.⁵⁸ Els resultats són igualment dispars, de manera que probablement el copista payoutava els folis un per un o, en tot cas, en grups de pocs folis que no utilitzava de forma correlativa.



Imatge 36. Restes de payout amb línies discontinues: f. 110^v (F^b).



Imatge 37. Restes de payout amb puntillons: f. 45^v (F^a).

El payout està fet a punta seca als plecs 1, 4 i 5 de F^b . En la resta dels plecs tant de F^b com de F^a apareixen restes de payout fet amb tinta en diferents línies. A F^b es pot apreciar una línia discontinua vertical utilitzada per separar les columnes als folis 23^v (P2), 84^v (P6), 107^v, 109^v, 110^r i 110^v (P7). També s'observen restes d'una línia discontinua vertical a la línia de justificació dreta als folis 27^v, 29^v, 31^r (P3); 75^r, 84^r, 89^v (P6);⁵⁹ 97^v, 104^v, 105^v, 107^v, 108^r, 109^v, 110^v (P7). Al foli 110^v també es poden apreciar les restes d'una línia horitzontal inferior, l'única horitzontal feta amb tinta de F^b . A F^a es veuen restes d'una línia vertical discontinua central (és a dir la que separa els espais per les dues columnes) als folis 4^v i 34^v. S'aprecien restes de la línia horitzontal inferior (sempre fetes de forma discontinua) al foli 4^r, que es veu subtilment sota les lletres (el copista ha copiat la línia sobre la línia mestra horitzontal). També es veuen restes de la

⁵⁸ Les mesures són:

Foli 94: 150 mm per 220 mm; 76 mm la columna esquerra i 74 mm la dreta de base.

Foli 95: 150 mm per 218 mm; 77 mm la columna esquerra i 73 mm la dreta de base.

Foli 97: 160 mm per 220 mm; 80 mm la columna esquerra i 80 mm la dreta de base.

Foli 80: 149 mm per 218 mm; 75 mm la columna esquerra i 75 mm la dreta de base.

Foli 110: 160 mm per 220 mm; 81 mm la columna esquerra i 79 mm la dreta de base.

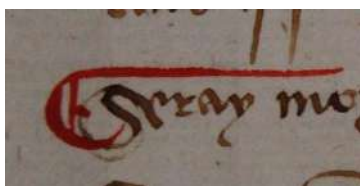
⁵⁹ Molt clars en aquest cas.

línia horitzontal inferior als folis 3^r, 28^v, 31^v, 34^r i restes de la línia vertical dreta als folis 3^r, 24^r, 27^r, 28^r, 32^r, 37^r. Al foli 45^v s'hi detecten puntillons, que es corresponen amb la línia vertical esquerra.

2.7.2 Elements destacats de la impaginació

Aquest manuscrit no es caracteritza per la riquesa en l'ús d'elements gràfics. És més aviat modest: tot i que demostra una voluntat estètica (o potser la intenció de facilitar la lectura), no exhibeix grans pretensions a l'hora de dur-la a la pràctica. Cinc elements destaquen en el disseny i la realització de la imaginació que en resulta: els calderons (molt freqüents), les inicials vermelles, algunes rúbriques, una barra inclinada al final d'alguns versos i, en tres casos, *maniculae*. El propòsit d'aquest apartat és analitzar l'ús que el copista va fer d'aquests elements, que no sempre és evident ni habitual en la producció manuscrita contemporània, per mirar d'entendre el seu sistema de còpia i acostar-nos més a la idea que hi havia darrere de la confecció del còdex.

2.7.2.1 Els calderons



Imatge 38. Calderó (detall f. 12^r).

Els calderons es compten entre els instruments que els copistes utilitzaven per ajudar a llegir i consultar els textos que transcrivien. Gràcies a aquests elements la lectura era més fàcil perquè dividien el text en seccions, a més de facilitar l'orientació del lector per retrobar passatges concrets. En el cas de *F*, els calderons són un dels dos elements que el copista va executar en tinta vermella, segurament per donar un acabat més acurat al manuscrit. La funció específica que el copista de *F* atorga als calderons, però, representa de moment una de les incògnites del seu sistema de còpia. Fins i tot si s'accepta la interpretació que proposo a continuació, continua sent desconeguda la font per a l'ús singular dels calderons que em sembla detectar.

Malgrat que les obres són majoritàriament en *novas rimadas* o en prosa, és a dir, que no es tracta de poesia estròfica, curiosament, a primera vista, el nostre copista semblaria assenyalar alguna mena d'estrofa en els textos mitjançant la presència de calderons vermells cada 4 o 10 versos. Es tracta d'una distribució generalitzada al llarg del manuscrit i en totes les obres, tret d'aquelles escrites posteriorment sense fer ús de la tinta vermella⁶⁰ (per a les quals només usa tres calderons en total i tots tres en tinta marró)⁶¹, i dels fragments en prosa de la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*, on

⁶⁰ Em refereixo als *Planys del cavaller Mataró* i al *Castell d'amor*, a més de la segona part de la peça "Actor de pats, tot lausor e honor" inclosa en el corpus de *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*. Vegeu § 2.8.1.

⁶¹ Al *Castell d'amor* i al *Frayre de Joy e Sor de Plaser* es fan servir sis calderons senzills fets en la mateixa tinta en què es copia l'obra (potser també s'utilitza un als *Planys del cavaller Mataró*), sigui en tinta fosca (*Castell d'amor*) o marró (*Frayre de Joy*), però s'utilitzen d'una altra manera, menys freqüent i

s'intercalen calderons vermells de forma irregular.⁶² La quantitat de versos que hi ha entre calderons no és regular; encara que hi ha molts folis d'una mateixa obra que presenten una aparença homogènia pel que fa a la distribució dels calderons,⁶³ en d'altres és força dispar.⁶⁴ És difícil determinar amb total certesa si el criteri darrere la distribució, força abundant, de calderons és purament visual o si respon també a alguna característica dels textos, o si el copista els considerava pautes de còpia que servien a la vegada com a pauta de lectura. A falta de més elements per determinar-ne la funció, cal inclinar-se d'entrada per destacar la coherència visual que donen a molts folis del manuscrit, sobretot en l'aparença general d'uniformitat que atorga a la còpia de cada obra, i també per subratllar que de moment no hem identificat cap altre manuscrit que en faci un ús comparable.

Però encara hi ha més curiositats. Al foli 41^v de *F^b* s'observa un canvi en l'ús dels calderons (imatge 39). Com hem vist, fins aquí semblava que assenyalaven unes porcions de text peculiars i irregulars, visualment semblants a estrofes, però al foli 41^v se'n fa servir un a cada vers i al foli 42^r un cada dos versos. Al foli 42^v i 43^r comencen a espaiar-se (un cada tres i cinc versos: vegeu imatge 40), mentre que al foli 43^v tornem a veure la distribució usual en tot el recull, amb calderons que semblarien indicar la divisió estròfica (il·lusòria) que he descrit anteriorment, que es manté fins al final del *Llibre dels set savis de Roma* (imatge 41). El canvi de freqüència dels calderons comença al vers 1491 “ara gardats q(ue) sen d(e)u fer”, al final de l'exemple relatat per un dels savis (Lentules). Afecta l'exemple relatat per la dona de l'emperador (“ex(empli) d(e)l senescal (et) d(e)

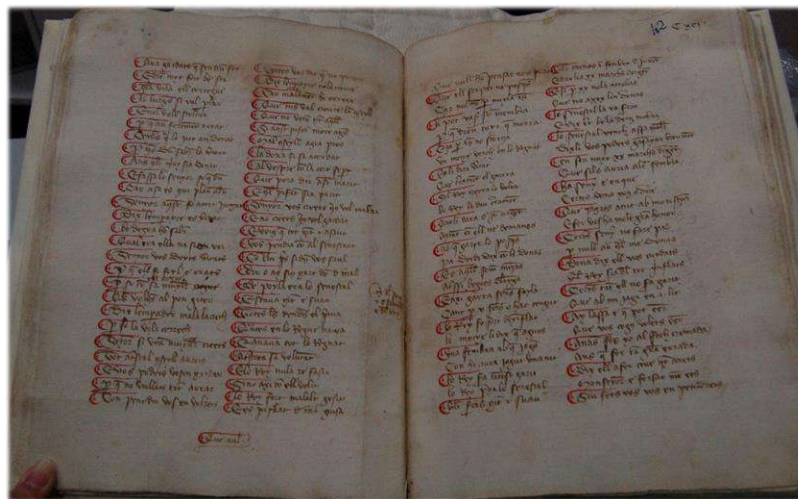
vistosa, raó per la qual els mencionaré només en aquesta nota. Al *Castell d'amor* el primer calderó senzill apareix al foli 24^r i indica l'inici de l'obra (que manca d'inicial vermella); el segon es veu al començament de la segona columna del foli 25^r, a l'inici d'una de les preguntes (és l'única que porta un calderó). Al *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, que sí té calderons en tinta vermella, apareixen quatre calderons senzills en posició interna del vers (dos al f. 4^r i dos al f. 4^v). En aquest cas tenen una funció clara: marcar el canvi d'interlocutor en un diàleg, quan aquest canvi es produeix dins del vers, per exemple: “Si farets! [No fare per re” (v. 480 de l'edició de Grifoll 1995). Crida l'atenció que aquest ús no apareix en altres obres amb diàleg, cosa que indica que possiblement imita alguna marca de la font (la versió d'*E* no presenta cap marca en aquest context). L'últim possible calderó senzill és el que s'observa als *Planys del cavaller Mataró*, al f. 21^r (vers 24 de la segona columna), que forma part del fragment d'aquesta obra copiat en tinta fosca sense calderons vermells. Per la seva forma (és petit i angular) i situació podria no ser un calderó, sinó respondre a una qüestió cal·ligràfica. Sembla que el calderó estaria fet amb el traç horitzontal de la lletra “T” inicial del vers de la segona columna, que s'ajunta (potser accidentalment) amb una “l” de la paraula final d'un dels versos de la primera columna (v. 24). Es tracta d'un calderó dubtós perquè no queda clar si és una unió accidental o deliberada, de forma que es conforma aquesta mena de calderó senzill (no tindria, en aquest cas, cap sentit concret detectable a l'obra; apareix al mig del parlament del confessor a la dama, en un vers que no té res de particular).

⁶² En efecte, a la *Història de l'amat Frondino i de Brisona* les cartes que s'intercanvien els personatges es troben en prosa i es copien a ratlla tirada (únic cas al manuscrit). En aquests fragments trobem calderons vermells intercalats, sense que es detecti un patró regular que justifiqui la seva ubicació. Sí que podem dir que habitualment es troben a l'inici d'una oració, especialment quan en una carta trobem oracions que comencen amb la mateixa paraula (cosa que abona la idea que es tracta d'un element per assistir la còpia, a més de puntuació); en posició interna solen acompanyar a connectors (especialment conjuncions), de forma semblant a les lletres amb taques vermelles (vegeu § 2.8.1). A la primera carta de l'obra (de Frondino) i a l'última (de Brisona), les més extenses, trobem 10 calderons intercalats a cadascuna (comptant només els que apareixen als fragments en prosa a ratlla tirada, no a les poesies líriques que s'envien amb les cartes); a la segona carta en trobem 6 i a la tercera i quarta 5 a cadascuna.

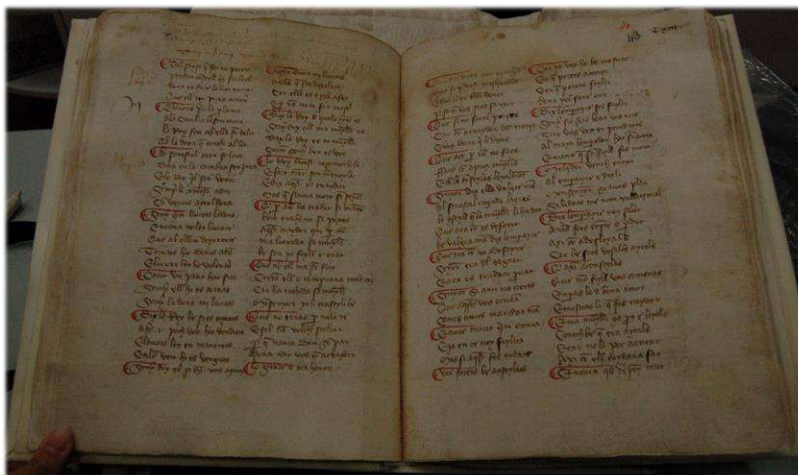
⁶³ Al foli 6^v podem observar una distància d'entre 6 i 8 versos.

⁶⁴ Per exemple, al foli 27^r trobem una distància d'entre 1 i 9 versos. L'única constant pel que fa als calderons és que a tot el manuscrit n'apareixen un a l'inici de cada columna, tret de casos comptats on ha quedat col·locat en un vers posterior (normalment el segon o el tercer).

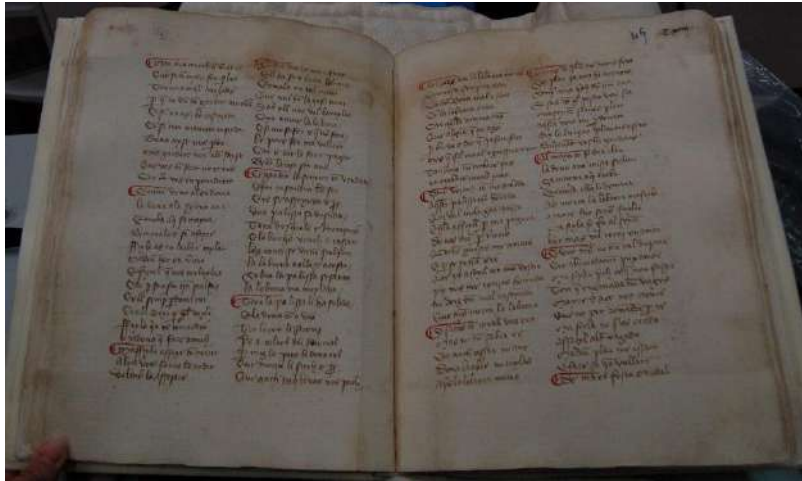
sa muller (et) d(e)l rey”) i la intervenció del savi Melquider abans de començar el seu exemple, i arriba fins al foli 43^r que acaba amb el vers 1701 (“encara q(ue)s depe(n) y mut”). Proposo com a explicació més plausible que aquesta freqüència atípica dels calderons serveixi per assenyalar més clarament el canvi de plec, ja que en aquests folis es passa del tercer plec (41^v) al quart (42^r). Sobretot si tenim en compte que la mètrica no presenta diferències amb l'emprada a la resta de l'obra i, argumentalment, el relat no és l'últim, té el mateix contingut misogin de la majoria dels relatats pels savis, i no s'hi detecta cap tret que el singularitzi respecte als altres exemples. Altrament, podríem suposar que la irregularitat estigués relacionada amb un canvi de font a l'hora de copiar l'obra, però com veurem a continuació l'observació dels calderons presents en altres textos corrobora aquesta funció inusual com a marca de canvi de plec.



Imatge 39. Folis 41^v (últim del 3è plec) i 42^r (primer del 4t plec) de F^b, on s'observa un calderó per vers al f. 41 i un cada dos al f. 42.



Imatge 40. Folis 42^v i 43^r, on s'observa que els calderons comencen a espaiar-se (un cada 4-5 versos al f. 42 i un cada 3-5 versos al 43).



Imatge 41. Als folis 45^v i 46^r ja s'observa una distribució dels calderons semblant a la que s'aprecia majoritàriament al mss.

Efectivament, a més de la situació mencionada al *Llibre dels set savis de Roma*, a *F^b* s'observen dues alteracions més en la freqüència dels calderons que afecten les transicions entre plecs. La primera es produeix al foli 74^r, primer del sisè plec (vegeu imatge 43), on pràcticament trobem un calderó per vers, i afecta en concret els versos inicials de l'obra coneguda com a *Roman Facet*, específicament els que van del vers 1 (“Senyors q(ui) vol e(ss)er cortes”) al 44 (“sutzes p(er)aul(e)s ne co(m)ptar”).⁶⁵ Al primer foli de l'últim plec (foli 94^r; imatge 42), augmenta per segona vegada el nombre de calderons. Queden afectades només les parts inicials de les dues primeres cançons del corpus *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*. La cançó inicial, “Actor de pats, tot lausor e honor”, està copiada en dos moments diferents, tal com indica l'ús de dues tintes.⁶⁶ Per això, la irregularitat d'un calderó cada dos versos afecta tots els versos del foli, tret dels de la segona estrofa, perquè és aquella copiada en un moment posterior (vegeu § 2.8.1 i § 2.13). La cançó següent, “Sitot no pot lenga d'ome bastar”, ocupa tota la segona columna del foli esmentat i la primera del següent (94^v), però només queden afectats per l'augment de calderons els versos copiats al foli 94^r. És a dir tornem a observar un augment de la freqüència de calderons exclusivament al primer recto d'un plec, sense que continuï al verso encara que l'obra copiada sigui la mateixa. A més d'aquestes dues alteracions que afecten transicions entre plecs, veiem una tercera que afecta l'últim foli conservat del manuscrit, és a dir al foli 114^r, on acaben les *Cobles a la divisió del regne de Mallorca*, d'Anselm Turmeda. Aquest foli és particular perquè és l'últim de l'últim plec conservat, per tant, podria ser una transició entre aquest plec i un perdut; fins i tot, si considerem aquest foli l'últim del manuscrit original, l'alteració està indicant la fi del plec, doncs, la podríem incloure en el grup de les alteracions que marquen transicions entre plecs.

A diferència del primer cas que hem vist, però, al f. 74^r i 94^r no hi ha una distribució corresponent dels calderons al darrer verso del plec anterior. En tots dos casos

⁶⁵ D'acord amb l'edició de Ziino (2000).

⁶⁶ Vegeu l'apartat destinat a l'anàlisi de les tintes § 2.8.1.

això té una explicació força convincent, al meu parer. El motiu pel qual el f. 73^v no presenta un augment de calderons podria ser un error del copista. Efectivament, trobem la distribució i augment de calderons que proposo identificar amb una marca de canvi de plec dos folis abans, al 71^v (corresponent a la *Disputació d'en Buch ab son cavall*; vegeu imatge 44): s'hi observa un calderó cada dos versos, sense que el fenomen tingui cap continuïtat als folis anterior i posterior, en què torna a haver-n'hi un cada 6 o 8 versos. Sospito, doncs, que aquesta distribució de calderons es va efectuar per error al f. 71^v, en comptes del 73^v. Tenint en compte que la irregularitat del foli 71^v és força excepcional i sense cap explicació aparent,⁶⁷ i que al foli 74^r, sí que trobem l'augment de calderons, però manquen a l'esquerra del còdex obert, es podria pensar que el copista es va equivocar i va indicar la transició dos folis abans del final del plec. En segon lloc, pel que fa a l'absència de calderons al f. 91^v, l'explicació és encara més senzilla: simplement es tracta d'un foli en blanc.

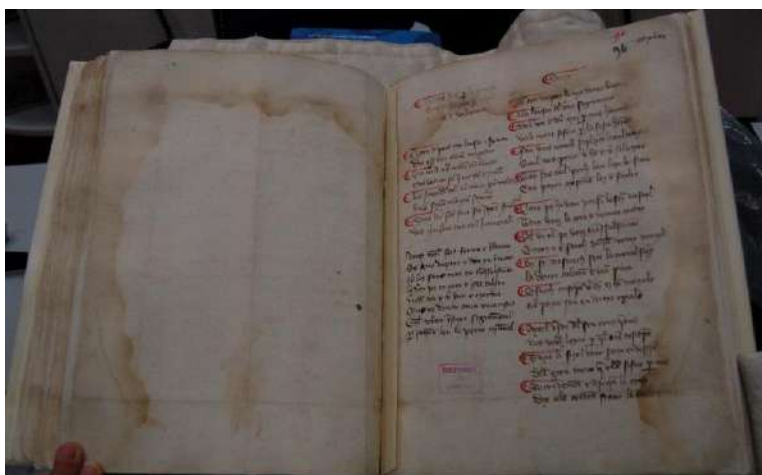
En analitzar la informació que ens aporta *F^a* sobre l'ús dels calderons en les transicions entre plecs veiem diversos casos que corroboren la hipòtesi que he començat a presentar amb les dades del fragment de Carpentràs. Al de París, trobem un fenomen semblant als folis 45^v i 46^r, que corresponen respectivament al final de la *Història de l'amat Frondino i de Brisona* i a l'inici del *Calendari rimat*; hi podem observar altre cop una freqüència d'un calderó per vers o cada dos versos (imatge 47).⁶⁸ De manera similar el foli 8^r, inici del *Salut d'amor*, presenta un calderó cada dos versos (imatge 45); i, finalment, als folis 23^v i 24^r, en què es copia l'*Arnès del cavaller*, també trobem un calderó cada dos versos (imatge 46). L'augment en el nombre de calderons afecta exclusivament aquests folis, i no als immediatament precedents o posteriors. Segons la reconstrucció que he proposat (vegeu § 2.6.3), tots aquests casos de *F^a* corresponen a transicions entre plecs: al foli 8^r s'inicia el *Salut d'amor* i el tercer plec de *F*; els folis 23^v-24^r, com indica el reclam, corresponen a la transició dels dos plecs sencers de *F^a* (P3 i P4 de la reconstrucció); i els folis 45^v-46^r són, respectivament, el final del quart plec de la reconstrucció i l'inici del cinquè, el primer foli del qual conté el *Calendari rimat*. Així doncs, les alteracions en la freqüència del nombre de calderons que trobem a *F^a* reforçarien la hipòtesi que l'augment assenyala un canvi de plec i que no té cap relació amb l'estructura o el text de les obres copiades, encara que en diversos casos el canvi de plec coincideixi amb el final d'una obra i el principi d'una altra.

Caldria comentar ara els dos casos en què aquest tipus d'irregularitat no es correspon amb una transició entre plecs (a banda del f. 71^v de la *Disputació d'en Buch ab son cavall*, que ja hem analitzat més amunt). Fora del context de canvi de plec,

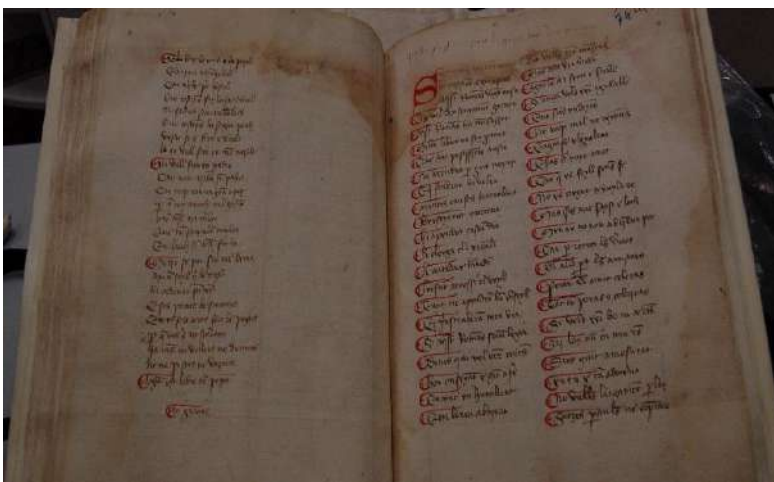
⁶⁷ A la *Disputació d'en Buch ab son cavall*, l'alteració en la freqüència dels calderons afecta els versos que van del 112 ("E val vos m(e)s q(ue) si (us) p(er)dets") al 164 ("veig q(ue)n molt bo(n) cars me(n) s(er)uesch"), segons l'edició de Pacheco (1983), on es tracta la confessió que fa en Buch a l'animal sobre els actes que l'han convertit en un mal home. Buch demana consell al cavall, i quan aquest comença a parlar s'acaba el foli i la irregularitat. No puc afirmar que s'utilitzi aquest recurs visual per indicar un parlament perquè dintre de la mateixa obra n'hi ha altres de semblants que no estan assenyalats de cap manera, i en cap altra obra amb parlaments els calderons s'empren en aquest sentit. L'obra s'acaba al foli 73^v, coincidint amb el final del plec i porta la salutació que indica que el copista la considerava acabada.

⁶⁸ Al final del foli 45^v, únic moment del manuscrit on troben tres columnes que segueixen a un fragment a ratlla tirada, s'observen un calderó cada dos versos; al foli 46^r es col·loca un calderó per vers.

excepcionalment aquestes ocasions podrien tenir relació amb l'estructura del text copiat: representaria, doncs, una funció més usual d'aquest element gràfic, tot i que, com veurem, aplicada de manera poc sistemàtica. Els dos casos es donen a *F^b*: el primer als folis 60^r, 60^v, i 61^r, que afecten al *Llibre de tres* (que s'inicia al foli 60^r, amb un calderó cada tres versos); i el segon al corpus *Cobles fetes per lo precors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*.



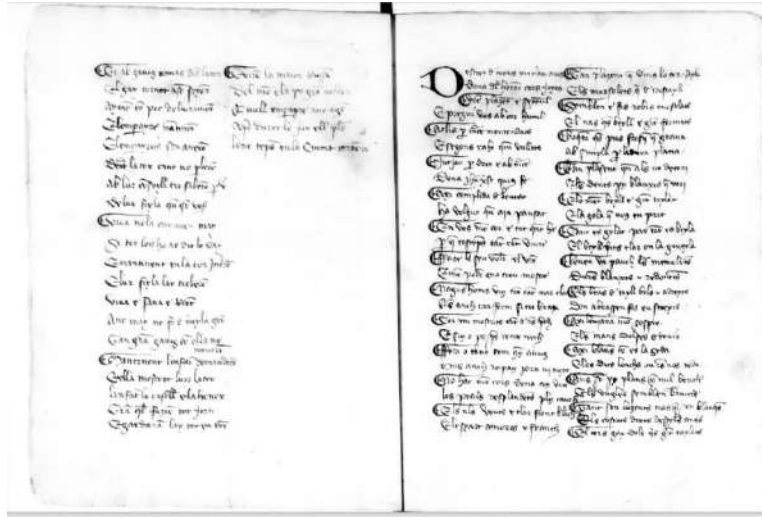
Imatge 42. Foli 94^r, primer del 7è plec, on comencen les Cobles de València. S'observa també una alteració en la disposició dels calderons (un cada dos versos), que no afecta l'estrofa copiada en un moment posterior.



Imatge 43. Foli 74^r, primer del 6è plec, on també s'inicia el Roman Facet. S'observa clarament l'alteració en la freqüència de calderons, en contrast amb el foli precedent.



Imatge 44. Alf. 71^v s'observa l'alteració en la freqüència dels calderons (s'aprecia el contrast amb el foli següent). En aquest cas no es tracta d'un canvi de plec.



Imatge 45. Inici del Salut d'amor (F^a: f. 8^r)



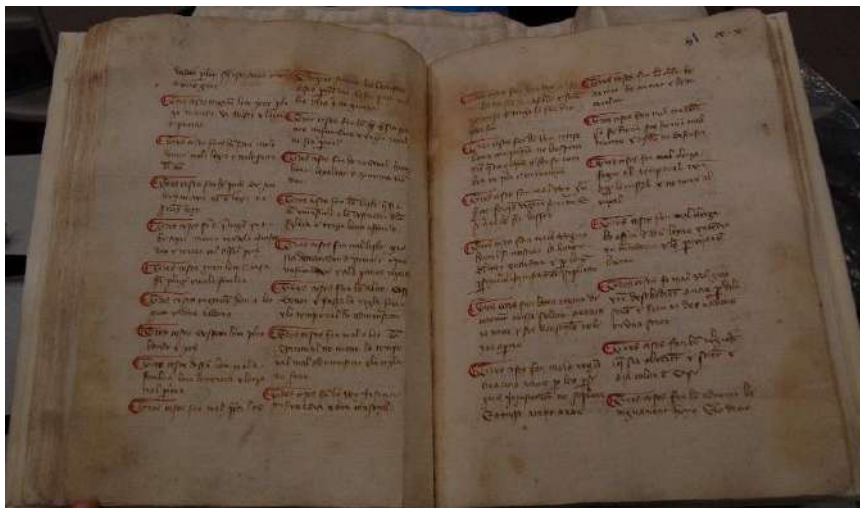
Imatge 46. Fragment de l'Arnès de cavaller (F^a: f. 23^v i 24^r). S'aprecia el reclam que corrobora el canvi de plec.



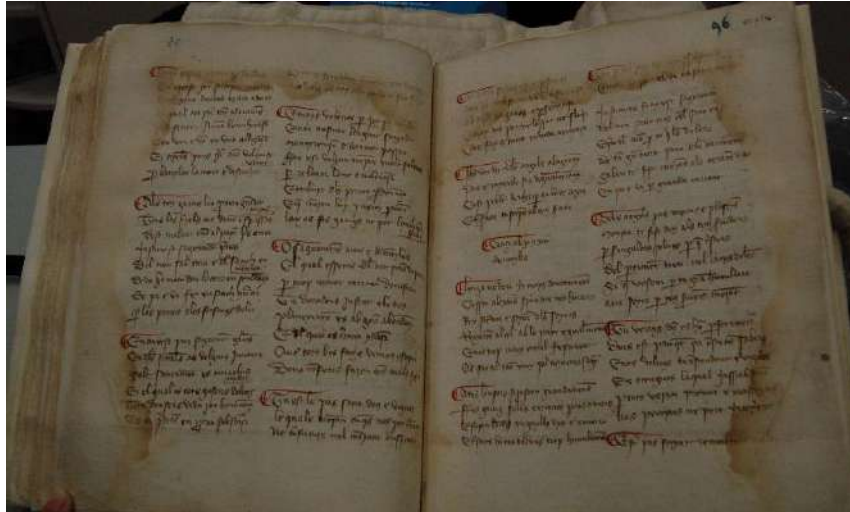
Imatge 47. Final de la Història de l'amat Frondino i de Brisona i inici del Calendari rimat (F^a: f. 45^v i 46^r). S'aprecia la salutació final que indica fi d'obra.

En el cas del *Llibre de tres* —una obra de tipus aforístic, amb una sèrie de sentències anafòriques d'estructura equivalent, del tipus “Tres coses...| Tres coses...”— els calderons estan majoritàriament col·locats al principi de cadascuna de les màximes, assenyalant el ritme de còpia i de lectura (imatge 48). Hi ha algunes excepcions d'aquest ús: una de sistemàtica i les altres que semblen més atzaroses. La primera es produeix quan els calderons són utilitzats per indicar la primera línia d'una columna, independentment de si la columna comença a la meitat d'una sentència. En aquests casos el copista arriba a posar dos calderons per frase. Les altres excepcions es produeixen a partir del foli 61^v, quan comença a espaiar-se l'ús dels calderons de forma gradual. Sempre que apareixen, ho fan a l'inici d'una sentència (tret dels casos de la primera excepció), però no totes les frases en porten. A partir d'aquest foli sembla que el copista fa servir els calderons de forma alternativa: generalment col·loca una màxima amb calderó seguida de dues que no en tenen, però aquest nombre pot variar (entre una màxima i tres sense calderó per cada màxima amb calderó).

El segon i últim cas on l'augment de la freqüència dels calderons no respon a un canvi de plec és produeix al corpus *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*. Si ignorem el primer foli (94^r), on ja hem assenyalat la irregularitat que sembla respondre a la transició entre plecs, sembla que en aquest corpus —l'únic líric de tot el manuscrit— els calderons assenyalen les cobles de les cançons (imatge 49). El copista és menys precís per assenyalat les estrofes que les sentències: a vegades se salta l'inici d'una estrofa, però és evident que aquesta és la intenció. Les excepcions d'aquest ús solen produir-se de forma més o menys sistemàtica: quan posa dos calderons per estrofa és perquè un dels seus versos es troba a inici de columna, tot i que, a vegades, deixa el primer vers de la columna sense calderó. Hi ha sis columnes que comencen amb calderons i sis que no, i només una d'aquestes últimes sis comença amb un vers que és inici d'estrofa. Malgrat les irregularitats, crec que és evident l'intent del copista d'assenyalar no només un element mètric sinó també una pauta de lectura i possiblement de còpia, unida a la intenció de donar al manuscrit una certa regularitat visual.



Imatge 48. Fragment del *Llibre de tres* (F^b: f. 60^v i 61^r), on s'observa un calderó per sentència.



Imatge 49. F^b: f. 95^v i 96^r: s'observa com els calderons es col·loquen sobretot a l'inici de les estrofes a la cançó "Rey eternals, immens, victorios", i al títol i inici d'estrofes de la cançó "Lenga no deu jamays devotaments".

En resum, les alteracions que no es corresponen amb transicions entre plecs semblen respondre a qüestions mètriques (per assenyalar sentències al *Llibre de tres* o estrofes a les cançons del *Corpus de València*), tot i que tampoc l'ús en aquest sentit és totalment regular.

Tots aquests casos ens suggereixen que els calderons tenen usos diversos al manuscrit. A més de donar-li certa harmonia estètica (en part gràcies a l'ús de la tinta vermella), generalment semblen pautes de còpia i de lectura, que poden coincidir amb marques mètriques quan l'obra ho requereix, i també semblen acomplir una funció estructural en assenyalar, tot i les excepcions, les transicions entre els plecs (vegeu taula 3).⁶⁹ Sembla que el copista tenia un programa més o menys determinat de compilació i estructuració del còdex, però més orientatiu que estricte. Tanmateix, podem descartar apreciacions com la d'Ignasi de Janer, al seu estudi del *Llibre dels sets savis de Roma*,⁷⁰ perquè els calderons són la mostra d'una voluntat compiladora més organitzada darrere el manuscrit, potser amagada per la seva flexibilitat i la greu afectació que produeix la llacuna inicial que, no oblidem, correspon més o menys a la meitat del còdex.

⁶⁹ De fet, de les transicions conservades entre plecs, observen aquesta alteració en la distribució dels calderons en totes menys en una, la transició entre el plec 4 i el 5 de F^b (folis 57^v i 58^r): sí que s'observa un reclam que indica el canvi de plec, en trobar-se a l'interior del *Llibre de set savis de Roma*. De fet, l'obra acaba al foli 58^r, primer del plec 5. Com a curiositat, l'obra es troba seguida de tres folis en blanc i després comença el *Llibre de tres*, obra afectada per una alteració en la distribució (en aquest cas justificada per l'estructura aforística de l'obra). És a dir que de vuit transicions conservades, sis presenten aquesta alteració. Si sumem l'alteració que apareix a l'últim foli del manuscrit en aquest grup, serien set transicions amb alteració de les nou conservades. No es considera transició conservada la que correspon al pas entre el plec 1 i plec 2 de F^b, per tenir la llacuna d'11 folis on la reconstrucció situa a l'obra *Frare de Joy e Sor de Plaser*, per les dificultats que presenta la seva inserció (vegeu § 2.6.3).

⁷⁰ "Sols hi ha ab tinta vermella la primera S i els caps de rengle, que l'escrivent distribuïa al seu gust, sense tenir en compte'l texte que anava copiant. Per això en uns corondells sols n'hi ha tres o quatre y en alguns cada un vers per altre." (Janer 1907: viii i ix de la *Introducció*).

Taula 3.

Alteració de la freqüència dels calderons (ms. i folis)	Correspon amb una transició entre plecs	Observacions o altres causes	Obres afectades
<i>F^b</i> : 1 ^r No es produeix l'alteració.	Sí	És el primer foli conservat del manuscrit. La reconstrucció indica que és el primer foli del plec, i no presenta l'alteració.	Afecta al final de la <i>Faula</i> .
<i>F^b</i> : 41 ^v ; 42 ^r ; 42 ^v ; 43 ^r	Sí	La transició es produeix al foli 41 ^v (plec 3) i al foli 42 ^r (plec 4). El canvi de plec també s'assenyala amb un reclam.	<i>Llibre dels set savis de Roma</i> (interior)
<i>F^b</i> : 57 ^v ; 58 ^r No es produeix l'alteració.	Sí	Segona transició conservada que no presenta l'alteració en la freqüència dels calderons. Al foli 58 ^r acaba el <i>Llibre dels set savis de Roma</i> . Un reclam indica el canvi de plec.	<i>Llibre dels set savis de Roma</i> (interior; final)
<i>F^b</i> : 60 ^r ; 60 ^v ; 61 ^r	No	L'alteració sembla que es correspon a l'estructura de l'obra. Els calderons assenyalen majoritàriament les sentències d'aquesta obra aforística.	<i>Llibre de tres</i>
<i>F^b</i> : 71 ^v	No	Aquest foli es troba pròxim a una transició entre plecs. En aquella transició, no s'ha produït l'augment en l'ús dels calderons al vers del foli, com en altres casos	<i>Disputació d'en Buch ab son cavall</i> (interior)
<i>F^b</i> : 74 ^r	Sí	El foli 74 ^r és el primer del sisè plec. El foli anterior (73 ^v) no es troba afectat.	<i>Roman Facet</i> (inici)
<i>F^b</i> : 94 ^r	Sí	El f. 93 ^v es troba en blanc (per això no presenta cap alteració) i és l'últim del plec 6. L'alteració no es produeix a la segona estrofa de la primera cançó perquè sembla que es va copiar en un moment posterior.	Del corpus <i>Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València</i> afecta la cançó inicial, "Actor de pats, tot lausor e honor" i part de la següent "Sitot no pot lenga d'ome bastar"
<i>F^b</i> : 94 ^v ; 95 ^{iv} ; 96 ^{iv} ; 97 ^{iv}	No	S'utilitza un calderó per cobla (amb algunes excepcions) i per acompanyar als títols de les cançons del corpus.	Cançons del corpus <i>Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València</i> , tret de les copiades al foli 94 ^r

F^b : 114 ^v	?	És l'últim foli conservat del manuscrit. L'alteració no-més afecta al vers de l'últim foli. En aquest cas no sabem si es tracta de l'últim foli del manuscrit original, o el seguien un o més plecs ara perduts.	Afecta a l'últim foli de les <i>Cobles de la divisió del regne de Mallorca</i> .
F^a : 8 ^r	Sí	Es tracta del primer plec de F^a . El foli anterior de F^a (7 ^v) no es troba afectat perquè en origen, segons la reconstrucció, no eren folis correlatius. L'anterior seria el foli 26 ^v de F^b , que es troba en blanc (cosa que explica que no presenti l'alteració).	<i>Salut d'amor</i> (inici)
F^a : 23 ^v ; 24 ^r	Sí	El canvi de plec també s'assenyala amb un reclam.	<i>Arnès del cavaller</i> (interior)
F^a : 45 ^v ; 46 ^r	Sí	El foli 45 és l'últim del plec 2 de F^a i el foli 46 és el primer del plec 3 de F^b , d'acord amb la reconstrucció.	<i>Història de l'amat Frondino i de Brisona</i> (final) i <i>Calendari rimat</i> (inici)

2.7.2.2 Les inicials



Imatge 50: majúscula f. 5^r de F^b .

Comencem per descriure un altre dels pocs elements en tinta vermella que presenta el recull: les caplletres que encapçalen la majoria de les obres i que en algunes ocasions també semblen perseguir altres funcions. Les inicials en tinta vermella ocupen entre dues i tres línies de pautat i corresponen a les lletres següents:

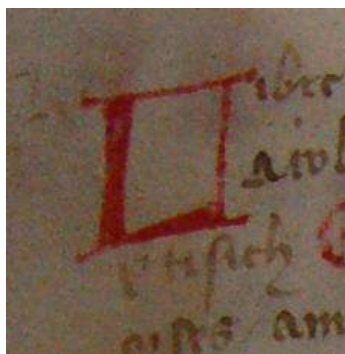
F^b : S (ff. 5^r, 15^r, 27^r, 74^r); L (folis 60^r, 70^v); E (folis 66^r, 98^r); i C (folis 89^r, 103^v).
 F^a : S (ff. 1^r, 41^v); D (f.8^r); A (f. 12^r); U (f. 17^r); C (f. 35^r); L (37^r); T (40^r); O (42^v), F (f. 43^v).

Les S són inicials simples ressaltades només per les seves dimensions i color (imatge 50); les L i les A (imatges 51 i 52), a més, es dibuixen com a part d'un quadrat, del qual les línies que conformen la lletra són més gruixudes (en el cas de la A, la ratlla superior és mínimament més gruixuda que la ratlla inferior, que taca el quadrat); la F (imatge 54) també es fa seguint un quadrat, però que no afecta tota la lletra sinó que es dibuixa entre les línies horitzontals de la lletra, fent més prima la ratlla que tanca el quadrat i que no és part de la lletra; les E, les C i la U són arrodonides amb els seus

extrems tancats, com les S; la D i la O també són arrodonides, com la T (imatge 53), única lletra que no es troba tancada.

Pel que fa a l'ús, les inicials indiquen de manera sistemàtica l'inici d'una obra. Quan l'obra té una rúbrica breu que funciona com a títol (de l'estil *Llibre de mariners*), la majúscula destacada és la del primer vers; si té una rúbrica més extensa, la destacada és la de la rúbrica. Les excepcions són poques i fàcilment analitzables.

La primera majúscula gran i vermella anòmala és una C que es troba al foli 89^r (imatge 56). Aquesta inicial al mig de la pàgina es correspon al v. 1371 (“Ceyll q(ui) d(e)u creu ne vol amar”) del *Facet*, traducció amplificada d'un dels poemes llatins que conformen el *Facetus* (manual de disciplina mundana i d'*ars amatoria* amb molta difusió a l'edat mitjana). El copista sembla indicar, doncs, que es tracta d'un element a destacar de la resta. La diferenciació no és casual perquè coincideix amb el començament de la tercera part de l'obra, la *reprobatio feminae*, part extensament amplificada exclusivament pel *Facet* català. Una de les parts de l'obra llatina copiada al manuscrit és la dedicada a l'art d'amar (també molt amplificada amb exemples i diàlegs) i el tractat amplificat al final, reforça el caràcter de “manual d'amor” i dona a l'obra una distinció particular, un component gairebé satíric que la individualitza i l'ajusta més als gustos de l'època de la traducció.⁷¹ El que interessa en aquest punt és justificar l'ús de la majúscula per assenyalar l'inici d'aquesta secció, un afegit que és possiblement la part més original de l'obra.



Imatge 51: L majúscula, f. 60^r de F^b.

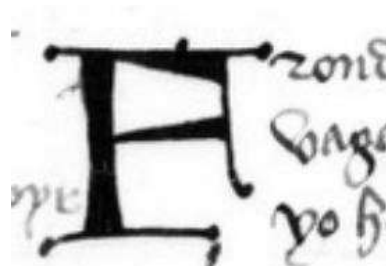


Imatge 52: A majúscula, f. 12^r de F^a.

⁷¹ La *reprobatio feminae* del *Facetus* original consta d'uns 64 versos mentre que el català de 372. Amb la majúscula possiblement el copista volia assenyalar que el tractat és en gran part un afegit que, a més, seguia la moda més misògina de l'època. Potser el va considerar com a una secció més destinada a “adaptar” el contingut del *Facetus* a la ideologia del cercle creador i receptor de la peça; Morel Fatio (1886: 194) considera la possibilitat que a la versió catalana l'obra llatina es va utilitzar com a pròleg de la secció conformada per l'*ars amandi* i la *reprobatio feminae*, les dues més amplificades pel traductor català. Cantavella (2013) analitza les diferències entre el *Facetus* i el *Facet*, i conclou que la versió catalana és la més extensa conservada en vulgar i és la que més espai dedica a la segona i a la tercera parts, és a dir, a l'*ars amandi* i a la *reprobatio feminae*, cosa que converteix a tota aquesta secció en l'objecte fonamental de la redacció del llibre, i a la versió catalana en una reelaboració del text llatí més que en una traducció. L'autora afirma que la part més amplificada, la *reprobatio feminae* (on es troba la majúscula) reforça la reprobació original, exhibint el coneixement de l'autor d'un ventall de tòpics literaris misògins, que va estar més de moda a l'època de la traducció (s. XIII) que no pas a l'època de l'original (principis del s. XII).



Imatge 53. T situada a F^a, al f. 40^r.



Imatge 54. F situada a F^a, al f. 43^v.

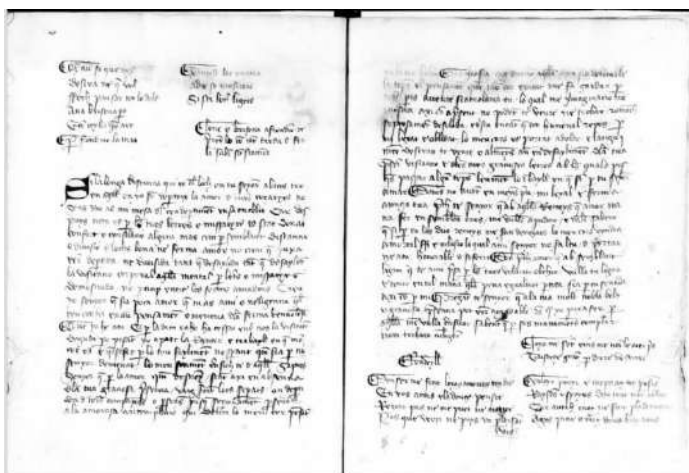
Les altres excepcions són a la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*, on una sèrie de caplletres vermelles de dues i tres línies d'alçada ocupen una posició interna. En tots aquests casos, les majúscules indiquen el començament dels fragments en prosa. Les insercions líriques es troben assenyalades amb títols que indiquen el gènere (habitualment “Virelay” i “Rondeyll”), i els versos en metre narratiu actuen com a marc de la història (imatge 55).

Pel que fa a les absències, hi ha tres casos en què el copista no afegeix una majúscula vermella més gran a l'inici de l'obra. El primer és el *Castell d'amor*. Com comentem a l'apartat destinat a analitzar les tintes (vegeu § 2.8.1), aquesta obra va ser copiada posteriorment, amb un tipus de tinta diferent, i sense utilitzar-ne de vermella. Sembla copiada en l'espai en blanc que quedava després del final dels *Planys del cavaller Mataró*, sense gaire cura. Si bé la majúscula inicial no està ressaltada com la resta, sí que està precedida d'un gran calderó en tinta marró que en certa manera substitueix la funció de la caplletra inicial.

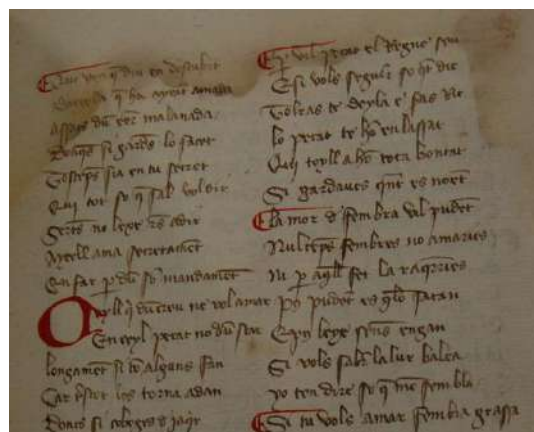
El segon cas, el *Calendari rimat*, és una obra breu que comença al foli 46^r de F^a i presenta una inicial del primer vers que no es diferencia de les altres. Tot i això, aquest foli en particular és inici de plec i presenta una alteració en la freqüència dels calderons, un per vers. Es podria pensar que el copista va preferir no realitzar la majúscula inicial decorada per raons estètiques davant la indicació intensa dels calderons, però en altres transicions on fa servir un calderó per vers, com en el cas de l'inici del *Facet* (F^b 74^r), sí que col·loca una majúscula destacada. Podria tractar-se d'una manera d'indicar que, tot i que està escrit en noves rimades, el contingut no és narratiu (és un calendari) i, per tant, no cal ressaltar l'inici? Tractant-se d'un cas excepcional dintre del manuscrit, no podem descartar que sigui simplement un oblit. No tenim elements per establir consideracions més precises.

El tercer cas és a les *Cobles fetes per lo precios cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*. És atípic perquè en tot el corpus no trobem cap majúscula ressaltada, ni a les rúbriques ni al primer vers de les *cançons*. L'únic element distintiu a totes les rúbriques del corpus són els calderons vermells (que també apareixen als primers versos de les estrofes i a alguns versos interiors). És possible que el copista volgués destacar d'aquesta manera que aquest grup de peces líriques formava una unitat, i per això no va voler distingir-les amb cap rúbrica o majúscula. Aquesta hipòtesi no explica, però, perquè no hi ha una inicial vermella al principi, al primer vers de la primera cançó del grup, o a la rúbrica general. Potser va voler indicar que el grup no està complet, que hi manquen *cançons*? O va intentar diferenciar aquest gènere líric de les altres obres

en noves rimades? Pot resultar útil en aquest moment recordar que el *Fronдино* també conté lírica, i que les peces líriques tampoc s'inicien amb majúscula vermella. Es podria pensar, doncs, com ja he suggerit, que en tots dos casos, les peces líriques no es consideraven entitats independents: en un cas formen part d'un corpus, en l'altre es troben inserides dintre d'una obra. D'altra banda, però, alguns elements posen aquesta reflexió en dubte: el primer i més important és que, si considerem el cas del *Fronдино*, observem que, tot i que les peces líriques no comencen amb una caplletra, les cartes en prosa sí; la segona és que en el corpus líric tampoc hi trobem una caplletra que indiqui l'inici del conjunt. Per contra, gairebé totes les peces líriques estan precedides d'una rúbrica que normalment indica el gènere (*virelay, rondeau, canso*), i en el cas del corpus, a vegades també el títol de la peça i el títol general del corpus. Som, com en el cas del *Calendari*, davant d'una excepció accidentada? O és que el copista i possible compilador estava indicant una mena de diferenciació mètrica i temàtica? O el motiu de la irregularitat respon a la font que tenia al davant el copista? Crida l'atenció que aquests comportaments excepcionals es trobin justament en les peces que semblen allunyar-se més de la resta d'obres compilades, és a dir, les que són en metre líric o les que, tot i ser copiades en metre narratiu, no tenen un contingut que es pugui considerar com a tal. En aquest sentit, podrien ser les peces que més probablement venien de fonts diferents, però no podem descartar la possibilitat que el copista volgués distingir entre lírica i narrativa, i entre contingut narratiu —en el sentit de contar una història— i no narratiu (com es distingeix habitualment entre vers i prosa, copiant-se un encolumnat i l'altre a ratlla tirada). Ara bé, tenint en compte que l'únic indicatiu en aquest sentit és l'absència d'una inicial destacada i, sobretot, que tenim únicament dos casos on trobem aquesta excepció, les dades disponibles no em permeten anar més enllà. De moment, cal sumar aquest petit element a la recerca dels paràmetres d'un criteri compilador que comença a semblar més complex que no es reconeix habitualment per a aquest manuscrit.

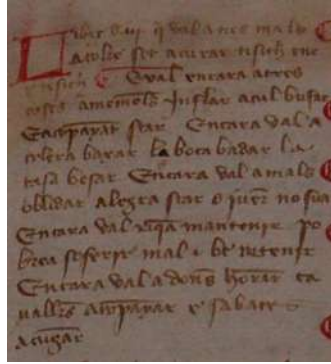


Imatge 55. Caplletra interna (41^v-42^r de F^a), a l'inici d'un text en prosa (*Fronдино*); s'observa que la peça lírica porta rúbrica però no caplletra.



Imatge 56. C tancada en posició interna (Facet), foli 89^r de F^b.

2.7.2.3 Les rúbriques



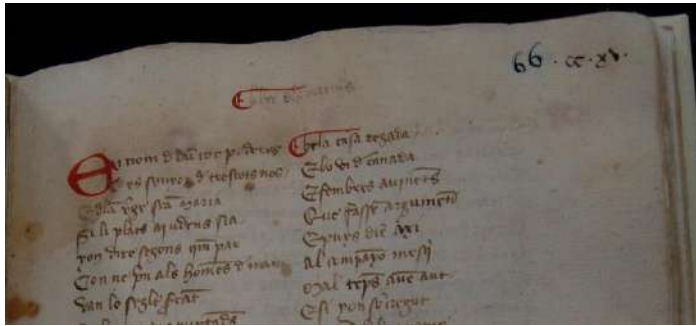
Imatge 57. Rúbrica del Llibre de tres, f. 60^r de F^b.

Al manuscrit la majoria de les obres no tenen rúbrica. Quan en tenen solen ser els títols de les obres o, com passa en algunes de les cançons, el gènere. Cal remarcar també que les anomenem rúbriques per la funció que compleixen aquests elements, però en cap ocasió no estan escrites en tinta vermella, i només en alguns casos van acompanyades d'un calderó vermell o porten caplletra vermella, com s'ha comentat en l'apartat anterior.

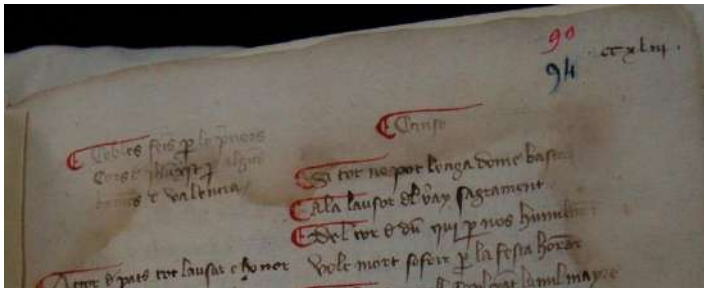
Si analitzem primer les rúbriques de F^b, veurem que la primera es troba al foli 60^r, al començament del *Llibre de tres*, i que ocupa l'espai d'una columna (imatge 57). Diu: “Libre de .iiij. q(ue) val a tres mals | tolre set acurar tisich etic | et tisich (calderó) E ual encara atres coses | amemel(e)s inflar acul bufar | E aco(m)pa(n)yat star Encara val a | colera baxar la boca badar la | tasa besar Encara val a mals | oblidar alegre star de iuer(n) no suar | Encara val riq(ue)a mantenjr po | brea soferjr mal (et) be retenir | Encara val a don(e)s ho(n)rar ca | uallers aco(m)pa(n)yar et sabates | acu(n)gar”. La segona es troba al foli 66^r, quan comença el *Llibre dels mariners* (imatge 58). Es tracta de la reproducció del títol, escrit amb una lletra de mida equivalent a la de la resta de l'obra, però centrat i al marge superior de la pàgina, fora de la caixa d'escriptura i decorat amb un calderó vermell.

En trobem més al corpus de les *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*: les set cançons que l'integren presenten rúbriques. El corpus comença després de la rúbrica genèrica “Cobles fet(e)s p(er) lo p(re)ciors cors d(e) jh(es)u(chri)st per algu(n)s home(n)s d(e) València” (imatge 59). La primera cançó porta només aquesta primera rúbrica inicial; la segona en porta una de pròpia que diu “Canso”, com la tercera (foli 94^v), la quarta (foli 95^r), i l'última (al foli 97^v). Les cançons cinquena i sisena porten rúbriques més específiques; la cinquena diu “Canso ab zo d(e) xa(n)t d(e)l (uce)ylls” i la sisena “Canso axi c(o)m zell qu(in) la mar vay p(er)yllant”. En acabar l'última cançó, el copista escriu la salutació per indicar la fi d'una obra. El fet que aquest grup de cançons porti una rúbrica més general i que només després de l'última es copiés la salutació final indica que ja eren considerades com un corpus pel copista i segurament les va copiar d'una font que ja les considerava una secció sencera.⁷²

⁷² L'estudi més acurat del corpus (Ferrando 1983) indica que possiblement l'última cançó no en formava part; la seva temàtica (una pregària a la Verge en comptes de tema eucarístic), la mètrica i l'estil (es tracta d'una balada) no hi tenen gaire relació. Malgrat aquestes diferències, el copista va posar l'acomiadament després de copiar aquesta cançó, que va escriure a continuació de les del corpus original. Si hagués cregut que no era part del mateix corpus, l'acomiadament estaria després de la sisena cançó, o



Imatge 58. Rúbrica del Llibre de mariners, f. 66^r de F^b.



Imatge 59. Rúbrica de les Cobles de València, al f. 94^r de F^b; s'observa la rúbrica genèrica amb la identificació del corpus i també la rúbrica de la segona cançó, que identifica el gènere.

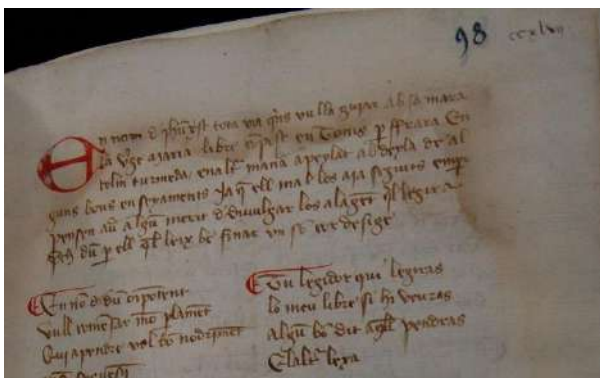
Finalment, trobem rúbriques a les dues obres d'Anselm Turmeda. La primera al foli 98^r, on comença el *Llibre de bons amonestaments*, amb una rúbrica escrita en prosa a ratlla tirada, ocupant l'espai de les dues columnes, que diu “En nom de j(he)su(chri)st tota via q(ui)ns vulla gujar ab sa mara | la v(er)ge Maria libre co(m)post en Tonis p(er) ffrara En | celm turmeda en altr(a) man(er)a apeylat abdeyla de al | guns bons en seyaments Ja q(ue) ell mal los aja seguits emp(er)o | pensen au(er) algu(n) merit de diuulgar los (a)la gent q(ui)l legira | p(re)ch d(e)u p(er) ell q(ue)l leix be finir vn son cor desige” (imatge 60). El mateix tipus de rúbrica, en prosa i a ratlla tirada, s'utilitza per a la segona obra de Turmeda, les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, última obra del manuscrit. La rúbrica diu: “Con per alguns honrats m(er)cad(e)rs de Mallorq(ue)s sia stat | p(re)gat afectuosame(n)t q(ue) faes e ordonas vn tractat | d(e) la Diuisio d(e)l dit Regne Supos q(ue)lo meu entenjment | (sia) grosser e no soptil en lart d'atrobare emp(er)o p(er) dar | (al)gu(n)a sat(i)sfaccio alurs p(re)chs he fet(e)s algun(e)s cobles gros(e)res | en pla catala segons q(ue) veurets” (imatge 61). El fet que aquestes dues obres, del mateix autor, comparteixin un mateix tipus de rúbrica i que la segona obra comenci al verso del foli (cosa inhabitual al manuscrit, on pràcticament totes les obres independents comencen al recto)⁷³ pot indicar que totes dues van ser copiades a

deixaria un espai en blanc per acabar el corpus, que creuria incomplet. Ens queden, doncs, dues opcions més factibles; o el copista va copiar el corpus d'una font que ja incloïa la setena cançó com a part del mateix, o el copista va deixar un espai per acabar el corpus i, com que mai li va arribar l'última cançó, va decidir copiar-ne una altra de tema religiós i tancar el “nou” corpus després. M'inclino per la primera opció com a hipòtesi més factible (vegeu la fitxa 3.2.2.XVI per a més informació).

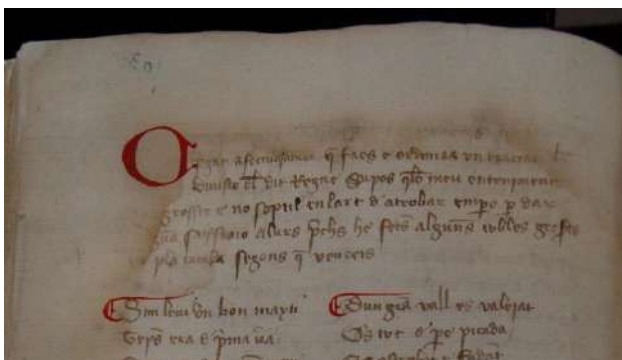
⁷³ A § 3.1.2.3 (on es presenta l'organització de les peces per ordre, folis, autor i íncipit) es pot observar que totes les peces comencen al recto del foli tret d'aquelles que formen part d'un corpus definit

partir de la mateixa font, i/o que el copista les considerava part d'un corpus (segurament lligat a l'autor).

En tots els casos les rúbriques tenen la mateixa lletra que l'obra (tret de la majúscula ressaltada quan la porten).



Imatge 60. Rùbrica al Llibre dels bons amonestaments de Turmeda, al f. 98^r de F^b.

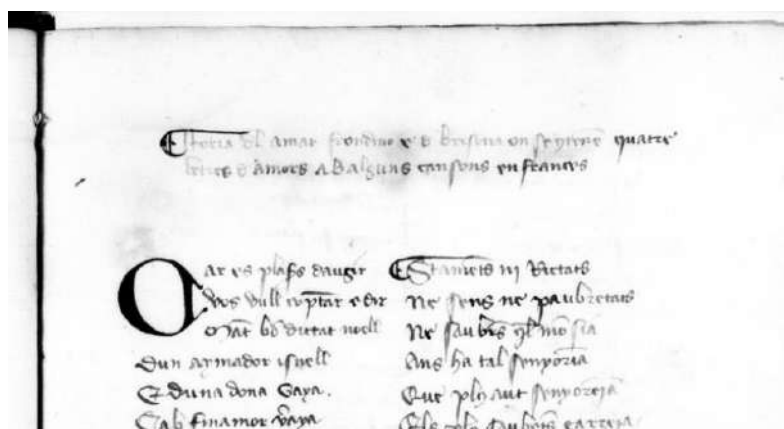


Imatge 61. Rùbrica a les Cobles de Turmeda, al f. 104^r de F^b.

En el cas de F^a només trobem rúbriques a la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*: la primera a l'inici de l'obra (f. 35^r) diu: “Storia d(e)l amat frondino e d(e) brisona on se (co)ntene(n) quatre | letres d(e) amors ab alguns cansons en frances” (imatge 62); es troba copiada a ratlla tirada i ocupa dues línies i l'espai de les dues columnes. Les altres rúbriques d'ús intern es fan servir per indicar l'inici de les peces líriques o de les cartes. En el cas de les peces líriques, la rùbrica indica el gènere líric al qual la peça s'adscriu. Així trobem al f. 37^v la rùbrica “Virelay” encapçalant la primera columna en posició centrada, i “Rondeu” encapçalant la segona columna (imatge 63); al f. 40^r figura “Rondeyll”, rùbrica centrada a la primera columna, després de la primera línia a ratlla tirada, final d'una de les cartes en prosa; i al f. 42^r “Rondeyll”, com l'anterior, centrat a la primera columna després d'una carta en prosa. Dues peces líriques no porten cap rùbrica. Respecte de les rúbriques que introdueixen les cartes en prosa, es troben majoritàriament copiades encolumnades: el copista deixa un espai de separació d'una o dues línies entre el text precedent encolumnat i el text seguit en prosa (que a vegades comença encolumnat també si queden poques línies per acabar el foli, o directament a ratlla tirada si l'espai és de mig foli o més). La primera d'aquestes rúbriques la trobem al f. 38^r i diu “letra q(ue) ffrondino t(re)m(e)s a brisona |

(com les peces líriques del corpus valencià), de la *Disputació d'en Buch ab son cavall* i de *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* de Turmeda.

complanyent se deyla creent | q(ue) p(er) altra laja oblidat” (imatge 64); la segona al foli 40^r: “Resposta d(e) brizona a la dite | letra d(e) Frondi(n)o ab la qual | se scusa av(er) fallit en amar”; la tercera al f. 41^v (imatge 65): “letra d(e) brisona afrondi(n)o re | p(re)ne(n)t lo co(m) ta(n)t tarda d(e) fer | li sap(er) so(n) stame(n)t”; la quarta es troba al f. 42^v, i a diferència de les anteriors, es comença a copiar encolumnada, però continua a ratlla tirada, ocupant l’espai de les dues columnes (imatge 66): “Letre q(ue) Frondino t(re)m(e)s a briso(n)a | on li fa sab(e)r son stament e lo gra(n) desir q(ue) ha de ves(er) ella | scusant se d(e) la t(ri)ga d(e) so(n) scriure”; la quinta i última es troba al foli 43^v i torna ser íntegrament encolumnada: “Let(re) q(ue) brisona t(re)m(e)s afrondi(n)o | p(re)gant lo q(ue) anas aella”.

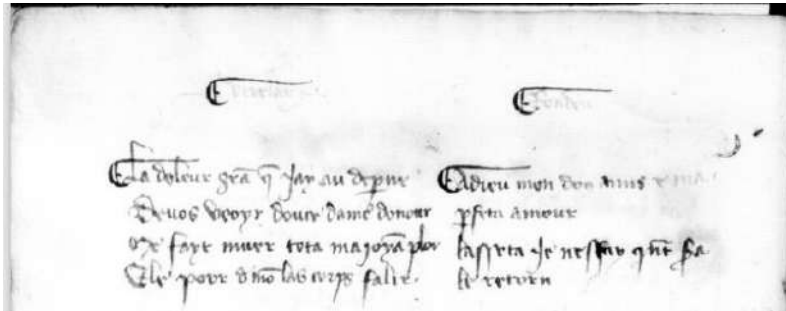


Imatge 62. Rúbrica inicial de la Història de l’amat Frondino i de Brisona, f. 35^r de F^a.

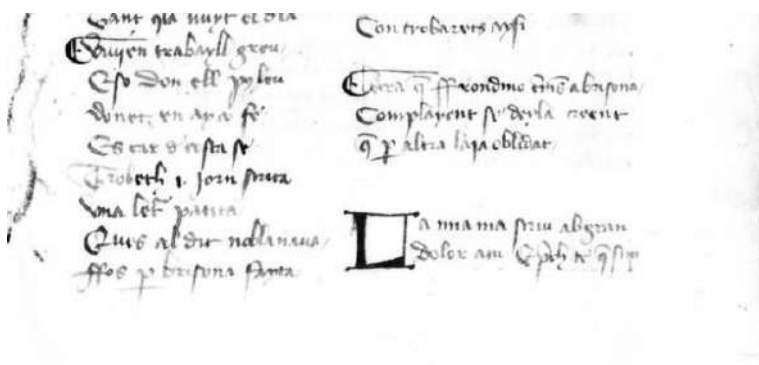
Les rúbriques tenen al manuscrit usos diversos. Un primer és identificar la peça amb un títol concret. En aquest cas la rúbrica es troba acompanyada d’un calderó vermell i la podem trobar centrada respecte de la primera columna, o centrada respecte de la caixa d’escriptura; fins i tot en el cas del *Llibre dels mariners* la trobem centrada respecte de la caixa, però al marge superior, fora de la caixa d’escriptura. Quan la rúbrica pertany a l’obra, és a dir, no és només un instrument d’identificació sinó que és part de l’obra (o es va incorporar molt aviat, de forma que no sembla un afegit posterior), la rúbrica es copia encolumnada o a ratlla tirada i porta la majúscula vermella inicial de dues o tres línies indicativa d’inici d’obra. Les rúbriques internes es troben en les peces líriques del *Fronchino* i en el corpus líric, i en tots dos casos identifiquen els gèneres lírics, i en el *Fronchino*, a més, també anuncien les cartes en prosa i identifiquen l’emissor, el destinatari i el contingut. En aquests casos les rúbriques es troben acompanyades d’un (o més, depenent de la longitud de la rúbrica) calderó vermell.

La varietat tipològica que presenten les rúbriques, llargues (“parlants”), en forma de títol, indicant el gènere, així com les diverses posicions que ocupen en la pàgina, contrasten amb la relativa homogeneïtat d’altres recursos gràfics que he comentat més amunt. En part, la variació pot respondre a la presència d’algunes obres que corresponen a categories textuais diferents, cadascuna amb convencions de còpia pròpies. Encara que el copista no sempre respecta totes aquestes convencions, i que certament té hàbits particulars, podria haver dissenyat aquesta varietat en la impaginació

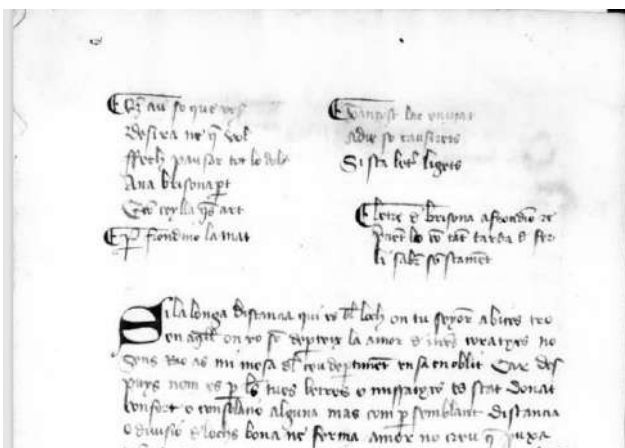
i característiques de les rúbriques per destacar la varietat textual en el seu recull. Tanmateix, no podem descartar que les rúbriques siguin un element sobre el qual el copista de *F* no intervé, i que ens puguin donar pistes sobre els models que tenia a la vista.



Imatge 63. Rúbriques inicials de dues peces líriques, f. 37^v de F^a.



Imatge 64. Rúbrica que presenta la carta, al f. 38^r de F^a (segona columna). La carta comença amb una majúscula destacada.



Imatge 65. Rúbrica que presenta una de les cartes en prosa, al f. 41^v de F^a (segona columna). La rúbrica es troba encolumnada, la carta a ratlla tirada.



Imatge 66. Rúbrica que presenta una de les cartes en prosa, al f. 42^v de F^a (segona columna). La rúbrica es comença a escriure encolumnada (primera línia), però es continua a ratlla tirada.

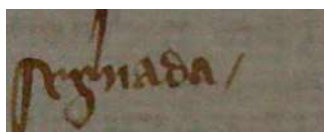
Taula 4. Síntesi comparativa de les rúbriques.

Rúbrica	Ubicació	Observacions
“Libre de .iij. q(ue) val a tres mals tolre set acurar tisich etic et tisich (calderó) E ual encara atres coses amemel(e)s inflar acul bufar E aco(m)pa(n)yat star Encara val a colera baxar la boca badar la tasa besar Encara val a mals oblidar alegra star de iuer(n) no suar Encara val riq(ue)a mantenjr po brea soferjr mal (et) be retenir Encara val a don(e)s ho(n)rar ca uallers aco(m)pa(n)yar et sabates acu(n)gar”.	60 ^r F ^b	En prosa, encolumnada. Presenta l’obra. Porta la caplletra destacada per la mida i la tinta vermella. També porta un calderó vermell al mig de la tercera línia.
“Llibre dels mariners”	66 ^r F ^b	Centrada. Funciona com a títol de l’obra. Porta un calderó vermell.
“Cobles fet(e)s p(er) lo p(re)ciors cors d(e) jh(es)u(chri)st per algu(n)s home(n)s d(e) Valencia”	94 ^r F ^b	En prosa, encolumnada. Presenta el corpus líric indicant tema i procedència. Porta un calderó vermell.
“Canso”	94 ^r F ^b	Segona peça del corpus líric. Encolumnada (centrada a la columna). Indica el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“Canso”	94 ^v F ^b	Tercera peça del corpus líric. Encolumnada (centrada a la columna). Indica el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“Canso”	95 ^r F ^b	Quarta peça del corpus líric. Encolumnada (centrada a la columna). Indica el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“Canso ab zo d(e) xa(n)t d(e)l (uce)ylls”	96 ^r F ^b	Cinquena peça del corpus líric. Encolumnada (centrada a la columna). Indica potser el títol o l’acompanyament musical requerit per la peça i el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“Canso axi c(o)m zell qu(in) la mar vay p(er)yllant”	96 ^v F ^b	Sisena peça del corpus líric. Encolumnada (centrada a la columna). Indica el títol de la peça i el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“Canso”	94 ^v F ^b	Setena i última peça del corpus líric. Encolumnada (centrada a la columna). Indica el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“Con per alguns honrats m(er)cad(e)rs de Mallorq(ue)s sia stat p(re)gat afectuosame(n)t q(ue) faes e ordonas vn	98 ^r F ^b	En prosa, a ratlla tirada, ocupa l’espai de les dues

tractat d(e) la Diuisio d(e)l dit Regne Supos q(ue)lo meu entenjment (sia) grosser e no soptil en lart d'atrob ar emp(er)o p(er) dar (al)gu(n)a sat(i)sfaccio alurs p(re)chs he fet(e)s algun(e)s cobles gros(e)res en pla catala segons q(ue) veurets”		columnes. La majúscula inicial es troba destacada per la mida i per la tinta vermella. La rúbrica presenta l'autor i l'obra.
“Con per alguns honrats m(er)cad(e)rs de Mallorq(ue)s sia stat p(re)gat afectuosame(n)t q(ue) faes e ordonas vn tractat d(e) la Diuisio d(e)l dit Regne Supos q(ue)lo meu entenjment (sia) grosser e no soptil en lart d'atrob ar emp(er)o p(er) dar (al)gu(n)a sat(i)sfaccio alurs p(re)chs he fet(e)s algun(e)s cobles gros(e)res en pla catala segons q(ue) veurets”	104 ^v <i>F^b</i>	En prosa, a ratlla tirada, ocupa l'espai de dues columnes. La majúscula inicial es troba destacada per la mida i per la tinta vermella. En aquest cas la rúbrica és part de l'obra: el mateix Anselm Turmeda explica les circumstàncies (verídiques o no) que van motivar la seva composició.
“Storia d(e)l amat frondino e d(e) brisona on se (co)ntene(n) quatre letres d(e) amors ab alguns cansons en frances”	35 ^r <i>F^a</i>	En prosa, a ratlla tirada, ocupa l'espai de dues columnes. Porta un calderó vermell. Presenta l'obra, indicant el contingut lingüísticament i estructuralment divers.
“Virelay”	37 ^v <i>F^a</i>	Encolumnada (centrada a la columna). Indica el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“Rondeau”	37 ^v <i>F^a</i>	Encolumnada (centrada a la columna). Indica el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“letra q(ue) ffrondino t(re)m(e)s a brisona complanyent se dey la creent q(ue) p(er) altra laja oblidat”	38 ^r <i>F^a</i>	En prosa, encolumnada. Explica l'emissor i destinatari de la carta i el tema. Presenta un calderó vermell a l'inici.
“Rondeyll”	40 ^r <i>F^a</i>	Encolumnada (centrada a la columna). Indica el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“Resposta d(e) brisona a la dite letra d(e) Frondi(n)o ab la qual se scusa av(er) fallit en amar”	40 ^r <i>F^a</i>	En prosa, encolumnada. Explica l'emissor i destinatari de la carta i el tema. Presenta un calderó vermell a l'inici.
“letra d(e) brisona afrondi(n)o re p(re)ne(n)t lo co(m)ta(n)t tarda d(e) fer li sap(er) so(n) stame(n)t”	41 ^v <i>F^a</i>	En prosa, parcialment encolumnada (una línia encolumnada i la resta a ratlla tirada). Explica l'emissor i destinatari de la carta i el tema. Presenta un calderó vermell a l'inici.

“Rondeyll”	42 ^r F ^a	Encolumnada (centrada a la columna). Indica el gènere poètic. Porta un calderó vermell.
“Letre q(ue) Frondino t(re)m(e)s a briso(n)a on li fa sab(e)r son stament e lo gra(n) desir q(ue) ha de ves(er) ella scusant se d(e) la t(ri)ga d(e) so(n) scriure”	42 ^v F ^a	En prosa, parcialment encolumnada (una línia encolumnada i la resta a ratlla tirada). Explica l'emissor i destinatari de la carta i el tema. Presenta un calderó vermell a l'inici.
“Let(re) q(ue) brisona t(re)m(e)s afrondi(n)o p(re)gant lo q(ue) anas aella”	43 ^v F ^a	En prosa, encolumnada. Explica l'emissor i destinatari de la carta i el tema. Presenta un calderó vermell a l'inici.

2.7.2.4 La coma (barra inclinada)



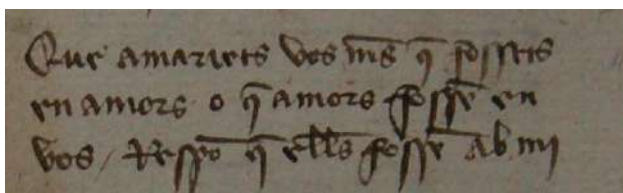
Imatge 67. Coma o barra inclinada, detall f. 43^v de F^b.

L'ús de les comes (representades amb una barra inclinada /) segurament respon a dues funcions diferents: com a punt mètric i signe de puntuació a les obres en vers i com a signe de puntuació a les peces en prosa.⁷⁴ Fins ara no he pogut trobar un criteri coherent que n'expliqui totes les aparicions, bé perquè requereix un estudi més aprofundit, bé perquè el copista en fa un ús molt lax, aplicant de manera poc sistemàtica el seu propi criteri. De moment, doncs, n'ofereixo només una mera descripció.

Com a norma general, el primer tipus de coma es col·loca al final d'un vers, però no apareix en tots, ni en tots els d'una mateixa columna o d'una mateixa estrofa, ni tan sols en totes les columnes o en totes les obres. De fet, el copista en fa un ús força inconstant en comparació amb els calderons. També trobem comes en posició interna, fins i tot algunes paraules estan col·locades entre comes, tot i que aquest ús és molt més infreqüent. A les obres en prosa trobem comes a l'inici i al final de les frases, tot i que també n'hi ha en posició interna. En el cas del *Castell d'amor* la coma separa la pregunta de la resposta, o separa elements d'una enumeració, però no de manera regular. En el cas

⁷⁴ Es pot consultar estudis com els de Careri (1986, 2008 i 2016) sobre l'ús de la puntuació als cançoners occitans, entre ells la coma. Als manuscrits amb puntuació, aquestes barres o comes poden aparèixer combinades amb altres signes; fins i tot poden aparèixer a un mateix text on també s'empra un tipus de barra més baixa, més semblant a la coma actual. S'ha de tenir en compte que l'ús d'aquests signes de puntuació a l'edat mitjana era diferent del que es fa en l'actualitat; llavors es caracteritzava per la poca sistematització i per la varietat d'usos d'un mateix signe (es pot veure com un signe, per exemple, un punt, podia ser utilitzat per un copista amb el valor actual d'una coma, d'un punt, d'un punt mètric, d'un punt i coma, per marcar les intervencions d'un diàleg, per destacar una paraula al text, etc.). Pel que fa a la coma, l'ús més habitual era per marcar parts del text sintàcticament incompletes (Careri 1989: 352). A *F* l'únic signe de puntuació que trobem són aquestes comes, amb un ús poc sistemàtic i definit (com s'explica a aquest apartat).

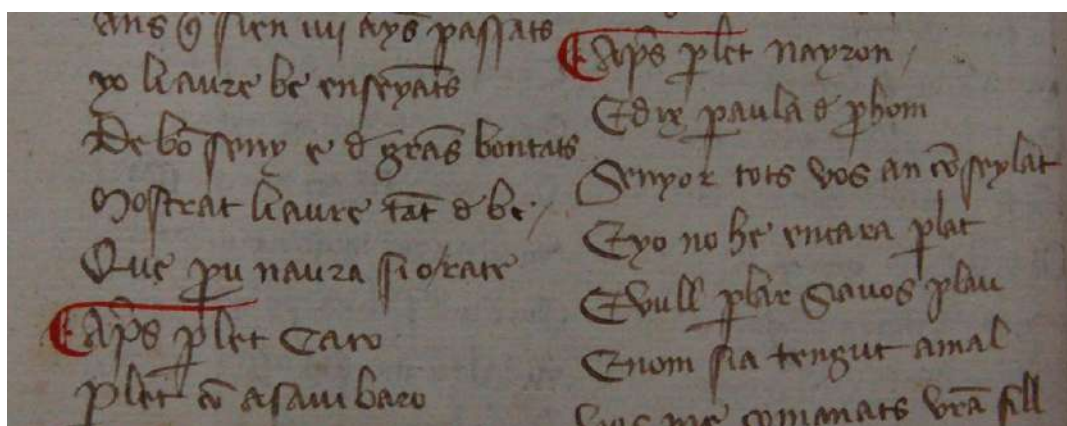
del *Llibre de tres*, també trobem comes al mig de les frases. Al *Fronдино*, que barreja prosa, vers narratiu i líric, el copista emprà la coma en totes tres tipologies textuais, essent indiferent la llengua de la peça (les peces líriques són en francès). En les cartes en prosa, de vegades trobem la coma a les frases en posicions internes i, en una ocasió, en fa servir una de doble (/). Aquest ús, arbitrari als nostres ulls, és probablement una mena de puntuació equivalent a una pausa de lectura (una coma actual). L'ús, però, no és sistemàtic, i també hi ha fragments de llarga extensió sense cap classe de coma, així com una condensació de comes en fragments més breus i en posicions on, en cas de significar pauses de lectura, més aviat la dificultarien (almenys segons els paràmetres actuals).



Imatge 68. S'observa la coma en el lloc on es posaria el signe d'interrogació (24r de F^b).

També trobem en alguns fragments una doble coma (/), al costat d'un calderó o a poques línies de distància, segurament com a marca per indicar on s'havia de col·locar en una fase posterior (la de l'execució dels elements en tinta vermella).

En el cas del *Fronдино* també trobem calderons, lletres i comes ressaltades amb color vermell enmig de les cartes en prosa. Tant els calderons com les lletres destacades amb tinta vermella semblen indicar pauses de lectura; les comes destacades en aquesta tinta, elaborades primer amb tinta marró i després ressaltades, bé podrien indicar unes pauses més necessàries a ulls del copista que les no destacades. Hi ha uns quants casos de comes simples en tinta marró on es va col·locar un calderó vermell, fet que reforça aquesta idea de les comes com una marca secundària de lectura (secundària en relació amb els calderons vermells) i, en el cas del *Fronдино*, a les lletres i comes destacades amb aquesta tinta. Sembla, doncs, que les comes eren un recurs secundari de diverses utilitats, emprat en moltes ocasions com indicacions de lectura i segurament per assistir al procés de còpia.



Imatge 69. F. 27^v de F^b. S'observen comes dobles superposades als calderons vermells (sembla que indicaven on s'havien de realitzar els calderons, tot i que no és un ús sistemàtic); també s'observa l'ús més habitual, al final del vers (tercer vers de la primera columna i primer de la segona). També es veu al cinquè vers de la primera columna com una coma separa paraules que han quedat molt juntes ("que p(ro)u naura, si o/rate"); es tracta d'un ús poc habitual.

2.7.2.5 Les *maniculae*

Al manuscrit s'aprecien tres *maniculae* que assenyalen passatges del *Llibre de bons amonestaments*, fetes amb la tinta més habitual al manuscrit però amb un traç molt més prim. No és estrany trobar aquest tipus de signes en una obra molt popular que va ser considerada educativa durant molt de temps.⁷⁵ Les *maniculae* es troben als folis següents:

Foli 99^r: assenyalava la quarta estrofa de la segona columna, que diu:

“Qui be sta mai nos moga | Q(ui) c(er)ca lo mal tost lo
troba | Ilexar via veyla p(er) nova | Es modorria”. És la de
la imatge 70.

Foli 100^r: assenyalava la tercera estrofa de la segona columna, que

diu: “Te(m)ps d(e) vendre te(m)ps d(e) co(m)prar |
Te(m)ps d(e) fogir te(m)ps dencalsar | Savj es lom q(ue)
pot tre(m)par | la sua jra”.

Foli 100^v: assenyalava l'últim vers de la tercera estrofa de la segona

columna. L'estrofa diu “Q(ui) en est mo(n) va simplement
| Certes va fiansosame(n)t | D(eu)s ha lom en auorrime(n)t
| De dues car(e)s”.



Imatge 70. Foli 99^r

2.7.2.6 Els reclams i la salutació de tancament d'obra

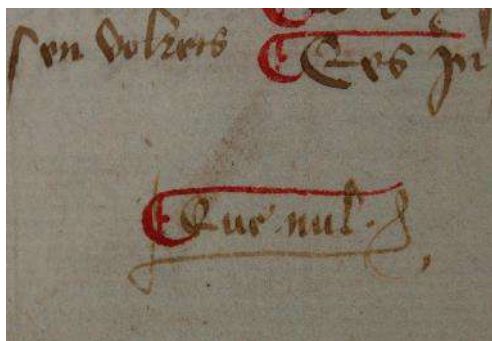
Els reclams i la salutació o fórmula de tancament d'obra “*Deo gracias*” són elements a tenir en compte en la reconstrucció del manuscrit, gràcies a l'ús sistemàtic que en fa el copista.

Els reclams sempre apareixen quan una obra comença en un plec i continua en un altre (vegeu taula 5): estan centrats al marge inferior del vers del foli i marcats amb un calderó vermell.

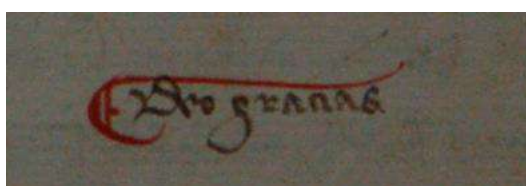
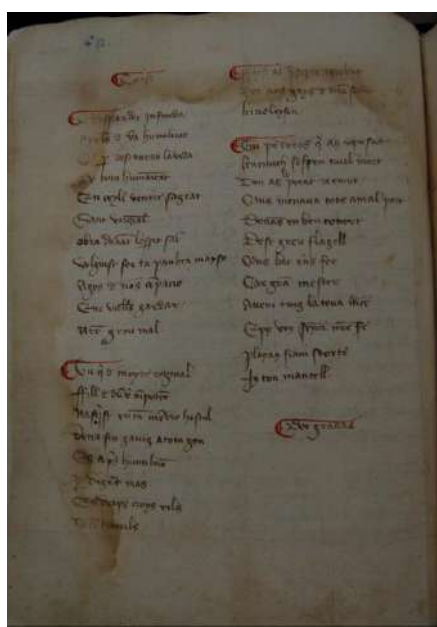
La salutació de tancament apareix sempre que una obra es considera totalment acabada. Tot i que podria especular-se que el copista de *F* prengués aquestes fórmules del seu model, el fet que sigui sempre la mateixa salutació (amb alguna petita variació) i els

⁷⁵ Aquesta obra, a vegades imitació i traducció de la italiana *Dottrina dello Schiavo di Bari* (possiblement obra d'un joglar o clergue anomenant Silvestro), va tenir un gran impacte i una gran difusió a la Catalunya medieval, com a llibre de capçalera de l'ensenyament, malgrat els pocs testimonis manuscrits que n'han arribat fins als nostres dies. Les *maniculae* són una clara prova que aquesta valoració es va produir molt aviat, ja que el nostre recull és gairebé contemporani al moment en què Anselm Turmeda va compondre el *Llibre*. Són senyals que no semblen gaire posteriors a la còpia. Riquer (1984: 460) afirmava que “entre els anys 1621 i 1821 hom registra, almenys, quaranta edicions populars del *Llibre de bons amonestaments* (...) però n'hi hagué moltes més, algunes impreses a València. (...) Encara que sembli mentida, el *Llibre de bons amonestaments* fou, fins a principis del segle XIX, l'obra de lectura que es posava en mans dels nens catalans després de la doctrina i encara se'n troben exemplars als racons de les masies (...). El fet que almenys dotze generacions de catalans, principalment a pagès, hagin après de llegir i raonar davant un llibre tan desconcertant és un fenomen que podria interessar als sociòlegs”.

blancs que normalment segueixen a les obres que no en porten suggereix que es tracta d'un element que va incorporar ell mateix (vegeu taula 6).⁷⁶



Imatge 71. Reclam a F^b, f. 41^v.



Imatge 72. Salutació de tancament al f. 97^v de F^b. A la dreta es pot veure l'ampliació.

Taula 5. Reclams

Reclams		
Reclam	Localització	Observacions
Senyor	23 ^v F ^a	Al final del P1 de F ^a , centrat al marge inferior del foli. Indica la continuació de l' <i>Arnès del Cavaller</i> al plec següent. Fet amb la mateixa tinta que l'obra. Porta un calderó vermell i està enquadrat amb unes línies decoratives.
Que nul	41 ^v F ^b	Al final del P3 de F ^b , centrat al marge inferior del foli. Indica la continuació del <i>Llibre dels set savis de Roma</i> al plec següent. Fet amb la mateixa tinta que l'obra. Porta un calderó vermell i està enquadrat amb unes línies decoratives (imatge 71).
be hi	57 ^v F ^b	Al final del P4 de F ^b , centrat al marge inferior del foli. Indica la continuació del <i>Llibre dels set savis de Roma</i> al plec següent. Fet amb la mateixa tinta que l'obra. Porta un calderó vermell.

⁷⁶ En el cas del corpus líric, aquesta salutació apareix després de l'última peça, cosa que indica que el corpus es considerava una unitat.

Taula 6. Salutacions de tancament

Salutacions de tancament		
Salutació	Localització	Observacions
<i>D(e)o gracias</i>	23 ^v F ^b	Indica la finalització dels <i>Planys del cavaller Mataró</i> (ff. 15 ^r -23 ^v). La salutació està centrada sota la segona columna, i està feta en tinta negra (com la segona meitat de l'obra, on s'empra la tinta més fosca i no es fan servir els calderons en tinta vermella, vegeu § 2.8.1). No hi ha folis en blanc després de l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .
<i>D(e)o gracias</i>	16 ^v F ^a	Indica la finalització del <i>Salut d'amor</i> (ff. 8 ^r -16 ^v). La salutació està centrada sota la segona columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc després de l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .
<i>D(e)o gracias</i>	20 ^v F ^a	Indica la finalització de <i>Lausor de la Divinitat</i> (ff. 17 ^r -20 ^v). La salutació està centrada sota la segona columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc després de l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .
<i>Deo gracias</i>	34 ^v F ^a	Indica la finalització de l' <i>Arnès del Cavaller</i> (ff. 21 ^r - 34 ^v + 12 ^{r-v}). La salutació està centrada sota la segona columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc després de l'obra. N'és l'únic testimoni sencer.
<i>Explicit d(e)o gracias</i>	45 ^v F ^a	Indica la finalització de la <i>Història de l'amat Frondino i de Brisona</i> (ff. 35 ^r -45 ^v). La salutació està centrada al marge inferior del foli (és l'únic cas del manuscrit on trobem que l'obra acaba amb tres columnes: la salutació està alineada amb la columna central, vegeu la imatge 47). Està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc després de l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .
<i>D(e)o gracias</i>	58 ^r F ^b	Indica la finalització del <i>Llibre dels set savis de Roma</i> (ff. 27 ^r -58 ^r). La salutació està centrada sota la primera columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. A més del f. 58 ^r , el copista va deixar el foli 59 ^{r-v} en blanc. És l'únic testimoni complet.
<i>D(e)o gracias</i>	65 ^v F ^b	Indica la finalització del <i>Llibre de tres</i> (ff. 60 ^r -65 ^v). La salutació està centrada sota la segona columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc després de l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .
<i>D(e)o gracias</i>	70 ^r F ^b	Indica la finalització del <i>Llibre dels mariners</i> (ff. 66 ^r -70 ^r). La salutació està centrada sota la segona columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc després de l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .
<i>D(e)o gracias</i>	73 ^v F ^b	Indica la finalització de la <i>Disputació d'en Buc ab son cavall</i> (ff. 70 ^v -73 ^v). La salutació està centrada sota la primera columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc després de l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .
<i>D(e)o gracias</i>	93 ^r F ^b	Indica la finalització del <i>Roman Facet</i> (ff. 74 ^r -93 ^r). La salutació està centrada sota la primera columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. El copista deixa en blanc el vers del foli 93. La traducció catalana d'aquesta obra resulta una versió amplificada (vegeu § 3.2.2.XV).
<i>Deo gracias</i>	97 ^v F ^b (imatge 72)	Indica la finalització del corpus líric <i>Cobles fetes per lo preciors cors de Jesucrist per alguns homens de València</i> (ff. 94 ^r -97 ^v). El copista (o la font) considera aquestes peces part d'un mateix corpus líric, com

		ho demostra el fet que portin un títol comú i la salutació final després de l'última peça. La salutació està centrada sota la segona columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc després del corpus. Totes les peces són <i>unica</i> .
<i>D(e)o gracias</i>	103 ^r F ^b	Indica la finalització del <i>Llibre de bons amonestaments</i> (ff. 98 ^r -103 ^r). La salutació es troba centrada a la segona columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc després de l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .
<i>Deo gracias</i>	113 ^v F ^b	Indica la finalització de les <i>Cobles de la divisió del regne de Mallorca</i> (ff. 103 ^v -113 ^v). La salutació està centrada sota la segona columna, està feta amb la mateixa tinta que l'obra i porta un calderó vermell. No hi ha folis en blanc originals després de l'obra (els que hi ha van ser afegits posteriorment). Es tracta d'un <i>unicum</i> .

Taula 7. Obres sense salutació

Obres sense salutació de tancament		
Obra	Localització	Observacions
<i>Faula</i>	1 ^r -3 ^r F ^b	L'obra acaba amb ½ columna en blanc. Queden en blanc els folis 3 ^r i 4 ^{r-v} . Segons la reconstrucció (vegeu § 2.6.2.1) van ser deixats en blanc pel copista. Se sap que l'obra està inacabada per altres testimonis.
<i>Conte d'amor</i>	5 ^r -12 ^v F ^b	L'obra acaba amb la segona columna en blanc. Tot i que actualment segueixen dos folis en blanc (13 ^{r-v} i 14 ^{r-v}), la reconstrucció indica que en realitat seguirien entre 1 i 4 folis perduts (vegeu § 2.6.3), alguns dels quals podrien estar en blanc. Si bé aquesta obra és un <i>unicum</i> , se sap per la seva estructura i argument que està inacabada (vegeu § 3.2.2.II).
<i>Frayre de Joy e Sor de Plaser</i>	1 ^r -7 ^v F ^a	L'obra acaba amb ⅔ de la segona columna del foli en blanc. Actualment, no hi ha folis en blanc després de l'obra, tot i que la reconstrucció suggereix que podia haver-n'hi (vegeu § 2.6.3). Se sap que l'obra està inacabada per altres testimonis
<i>Castell d'amor</i>	24 ^r -26 ^r F ^b	L'obra acaba a la segona columna del foli, de la qual deixa ⅓ en blanc. També es troba en blanc el f. 26 ^v . Segons la reconstrucció, no es va deixar més espai en blanc per acabar l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .
<i>Calendari rimat</i>	46 ^{r-v} F ^a	L'obra acaba a la primera columna del foli, de la qual deixa ¼ en blanc. Segons la reconstrucció, no es va deixar més espai en blanc per acabar l'obra. Es tracta d'un <i>unicum</i> .

2.8 Escriptura i mans

La lletra de tot el còdex, força regular, es pot descriure com a gòtica cursiva amb trets de bastarda. La gòtica cursiva es va desenvolupar a finals del segle XIII i va ser molt utilitzada en documents de cancelleria, llibres de registre, correspondència epistolar

privada, i com escriptura librària especialment en texts escrits en llengua vulgar.⁷⁷ La lletra del manuscrit sembla tenir també influències de la gòtica bastarda, escriptura francesa que procedeix de la unió de la *textura* i la *cursiva* a mitjans del XIV.⁷⁸

La còpia de les obres i les correccions semblen fetes per una sola mà. Els canvis que s'observen en la tonalitat de la tinta indiquen més aviat moments diferents de la còpia que no pas un canvi de mà, com detallaré a continuació. La majoria de les caplletres d'inici d'obra i els calderons estan fets amb tinta vermella, així com algunes caplletres en posició interna (en trobem una al *Facet* i algunes al *Fronдино*). Les inicials tenen entre dues i tres unitats de pauta. Com s'ha comentat a l'apartat precedent, hi ha reclams horitzontals centrats decorats amb un calderó en vermell als plecs tercer i quart de *F^b* i al primer de *F^a*; respectivament, corresponen als plecs cinquè, sisè i tercer de la reconstrucció.⁷⁹

S'observen anotacions marginals: algunes de la mà principal i altres que semblen d'una segona mà, posterior però no gaire més moderna. Curiosament, la tinta no és gaire diferent de l'emprada per a les correccions, cosa que permet suposar que aquesta segona mà podria ser contemporània de la primera. Ho tractaré a § 2.8.3.

No hi ha cap indicatiu que permeti identificar el copista o el propietari del manuscrit (més enllà de les dades que es puguin extreure de les anotacions marginals que es descriuen a § 2.8.3). De moment tampoc he trobat al·lusions a altres manuscrits semblants amb els quals pugui tenir relació, més enllà de la coincidència d'algunes de les obres o del tipus d'obra compilades, de les filigranes, etc. En aquest sentit, Cantavella (2013: 62) comenta que *F* respon al model del llibre registre, model que durant el segle XIV es va difondre a la Corona d'Aragó i que, segons Gimeno (1994: 67-68) es produïa en l'ambient de la Cort-Cancelleria (principalment) i en el de l'oligarquia urbana.⁸⁰ El manuscrit, doncs, no hauria estat copiat per un clergue, en tant que no segueix les pautes d'escriptura librària d'ambients clericals, sinó que estaria vinculat amb l'àmbit cancelleresc i documental.

⁷⁷ Amb l'expressió "lletra gòtica cursiva" es fa referència en realitat a una gran varietat d'escriptures gòtiques que no tenen un model estàndard, que deriven de la minúscula carolina igual que la gòtica librària. La gòtica cursiva permet un tractament més fàcil de les lletres, cosa que explica el seu ús en documents, llibres de registre, correspondència, i com escriptura librària sobretot en texts en llengua vulgar. Es va desenvolupar a finals del XIII com a forma simplificada de la *textura* (lletra més delicada emprada per obres importants), ja que es necessitava una lletra llegible més versàtil per escriure més ràpidament en superfícies com la del paper (Romero, Rodríguez & Sánchez 1995; Arnall 2002 i Derolez 2003).

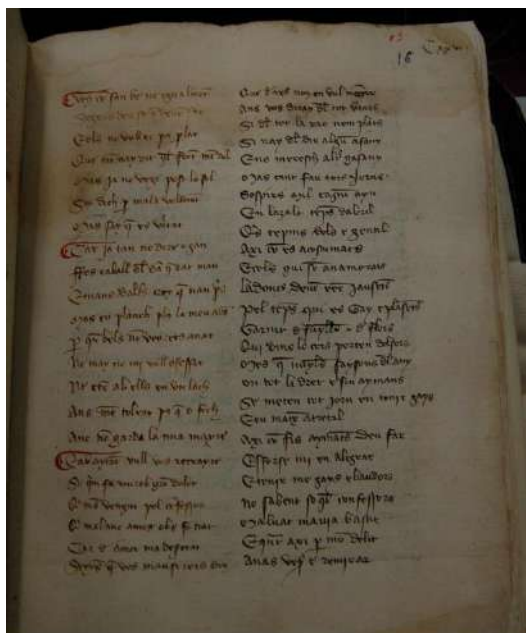
⁷⁸ Cantavella (2013, a l'anàlisi que fa del manuscrit a la seva edició del *Facet*, assenyala que "la mà d'escriptura és uniforme al llarg del text, i ofereix unes característiques no gaire usuals: el pal de la lletra l presenta forma triangular, i es remarca el contrast gruixut-fi de la caiguda de les lletres f, p, q i s. Aquests trets fan l'escriptura del ms. 381 hereua d'un model poc difós a la Corona d'Aragó, però testimoniada en un grup de manuscrits catalans de la primera meitat i de mitjan segle XIV". L'estudiosa indica que aquesta tipologia de lletra és la que fa servir el mateix rei Pere el Cerimoniós, i és també l'emprada al ms. 4 de la Biblioteca de Catalunya, al ms. Escorial K.I.6 de mitjan segle XIV (en aquest només seria la primera mà), i té ressemblances amb la mà del manuscrit A dins el II-3096 de la Biblioteca del Palau Reial (probablement de finals del XIV). Segons Cantavella, aquesta lletra es caracteritza per reunir alhora elements de la minúscula cancelleresca italiana i de la bastarda francesa (p. 56).

⁷⁹ Vegeu § 2.6.1.1, § 2.6.2.3 i § 2.6.2.4.

⁸⁰ Gimeno (1994: 66) explica que aquesta tipologia de llibre en vulgar comença a produir-se a finals del XIII i principis del XIV: "es tracta d'un manuscrit elaborat amb gòtiques cursives d'àmbit documental, escassament decorat i, el més important, escrit damunt paper."

2.8.1 Tintes

S’aprecien bàsicament tres tipus de tinta: una d’ús generalitzat, de color marró, utilitzada per copiar les obres i per a algunes notacions marginals i correccions; una altra de més fosca (que anomenem “negra” o “fosca”),⁸¹ utilitzada per acabar de copiar algunes obres i fer correccions; i encara una altra, vermella, utilitzada per als calderons, les caplletres i destacar algunes lletres internes a la *Història de l’amat Frondino i de Brisona* (vegeu taula 8).



Imatge 73. Al foli 16^r de F^b es pot apreciar el canvi de tinta.

Al foli 16^r de F^b es produeix un primer canvi de tinta, acompanyat de la desaparició dels elements en vermell, és a dir, els calderons i caplletres, poc després del començament dels *Planys del cavaller Mataró* (f. 15^r). El canvi s’inicia a la segona columna (que comença amb el v. 108 “que (de) res non en vul me(n)tir”), afecta la columna sencera i es manté fins al final de la peça, i també afecta l’obra següent, el *Castell d’amor* (vegeu imatge 73). La nova tinta sembla coincidir amb la utilitzada per fer algunes de les correccions a tot el còdex. La tipologia de lletra, igual al de la resta del manuscrit, indica que probablement aquesta tinta va ser emprada per la mateixa mà que va copiar les obres amb la tinta marró. El canvi de tinta per acabar l’obra ens permet

⁸¹ Cantavella (2013) observa quatre tintes diferents a més de la vermella: “marró, grisa clara, grisa fosca i negra (aquesta darrera emprada sols en una cançó de les *Cobles al Cos de Jesucrist*, i per fer petites esmenes en versos dels fulls CVIII^{r-v}, CX^r i CXI^r). Per ordre d’aparició: marró de C fins CXXVI^r col. a (*Faula*, “*Sí-m cavalquey*”, principi dels *Planys d’en Mataró*); grisa fosca de CXXVI^r col b. fins CXXXVI^r (la resta de *Planys d’en Mataró*, *Demandes d’amors*); grisa clara-marró (transició progressiva), de CLXXVI^r a CCVII^r (*Set savis de Roma*); marró, CCIX^r a CCXXII^v (*Llibre de tres*, *Llibre dels mariners*, *Disputació d’en Buc ab son cavall*); grisa clara-marró (transició progressiva), de CCXXIII^r a CCLXII^v (*Facet*, *Cobles al Cos de Jesucrist*, *Llibre de bons amonestaments*, *Cobles a la divisió del Regne de Mallorques*). El roig de caplletres i calderons és absent a la seqüència escrita en tinta fosca.” (2013: 55-56 nota 26). A la meva anàlisi, considero un únic tipus de tinta la negra i la grisa fosca de Cantavella (és la que anomeno “negra”), i la marró i la grisa clara-marró (que és la que anomeno “marró”) com que no observo distincions contundents entre aquestes gradacions.

suposar que el copista no tenia al seu abast totes les obres senceres que volia copiar. Copiava el que tenia i deixava blancs per acabar l'obra quan hi tingués accés (com hem comentat a § 2.6.2 a l'hora de repassar la distribució de les obres en els plecs que proposo de reconstruir; vegeu més endavant § 2.10 i § 2.13 per a les conclusions a què permet arribar l'ús de les tintes). Així ens trobem amb altres obres inacabades com la *Faula*, el *Conte d'amor*, el *Castell d'amor* (*F^b*), el *Frayre de Joy* i el *Calendari rimat* (*F^a*) seguides de blancs de diversa llargada sense la marca de tancament a *Deo gracias*. Després del *Castell d'amor*, que tanca el segon plec de *F^b*, el copista va deixar part de la segona columna del foli 26^f i el 26^v en blanc. A continuació segueix la llacuna de 39 folis; seguint la reconstrucció, sabem que el foli que segueix és el 9 de *F^a*, on s'inicia el *Salut d'amor*. Aquesta obra es copia en tinta negra, però amb calderons i la caplletra en vermell. La tinta negra continua també en l'obra següent, *Lausor de la Divinitat*, tot i que en aquest cas també es presenten la caplletra i els calderons amb tinta vermella.

A més dels *Planys del cavaller Mataró* hi ha una altra obra on la tinta negra acaba una peça començada en tinta marró: la segona (i última) estrofa del poema "Actor de pats, tot lausor e honor" del corpus de *Cobles fetes per lo precios cors de Jhesuchrist per alguns homens de València* (foli 94^r). En aquest cas es veu que el copista va deixar un espai, la meitat de la primera columna, per acabar l'obra. A la segona columna del mateix foli comença l'altra peça, ja amb la tinta marró més habitual, i amb els calderons vermells característics. En aquest cas és força clar, en tractar-se del mateix corpus, que el copista va deixar l'espai per acabar la peça i va continuar copiant les altres poesies del corpus amb la tinta i decoració usuals. No es torna a observar la tinta fosca tret d'alguns casos de correccions.

L'única obra en la qual s'empra la tinta vermella per destacar lletres internes és, com s'ha comentat abans, la *Història de l'amat Frondino i de Brisona* que, a més, presenta calderons vermells intercalats al text en els fragments en prosa. Aquestes lletres apareixen principalment als textos en prosa, es troben pintades o acompanyades d'una ratlla vermella i no sempre coincideixen amb la inicial de la paraula (a vegades és només el punt d'una "i", per exemple). Són lletres internes que no es troben destacades per la dimensió o forma (com succeeix amb les majúscules inicials de les cartes, més grans i fetes amb tinta vermella), i que no es corresponen sempre a l'inici d'una frase o idea. Malgrat aquesta arbitrarietat aparent en l'ús de la tinta vermella per destacar algunes lletres, s'observa que majoritàriament afecta lletres inicials de paraules que solen correspondre a una conjunció d'algun tipus (les més habituals "e" i "car"), o que inicien una exclamació (del tipus "O las!"), per tant, semblen tenir una funció visual de suport a la lectura que acompanya a vegades la puntuació i estructura. També, en alguns casos, hi tenen una funció estètica, que es pot observar en el cas d'una de les peces líriques on cada lletra inicial del vers es troba destacada amb tinta vermella (41^r), fet que continua quan comença la part en vers narratiu que introdueix la resposta de Frondino a la carta anterior de Brisona, i també l'observem al foli final (45^v), afectant en aquest cas a una columna i mitja de versos narratius, on l'inicial de cada vers està destacada amb tinta vermella. Tot i això, ens trobem cartes on no trobem cap lletra destacada amb aquesta tinta, tot i que sempre trobem els calderons vermells que semblen tenir una funció semblant.

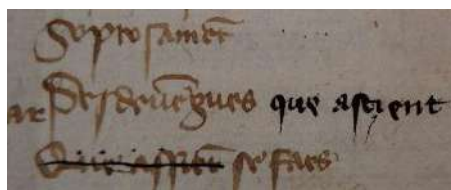
Taula 8. Tintes emprades per copiar les obres al manuscrit.

Obra (*)	Tintes (**)	
<i>Faula</i>	Marró, en combinació amb vermella	
<i>Conte d'amor</i>		
<i>Frayre de Joy e Sor de Plaser</i>		
<i>Planys del cavaller Mataró</i>	Marró, en combinació amb vermella (meitat)	Fosca, sense combinació amb vermella
<i>Castell d'amor</i>	Fosca, sense combinació amb vermella	
<i>Salut d'amor</i>	Fosca, amb combinació amb vermella	
<i>Lausor de la divinitat</i>		
<i>Arnès del cavaller</i>	Marró, en combinació amb vermella	
<i>Història de l'amat Frondino i de Brisona</i>		
<i>Calendari rimat</i>		
<i>Llibre dels set savis de Roma</i>		
<i>Libre de tres</i>		
<i>Libre dels mariners</i>		
<i>Disputació d'en Buc ab son cavall</i>		
<i>Facet o Llibre de cortesia</i>		
<i>Cobles fetes per lo precios cors de Jhesuchrist per alguns homens de València</i>	Marró, en combinació amb vermella	Fosca, sense combinació amb vermella (una cobla de la primera peça)
<i>Llibre de bons amonestaments</i>	Marró, en combinació amb vermella	
<i>Cobles de la divisió del regne de Mallorca</i>		

(*) L'ordre de les obres segueix el proposat a la reconstrucció presentada en aquesta tesi.

(**) No es té en compte la tinta de les correccions.

2.8.2 Correccions



Imatge 74. Correcció en tinta negra al f. 9^o de F^b.

Les correccions estan fetes bé per la tinta fosca, bé per la tinta marró més general al manuscrit, sent les fetes en tinta marró majoritàries. En tots dos casos, semblen fetes per la mateixa mà. Solen consistir en paraules ratllades, per tal de canviar-la per una altra que s'anota o per indicar un canvi de posició d'una o diverses paraules al vers (vegeu taula 9). No he trobat correccions significatives respecte del contingut. Com a norma general, quan apareix una paraula ratllada (o un grup de paraules), és perquè la mateixa apareix al vers precedent o al posterior, cosa que explica l'error. Un altre tipus

de correcció freqüent són els afegits de paraules omeses en el moment de còpia, com ara preposicions o pronoms, o afegits de paraules finals fora de la línia del vers. Fins i tot hi ha un cas d'un vers sencer afegit entre dos versos. Pel tipus de tinta i lletra, les correccions semblen ser contemporànies o pròximes al moment de la còpia. La mena de correccions demostra que el recull va ser objecte d'una revisió textual força exhaustiva, però no indiquen que el copista hi incorporés lliçons provinents d'una altra font. Això pot ser interessant de cara a fer una hipòtesi, per preliminar que sigui, sobre el procés de còpia i la presència de textos inacabats.

Resulta interessant assenyalar que al manuscrit trobem textos en tinta marró corregits amb tinta negra, però no a l'inrevés, cosa que indica que hi havia una correcció contemporània a la còpia (la marró) i una altra posterior (la tinta negra). El fet que hi hagi textos en tinta negra-vermella i textos en tinta negra sense vermella (però no textos en tinta marró sense vermella) potser indiquen tres moments de còpia: un primer en el qual s'empra tinta marró i vermella; un segon en el qual s'usa tinta negra i vermella; i un tercer on només s'utilitza la tinta negra, quan ja s'acaba la tinta vermella (i és aquí quan es completen les obres inacabades: la poesia del corpus i els *Planys*). No sabria identificar, d'entre les correccions de tinta fosca, si totes es fan en el moment final o no. Diria que no per l'existència de correccions en tinta marró (cosa que indica que les correccions també es fan durant el procés de còpia). Aquest ús de les tintes per corregir suggereix que el copista feia algunes correccions al moment i que després repassava i corregia amb la tinta que estigués fent servir en el moment. El que és segur és que, si considerem que els últims escrits són en tinta negra sense vermella, trobem correccions en aquests textos, per tant, la correcció era part del sistema de còpia, tant en el moment com per revisions posteriors.

A continuació es pot veure una breu descripció de les correccions trobades al manuscrit (hi he deixat fora les paraules afegides al final de vers per tractar-se, més que de correccions, de problemes amb l'administració de l'espai seguint el pauta de les dues columnes) i una taula que ofereix una classificació segons tipus de correcció:

a) Correccions fetes amb la tinta fosca:⁸²

F^b:

Foli 6^r: S'agrega "en" al 7è vers de la segona columna.

Foli 9^r: Una part del vers 16 de la primera columna apareix ratllat i tornat a copiar al vers 15 "que asçient". Vegeu la imatge 74.

Foli 9^v: En el vers 15 de la primera columna hi ha dues paraules afegides a la interlínia superior: "sol" i "au". A més en el 4t vers de la segona columna s'ha ratllat una abreviatura i s'afegeix a sobre la paraula "vullats", i s'afegeix a la fi del mateix vers "per raysonar". El 5è vers de la mateixa columna es ratlla íntegrament (diu: "Dejam araysonar"). A més es ratlla "ab" al 19è vers de la segona columna.

⁸² S'indicarà amb un (*) quan coincideixi la tinta emprada per fer la correcció i per copiar l'obra.

- Foli 11^r: La part final del 14è vers “com port honor” es ratlla i es col·loquen les paraules ratllades a la fi del vers precedent (13è).
- Foli 12^r: Es ratlla la primera part del 9è vers “tro q(uem) ajut” i es col·loca a la fi del vers precedent (8è) lleugerament esmenat “tro q(ue) majut”.
- Foli 16^v: Es ratlla la paraula “tost” al final del 8è vers de la segona columna, i es torna a escriure sobre aquest mateix vers, en una posició interior (*).
- Foli 19^v: Al segon vers de la primera columna es ratlla “fos” i a sobre s’escriu “cort” (*); al mateix vers es ratlla el que sembla una “s” al final de “xantant” (*). Al 10è vers de la mateixa columna apareix una lletra ressaltada, possiblement una “h” (*).
- Foli 21^v: Es ratlla la paraula “mavets” del final del 22è vers, a la primera columna, que apareix a l’inici del vers següent (*).
- Foli 22^r: Es ratlla la paraula “trahir” del 9è vers, a la segona columna, que és la paraula final del vers anterior, i s’escriu “jausir” (*).
- Foli 22^v: Es ratlla la “s” final de la paraula “nos” (queda “no”), al 15è vers de la primera columna (*).
- Foli 24^v: Es ratlla la paraula “raq(ue)rjr” de la línia 17 de la segona columna (*).
- Foli 25^v: Paraula ratllada, “leys”, a la línia 13 de la segona columna (*).
- Foli 26^r: Paraula ratllada, “ordonar”, a la línia 11 de la primera columna (*).
A la 9a línia de la segona columna hi ha una paraula ratllada, potser l’abreviatura “q(ue)” (*).
- Foli 112^v: Una possible cancel·lació al final del vers 18è de la segona columna, que podria ser també una taca de tinta.
- Foli 113^r: Lletres ressaltades (“t”) al final el 19è vers de la primera columna.

F^a:

- Foli 8^r: Lletres “E” superposada a una altra que no he pogut identificar (potser “ll”), al vers 24è de la segona columna (*).
- Foli 11^v: Afegeix “se poc” al marge esquerre del vers, fora de la caixa d’escriptura, a la línia 7 de la primera columna (*).
- Foli 14^r: Es canvia la paraula “dona” per “doncs” amb la substitució de la vocal final, al 12è vers de la primera columna (*); també trobem una “d” ratllada a l’11è vers de la segona columna (*).

b) Correccions fetes amb la tinta marró:

F^b:

- Foli 1bis^r: “c” ressaltada de la paraula “cuges”, sembla que per corregir la inicial original que no és clara, a l’11è vers visible de la segona columna (*).
- Foli 1bis^v: Paraula ratllada, “sebolits”, al final del 7è vers visible de la segona columna, que es torna a escriure al final del vers següent (*). Lletres “r” ratllada amb una barra en “Caur”, tot i que la paraula seria “car”, al vers 15è visible de la segona columna (*).

- Foli 5^r: Es ratlla el que sembla “ar” o al final del 22è vers de la primera columna (el següent comença amb “agren”) (*).
- Foli 7^r: Apareix una part del 13è vers de la primera columna, “no te ab si”, ratllat; les paraules ratllades apareixen al vers següent. Es veu que el copista s’adona que no era el mateix vers quan ja l’havia començat a copiar (*).
- Foli 7^v: Es ressalta “ou” a “clou”, sembla que per tapar una lletra errada, potser una “s” (“clos”), al final del 7è vers de la segona columna (*).
- Foli 11^v: Es ratlla “I” amb barres inclinades al 15è vers de la primera columna (*).
- Foli 12^r: Es ratlla amb barres la lletra “a” de la paraula “ella”, al 4t vers de la primera columna (*). A més apareix ressaltada l’abreviatura “vra” de “vostra”, sembla que per corregir unes lletres que no es distingeixen, al vers 10è de la segona columna (*).
- Foli 12^v: Es ratlla “enseylat” al vers 18è de la primera columna (és la paraula final del vers precedent) (*).
- Foli 27^v: Lletres “s” ressaltada en “vos” (sembla que corregeix, no es veu la lletra original), al 3è vers de la primera columna (*).
- Foli 28^r: Es ratlla “s” de “los”, al 19è vers de la primera columna (*).
- Foli 28^v: Es ratlla “n” a “farien”, al 10è vers de la primera columna (*).
- Foli 31^r: Lletres “h” ressaltada (per corregir una “l”: “lo han”) al 19è vers de la segona columna (*).
- Foli 31^v: Lletres “t” al final de “decantat” ratllada, al 8è vers de la segona columna (*).
- Foli 32^r: Es ratlla la lletra “t” al final de “pinellt”, al 18è vers de la primera columna (*).
- Foli 32^v: Al mig de l’últim vers de la primera columna s’observa la paraula “chavaler” ratllada (última del vers anterior); al marge esquerre de la mateixa línia el copista va escriure “lebrer”, que és la paraula que ha de substituir a la ratllada (*). A més, al mateix vers, es ratlla “lo” al final del vers (*).
- Foli 33^r: Apareix una paraula ratllada, “volant”, al 7è vers de la primera columna; és l’última del vers següent (*).
- Foli 33^v: Es ratlla “l” al final de “atrobai”, al 18è vers de la segona columna (*).
- Foli 34^v: Lletres “d” ressaltada en “coylida”, per corregir una lletra errada que no s’aprecia, al vers 22è de la segona columna (*).
- Foli 41^r: Dues paraules ratllades, “q(ue) dey” (la segona és incompleta, seria “deyts”), al 7è vers de la primera columna, que es tornen a escriure al començament del vers següent (*). Lletres “s” ressaltada a “savi”, per corregir el que sembla una “h”, al 4t vers de la segona columna (*).
- Foli 41^v: Una altra paraula ratllada al 18è vers de la primera columna, “cregue”, que es torna a posar sobre del mateix vers acompanyat a més d’un “ell” anteposat (sembla una correcció de l’ordre de la paraula) (*).
- Foli 43^r: Lletres “r” ratllada amb una barra inclinada (final de vers, potser una coma mal col·locada), al final del 4t vers de la primera columna (*).

- Foli 43^v: Paraula ratllada, “lara” al 12è vers de la primera columna. El vers següent comença amb “la rao”; possiblement era el que volia posar al final del vers anterior (*).
- Foli 47^v: Lletra “E” inicial del vers superposada al que potser és una “n”, al vers 17è de la primera columna (*).
- Foli 48^v: Lletra “c” superposada al que sembla una “l” (“llar>clar”), al 9è vers de la primera columna (*).
- Foli 51^v: Lletra “h” ratllada després del mot “han”, al 8è vers de la primera columna (*).
- Foli 57^r: Lletra “s” superposada a una “r” (“for>fos”), al 17è vers de la segona columna (*).
- Foli 60^v: Paraula ratllada, “vestir”, a l’inici del primer vers de la primera columna (*).
- Foli 61^r: Es ratlla “mal”, a la 7a línia de la segona columna (*). A la seva edició, Riquer (1997: 31) substituís “mal” per “bon”, però no apareix al manuscrit.
- Foli 67^r: Es ratlla “en” en posició interna, al 15è vers de la segona columna (*).
- Foli 67^r: Es ratlla la lletra “s” escrita abans de “tot” (“stot>tot”), al 20è vers de la primera columna (*).
- Foli 72^v: Una paraula ratllada, “me(n)jar”, al 17è vers de la primera columna (apareix al final del mateix vers, sembla un error de col·locació) (*). S’afegeix “no” sobre “ajolons”, per corregir “a jonollons”, al 4t vers de la segona columna (*).
- Foli 73^v: Es ratlla possiblement “ley” o “ly” i es col·loca a sobre “u”, perquè quedi “eu leix”, al primer vers de la primera columna.
- Foli 78^r: Es ratlla “ch” al final de “dich” (“dich>di”), al 14è vers de la segona columna (*).
- Foli 78^v: Una altra paraula ratllada, “res”, al 10è vers de la primera columna, que torna a aparèixer al mateix vers (*). Al 20è vers de la mateixa columna s’afegeix “ell” (*).
- Foli 79^v: Afegeix “r(e)s” a sobre del 21è vers de la primera columna (*).
- Foli 80^r: Es ratlla “cor” a l’últim vers de la segona columna, paraula que apareix al mateix vers en posició final (*).
- Foli 81^r: Es ratlla “fay” en posició interna al 22è vers de la segona columna (*).
- Foli 82^v: Es ratlla “v(ost)ra” en posició interior al segon vers de la segona columna, paraula que apareix al mateix vers en una altra posició (*).
- Foli 84^r: Es ratlla “ay”, al 3r vers de la segona columna (*).
- Foli 85^r: Dues abreviatures juntes ratllades (sembla que les va voler separar perquè són necessàries per al sentit del text), “Q(ue) d(e)l”, al 20è vers de la segona columna (*).
- Foli 86^r: Es ratlla l’última paraula “co(m)ptar” del 3r vers de la segona columna i es corregeix per “no(m)nar” (*). A l’últim vers de la segona columna s’afegeix a l’inici del vers “vos” (*).
- Foli 91^v: Es ratlla la lletra “s” al final de “ressembla”, al 12è vers de la primera columna (*).

- Foli 95^r: Afegeix “d’onor” sobre el 7è vers de la segona estrofa de la cançó (*).
- Foli 99^v: Ratllat el que sembla “au (o an) cap” i, a sobre de la paraula ratllada “cap” es va copiar un “lo”: seguidament el vers acaba amb les paraules “cap ras”. Podria ser que el copista hagi copiat “au cap cap” en lloc de “lo cap ras” i ho hagi corregit. Aquesta correcció es produeix al 15è vers de la segona columna (*).
- Foli 104^v: Hi ha un vers que sembla adjuntat entre els versos 13è i 14è de la segona columna, “p(er) vij canals se (co)ngita” (*).
- Foli 104^v: El 6è vers de la segona columna “Co(m) girofles e mans” està marcat amb una creu, per indicar que es tracta d’una interpolació errònia (*).
- Foli 105^r: L’11è vers de la segona columna “lo sol nol gita major” (3r de la cobla) sembla afegit entre els versos segon i quart (*).
- Foli 105^v: Es ratlla “mi fan” al final del 22è vers de la segona columna (7è de la cobla); és l’inici del vers següent (*).
- Foli 106^r: Es corregeix part de la paraula “traüts”, es ratlla l’última síl·laba i s’escriu “uts” a sobre, al 5è vers de la primera columna (6è de la cobla) (*).

F^a:

- Foli 1^r: “s” inicial substituïda per “p”, al 20è vers de la segona columna (*).
- Foli 2^r: “a” ratllada a l’inici de l’11è vers de la segona columna (*).
- Foli 5^r: Afegeix al mig del 13è vers de la primera columna “eu” (v. 542: “Amich, ara fos eu ab vos”), quedant “fos eu ell ab vos”, on “eu” és la lectura correcta, per tant, sembla que s’ha descuidat de ratllar “ell” per indicar la substitució (*).
- Foli 6^r: Al final de les dues paraules del vers 6è de la segona columna col·loca una barra inclinada (coma), entre “dolor” i “sabia”; en aquest cas sembla indicar que “sabia” és la primera paraula del vers següent (*).
- Foli 7^r: Afegeix “fo fayt” al final del 17è vers de la primera columna, que hauria de ser l’inici del següent; marca aquest error amb un calderó senzill, que separa l’afegit (*).
- Foli 12^r: Lletra “E” superposada a una altra que no he pogut identificar, a la línia 24 de la primera columna (*).
- Foli 17^v: Es ratlla una “s” al final de la paraula “q(ue)”, al primer vers de la primera columna (*).
- Foli 21^v: Al final del primer vers de la segona columna apareix ratllat “q(ue) mil”; el vers següent comença amb “Que mils”, per tant, és clara la correcció (*).
- Foli 23^v: Apareix ratllada la primera paraula del 21è vers de la primera columna “Deycell”; apareix afegit fora de la caixa d’escriptura al marge esquerre “D(e)l g(re)u” (*).
- Foli 24^r: Es ratlla la paraula final del 18è vers de la segona columna “fay”, que és la primera paraula del vers següent (*); també al 14è vers de la primera columna trobem ratllada “lux(ur)ia” (*).

- Foli 26^v: Es ratlla la paraula “pot” que apareixia al mig del 18è vers de la primera columna, i es posa al final del vers (*).
- Foli 32^v: Es ratlla “ho(m)” al primer vers de la primera columna (*).
- Foli 35^r: Apareix ratllat el final de la paraula “usatgeses”, quedant “usatges”, al 16è vers de la primera columna; es ratlla “gn” de “dignats” i s’afegeix a sobre la correcció “ct”, al 15è vers de la primera columna (*).
- Foli 36^r: Paraula “cor” copiada sobre un vers, al 9è vers de la primera columna (*).
- Foli 36^v: Es ratlla “se” entre “per” i “me”, al 21è vers de la primera columna (*).
- Foli 37^v: Es ratlla “au”, amb la correcció “ans” a sobre de la paraula corregida, al 15è vers de la segona columna (*).
- Foli 41^v: Es ratlla el que sembla una “e” després de “dol”, al 3r vers de la primera columna (*).
- Foli 42^v: La “m” inicial de “masosament”, substituïda per “iv”, resta i vaçosament (*), a la 9a línia d’una de les cartes en prosa (*).
- Foli 45^v: Apareix ratllat la paraula “auzan”, amb la correcció “aman” a sobre de la paraula corregida, al 9è vers de la tercera columna (*).

Taula 9. Classificació de les correccions.

Tipus de correccions ⁸³	Correcció en tinta negra (folis)	Correcció en tinta marró (folis)
Vers afegit entre dos versos		<i>F^b</i> : 104 ^v (*), 105 ^r (*)
Cancel·lació d’un vers sencer		<i>F^b</i> : 104 ^v (*)
Paraula o grup de paraules afegides a un vers	<i>F^b</i> : 6 ^r , 9 ^v <i>F^a</i> : 11 ^v (*)	<i>F^b</i> : 41 ^v (*), 78 ^v (*), 79 ^v (*), 86 ^r (*), 95 ^r (*) <i>F^a</i> : 5 ^r (*), 36 ^r (*)
Recol·locació d’una paraula o grup de paraules d’un vers al mateix vers, en un altre anterior o posterior, o cancel·lació d’una repetició	<i>F^b</i> : 9 ^r , 9 ^v , 11 ^r , 12 ^r , 16 ^v (*), 21 ^v (*)	<i>F^b</i> : 1bis ^v (*), 7 ^r (*), 33 ^r (*), 41 ^r (*), 41 ^v (*), 43 ^v (*), 72 ^v (*), 78 ^v (*), 80 ^r (*), 82 ^v (*), 105 ^v (*) <i>F^a</i> : 6 ^r (*), 7 ^r (*), 21 ^v (*), 24 ^r (*), 26 ^v (*)
Cancel·lació d’una paraula o grup de paraules	<i>F^b</i> : 9 ^v , 24 ^v (*), 25 ^v (*), 26 ^r (*), 26 ^r (*), 112 ^v (?)	<i>F^b</i> : 12 ^v (*), 32 ^v (*), 60 ^v (*), 61 ^r (*), 67 ^r (*), 81 ^r (*), 84 ^r (*), 85 ^r (*), 99 ^v (*) <i>F^a</i> : 24 ^r (*), 32 ^v (*), 36 ^v (*)

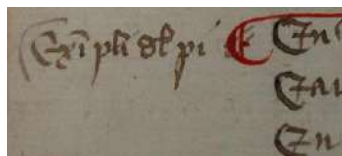
⁸³ Quan un foli presenta més d’una correcció del mateix tipus, apareix repetit a la taula de forma que indiqui quantes vegades s’hi produeix aquest tipus de correcció. Si la tinta de la correcció coincideix amb la de l’obra, s’indica amb (*). Si una correcció no és clara perquè podria ser una taca, s’indica amb (?).

Substitució d'una paraula o grup de paraules	<i>F^b</i> : 9 ^v , 19 ^v (*), 22 ^r (*)	<i>F^b</i> : 12 ^r (*), 32 ^v (*), 73 ^v (*), 86 ^r (*), 99 ^v (*) <i>F^a</i> : 23 ^v (*), 37 ^v (*), 45 ^v (*)
Lletra o lletres d'una paraula ressaltada, superposada, afegida o cancel·lada	<i>F^b</i> : 19 ^v (*), 19 ^v (*), 22 ^v (*), 113 ^r <i>F^a</i> : 8 ^r (*), 14 ^r (*), 14 ^r (*)	<i>F^b</i> : 1bis ^r (*), 1bis ^v (*), 5 ^r (*), 7 ^v (*), 11 ^v (*), 12 ^r (*), 27 ^v (*), 28 ^r (*), 28 ^v (*), 31 ^r (*), 31 ^v (*), 32 ^r (*), 33 ^v (*), 34 ^v (*), 41 ^r (*), 43 ^r (*), 47 ^v (*), 48 ^v (*), 51 ^v (*), 57 ^r (*), 67 ^r (*), 72 ^v (*), 78 ^r (*), 91 ^v (*), 106 ^r (*) <i>F^a</i> : 1 ^r (*), 2 ^r (*), 12 ^r (*), 17 ^v (*), 35 ^r (*), 35 ^r (*), 41 ^v (*), 42 ^v (*)

(?) Taca? No és clar si és una correcció.

Respecte de la tipologia de les correccions, a la taula 9 s'observen 75 correccions en tinta marró i 25 en tinta fosca. La majoria de les correccions (40) afecten parts d'una paraula (una lletra o una síl·laba). Són significatives també les correccions de col·locació de paraules (23), sigui dins del mateix vers o en versos pròxims i les cancel·lacions de paraules o grups de paraules (18); les paraules afegides (10) o substituïdes (11) són menys freqüents, sent testimonials (3) les correccions que afecten un vers sencer (addició o cancel·lació).

2.8.3 Anotacions marginals



Imatge 75. Anotació marginal al f. 31^v de *F^b*.

La majoria de les anotacions marginals es troben al tercer i quart plec de *F^b* i al primer plec de *F^a*, i són realitzades per la mateixa mà que va copiar les obres, amb la tinta marró més habitual al manuscrit.⁸⁴ En el cas de *F^b* es tracta dels títols amb què es coneixen els exemples del *Llibre dels set savis de Roma*, que per alguna raó el copista va copiar als marges, potser com a recordatori (guia de còpia) o com a indicacions per a la lectura. En el cas de *F^a* la majoria de les anotacions marginals corresponen a l'*Arnès del cavaller* de Pere March, i serveixen per indicar l'equivalent moral representat per alguna de les peces

⁸⁴ Segons Cantavella (2013: 63) “el fet que aquestes remarques estiguen fetes per la mateixa mà que escriu el text, apunta la possibilitat que el copista escrivís per a ús particular, no per encàrrec”. Abonen aquesta idea especialment les anotacions que afecten el *Facet* i el *Llibre de bons amonestaments*, com també les *maniculae* tractades a § 2.7.2.5. Les anotacions que afecten l'*Arnès del cavaller* i el *Llibre de set savis de Roma* poden interpretar-se com ajudes a la còpia o a la lectura (personal o per altres).

de l'armadura descrites al poema. Reprodueixo a continuació les notes marginals que responen a aquests títols de *F^b* i l'enumeració de conceptes morals a *F^a*:

F^b:

Foli 31^v: “exi(m)pli d(e)l pi”; assenyalada amb un calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, està col·locada al marge esquerre a la meitat de la pàgina, a l'11è vers, al costat d'un calderó vermell sobre el qual s'ha fet un altre signe semblant a una C (probablement un calderó senzill). Vegeu la imatge 75.

Foli 32^v: “exi(m)pli d(e)l lebre”; assenyalada amb un calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, està col·locada al marge dret, al 14è vers, a la meitat inferior de la pàgina.

Foli 34^v: “exi(m)pli d(e)l porch senglar”; assenyalada amb un calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, està col·locada al marge esquerre al costat del calderó vermell del 18è vers, a la meitat inferior de la pàgina.

Foli 38^v: “exi(m)pli d(e)l moneda emblada d(e)l torra p(e)r lo sau j p(ro)dich”; assenyalada amb un calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, està col·locada al marge esquerre al costat del calderó vermell del 8è vers, en la meitat superior de la pàgina.

Foli 39^v: “exi(m)pli d(e)l rich veyll (et) d(e)l muyl(ler) joua”; assenyalada amb un calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, està col·locada al marge dret, al 18è vers, en la meitat inferior de la pàgina.

Foli 41^v: “ex(empli) d(e)l senescal (et) d(e)l sa muller (et) d(e)l rey”; assenyalada amb un calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, està col·locada al marge dret, al 18è vers, en la meitat inferior de la pàgina.

Foli 46^v: “D(e)l emp(er)ador q(ue) p(er) t(re)sor au(er) desfeu la obra d(e)l Virgili”; assenyalada amb un calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, col·locada al marge dret a la meitat inferior de la pàgina, acostat del calderó vermell del 18è vers.

Foli 49^r: “Exe(m)pli d(e)l papagay”; assenyalada amb un calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, està col·locada al marge dret, a la meitat superior de la pàgina, acostat del calderó vermell del primer vers.

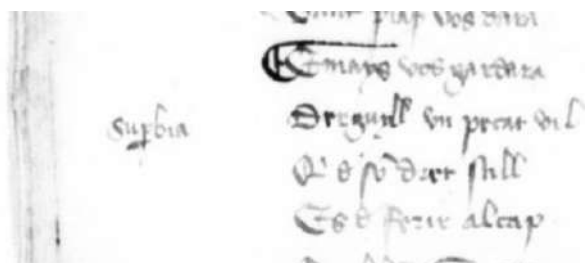
Foli 50^v: “d(e)ls vij savis”; assenyalada amb calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, està col·locada al marge esquerre, a la meitat superior de la pàgina, a l'alçada del tercer vers.

Foli 55^r: “ex(empli) d(e)l fiyla d(e)l rich ho(me)”; assenyalada amb calderó fet amb la mateixa tinta de la nota, està col·locada al marge dret, acostat del calderó vermell del primer vers, en la meitat superior de la pàgina.

Respecte dels títols dels *exempla* que trobem al *Llibre dels set savis de Roma*, hem de tenir en compte que en aquesta versió no tots en porten (Gianetti 1996). D'acord amb les altres versions conegudes manquen el títol del quart (*Eximpli de Ypocras*, conegut també com a l'exemple del MEDICUS), del vuitè (*Eximpli del burges qui sagnave sa dona*, conegut també com a TENTAMINA), i del dotzè (*Eximpli de la copa emblada*, també conegut com a NOVERCA).

F^a:

- Foli 21^r: “humilitat”; feta amb la mateixa tinta que l’obra, en aquest cas sense calderó vermell, al marge dret i a l’alçada del primer vers.
- Foli 21^v: “sup(er)bia”; feta amb la mateixa tinta que l’obra, sense calderó vermell, al marge esquerre, a l’alçada del 8è vers (vegeu imatge 76).
- Foli 22^r: “Gola” i “abs(t)inen(s)a”; totes dues al marge esquerre de la primera columna, a l’alçada del 10è i 17è vers respectivament. També trobem al marge dret i a l’alçada del 8+e vers l’anotació “d(e) m(e)njar e beure”, feta a dues línies i emmarcada per una ratlla corba que sembla un parèntesi obert. Totes aquestes anotacions estan fetes amb la mateixa tinta que la peça.
- Foli 22^v: “d(e) viand(e)s” i “d(e) p(ar)lar”, totes dues al marge esquerre, a l’alçada del 12è vers i el 21è respectivament, fetes amb la mateixa tinta que la peça. Al marge dret en trobem “pacien(s)a” i “jra”, a l’alçada del 14è i 18è vers respectivament.
- Foli 23^v: “enuege” al marge esquerre, a l’alçada del tercer vers. Trobem una altra anotació al marge dret “amor”, a l’alçada de l’11è vers. Totes dues estan fetes amb la mateixa tinta que la peça.
- Foli 32^v: “no(m) assi tot bien(e)s”, en dues línies, al marge esquerre a l’alçada del 17è vers, feta amb la mateixa tinta que la peça.



Imatge 76. Anotació al f. 21^v de F^a

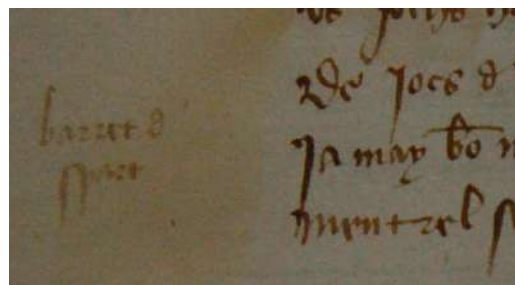
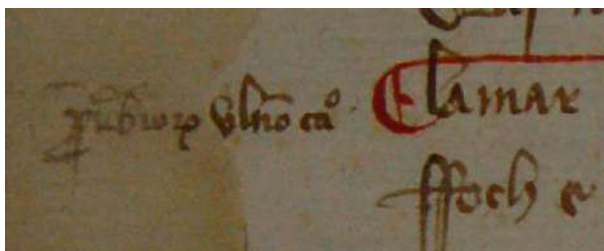
Respecte de les anotacions que afecten l’*Arnès del cavaller* de Pere March, dels dos testimonis conservats d’aquesta obra només F^a les presenta: sembla que no són de l’obra original, és a dir que són fetes pel copista o ja figuraven a l’antígraf del cançoner. No són títols, sinó que exposen l’equivalent moral d’algunes de les peces de l’arnès. Aquesta enumeració no és completa: s’enumeren “humilitat-supèrbia” (bacinot); “abstinència-gola (especifica en “beure i menjar”, que correspondria amb l’estrofa doblada, i també “de viandes i de parlar”)” (capmall); “paciència-ira” (cota); i “amor-enveja” (jaqués). Quedarien, doncs, sense enumerar “castedat-luxúria” (bragues); “proesa-peresa” (arnès de cama); “llarguesa-avarícia” (guantellets); “vergonya-pecat” (tarja); “saviesa” (glavi); “justícia” (espasa); “caritat” (coltell); i “fortalesa” (atxa). Manquen també totes les equivalències respecte de l’arnès del cavall (fe, temor de Déu, perseverança).⁸⁵ És a dir que s’enumeren poc més de la meitat de les correspondències de les armes defensives de l’arnès, deixant totalment fora les armes ofensives i l’arnès del cavall. A més d’aquesta enumeració, una altra anotació del mateix estil la trobem molt més endavant, ja arribant a les conclusions de l’obra (“no(m) assi tot bien(e)s”), que indica que, efectivament, en aquell punt el poema comença a recapitular i enumerar totes les

⁸⁵ Segueixo el resum de les analogies proposat per Cabré, Lluís (1993: 201-202).

peces de l'arnès amb la seva correspondència moral. Per tant, ens trobem possiblement amb pautes de lectura: la inconstància podria suggerir que es tracta d'una incorporació del copista o que formaven part del model, igual que els espais en blanc que deixa entre descripció i descripció de cada peça de l'arnès. Aquests blancs podrien indicar la intenció d'afegir alguna rúbrica més elaborada que aquestes marginalia o, fins i tot, la d'incorporar alguna mena d'il·lustració que finalment no es va elaborar (Cabré, Lluís 1993: 128).

Hi ha dues altres anotacions marginals d'aquest tipus, fetes amb la mateixa tinta i per la mateixa mà principal. La primera afecta el *Facet*. Es troba al foli 91^v del sisè plec de *F^b*, al marge esquerre, a l'alçada de la línia 9. Com passa amb totes les altres, està assenyalada amb un calderó del mateix color de la nota. També sembla tractar-se d'una referència per al lector, d'un índex de l'ús del manuscrit per a la lectura. És una de les dues notes que apareixen en llatí, en aquest cas una referència bíblica, i diu: “p(ro)u(er)bior(um) vlti(m)o ca(pitul)o” (vegeu imatge 77, esquerra).

La segona es troba al foli 100^v, al setè plec de *F^b*, col·locada entre el versos 6è i 8è de la primera columna. Correspon al *Llibre de bons amonestaments*, i diu: “barret de spart”. No està assenyalada amb un calderó, ni respon a un títol o secció conegut però sembla tenir una funció semblant a les anteriors, com a guia de còpia i lectura (vegeu imatge 77, dreta).

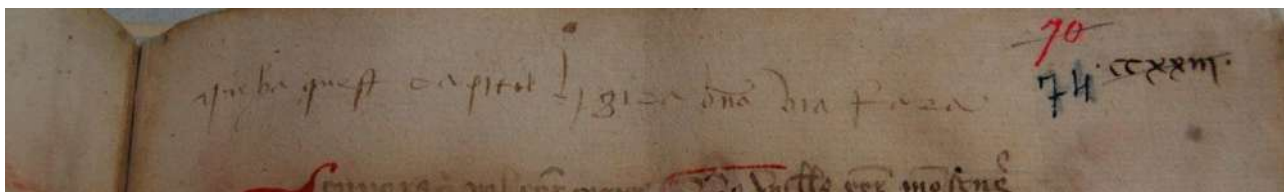


Imatge 77. A l'esquerra, anotació marginal al f. 91^v; a la dreta, anotació al f. 100^v, totes dues de *F^b*.

S'observen altres anotacions marginals peculiars: quatre es troben a *F^b* i, tot i que semblen fetes amb una tinta semblant a l'habitual al manuscrit —potser una mica més clara—, podrien haver estat executades per una altra mà. El que és segur és que la tipologia de lletra és força diferent de la de la resta del manuscrit.

La primera d'aquestes anotacions marginals es troba al marge superior del foli 20^v (al segon plec, al mig dels *Planys del cavaller Mataró*), fora de la caixa d'escriptura, ocupant l'espai d'una línia amb el llarg de les dues columnes. Sembla que també afecta el 21^r com a taca (la nota es troba al foli 20^v, però la tinta fresca va deixar una taca especular al foli següent). La lletra, més petita i difícil de llegir, impedeix la total reproducció del que diu la nota. Reprodueixo el fragment que he desxifrat fins al moment: “Nius (?) p(er) que q(uo)d [...] de [...]”. Aquesta és una de les dues anotacions llatines del manuscrit, i en aquest cas sembla una prova de ploma (vegeu imatge 78).

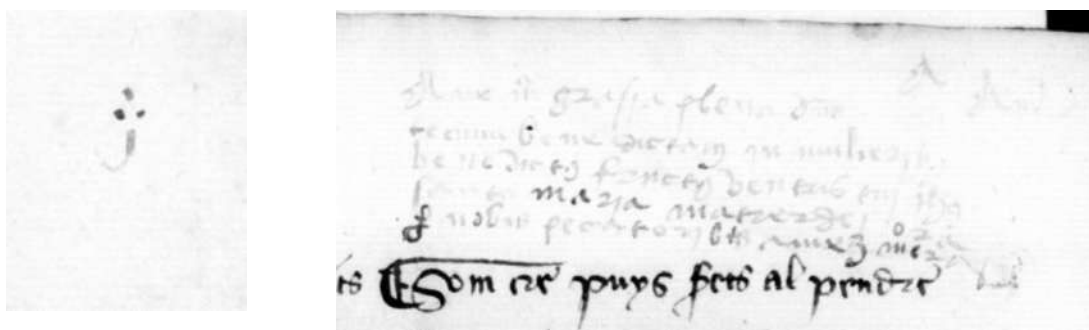
La segona anotació amb aquestes característiques es troba al quart plec de *F^b* (al mig del *Llibre dels set savis de Roma*) i està escrita en una lletra més cursiva que la de la resta del manuscrit, força diferent, però feta amb una tinta semblant, una mica més clara, com la de la nota anterior. La nota apareix al marge superior del foli 42^v, ocupa



Imatge 81. Anotació al f. 74^r de F^b

La quarta apareix a l'inici del sisè plec i del *Facet* (f. 74^r), al marge superior, en una línia ocupant l'espai de les dues columnes. La tinta s'assembla a la de la resta del manuscrit, i la lletra a la de la nota marginal precedent (la de la *Disputació*). En aquest cas és perfectament llegible: “qui ha quest capitol ligira b(o)na via fara” (vegeu imatge 81). Potser també es tracta d'una prova de ploma que funciona com a una rúbrica o glossa senzilla.

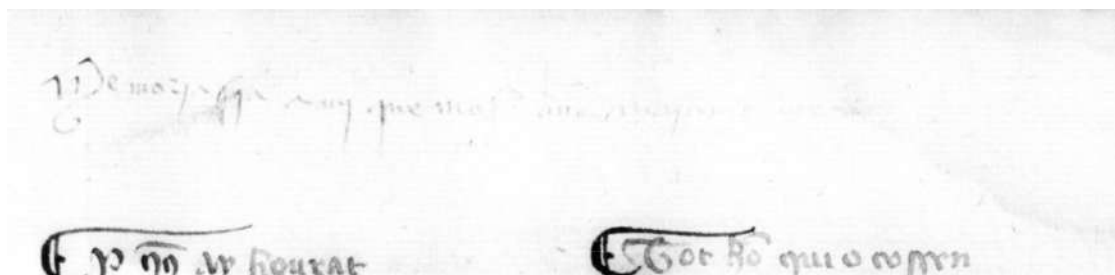
El fragment parisenc F^a també compta amb algunes d'aquestes anotacions secundàries, fetes amb una lletra diferent de la de les obres, que podrien tractar-se majoritàriament de proves de ploma. Al foli 1^r trobem una mena de flor senzilla, feta amb una J i tres punts, al marge dret i a l'alçada del 10è vers (vegeu imatge 82, esquerra), semblant a la que s'observa al f. 30^r de F^b (vegeu imatge 86); tot i tractar-se d'un dibuix, és força esquemàtic, no relacionat amb el contingut de l'obra, i per tant molt probablement són proves de ploma. Trobem una altra anotació al marge superior del foli 10^v, feta amb una lletra molt semblant a l'anotació del foli 42^r de F^b. Es troba a la part superior de la segona columna, i a més de la nota, hi ha algunes línies que semblen proves de ploma. La nota no es llegeix bé, tot i que sembla una pregària en llatí: “Amen ma(ria?) grasia plena d(a)n(os) te an(i)m(a) bene dicta (et) in nombre(?) (de) santa maria mater dej ora p(er) no(sa)l(tr)as(?) peccatores ame(n) [...]” (vegeu imatge 82, dreta).



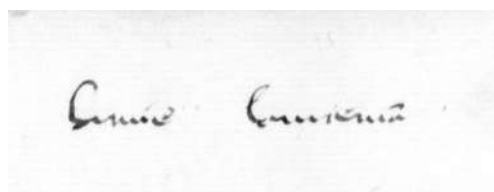
Imatge 82. Flor dibuixada al marge al f. 1^r (esquerra) i anotació marginal al f. 10^v (dreta) de F^a.

Troblem una altra nota al foli 31^v, al marge superior ocupant l'amplada de les dues columnes. És una línia, amb una lletra semblant a la nota precedent, i tampoc és fàcil de llegir en trobar-se molt malmesa per la humitat, sobretot la part final de la nota que és il·legible: “Demorja sja (?) any pre mor(?) t(a)nt majance(?) [...]” (vegeu imatge 83).

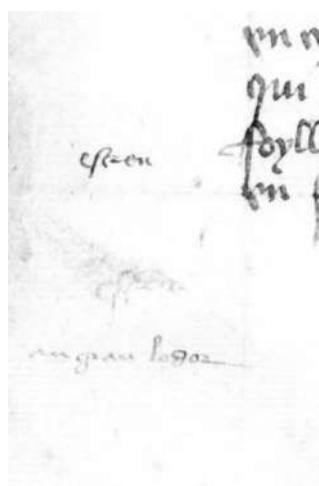
Al foli 38^r trobem una altra nota, també al marge superior coincidint amb l'amplada de la segona columna, a la dreta. En aquest cas la tinta és més fosca que la de les notes precedents, a més la lletra és una mica diferent, més cursiva i amb un aspecte més modern. La nota consta de dues paraules, segons el que he pogut interpretar “Linie Curvieni(n)a” (imatge 84).



Imatge 83. Anotació al f. 31^v de Fª



Imatge 84. Anotació al f. 38^r de Fª



Imatge 85. Anotacions al f. 38^v de Fª

Dues anotacions més de la mà més moderna es poden llegir al foli 38^v, totes dues al marge esquerre inferior del foli. La primera és una paraula, sembla dir “esren”; sota d'aquesta hi havia una altra anotació feta amb llapis i que es va esborrar, tot i que no totalment i encara es veu. Sembla que deia la mateixa paraula de l'anotació feta amb tinta. Sota aquestes anotacions, n'hi veiem una altra feta amb llapis que sembla dir “au gran logor(?)”; podria tractar-se d'una anotació feta en francès (vegeu imatge 85). Finalment, al marge esquerre del foli 42^v, més o menys a l'alçada de la meitat del foli, trobem una mena de “m” feta amb la tinta negra. És molt probablement una prova de ploma.

A més de les anotacions marginals descrites fins ara, que es corresponen majoritàriament amb ajudes al text, títols, enumeracions, o proves de ploma, a Fª trobem un tipus d'anotació marginal o element de la impaginació curiós. Es tracta d'uns punts fets amb tinta vermella al marge inferior, fora de la caixa d'escriptura, uns al recto i altres al verso, que funcionen de forma especular (és a dir que es fan al recto i al verso de la mateixa manera, a la mateixa alçada i localització com si fos un mirall). Aquests punts

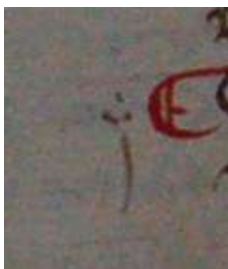
apareixen als folis 42^v i 43^r (un punt per foli); al foli 43^v i 44^f (dos punts per foli); i als folis 44^v i 45^v (tres punts a cada foli), sempre al *Fronдино*. La gradació i correlativitat d'aquestes marques indiquen que possiblement són un element per assistir la còpia. Però en ser aquesta l'única obra on figura aquest tipus de marca, seria un element aïllat, motivat possiblement per les particularitats de la font d'on el copista va copiar l'obra.

2.9 Decoració

No s'observa al còdex cap mena d'ornamentació específica. Només les majúscules inicials són més grans (ocupen dues o tres unitats de pautat) i estan fetes en tinta vermella, com els calderons, distribuïts en forma més o menys regular per tot el manuscrit. A *F^b* s'aprecien uns dibuixos de *maniculae* assenyalant passatges del *Llibre dels bons amonestaments* de Turmeda amb una tinta semblant a la del manuscrit, però amb un traçat més prim (vegeu § 2.7.2.4). Aquests elements, si bé donen al manuscrit un aspecte visualment més ric, no poden considerar-se elements ornamentals sinó que més aviat són elements de la impaginació realçats amb una tinta diferent, o aïllats (en el cas de les *maniculae*).

Malgrat la manca d'il·lustracions, a l'*Arnès del cavaller* de *F^a* el copista va deixar uns espais en blanc d'entre 4 i 6 línies, espais que criden l'atenció tenint en compte que són considerables, que és l'única obra que els té, i que la seva distribució no és atzarosa, sinó que es deixen abans de començar la descripció de cadascuna de les peces. Tal com va assenyalar Lluís Cabré (1993: 128), és possible que aquests blancs es deixessin amb la intenció d'elaborar alguna mena d'ornamentació o rúbrica. Tot i tenir present aquesta possibilitat, la manca d'il·lustracions a la resta del manuscrit conservat farien que en tot cas això fos excepcional, i no seria un indicatiu d'un programa de decoració a tot el manuscrit (més enllà dels calderons que ja hem comentat). Si el copista tenia la intenció d'introduir una decoració més elaborada per aquesta obra en concret, seria l'únic cas. No sabem si el motiu rau en alguna particularitat que percebia en l'obra, o si a la font sí que hi havia il·lustracions que volia imitar.

En algunes peces també hi trobem de forma esporàdica unes "flors" d'elaboració molt esquemàtica (són tres o quatre punts fets amb la ploma formant un triangle o un rombe [la flor] i una línia vertical [la tija]: vegeu imatge 86). Podem observar aquestes petites "flors" als folis 30^r (*Llibre dels set savis*, línia 10, v. 338) de *F^b* i al foli 1^r de *F^a*. Aquests símbols semblen marques de còpia o de lectura, o proves de ploma (vegeu § 2.8.3). En qualsevol cas el manuscrit, en el seu estat actual, no té ornamentacions destacables més enllà dels elements de la imaginació ja descrits.



Imatge 86. Flor al f. 30^r de *F^b*.

2.10 El copista i el sistema de còpia

Tal com s'ha assenyalat en apartats anteriors (§ 2.8), *F* està escrit per una única mà que no s'ha pogut vincular amb cap taller de còpia específic o amb un copista determinat, que emprava una lletra gòtica cursiva amb trets de bastarda força regular a tot el manuscrit. La datació de la còpia i la seva localització només es pot basar, de moment i de manera aproximada, en les filigranes del paper, que indiquen un lloc comú de fabricació (Vic 1377, la sirena, i Vic 1356, la muntanya de tres pics), tot i que es tracta d'una informació que no defineix el lloc de còpia ni tampoc dona informació sobre el compilador o el copista (§ 2.2.2). L'anàlisi codicològica, però, permet fer algunes afirmacions i hipòtesis sobre el sistema de còpia que explicarem aquí, per intentar tenir una idea més clara sobre aquesta qüestió. No comentaré en detall els elements no sistemàtics, com les *maniculae* i les anotacions marginals, però hi faré referència quan aportin informació rellevant sobre el sistema de còpia.

Per elaborar el manuscrit, el copista va emprar plec de 8, 10 i 11 bifolis, i no s'observen errors de còpia que l'hagin obligat a treure o afegir folis.⁸⁷ La numeració de les pàgines conservades és correlativa i sense errors aparents (§ 2.5).

Sabem que el copista va emprar com a mínim 3 tintes: la marró, la fosca (entre negra i gris-marronós) i la vermella. Les dues primeres copien el cos de les obres i algunes anotacions i correccions, la vermella s'empra exclusivament als calderons i a les caplletres o majúscules i lletres internes destacades. En l'apartat corresponent (§ 2.8.1) s'explica com aquestes tintes determinen com a mínim tres moments de còpia diferents: l'inicial, quan fa servir la tinta marró en combinació amb la vermella (la combinació més habitual al manuscrit, vegeu taula 8); un segon moment, quan fa servir la tinta fosca en combinació amb la vermella; i un moment final, quan fa servir només la tinta fosca, sense la vermella. La distribució de les obres fetes en aquests moments diferents indica que el copista deixava deliberadament espais en blanc diversos que omplia en un altre moment del procés de còpia.⁸⁸ Així succeeix amb els *Planys del cavaller Mataró*: comença a copiar-se en tinta marró i vermella però, a la segona columna del foli 16^r canvia brusquement i passa a la tinta més fosca sense combinació amb la vermella (imatge 73). Passa el mateix a la primera de les *Cobles* valencianes: té una estrofa copiada en tinta marró i vermella i l'altra en tinta negra (les altres peces d'aquest corpus líric continuen amb les tintes marró i vermella: imatge 123). Les tintes també indiquen que rellegia les obres copiades, perquè va fer correccions (poques) en tinta fosca en obres copiades en tinta marró (imatge 74).

Entre els elements destacats de l'organització de la pàgina, destaquem que el copista estableix un patró irregular als folis, que no segueix de forma rigorosa, amb una certa tendència a fer la columna dreta del recto del foli més estreta que l'esquerra. El

⁸⁷ Només tenim un cas possible en el *FdJ*, segons les hipòtesis de reconstrucció. No considerem, però, que sigui la hipòtesi més probable, en haver-hi una altra que no necessita postular un error d'aquest tipus, vegeu § 2.6.3).

⁸⁸ Una actuació semblant podria interpretar-se al manuscrit *E*, on s'observa un blanc deixat pel copista a l'inici de l'*Arnès del cavaller* que podria tenir intenció d'omplir en un altre moment de la còpia. En efecte, falten els 78 versos inicials al testimoni d'*E*, que comença a copiar-se a la segona columna del f. 23^v. El foli 23^r es troba en blanc, per tant, el copista va deixar en blanc l'espai per tres columnes (suficient per als versos que falten: veieu imatge 87).

sistema de pautat tampoc és regular: normalment és a punta seca, tot i que trobem alguns folis pautats en tinta amb una línia discontinua (§ 2.7.1). La caixa d'escriptura resultant és senzilla: està formada per cinc línies i dibuixada a tots els folis del manuscrit, amb diferents graus d'intensitat. Tot indica que probablement el copista pautava els folis un per un o, en tot cas, en grups de pocs folis, que no utilitzava de forma correlativa. El copista tampoc seguia la caixa amb excessiu rigor: era més una guia d'escriptura que un límit absolut.

Els elements de la impaginació també presenten diversos nivells de sistematització. Les caplletres inicials de les obres solen ser en tinta vermella i de mida més gran, tret d'alguns casos on s'altera aquest patró, la majoria amb causes justificades (§2.7.2.2). Un de les obres on no s'aprecia cap majúscula vermella i destacada és en el *Castell d'amor*, única conservada que va copiar íntegrament en l'últim moment de còpia, és a dir, quan ja no disposava de tinta vermella. En aquest cas, però, es marca l'inici d'obra amb un calderó senzill marró (no deixa espai per fer una caplletra més endavant). També trobem excepcions a les obres que tenen una rúbrica, perquè la caplletra és la inicial de la rúbrica (quan una obra porta un títol breu, la inicial destacada és la del primer vers de l'obra), o si les peces líriques es troben inserides en una obra narrativa principal (per exemple, a la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*). També trobem majúscules internes en el *Facet* i la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*, a causa de les particularitats de les obres (per exemple, indiquen l'inici de les cartes en prosa en el *Frondino*), i que no sabem si procedeixen de la font o són iniciativa del copista. Hi ha dues excepcions clares on no trobem una caplletra vermella tot i fer ús d'aquesta tinta per marcar els calderons. La primera és al *Calendari rimat*, on trobem un calderó vermell cada dos versos, però s'inicia amb una majúscula ordinària, i a les *Cobles* valencianes, que, tot i tenir una rúbrica parlant, ni la rúbrica, ni les peces líriques tenen una caplletra. Que les peces líriques no tinguin caplletra té sentit, perquè formen part d'un corpus (unificat amb la rúbrica), però no en té (o no és clar) el fet que la rúbrica no porti la majúscula. Podria tractar-se d'una anomalia accidental o relacionada amb la font, però crida l'atenció que casualment es tracti de les dues peces de contingut religiós no narratiu del manuscrit, que, segons l'anàlisi del criteri de compilació (vegeu § 3.4), es podrien considerar cesures entre seccions.

Els calderons fets amb tinta vermella tenen usos diversos al manuscrit (§ 2.7.2.1). A més de ser probablement pautes de lectura i de còpia (i de donar-li una certa harmonia estètica) assenyalen la majoria de les transicions entre plecs, perquè hi augmenta la freqüència de calderons, que pot passar de tres calderons per foli a un per vers o cada dos versos. A més, els calderons, marquen normalment l'estrofa o la sentència en les obres líriques i d'estructura paremiològica. Al manuscrit *E*, que també emprava calderons vermells, observem un ús molt més restrictiu i no sistemàtic, exclusivament com a pautes de lectura i còpia (vegeu taula 10).

Les rúbriques (§ 2.7.2.3) no són habituals al manuscrit. Més que de rúbriques, hauríem de parlar de títols d'extensió variable o d'indicació de gènere (en les peces líriques), perquè no s'escriuen en tinta vermella i només es destaquen amb una inicial (les extenses) o amb un calderó (les breus). Presenten una varietat tipològica considerable, no només en extensió i en la seva funció, sinó que apareixen en diverses posicions (centrades quan són títols o especificació del gènere, a ratlla tirada quan tenen més extensió, menys en el *Frondino* que, quan són internes, apareixen encolumnades),

cosa que podria estar lligada al model. Podria ser que en aquest aspecte, doncs, el copista seguís més el que presenten les fonts que tenir un criteri específic.

Els textos estan copiats vers per vers, amb una inicial majúscula que no es troba separada de la resta del vers (només se separa quan és de mida més gran). Estan disposats en dues columnes, amb l'excepció de la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*, transcrita en alguns folis a una sola columna (a ratlla tirada) i amb tres columnes al final (imatges 111 i 112). La ratlla tirada s'hi empra per als passatges epistolars en prosa per diferenciar-los dels fragments lírics i del marc narratiu en vers (a dues columnes). Possiblement és per aquesta barreja de gèneres i estils que el copista abandona la disposició en dues columnes, tot i que la manté en altres textos en prosa del manuscrit, com el *Castell d'amor* (que presenta una sèrie de preguntes i respostes de tema amorós) i el *Llibre de tres*. En aquest últim cas, l'ús de les columnes pot estar relacionat amb la seva estructura aforística; en el primer, però, la raó no és tan clara: no descartem que tant per al *Frondino* com per al *Castell d'amor* s'estigui seguint la font en aquestes qüestions. El final del *Frondino* a tres columnes és excepcional en el manuscrit, i sembla respondre a qüestions d'espai perquè el copista volia finalitzar l'obra abans d'acabar el plec (es percep una condensació del text a mesura que s'aproxima el final) i perquè, segurament, ja tenia copiada (o planificada) l'obra següent, el *Calendari rimat*.⁸⁹

Menciono aquí, perquè potser hi té relació, que en aquests folis finals del *Frondino* (ff. 42^v, 43^{r-v}, 44^{r-v}, i 45^v) hi trobem uns punts fets amb tinta vermella al marge inferior, fora de la caixa d'escriptura, que funcionen de forma especular al recto i verso (vegeu § 2.8.3). Semblen un element per assistir a la còpia, i el fet que només apareguin en aquesta obra pot estar vinculat amb la necessitat d'aprofitar l'espai quan el copista ja s'adona que l'espai del qual disposa potser serà insuficient. En tractar-se d'un element excepcional, no es pot afirmar amb seguretat si respon a alguna particularitat de la font o a una estratègia concreta del copista. Sí que podem afirmar, però, que la condensació del text en aquesta obra és un indicatiu més de què el copista deixava blancs de forma deliberada, possiblement a l'espera d'obres concretes. Es reforça, doncs, la hipòtesi de l'ús de les tintes: la còpia de les obres d'aquest manuscrit es va fer de forma diferida, deixant espais en blanc per obres concretes (o per acabar obres començades), indicis que assenyalen una certa planificació del contingut, i possiblement de l'ordre en què les obres es copiaven al manuscrit, tot i que, com la resta d'element d'ús sistemàtic, no segueixi un sistema rígid i sense excepcions.

Una altra actuació sistemàtica del procés de còpia és l'inici majoritari de les obres al recto del foli. Només hi ha dues excepcions: la *Disputació d'en Buch* i les *Cobles per la divisió del regne de Mallorca*. Aquesta última pot explicar-se per què és la segona obra de Turmeda copiada al manuscrit a continuació de la primera del mateix autor, el *Llibre dels bons amonestaments*. Possiblement, doncs, les obres ja estaven juntes a la font o el copista va voler indicar que funcionaven juntes en ser del mateix autor. En el cas de la

⁸⁹ Aquesta idea es reforça tenint en compte que el copista, segons s'observa especialment al *Llibre dels set savis de Roma*, no tenia inconvenient en acabar una obra al recto del primer foli del plec següent (per tant, aquest estalvi d'espai no es justifica només pel canvi de plec).

Disputació d'en Buch l'explicació no és clara: podria tractar-se d'una obra afegida posteriorment a un blanc, en un espai deixat per una altra obra més breu (a § 2.13 es tracta també aquesta qüestió).

Els reclams i la salutació de tancament de les obres són els únics elements sistemàtics del procés de còpia que no presenten excepcions. Els reclams s'empren per indicar el canvi de plec quan una obra continua al plec següent, i la salutació de tancament ("Deo gracias") apareix en aquelles obres que el copista considerava acabades (§ 2.7.2.6). Aquesta salutació és sempre la mateixa i sembla que és una fórmula emprada pel copista i que no procedeix de la font.

El manuscrit no és ric pel que fa als signes de puntuació: només s'observa una coma representada amb una barra inclinada (/), que a vegades pot aparèixer duplicada (//), i, excepcionalment, alguns calderons senzills, en la mateixa tinta en què es copia l'obra, representats com a un rectangle parcial. En una obra concreta (*Frayre de Joy e Sor de Plaser*), assenyalen el canvi d'interlocutor quan un mateix vers recull el parlament de dos personatges, i en la resta, apareixen en obres sense tinta vermella (vegeu nota 61). En alguns casos es veuen calderons marrons senzills sota els calderons vermells, cosa que indica també certa voluntat de planificació de la jerarquia. La coma funciona com a punt mètric i signe de puntuació a les obres en vers i com a signe de puntuació a les peces en prosa. També s'utilitza per a correccions de col·locació (si l'última paraula d'un vers hauria de ser la primera del següent, per exemple), tot i que no sempre. Les comes dobles també serveixen per marcar la col·locació de calderons vermells. S'observen aquest tipus de comes també a *H*, tot i que amb un ús més restringit i esporàdic que a *F* (vegeu taula 10).

Un dels elements curiosos i sistemàtics d'aquest manuscrit són els blancs que deixa el copista quan considera una obra inacabada (i per tant no hi trobem el "Deo gracias"). De les obres acabades, només el *Llibre dels set savis de Roma* està seguida d'un foli sencer en blanc.⁹⁰ Cinc són les obres inacabades seguides de blancs de diversa llargada: la *Faula*, el *Conte d'amor*, el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, el *Castell d'amor* i el *Calendari rimat*. La *Faula* acaba al f. 3^r, amb la meitat de la segona columna en blanc, i a més, resten en blanc els ff. 3^v i 4^{r-v}, amb espai suficient per acabar l'obra tal com la coneixem. El cas dels blancs del *Conte d'amor* i el *Frayre de Joy* presenten més complicacions, sobretot perquè estan afectats per la mutilació del manuscrit amb la consegüent pèrdua de folis (presumiblement en blanc) i la impossibilitat d'establir amb seguretat la reconstrucció del manuscrit en aquest punt concret. Si seguim la hipòtesi que hem considerat com la més plausible (vegeu § 2.6.3), després del *Conte d'amor* (que acaba al f. 12^v, deixant la segona columna en blanc), tindríem un foli sencer en blanc perdut. Com que es tracta d'un *unicum*, és difícil saber si amb aquest blanc ja seria suficient per acabar l'obra (per altra banda, altres hipòtesis augmentarien aquest blanc a 4 folis sencers, cosa que podria ser excessiva, i podria indicar una obra menor, d'un o dos folis, perduda). En el cas del *Frayre de Joy*, acaba al f. 7^v (*F^a*), amb 2/3 de la segona columna en blanc. A més, segons la reconstrucció, es troba seguit de dos folis sencers en blanc a *F^b* (f. 13^{r-v} i 14^{r-v}) que podrien estar seguits d'un foli més. En aquest cas el blanc

⁹⁰ Acaba al f. 58^r, del qual només ocupa unes cinc línies de la primera columna que copien els tres versos finals i la salutació de tancament. Resten en blanc el f. 58^v i el 59^{r-v}.

pot ser excessiu (amb dos folis seria suficient), tot i que no sabem si el model que tenia el copista era més llarg o hi havia una obra breu en l'últim d'aquests folis. Després del *Calendari rimat* tenim la segona columna en blanc del f. 46^v (*F^a*) en blanc. Tot i que el blanc és escàs, podria ser suficient perquè, dels testimonis conservats, aquest és un dels més complets (de fet, no sembla estar inacabat). Curiosament tanca aquest calendari una estrofa separada de la resta del poema (imatge 114) que no és part de l'obra i que, potser, de forma excepcional, es va col·locar en aquest espai per indicar una mena de tancament. Recordem que es tracta una obra anòmala al manuscrit pel seu contingut religiós i no narratiu, i que tampoc té la inicial destacada com la resta d'obres. Es proposa, a més, com a cesura de seccions, segons la hipòtesi que presentem de planificació de la compilació (§ 3.4), cosa que podria explicar part d'aquestes anomalies.

El copista també deixa blancs a l'interior de les obres. El seu ús es força sistemàtic i majoritàriament es tracta de poques línies (entre 1 i 3) que separen la rúbrica o títol de l'obra (també les rúbriques internes en el *Fronchino* es troben separades per línies en blanc del cos de l'obra), les estrofes en les obres líriques (*Fronchino*, *Cobles valencianes* i les *Cobles* de Turmeda) i les sentències en les aforístiques (*Llibre de tres* i *Llibre de bons amonestaments*). Els únics blancs interns sense explicació clara són el que afecten el *Calendari rimat*, que separa els últims 4 versos de la resta del poema amb dues línies de pautat, i els que afecten l'*Arnès del cavaller*, de Pere March. En el primer cas ja hem comentat que sembla indicar que aquests últims versos del *Calendari* no són del poema original (la resta de testimonis no els incorporen i no es corresponen amb el contingut i to del poema, vegeu § 3.2.2.X). El segon cas és més intrigant: són espais que deixa entre descripció i descripció de cada peça de l'arnès i que ocupen entre 4 i 6 línies del pautat (imatge 89). Aquests blancs podrien indicar la intenció d'afegir alguna rúbrica més elaborada per presentar cadascuna d'aquestes parts (en aquesta obra s'utilitzen *marginalia* en un sentit semblant). També podria indicar que el copista segueix la font en aquest punt, tot i que no hi ha cap element en les altres obres copiades que suggereixi que aquest sigui el cas. Si observem què succeeix al testimoni d'*E* d'aquesta obra, veiem que el copista també deixa uns blancs en una posició semblant, però són de només 1 o 2 línies de pautat (vegeu taula 10).

Respecte de l'ús de *marginalia*, només se n'empren de forma relativament sistemàtica a l'*Arnès del cavaller* i al *Llibre de set savis de Roma* (§ 2.8.3). En el primer cas, el copista hi indica l'equivalent moral d'algunes de les peces de l'arnès, anotacions que només apareixen en aquest testimoni; en el segon cas, són els títols amb què es coneixen els exemples que apareixen en l'obra (en duen 10 de 13 i també són corrents als altres testimonis).

Les correccions estan fetes majoritàriament en la tinta marró habitual del manuscrit i són menys abundants en tinta fosca, sempre per la mateixa mà (§ 2.8.2). Solen ser paraules ratllades per substitució o per recol·locació de la paraula en el vers o en un vers pròxim. També solen ser habituals afegits de paraules, síl·labes o lletres omeses en el moment de còpia, o afegits de paraules finals fora de la línia del vers. Són excepcionals les correccions que afecten un vers sencer (cancel·lació o addició). La majoria de les correccions semblen ser contemporànies o pròximes al moment de la còpia, perquè solen fer-se amb la mateixa tinta en què es copia l'obra. L'existència, però, d'algunes correccions fetes en tinta fosca a texts copiats en tinta marró (imatge 74) demostra que el recull va ser objecte d'una revisió textual més exhaustiva, que no implica

una segona font perquè són correccions menors. A més, reforça la hipòtesi que l'ús de la tinta fosca implica un moment posterior al de la tinta marró, com que no es troben textos copiats amb tinta fosca amb correccions en tinta marró.

Aquest tipus d'errors indiquen un copista que corregeix durant la còpia amb certa atenció, i que revisa les seves còpies temps després, cosa que explica les correccions fetes amb tinta fosca en obres copiades amb tinta marró (9, vegeu taula 9), tot i no ser molt nombroses.

Les observacions que acabo de resumir permeten presentar algunes hipòtesis sobre el sistema de còpia. Primer, observem una sistematització no rigorosa de la majoria dels elements de l'organització de la pàgina i de la impaginació utilitzats (caplletres, calderons, *marginalia*, puntuació, rúbriques, etc.). Es poden fer afirmacions generals sobre l'ús d'aquests elements, però, tret dels reclams, s'observen excepcions, l'abast de les quals varia considerablement (d'una excepció a l'ús de la salutació de tancament, a les rúbriques o *marginalia*, d'ús més divers). Algunes de les excepcions a l'hora d'utilitzar aquests elements podria provenir de la influència dels antígrafs (per exemple, en la varietat de presentació de les rúbriques o les *marginalia*). En efecte, molts d'aquests trencaments de la sistematització els trobem en obres amb alguna particularitat respecte de la majoria en noves rimades copiades al manuscrit: les de contingut religiós (*Calendari rimat*, les *Cobles* valencianes), les copiades en prosa o gènere mixt (*Castell d'amor-Frondino*), les líriques (*Cobles* valencianes-*Frondino*), o del mateix autor (*Cobles* de Turmeda). El copista podria haver decidit, en aquests casos, optar per imitar parcialment la font davant del dubte de com incorporar al manuscrit obres amb particularitats (per exemple, quan copia a ratlla tirada les cartes en prosa del *Frondino*, però disposa en columnes les preguntes i respostes del *Castell d'amor*).

De fet, en l'anàlisi de la llengua emprada per copiar les obres, s'aprecia un esforç per conservar la llengua de la font (el grau d'occitanismes varia des de l'ús d'un català amb poca contaminació —el *Llibre dels mariners*, per exemple— a un occità amb trets catalans —com el *Conte d'amor*—, vegeu § 3.3), cosa que denota un grau important de fidelitat a la font per la transmissió del text (que explica la important varietat lingüística entre els diversos textos), fidelitat que, en grau més baix, podria mantenir-se en altres elements del procés de còpia.

La relació del copista amb les seves fonts potser es presenta de la forma més clara en el cas del *Castell d'amor*. Hi trobem dues particularitats que reforcen la idea d'un copista conservador, fidel a les seves fonts i poc innovador pel que fa a llengua i contingut. Primer, observem que una de les demandes copiades no presenta resposta (un copista innovador podria, fàcilment, haver-hi posat la que considerés més adient per no deixar-la en blanc); segon, a una de les demandes, on hauríem de trobar la resposta, hi escriu la part final de la demanda següent, amb la seva resposta (vegeu § 3.2.2.V.5). Visualment, sembla que el copista hagi fusionat involuntàriament l'inici d'una demanda amb el final de la següent. Aquest error fa perdre la coherència del text. Tant si s'equivoca el copista com la font, la situació denota un copista o bé capaç d'equivocar-se en copiar i no adonar-se'n, o bé poc creatiu en veure errors a la còpia i no intentar esmenar-los amb invencions pròpies. Tenint en compte, a més, que el copista revisa el text i fa algunes correccions menors, crida l'atenció que, en aquest cas, no hagi fet una correcció per dotar el text de la coherència perduda. Aquestes particularitats, sumades a les observacions dels editors sobre l'actitud conservadora del copista de *F* (vegeu § 3.3), permeten afirmar que

es tracta d'un copista amb un alt grau de fidelitat a les fonts i, per tant, és possible que algunes de les anomalies del sistema de còpia estiguin relacionades amb els models dels quals disposava.

Potser relacionat amb les fonts, el copista, tal com s'ha vist amb les tintes i altres característiques particulars d'altres obres (especialment el *Fronchino*), copia les obres en fases diferents, i és capaç de deixar obres inacabades amb espai per acabar-les en un altre moment. Aquest comportament és força inexplicable, sobretot pel gran nombre de textos que afecta. Potser és a causa d'alguna qüestió relacionada amb les fonts que ara se'ns escapa, per exemple podria ser que no tingués accés constant a les fonts desitjades (i, abans d'acabar una obra de memòria o amb una altra font, s'estimava esperar a tenir l'escollida). El que és curiós és que, en lloc d'esperar a tenir l'antígraf a la seva disposició, comencés a copiar altres obres i deixés espais en blanc per acabar-les en un altre moment. Això és especialment destacat en la primera cançó del corpus valencià, on el que copia més tard és només una estrofa. El perquè el seu accés a les fonts era intermitent no ho podem saber (tenia accés a fonts diverses per aquestes peces i escollia en un moment concret l'una davant l'altra perquè aquestes fonts eren fragmentàries? Compartia el seu material amb un altre copista?). Sí que podem afirmar que el fet de no esperar i copiar les obres deixant blancs diversos (per acabar-les després o per obres concretes) suggereix que existia un criteri de compilació, tot i que presenti excepcions i particularitats (en consonància amb el sistema de còpia mateix). Com sempre, no s'ha de perdre de vista que aquest manuscrit és acèfal i ens falten gairebé 100 folis els continguts dels quals serien indispensables per demostrar amb contundència qualsevol hipòtesi en aquest sentit.

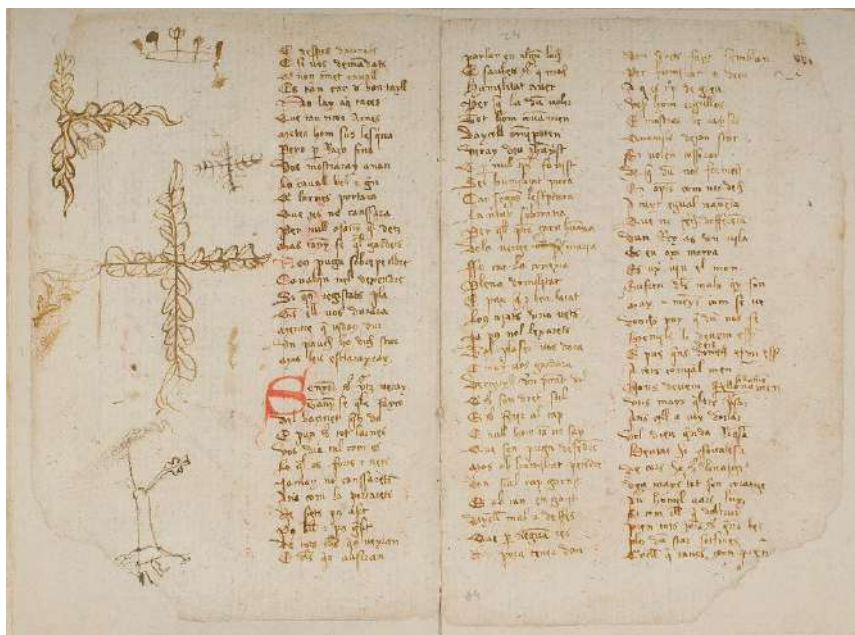


Imagen 87. Ff. 23^v i 24^r d'E, on s'aprecia l'inici de l'Arnès del cavaller a la segona columna.

Taula 10. Taula comparativa dels textos comuns a E, F i H^b

Obra	Ms.	Situació	Llacunes (*)	Organització de la pàgina	Caplletres	Calderons	Signes de puntuació	Observacions
<i>Arnès del cavaller</i>	<i>F^a</i>	12 ^{r-v} + 21 ^r - 34 ^v	Sencera (manquen alguns versos)	A 2 columnes; espais en blanc de 4-6 ll. de pautat, normalment a l'inici de cada peça de l'arnès. ⁹¹ Mida de la pàgina: 295 × 215 mm.	Caplletra de 2 ll. en vermell a l'inici de l'obra. Majúscula inicial de mida normal a la resta de versos.	Empra calderons vermells amb usos diversos (fragmenten el text, assenyalen el canvi de plec); ⁹² amb molta més freqüència que a <i>E</i> (n'hi ha aprox. 230).	Comes (barres inclinades) al final d'alguns vv.	Anotacions marginals de la mateixa mà, sobre l'equivalent moral de la peça de l'arnès descrita o el pecat associat.
	<i>E</i>	23 ^v -32 ^v	Inicial (v. 1-78)	A 2 columnes; espais en blanc d'1-2 ll. de pautat que corresponen al partiment de l'apariat (Cabré, Lluís 1993: 128). ⁹³ L'obra comença al v. del f., a la 2a columna (imatge 87): sembla que va deixar	Caplletra d'entre 2 i 3 ll. en vermell i de mida més gran, a l'inici de l'exordi. Caplletra d'entre 2 i 3 ll. en dues tintes a l'inici de la descripció d'una de les peces de l'arnès, després d'un blanc (imatge 88).	Empra calderons vermells (28), aparentment per fragmentar el discurs atenent l'enumeració de les peces de l'arnès. ⁹⁵	No s'aprecien comes, només barres en tinta vermella a l'inici d'alguns vv. de la 2a columna del f. 31r, que podrien ser proves de ploma. També s'observa un	Com a tot el manuscrit, la tinta hi ha una taca de vermell a les inicials de verso.

⁹¹ El primer blanc és a l'exordi, abans de començar amb l'enumeració sintètica de les diferents peces de l'arnès; la resta just quan tracta cada element de forma detallada, en concret el bacinet, capmall, jaqués, bragues, cuixeres (que van conjuntament amb greves i sabatons, per protegir cames i peus), guantellets, tarja (escut), espasa, coltell, atxa, sella (del cavall), brida, esperons i cavall. No hi ha blancs per l'estofa, la cota de malles, els sobresenyals ni el glavi (llança). Per possibles interpretacions d'aquests espais, vegeu fitxa 3.2.2.VIII.

⁹² Vegeu la descripció d'aquest ús dels calderons a § 2.7.2.1.

⁹³ El copista d'*E* deixa en total uns 20 blancs interns. Tres d'aquests blancs corresponen a versos que falten (vv. 478, 682 i 1214); altres tres no corresponen a versos mancants ni coincideixen amb els blancs deixats pel copista de *F*; 13 blancs tenen una correspondència parcial amb els blancs deixats a *F* (la posició del blanc difereix entre 1 i 3 versos entre tots dos testimonis); i en un blanc la correspondència és total.

⁹⁵ Dels 28 calderons emprats a *E*, 5 apareixen a versos que també porten calderons vermells en *F* (vv. 180, 214, 292, 760 i 1076). Els altres calderons entre *E* i *F* no coincideixen, tot i que 10 es troben a un vers de distància i 8 a dos versos. S'ha de tenir en compte, però, que en *F* apareixen calderons cada 6-8 versos i que, en el canvi de plec, apareix un cada dos versos, per tant, és difícil saber si aquestes coincidències (especialment les que no són exactes) són atzaroses o relacionades amb la font.

				l'espai per copiar els 78 vv. inicials. A 1 columna. Mida de la pàgina: 232 × 155 mm. (f. 3) ⁹⁴	Majúscula inicial de mida normal a la resta de versos, amb taca vermella.		calderó marró senzill per corregir un vers (f. 26r).	
<i>Frayre de Joy e Sor de Plaser</i>	<i>F^a</i>	1 ^r -7 ^v	vv. 174-354 i 771-882	A 2 columnes Mida de la pàgina: 295 × 215 mm.	Caplletra d'entre 2 i 3 ll. en vermell a l'inici de l'obra. Majúscula inicial de mida normal a la resta de versos.	Calderons vermells (3-4 per columna) al vers inicial, 1-2 distribuïts pel mig i un als vv. finals; 100 en total aprox.). 4 calderons senzills ⁹⁶ interns per diferenciar els interlocutors (vegeu nota 61).	Comes (barres inclinades) al final d'alguns versos, com a signes de puntuació.	
	<i>E</i>	67 ^r -81 ^v	vv. 1-83 i 686-733	A 1 columna. Mida de la pàgina: 232 × 155 mm. (f. 3). ⁹⁷	Quatre caplletres internes d'entre 2 i 3 ll. en vermell. ⁹⁸ Caplletres d'entre 1 i 3 ll. en tinta marró i vermella, algunes amb dibuixos	No hi ha calderons.	No hi ha calderons.	

⁹⁴ Segons les dades de BITECA.

⁹⁶ Amb calderó "senzill" faig referència als calderons de mida més petita formats per dues línies perpendiculars unides per l'extrem superior esquerre. Poden escriure's en tinta marró (a *F* només apareixen amb aquesta tinta) o vermella. Es pot veure un exemple d'aquests tipus de calderó (vermell en aquest cas) a la imatge 88, en concret a la primera columna de f. 25^v d'*E*. Els calderons "normals", per contra, són els més habituals, de mida més gran, formats per una línia corba que sembla una "e" majúscula amb la part superior allargada.

⁹⁷ Segons les dades de BITECA.

⁹⁸ Una quan es presenta el personatge de Frayre de Joy; una altra quan comença el parlament de Sor de Plaser en despertar-se; la tercera quan el gaig contesta a Sor de Plaser; i l'última quan acaba el parlament del gaig i ella s'interessa per saber qui és Frayre de Joy.

					senzills. ⁹⁹ Majúscula inicial de mida normal a la resta de versos, amb taca de vermell.			
<i>Faula</i> , de Guillem de Torroella	<i>F^b</i>	1 ^r bis-3 ^r	vv. 1-902 i 1184-1265	A 2 columnes Mida de la pàgina: 294 × 220 mm.	No hi ha cap caplletra (suposem que n’hi devia haver una a l’inici de l’obra, perdut) fora de les inicials de vers.	3- 4 calderons vermells per columna (imatge 93); un al 1r vers, 1-2 als vv. del mig i 1 a l’últim o últims vv. (30 en total, aprox.).	Comes (barres inclinades), majoritàriament al final d’alguns versos (només n’hi ha una en posició interna). ¹⁰⁰ Semblen equivalents a signes de puntuació, amb un ús poc sistemàtic.	L’obra és la que presenta un pitjor estat de conservació. S’interromp de forma deliberada, i segueixen dos folis en blanc.
	<i>E</i>	86 ^r -101 ^v	vv. 956 – 1265 (amb una llacuna entre els vv. 798 i 893 i alguns vv. suprimits)	A 1 columna Mida de la pàgina: 232 × 155 mm. (f. 3)	Caplletra de 2 ll. vermella. Majúscula inicial de mida normal a la resta de vv., amb taca vermella.	Hi ha dos tipus de calderons vermells (imatge 92); uns més grans, semblants als de <i>F</i> (17), i altres més senzills i angulars, en tinta vermella (4). Serveixen com a pauta de lectura i de còpia, i marquen alguns		Com a tot el manuscrit, hi ha una taca de vermell a les inicials de verso .Hi ha una mena de fulla amb tija decorativa al f. 90v, durant la descripció de l’arnès del palafre, quan enumera les parelles d’amants cortesos.

⁹⁹ Alguns semblen dibuixos per fer alguna correcció (imatge 90); les més clares apareixen als versos en els quals Sor de Plaser canvia de parer sobre Frayre de Joy en saber qui era i per les paraules del gaig (passa d’estar enfadada a interessar-se per ell) i quan ella reconeix que els seus noms s’adiuen molt (imatge 91).

¹⁰⁰ Una en posició interna, al v. 912 (“certament tot quant vist/hauray”), sembla que per separar les dues paraules; la resta a final del vers, als vv. 915, 927, 946, 978, 983, 988, 1028, 1034, 1042, 1049, 1076, 1110 i 1111.

						elements narratius, sobretot diàlegs. ¹⁰¹		
	<i>H^b</i>	124 ^r - 146 ^r	Únic testimoni sencer, tot i que manquen alguns vv..	A 1 columna Hi ha algunes línies de pautat en blanc entre vv., que semblen correspondre a la manca de versos (vegeu nota 103).	Es destaquen les caplletres a l'inici d'obra i algunes inicials de columna amb un cos més gran (la mida varia, sol ser de 2 ll. de pautat). 3 caplletres internes (precedides d'un blanc de 2-3 ll. de pautat). ¹⁰³	Només un calderó, gran, en tinta marró (l'única que s'empra per copiar l'obra), a l'explícit "finida".	Vuit barres inclinades a tota l'obra, la majoria al vers en posició interna precedint una conjunció, i algunes en posició inicial; semblen ser l'equivalent a una coma actual i/o	A diferència d'E i F, no s'empra la tinta vermella. Apareixen 6 flors senzilles (3 punts i la tija), possiblement assenyalant alguns fragments importants per la lectura o la còpia. ¹⁰⁵ Dels 3 testimonis comparats, és l'únic que comença amb títol: "Aci comença la falla

¹⁰¹ El primer calderó (senzill) apareix quan Guillem està viatjant sobre la balena (v. 81); el següent (normal) quan comença el parlament de la serp, en francès (v. 176). Després n'hi ha quan torna Guillem com a narrador (v. 184); quan es troba amb el palafre i comença la descripció de l'arnès (v. 224); el següent (senzill) quan continua amb la descripció de l'arnès del cavall (v. 282); quan, cavalcant sobre el palafre es troba els guants de Perpinyà (v. 348); quan acaba un parlament del Guillem personatge i torna el Guillem narrador (v. 372); quan Guillem es troba amb l'esperver (v. 388); quan arriba al jardí (v. 413); quan veu el palau d'Artús (v. 436); quan apareix surt una donzella del palau (v. 471.); quan comença a parlar la donzella en francès (v. 493); el següent (senzill) quan acaba el parlament de la donzella i torna Guillem narrador (v. 507); el següent, al reclam; quan la donzella respon a Guillem després que ell li demani noves sobre el rei Artús (v. 518); quan la donzella contesta a Guillem després que ell li digui, ja dins el palau, que no veu al rei Artús com ella li va prometre (v. 638); el següent (senzill) quan la donzella acaba el parlament i comença a parlar Guillem, agraint a la donzella (v. 663); quan la donzella comença a explicar a Guillem quines són les persones que veu al palau (v. 728); quan comença a parlar el rei, en francès (v. 762); quan Guillem demana al rei si pot fer-li una pregunta (v. 895); quan el rei comença a parlar i li diu que li preguntis, que li dirà la veritat (v. 913); i l'últim quan Guillem es justifica davant el rei que es mostra sorprès pels dubtes del mallorquí sobre la seva identitat (v. 937). Majoritàriament, semblen marcar l'inici (no de forma precisa) d'algunes intervencions dels personatges.

¹⁰³ La primera caplletra interna que no correspon amb l'inici de columna i que està precedida d'un espai en blanc de 2-3 ll. de pautat és la del v. 645 (el blanc podria correspondre a la manca d'un vers, segons els altres testimonis: imatge 94); es tracta d'un dels parlaments de la donzella que acompanya a Guillem al palau, quan respon a la queixa del protagonista; la segona al v. 804, també precedit d'un blanc de 2-3 ll. (que, en aquest cas, no correspon a una manca de versos); és l'inici de la resposta de Guillem a Artús; i la tercera és l'inicial del v. 1055, precedit també d'un blanc de 2 ll. (en aquest cas falten dos versos segons el testimoni de C; que tampoc no són a F); amb aquest vers comença la resposta de Guillem després que Artús li expliqui la seva gesta. A més d'aquestes majúscules, n'hi ha una que no queda clar si està destacada (és una mica més gran i, com les altres que hem vist, està precedida d'un espai en blanc de 2-3 ll., que en aquest cas no correspon a una manca de versos, segons els altres testimonis); apareix al v. 987, quan comença la resposta del rei a Guillem, després que ell expliqui per què dubta de la seva identitat.

¹⁰⁵ La primera apareix entre els vv. 493-495, quan la donzella que rep Guillem als jardins del palau li parla per primera vegada; la següent entre els vv. 507-508, quan la donzella acaba de parlar i pren Guillem de la mà per portar-lo al palau; la tercera entre els vv. 543-544, moment en el qual Guillem i la donzella entren al palau; la quarta

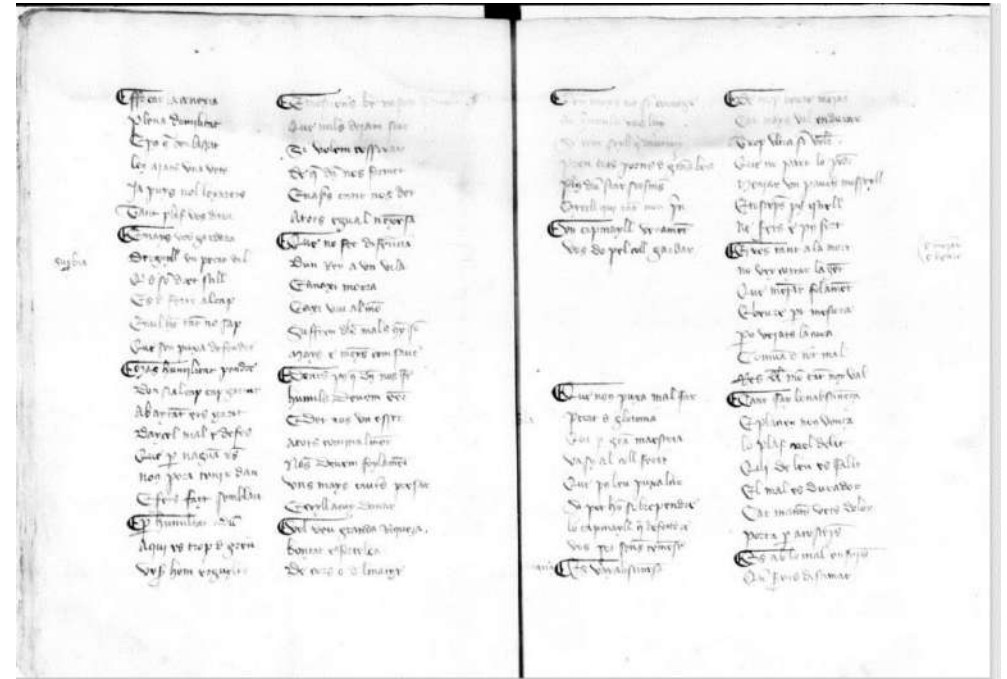
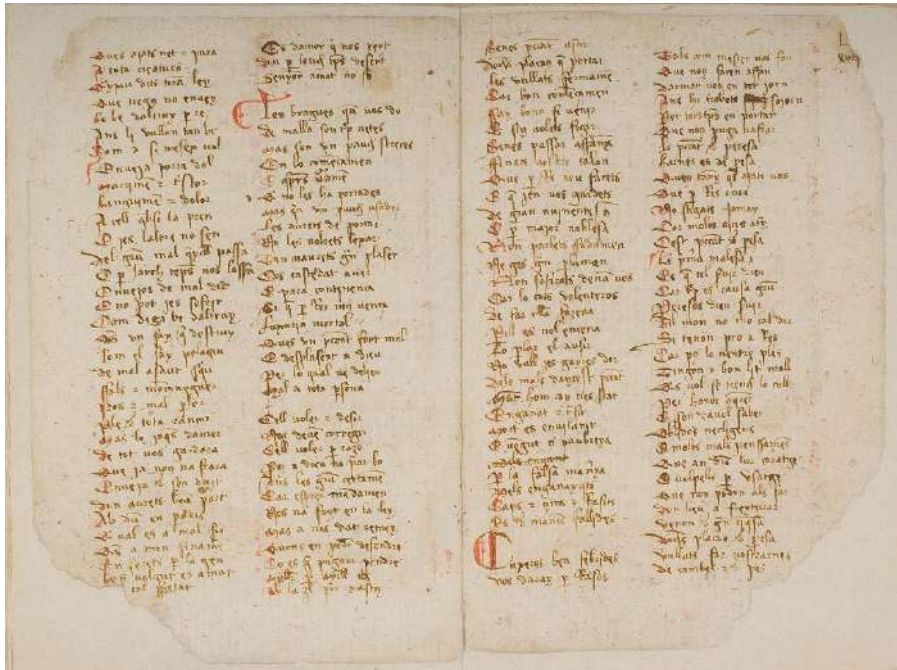
				Mida de la pàgina: 275 × 200 mm. ¹⁰²	Majúscula inicial de mida normal a la resta de versos.		pautes de lectura i còpia. ¹⁰⁴	den Torrelha”, que es troba separat del cos de l’obra i lleugerament col·locat a la dreta del foli (no centrat, com la columna).
--	--	--	--	-------------------------------------------------	--------------------------------------------------------	--	-------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

entre els vv. 917-918, quan el rei Artús respon a Guillem; la cinquena als vv. 1075-1076, quan el rei comença a explicar a Guillem com és que es manté jove: i la sisena entre els vv. 1197-1199, quan Morgana pren la mà d’en Guillem, per explicar-li com tornar a Mallorca.

¹⁰² Segons les dades de BITECA.

¹⁰⁴ Les barres inclinades o comes apareixen al v. 210 (“e·ls altres deportes bells / e gens”), v. 239 (“d’Isolda la bronda / e de Tristany”), v. 295 (“ans vench asaut / e gint vas me”), v. 687 (“de cubertes / e de coxis); v. 838 (“de terra / e com ma portet”), i al v. 1073 (“Abtant calhey / e mantinen”). En aquests casos funcionen com a comes precedint la conjunció (habitualment, com es veu, no porten aquesta coma, només en aquests versos concrets). Al v. 711 (“al pes marit o filh o frayre”) i al v. 960 (“hi vench la fada Morgan (per mar)”) s’observa una barra abans de l’inici del vers; al v. 960 el testimoni de H no presenta el final del vers “per mar”.

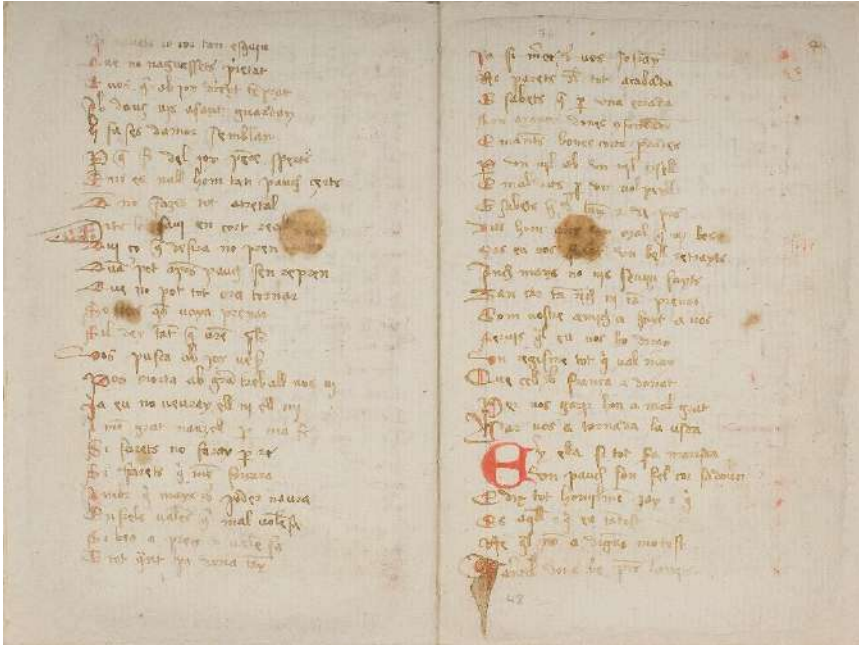
(*) No es tenen en compte les pèrdues de versos aïllats.



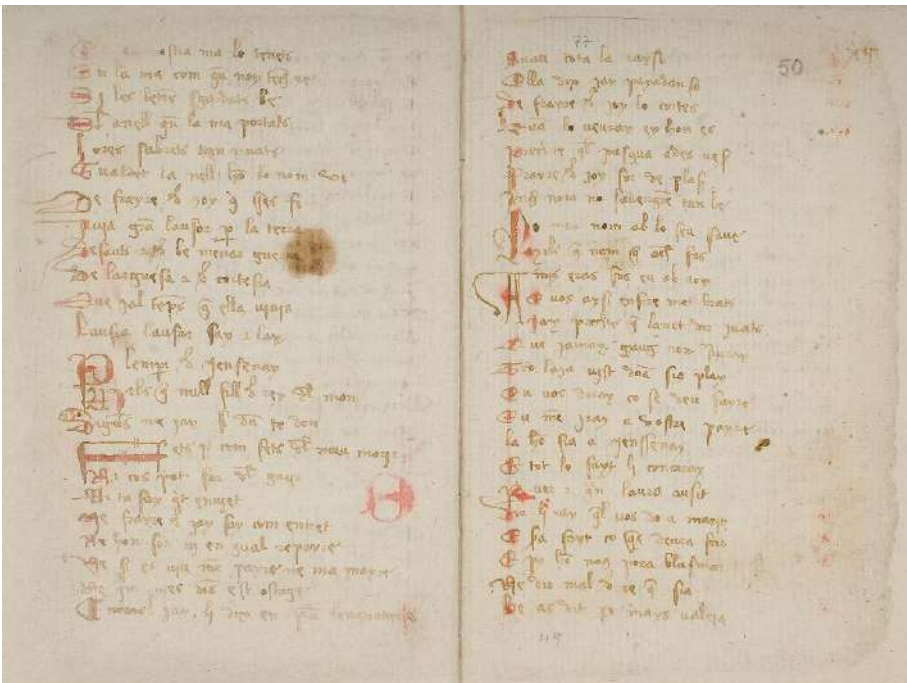
Imatge 88. Ff. 25^v i 26^r d'E, on s'aprecia a l'Arnès del cavaller un dels calderons vermells (amb l'espai en blanc) i una caplletra interna.

Imatge 89. Ff. 21^v i 22^r de F^a, on s'aprecia l'ús dels calderons a l'Arnès del cavaller, l'espai en blanc al f. 22^r i les marginalia.

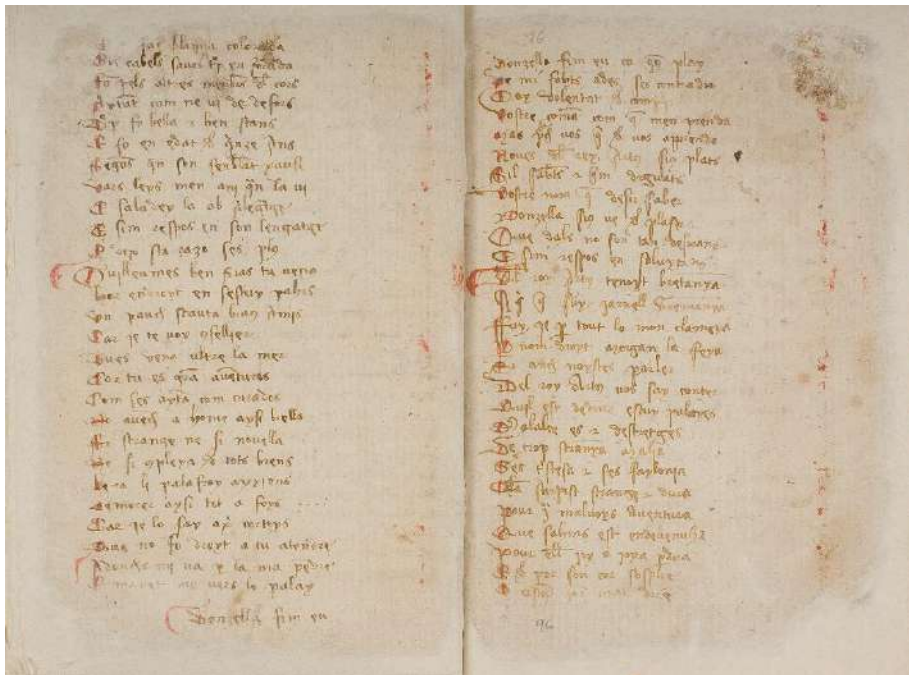
El Cançoner de Carpentràs



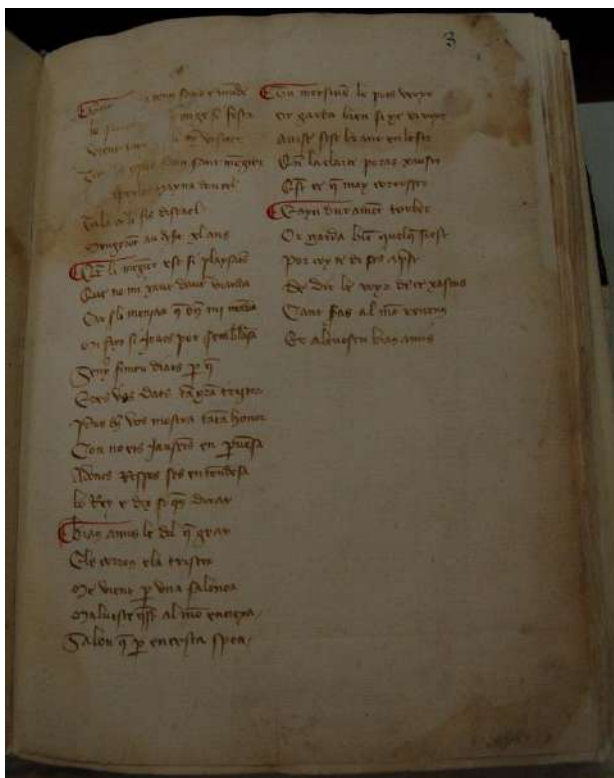
Imatge 90. Folis 75^v i 76^r d'E (Frayre de Joy e Sor de Plaser), on s'observa una caplletra vermella interna i altres caplletres amb dibuixos o tinta marró i vermella, que semblen respondre a correcció d'errors.



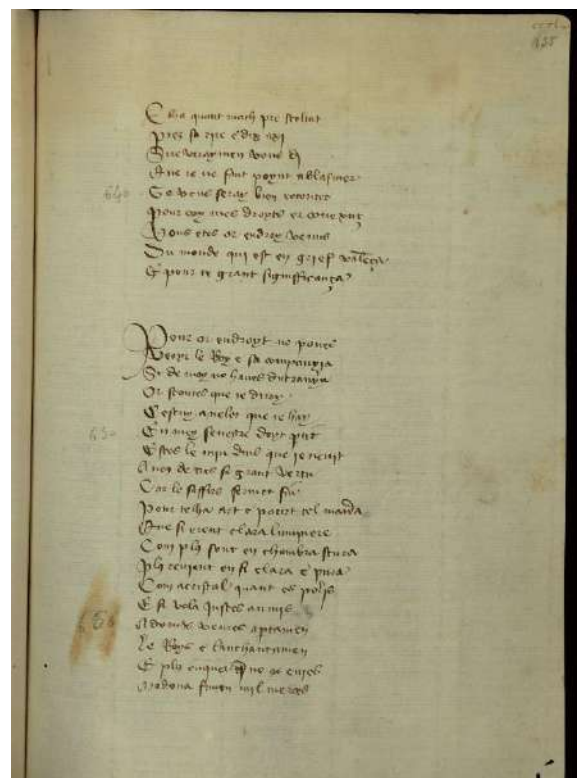
Imatge 91. Folis 76^v i 76^r d'E (Frayre de Joy e Sor de Plaser), on s'observen caplletres destacades per mida o dibuixos.



Imatge 92. Ff. 95^v i 96^r d'E, de la Faula. S'observen quatre calderons vermells, un d'ells senzill.



Imatge 93. F. 3^r de F^b, final de la Faula. S'aprecien els calderons vermells i, al final dels dos últims versos de la primera columna, les comes.



Imatge 94. F. 135^r de la Faula de H^b, on s'aprecia un dels blancs i una de les caplletres inicials de vers destacades per la mida després del blanc.

2.11 Relligadura i estat de conservació

2.11.1 *F^b*

La relligadura actual de *F^b* és moderna, de cartó flexible i pergamí, elaborada quan el volum va ser restaurat (imatge 95). El pergamí embolica les tapes de cartó (que s'aprecien en l'interior) a les quals està cosit mitjançant uns fils de cuir blanc que es veuen als extrems de cada tapa, en les cantonades (sembla ornamental). Les mesures són de 235 × 308 mm. S'aprecien al lloc dos quadrats de cuir amb tres fils paral·lels verticals que en surten. A la part inferior del lloc es llegeix “MS 381” en ocre. Segurament en aquesta restauració li van afegir les quatre guardes més modernes (dos inicials i dos finals) i, per tant, els talons situats entre els folis 24-25 i 93-94. No es conserva l'informe de la restauració.

En canvi, sí que es conserven les cobertes anteriors, fetes amb cartó premsat, que tampoc són les originals (imatges 96 i 97). Al lloc d'aquestes tapes hi figura la inscripció “RIMOS DE TROVBA M · S · TOM · II·”, i a sobre d'aquesta inscripció, a la part superior del lloc, hi ha un adhesiu amb l'anotació “377 bis”, de la mateixa mà i amb la mateixa tinta de la numeració vermella que apareix al manuscrit. Aquesta numeració és la que li va posar Lambert (1862: vegeu § 1.2), qui va respectar la relació establerta pel relligador entre aquest manuscrit i un del *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut (catalogat per Lambert com el 377). En efecte, tots dos manuscrits van ser relligats sota el títol comú de *Rimos dei Trobadors* (*F^b* era el volum II i el *Breviari* el I), i Lambert va mantenir la relació en la catalogació tot i que tant ell com la resta d'estudiosos del còdex han considerat factícia aquesta vinculació. És possible que algunes característiques externes semblants dels manuscrits podrien haver fet creure a un relligador —o propietari— antic que eren una unitat. Potser l'equívoc prové del fet que estiguin copiats en llengües que es podrien confondre (occità i català occitanitzat), mentre que les mides semblants —que no iguals— haurien fet pensar al relligador-propietari que es podien unir en dos volums. Aquesta confusió podria indicar que tots dos manuscrits van pertànyer a un mateix possessor abans d'entrar a la Inguimbertine, i que van necessitar una nova relligadura que evidentment es va elaborar en un mateix moment.

A la part inferior del lloc hi ha un altre paper enganxat, molt degradat, però més modern que el primer, on llegim “Bibliothèque de Carpentràs MANUSCRITS 381”. En obrir les cobertes ens trobem un paper encolat on posa (imatge 96):

“Manuscrit 381
Recolement du 8 avril 1926
Folios en mauvais état:
1 bis et 4.
Folios blancs:
1-4-13-14-59-114-115-
Folios bis:
1.
114 folios.
Foliotage au crayon bleu.
(signatura)

Idem 18 février 1927

Idem 9 janvier 1946 (a/ + 115- le premier et le derniers blancs)

Numérotation ancienne en chiffres romains allant de C [IV] à CCLXII. Autre, incorrecte, en chiffres arabes et à l'encre rouge. Bonne foliation au crayon bleu repassé à l'encre noire.”



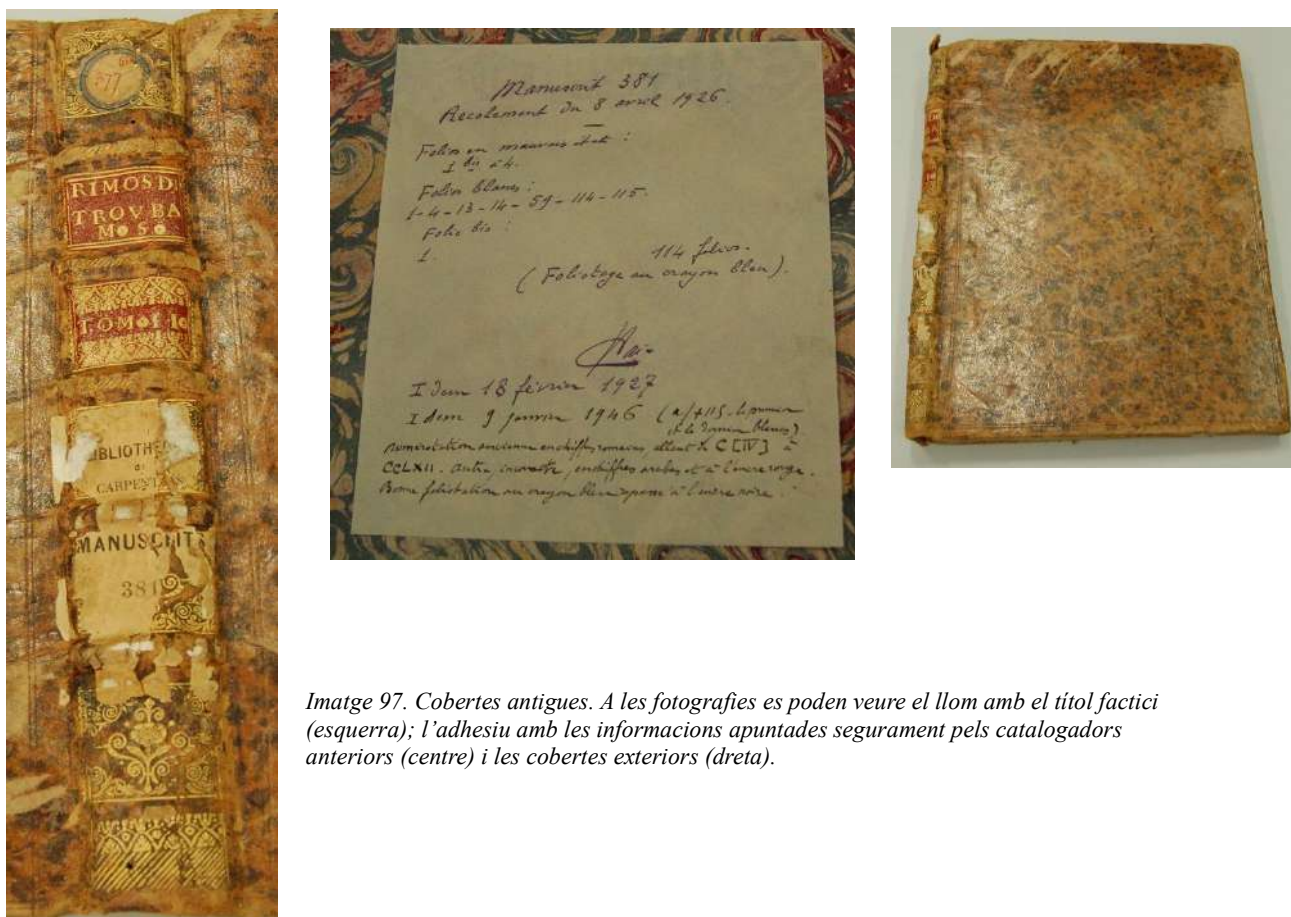
Imatge 95. Cobertes modernes en pergami, cartó i cuir. A les fotografies s'aprecia el llom (fot. sup.), la tapa (inf. esq.) i la relligadura amb taló (inf. dreta).



Imatge 96. Part interior de les cobertes antigues.

D'acord amb aquestes dades, podem suposar que el 1926 el manuscrit es va tornar a enquadrar i que en aquell any la numeració blava ja hi era. El 1946 ja es menciona la tinta negra que repassa aquesta numeració. No sabem si aquestes cobertes són les mateixes de l'època en què Lambert va fer el seu catàleg, tot i que tenen una

inscripció semblant i encara consideraven que el manuscrit era el segon volum d'un altre. Segons Lambert a les cobertes hi deia "Rimos dei Trobadors" i agrega "(Ce titre est sur le dos des manuscrits)" (1862: 197-198), inscripció que manté la mateixa idea, però que no es correspon exactament amb allò que llegim a les tapes velles que ens queden avui. No sabem si aquestes diferències responen a una interpretació de Lambert o eren en realitat unes altres tapes que es van canviar el 1926 mantenint la idea de les velles. Considero més probable, però, que aquestes cobertes siguin anteriors a la realització del catàleg de Lambert, perquè a 1926 ja estava catalogat com a manuscrit 381 i no com a la segona part del manuscrit 377, malgrat que encara es mencioni aquesta relació. A més sembla que l'adhesiu que el cataloga així és posterior.

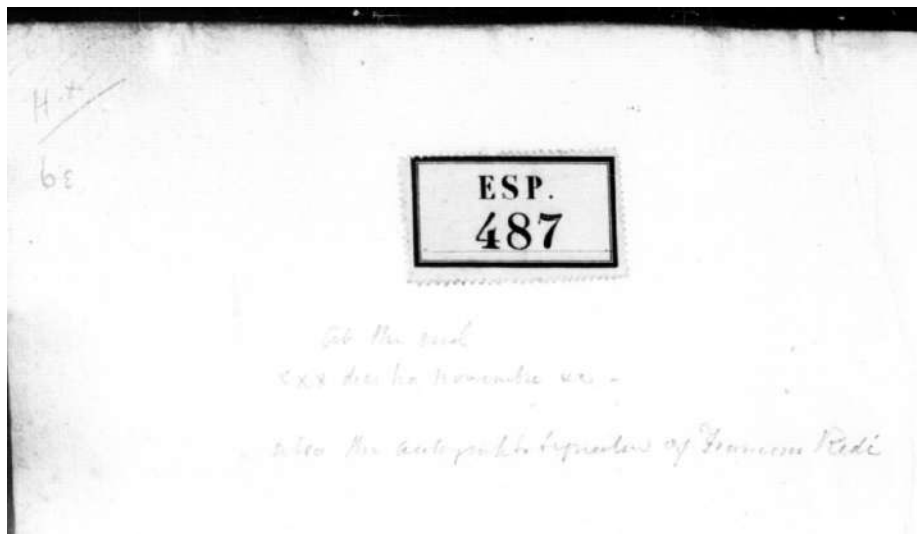
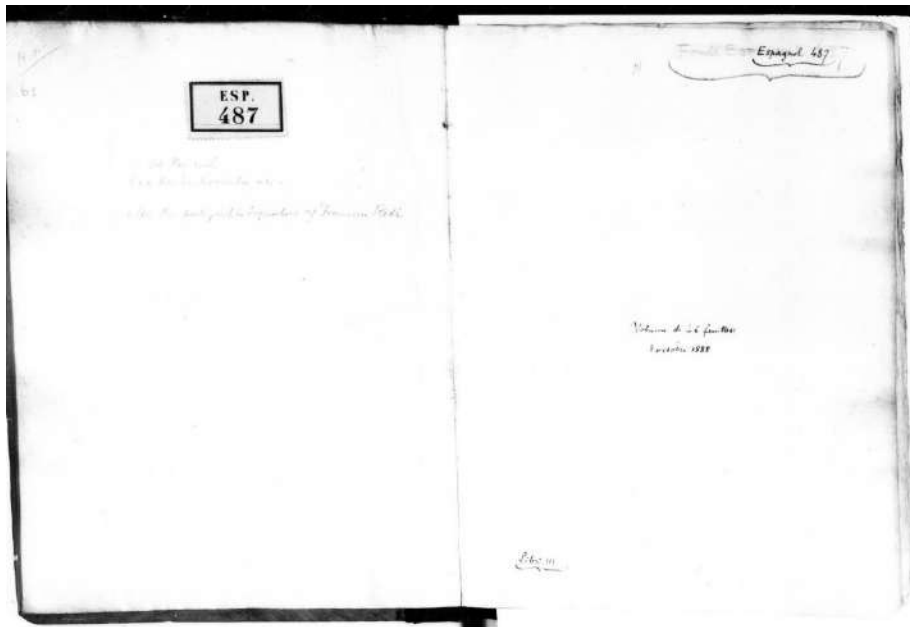


Imatge 97. Cobertes antigues. A les fotografies es poden veure el lloc amb el títol factici (esquerra); l'adhesiu amb les informacions apuntades segurament pels catalogadors anteriors (centre) i les cobertes exteriors (dreta).

2.11.2 F^a

Les cobertes de F^a també són modernes, però anteriors a les actuals de F^b; són d'estil italià, i no es van col·locar a causa d'una restauració pròpiament dita, sinó que les va col·locar Libri per dissimular el seu furt i la pertinença del fragment a un manuscrit més gran. Com és lògic, doncs, no es conserva cap informe ni la datació sobre aquesta manipulació. Les tapes són de fusta i el lloc de cuir, amb costures gruixudes, i mesuren uns 312 mm d'alçada i unes 226 mm d'ample. A la part interior de la tapa hi ha algunes

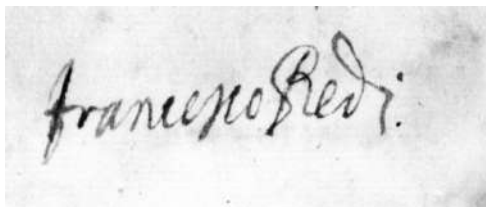
inscripcions a més de la signatura de la BNF, “Esp. 487”. Al que en podríem dir marge superior esquerre de l’interior de la tapa hi trobem la inscripció “H·X·” subratllada, i a sota de la ratlla “bε”. Sota la signatura, trobem una altra inscripció feta en tres línies: “at the end | XXX dies ha novembre vie(?) | and the autograph (?) of Francesco Redi” (vegeu imatge 98). Es tracta d’una descripció de les anotacions que figuren a l’últim foli del manuscrit; “XXX dies ha novembre” és, de fet, el primer vers de l’última estrofa del *Calendari rimat*, al final del qual es troba la signatura apòcrifa de Francesco Redi (imatge 99).¹⁰⁶ Al recto de la guarda també hi ha inscripcions, que podrien ser de la mateixa mà que les de la contratapa; en tot cas es tracten d’una o dues mans clarament modernes.



Imatge 98. Interior de les tapes i primera guarda de F.º. Detall de l’interior de la coberta de (inferior).

¹⁰⁶ Tal com afirma Meyer (1881: 614), seguint Delisle, es tracta d’una falsificació de Libri, segurament per afegir un altre factor de confusió a la identificació i els antecedents del còdex.

A la guarda trobem tres anotacions: al marge superior dret la signatura “Espagnol 487”, escrita sobre una d’anterior, esborrada i feta amb una altra lletra, que deia “fonds ESPAGNOL 487”; centrat al foli i en dues línies, “Volume de 46 feuillets | 8 octobre 1888”; i al marge inferior esquerre la signatura “Libri 111”. Totes aquestes anotacions i la restauració testimonien la coneguda història del robatori de Libri d’aquest fragment de la biblioteca de Carpentràs, i de la seva posterior recuperació (vegeu § 2.12.2).



Imatge 99. Signatura apòcrifa de Francesco Redi (f. 46^v).

2.12 Història

2.12.1 Possessors

Possessors coneguts: Biblioteca Inguimbertine de Carpentràs, 1841-42 (pel fragment *F^b a quo*; pel fragment *F^a ad quem*); Guglielmo Libri-Carucci Dalla Sommaia 1847 *ad quem*; Lord Bertram Ashburnham (4^o Comte d’Ashburham) 1888 *ad quem*; Biblioteca Nacional de França 1888 *a quo*.¹⁰⁷

El Cançoner *F* presenta una història força complexa pel que fa a la procedència, conservació i identificació, amb considerables incògnites, sobretot respecte a les èpoques més reculades. De moment no sabem el lloc d’origen del manuscrit, més enllà de pressuposar que és un manuscrit confegit a la Corona d’Aragó a finals del segle XIV o principis del XV (vegeu § 2.3), i els llocs on va estar amb seguretat són tots posteriors de tres segles a la seva compilació. El possessor conegut més rellevant és la biblioteca municipal Inguimbertine de Carpentràs, que custodiava el manuscrit quan va ser víctima del furt comés pel bibliòfil Guglielmo Libri-Carucci Dalla Sommaia entre 1841 i 1842. Libri el va desmembrar i en va sostreure un fragment de 46 folis. En l’actualitat, la part més extensa (*F^b*) es troba a la Biblioteca Inguimbertine de Carpentràs registrat com el manuscrit 381, mentre que el fragment robat (*F^a*) està custodiat a la Biblioteca Nacional de París sota la signatura ms. 487 del fons espanyol.¹⁰⁸ Sobre els possessors previs no he pogut localitzar informació fiable ni he trobat documents que permetin establir la data d’arribada del manuscrit a la col·lecció Inguimbertine ni la seva procedència.

Els estudis sobre la història dels manuscrits robats a França permeten, però, formular hipòtesis sobre altres possibles possessors a partir de les catalogacions més antigues. Les errades i inconsistències en aquestes identificacions no permeten considerar-les completament fiables. Per això he dividit l’estudi històric en dues parts: un resum de les dades segures i algunes hipòtesis que no he pogut de moment comprovar

¹⁰⁷ Sobre les dades dels possessors (dates i noms), ampliades i justificades, vegeu l’apartat següent.

¹⁰⁸ Per a l’abast d’aquest furt, vegeu l’estudi històric a l’apartat següent.

amb prou certesa.¹⁰⁹

2.12.2 Estudi històric: dades segures i hipòtesis sobre la provenença

La biblioteca Inguimbertaine de Carpentràs, el primer lloc on podem localitzar amb certesa el manuscrit íntegre, va ser creada en 1744 pel bisbe Joseph-Dominique d'Inguibert¹¹⁰ en retornar a la ciutat després de vint-i-sis anys a Itàlia, d'on va portar 4000 impresos, manuscrits, i la seva col·lecció d'art i antiguitats, amb els quals va formar el primer gran fons de la biblioteca (fons de Roma). El 1745 Inguibert va efectuar la compra més important per als fons de la Inguimbertaine: la biblioteca de Louis Thomassin de Mazaugues i el seu fill, Henri-Joseph, amb uns 20000 volums rars de manuscrits i impresos, a més d'altres objectes d'art (vegeu Dubled 1973).

Per aquella època malauradament no existia cap catàleg complet de la Inguimbertaine, només inventaris o registres parcials d'algunes col·leccions concretes (com el registre *Libri a dominibus rectoribus bibliothecariae empti* que inclou els llibres comprats per la biblioteca entre 1760 i 1776; o el catàleg dels llibres de la col·lecció aportada pel seu fundador); és a dir que, a més de la de Mazaugues, hi havia altres col·leccions i incorporacions importants sense catalogar i registrar. Tot i que alguns il·lustres bibliotecaris de la Inguimbertaine n'havien començat la tasca d'identificació i descripció,¹¹¹ fins al 1862 no es va publicar el primer catàleg complet, elaborat pel bibliotecari Charles G. A. Lambert,¹¹² que ens permet tenir una idea ordenada i més objectiva dels fons d'aquesta biblioteca.

¹⁰⁹ A l'annex II.II he afegit un apartat relacionat amb l'estudi històric sobre una possible via d'arribada a Carpentràs i a les conclusions finals (§ IV) s'exploren també altres hipòtesis a partir de les relacions codicològiques amb altres manuscrits. Es tracta d'hipòtesis més arriscades, per la qual cosa he decidit no incloure-les aquí, per tractar-se més de reflexions que d'una anàlisi que hagi pogut contrastar documentalment.

¹¹⁰ Joseph-Dominique d'Inguibert (Carpentras, 1683-1757), conegut també com a Dom Malachie d'Inguibert (nom que adopta a l'orde religiós), a més de ser l'il·lustre fundador de la biblioteca de Carpentràs, va ser bisbe d'aquesta localitat entre 1735 i 1757.

¹¹¹ Es considera que els tres primers bibliotecaris de la Inguimbertaine, l'abat Simon Ballerini, que va ocupar el càrrec fins al 1744; el cavaller d'Aultane, bibliotecari des de 1744 fins al 1765, i l'abat Dominique Fabre de Saint-Véran, nebot d'Inguibert i bibliotecari, amb algunes interrupcions, des de 1756 fins al 1812, van ser els primers a emprendre la identificació i control de les seves col·leccions. El primer intent presentava una ordenació topogràfica, en què els volums eren descrits segons la seva posició per armaris i prestatges (seguint els usos habituals de l'època, en què els llibres s'ordenaven *grosso modo* per mides i temes). Després va venir un catàleg alfabètic d'autors en dos volums i un catàleg temàtic. No se sap exactament quan va començar la redacció d'aquests catàlegs; es creu que possiblement l'inici es remunta a l'època en què Inguibert encara era viu. El que sí que se sap és que la major part d'aquesta obra la va realitzar l'abat de Saint-Véran, i que el catàleg d'autors va continuar rebent addicions fins al 1842, quan era bibliotecari el canonge Hyacinthe Olivier-Vitalis (1812-1842). Aquests catàlegs no són complets, però, i van ser confeccionats més com a inventaris que com catàlegs detallats. He examinat aquests catàlegs més antics de la biblioteca de Carpentràs, fins al de Lambert (1862), i no hi he trobat cap rastre del cançoner.

¹¹² Després de la renúncia del bibliotecari Olivier-Vitalis el 1842, l'abat Laurens ocupà aquest càrrec, fins que dos anys després l'abandonà per malaltia. Charles-Godefroy-Alphonse Lambert va ser nomenat nou bibliotecari, i se n'ocupà fins al 1867. Com a bibliotecari, primer va rebre l'encàrrec de confeir un inventari general de la biblioteca (realitzat entre 1842 i 1843). Després va iniciar l'elaboració d'un catàleg metòdic dels llibres impresos, i el 1856 en començà un altre dels llibres manuscrits, que acabà el 1862.

Abans del catàleg de Lambert, però, un personatge important per a la vida del manuscrit va aparèixer per les biblioteques franceses: el conegut intel·lectual, bibliòfil i lladre florentí Guglielmo Libri-Carucci Dalla Sommaia (1802-1869).¹¹³ Libri havia començat la seva col·lecció a Itàlia amb el furt d'alguns volums de la Biblioteca Medicea Laurenziana. Refugiat a França des de 1831 per qüestions polítiques, la seva erudició i contactes li van permetre d'obtenir la nacionalitat francesa el 1833 i ocupar el càrrec de secretari de la Comissió encarregada de redactar el *Catalogue général des manuscrits des départements* de França, des de 1841 fins al 1846. Gràcies a l'estat deplorable de moltes biblioteques franceses, va accedir a una gran quantitat de manuscrits, molts dels quals després va robar per a la seva col·lecció particular o per vendre'ls a altres col·leccionistes.

Des de 1842, molts estudiosos van exposar les seves sospites sobre les desaparicions de manuscrits de les biblioteques visitades per Libri, però les denúncies no van ser preses seriosament fins a la revolució de 1848, quan es va publicar l'informe Boucly al *Moniteur Universel*, el 19 de març d'aquell any. Un factor important en la descoberta de Libri va ser la dimissió com a primer ministre del seu amic François Guizot, la protecció del qual havia impedit fins llavors que les acusacions prosperessin. Davant d'una possible detenció, Libri va fugir a Londres amb una gran part de la seva col·lecció, per poder subsistir durant l'exili, va vendre alguns d'aquests volums a Lord Ashburnham.¹¹⁴ Després de retornar a Itàlia, va morir a Fiesole el 1869. A França va ser jutjat en absència el 1850, va ser declarat culpable i condemnat a deu anys de presó, que no va complir perquè mai no hi va tornar. Després de la seva mort i gràcies a les investigacions realitzades per l'estudiós Léopold Delisle a partir de 1883, es va demostrar que nombroses peces venudes a Lord Ashburnham havien estat robades de les biblioteques franceses.¹¹⁵ El 1888 la Bibliothèque Nationale va recuperar, després d'una llarga negociació amb les autoritats angleses, alguns dels manuscrits robats.¹¹⁶ Malauradament, molts dels manuscrits de Libri es van perdre abans de les negociacions, mentre que altres van ser venuts a la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florència.

Una de les biblioteques visitades per Libri mentre era secretari de la Comissió encarregada de redactar el *Catalogue général des manuscrits des départements* va ser la Inguimbertine de Carpentràs. Gràcies a la confiança del bibliotecari Olivier-Vitalis, Libri es va fer amb nombrosos documents, tot tallant i mutilant els manuscrits. La col·lecció

¹¹³ Guglielmo Bruto Icilio Timoleone Libri-Carucci Dalla Sommaia (1802-1869), matemàtic florentí i reconegut bibliòfil, és recordat avui dia sobretot per haver robat nombrosos manuscrits d'algunes biblioteques franceses i italianes, aprofitant-se de les diverses circumstàncies que li van donar accés als seus tresors. Per a la biografia de Libri, vegeu Maccioni Ruju & Mostert (1995), Rodríguez-Moñino (1956) i Delisle (1888).

¹¹⁴ Bertram Ashburnham (1797-1878), 4^t Comte d'Ashburnham, era un conegut col·leccionista de llibres impresos, però a partir de 1844 va començar a col·leccionar també manuscrits. El 1847 va comprar manuscrits a Libri, i les col·leccions Barrois i Stowe.

¹¹⁵ Vegeu Delisle (1883) i (1899).

¹¹⁶ Després de la mort de Bertram Ashburnham, el 1878, el seu fill i hereu Bertram (1840-1913), 5^è Comte d'Ashburnham, va vendre les col·leccions del seu pare. La col·lecció Stowe va ser comprada pel govern britànic el 1883; la col·lecció Libri va ser venuda a Itàlia en 1884, menys els 100 documents i manuscrits robats a França, i que comprà el govern francès el 1888. Aquell mateix any el govern francès va comprar 66 peces de la col·lecció Barrois; totes aquestes peces van ser identificades per Delisle com a robades de biblioteques de França. Vegeu Delisle 1883 i 1899.

Peiresc,¹¹⁷ entre d'altres, conserva traces de la seva activitat: encara es compten com a desapareguts cinc volums i més de deu mil documents. Després de les investigacions de Delisle i les gestions del govern francès, un dels manuscrits recuperats va ser el ms. Libri 111, el petit recull de narrativa catalana en vers de 46 folis que avui coneixem com a *F^a* i que d'entrada Delisle no va poder identificar com un fragment provinent d'un manuscrit de la biblioteca de Carpentràs.¹¹⁸ El còdex recuperat va anar a la Biblioteca Nacional (on és encara), i va ser registrat com el ms. espanyol 487. Avui sabem que Libri el va obtenir de la Inguibertine, mutilant el manuscrit que era a la biblioteca, deixant-ne una part, l'actual *F^b*, i emportant-se'n l'altra, *F^a*.

Fins aquí, doncs, he exposat tot el que veritablement se sap i es pot corroborar sobre la història del *Cançoner de Carpentràs*. Els diversos catàlegs i inventaris que he pogut consultar de la Inguibertine (bàsicament Lambert 1862 i Duhamel 1901-03) no donen cap informació sobre la seva procedència. Sabem, però, que hi era abans de la confecció de catàleg de Lambert gràcies al robatori de Libri, que es va produir abans del nomenament de Lambert com a bibliotecari de la Inguibertine. D'on va arribar aquest manuscrit? En quin moment la biblioteca de Carpentràs el va adquirir? La història de la biblioteca proporciona algunes pistes a seguir o, almenys, per descartar que hagi pertangut a algunes col·leccions (fet que, vist l'estat de coses, no és poc). Cal tenir ben en compte, però, que el nostre manuscrit ara és acèfal (manquen els 99 folis inicials) i, per tant, una identificació, sobretot en registres antics que anoten només les dades més bàsiques sobre els ítems, és complexa, sense saber quina obra encapçalava el manuscrit i quin era el contingut de gairebé la meitat del còdex.

Seguint els treballs de Lambert (1862) i Dubled (1973) sabem que una primera biblioteca ja existia a la catedral de Saint-Siffrein de Carpentràs a principis del segle XIV. Tenint en compte que el manuscrit va ser confeccionat, com molt aviat, a finals del XIV, i més probablement, a principis del XV, descartem la possibilitat que el manuscrit hagi estat part d'aquest primer fons inicial. Posteriorment, a mitjan segle XV, l'abat Georges d'Ornos va deixar 30 dels seus manuscrits a la biblioteca, els quals es troben registrats en un document que es pot consultar al mateix catàleg de Lambert.¹¹⁹ Si bé hi ha un ítem que no és llegible, podem descartar aquesta col·lecció com la via d'entrada del manuscrit a Carpentràs. En primer lloc, per la proximitat temporal (caldría pensar que un manuscrit català estava en mans d'un abat francès a tot tardar uns quaranta anys després de la seva confecció) i, en segon lloc, sobretot perquè entre les obres registrades no n'hi ha cap de catalana, occitana o semblant, ni tampoc de caràcter purament literari (es tracta d'obres

¹¹⁷ Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), astrònom i intel·lectual francès, conseller del Parlament d'Ais de Provença i protegit de Guillaume du Vair (president del parlament), és avui recordat per la seva erudició, de la qual va deixar un impressionant testimoni en la seva col·lecció de diversos objectes d'art i ciència (entre ells uns quants manuscrits) i en la seva correspondència amb altres erudits de l'època. Aquesta correspondència, extraordinària per la quantitat (es conserven més de 10.000 cartes) i pels interlocutors (Malherbe, Hugo Grotius, els germans Dupuy, Rubens, etc.) es custodia actualment a la Bibliothèquede Inguibertine de Carpentràs, entre els anomenats *papiers Peiresc*.

¹¹⁸ De fet, aquesta identificació no la farà Delisle sinó un altre estudiós, Paul Meyer, el primer que, conjuntament amb Alfred Morel-Fatio va editar textos de *F* (vegeu la nota de Meyer a l'article de Morel-Fatio 1887).

¹¹⁹ Vegeu Lambert 1862, T III: 408-411.

majoritàriament de contingut religiós; les que més s'apropen a obres literàries —per la temàtica profana— són les etimologies de Sant Isidor i un Titus Livi).

Si continuem amb les incorporacions rellevants de manuscrits a Carpentràs sabem que a principis del segle XVI l'abat Jacques Sadolet (bisbe de Carpentràs entre 1517 i 1547) va incorporar alguns dels seus llibres personals a la biblioteca de la catedral. Venia de Roma, d'on va endur-se la seva biblioteca amb la intenció d'incorporar-la a l'existent a Carpentràs. Malauradament, va ser transportada per mar i mai no va arribar al seu destí.¹²⁰ L'abat només va poder incorporar els llibres que havia portat ell mateix. No se sap el nombre de llibres, però suposem que no era molt gran i que serien llibres de valor per a l'abat, raó per la qual va preferir portar-los amb ell per terra i no deixar-los amb la resta per mar. Tampoc tenim un registre dels llibres que es van incorporar a la biblioteca i que pertanyien a Sadolet; analitzant les circumstàncies, però, és molt dubtós que el nostre cançoner n'hagi estat un. Aquest manuscrit no és, ni per contingut, ni pels materials de confecció, un manuscrit que pugui considerar-se valuós per a un abat francès de principis del XVI, sinó que possiblement devia triar manuscrits de contingut religiós o més ricament decorats i confeccionats. Si bé no es pot descartar totalment, crec que es pot considerar una possibilitat remota.

Posteriorment a aquesta incorporació, i tenint en compte que només podem considerar les incorporacions de què tenim notícies, ja hem recordat més amunt que al segle XVIII, quan Inguibert va ser nomenat bisbe de Carpentràs, va portar amb ell tota la seva biblioteca amb la intenció de crear-ne una a la seva ciutat natal, que pogués ser utilitzada per tots aquells que volguessin conèixer els seus tresors. La seva biblioteca tenia uns 4000 volums entre obres escrites pel mateix Inguibert i les d'altres autors, que va adquirir majoritàriament a Itàlia. N'existeix a Carpentràs un inventari, on no he trobat registrat el cançoner (i tampoc Lambert, que no en va fer cap menció). Tenim, doncs, un primer fons que podria ser la via d'ingrés del *Cançoner de Carpentràs* a la Inguibertine, tot i que, com que no he trobat cap correspondència probable a l'inventari existent, la possibilitat és molt baixa.

Tot continuant amb els ingressos rellevants, la col·lecció més important adquirida per la Inguibertine pel que fa al volum (uns 20000 exemplars, a més d'altres peces d'art, com ja he destacat) és la dels Mazaugues. Aquesta col·lecció va ser reunida pel parlamentari Louis Thomassin de Mazaugues (1647-1712), conseller al Parlament de Provença a Aix, i pel seu fill, Henri-Joseph (1684-1743), president del mateix Parlament, i va ser venuda a Inguibert per l'hereu dels dos col·leccionistes, Joseph de Mazaugues-Bargemont, germà i fill dels col·leccionistes. Louis Thomassin s'havia casat el 1676 amb Gabrielle de Séguiran, neboda de l'erudit Peiresc, i potser impulsat per aquest parentesc i per l'admiració que li professava va intentar reunir a la seva col·lecció tot el material de o relacionat amb l'estudiós. Amb aquesta finalitat se sap que va fer compres a França i a l'estranger, formant una primera biblioteca ja molt variada i nombrosa. El seu fill Henri-

¹²⁰ “Malheureusement, alors que le prélat prenait la route de terre, sa bibliothèque et son cabinet d'art partaient par bateau. Quelques jours après le départ d'Ostie, la peste se déclare à bord. Le bâtiment fut repoussé des côtes de France et finit par sombrer. Sadolet n'apporta à Carpentras que les quelques livres qu'il avait pris avec lui et ne se consola jamais de cette perte.” Dubled (1973: 38).

Joseph va heretar els seus gustos i va augmentar considerablement la col·lecció. Primer va viatjar a Itàlia i després va passar quatre anys a París, on va adquirir llibres, manuscrits i antiguitats molt importants per a la biblioteca. Malauradament, la col·lecció mai no va ser inventariada: només s'han pogut identificar els llibres que porten les armes de la família a la relligadura, i aquells que han estat identificats com pertanyents a algunes de les col·leccions comprades pels Mazaugues.¹²¹ Tenint en compte el volum d'aquesta col·lecció no inventariada, i l'interès d'aquests col·leccionistes pel material d'origen divers i sobretot relacionat amb la literatura i història de Provença, el nostre manuscrit podria haver ingressat a la biblioteca de Carpentràs com a part de la biblioteca Mazaugues.

El 1747 es va realitzar una altra compra que va ampliar considerablement el fons Peiresc inclòs en la col·lecció Mazaugues: es van adquirir 118 manuscrits personals de Peiresc al comte de Primond, nebot de l'erudit. Descartem, però, aquesta col·lecció com la via d'entrada del nostre manuscrit perquè contenia només documentació manuscrita autògrafa de Peiresc. L'última potser de les grans col·leccions que es van incorporar a la biblioteca abans de 1841-2 és la Tissot, el 1818, que constava d'uns 53 volums o reculls de peces manuscrites i impreses de l'advocat Denis-Barthélémy Tissot. Podem descartar-la perquè està inventariada i no hi ha rastres del manuscrit que estudiem entre els ítems.

A més d'aquestes grans col·leccions, es van efectuar compres potser més petites, que majoritàriament no van quedar registrades. De fet, només existeix un registre dels llibres incorporats a la biblioteca entre 1760 i 1776 conegut com a *Libri a dominibus rectoribus bibliothecariae empti*, que té registrats uns 571 volums. Entre 1804 i 1805 la biblioteca va adquirir uns 200 volums procedents de la biblioteca dels dipòsits de l'École centrale de Carpentràs i de la confiscació de la biblioteca de la casa d'Olonne, però malauradament no es van inventariar els volums ingressats.¹²² Dubto molt, però, que el nostre manuscrit hagi pertangut a la biblioteca Centrale sense que hi hagi quedat cap traça d'aquest passatge.

Sempre tenint en compte que ja ens trobem sobre un terreny hipotètic, perquè no hi ha un registre de totes les incorporacions, ni un catàleg sencer o fiable de la biblioteca —previ al de Lambert—, les dues col·leccions que més probablement podrien haver inclòs el nostre manuscrit són el fons romà aportat per Inguibert i el fons Mazaugues. D'aquestes dues podem establir fins i tot una preferència pel fons Mazaugues, per tractar-se del més voluminós, variat i en trobar-se sense inventariar, cosa que explicaria el silenci entorn de la procedència i a l'ingrés del manuscrit a la biblioteca. A més els Mazaugues

¹²¹ La col·lecció dels Mazaugues, a més de part dels papers i manuscrits de Peiresc, contenia la biblioteca dels Maynier d'Oppède, també parlamentaris d'Aix, amb unes 1444 obres. També inclouïa probablement les col·leccions de Louis de Vienne de Geraudot, conseller al Parlament de París, de l'advocat François Graverol, erudit molt versat en literatura i els manuscrits de Galaup de Chasteuil, religiós orientalista.

¹²² Sobre les circumstàncies d'aquesta negociació es pot consultar l'article de Dubled (1973: 58 i 59). Les biblioteques de les diverses Écoles Centrales creades a França després de la revolució van ser conformades majoritàriament pels llibres confiscats a les biblioteques religioses o als particulars emigrats o condemnats. En el cas de Carpentràs, gran part d'aquesta biblioteca provindrà dels Caputxins de Carpentràs: la major acabarà dispersada a principis del XIX, moment en el qual la Inguibertine adquirirà aquests 200 volums.

eren provençalistes aficionats i el nostre manuscrit els podria haver interessat, sens dubte. Estem, doncs, d'acord amb l'opinió expressada per la conservadora en cap de la biblioteca de Carpentràs:

“Isabel Battez, conservadora en cap de la *Bibliothèque Inguimbertaine*, em va dir que d'acord amb el relligat del còdex es pot pensar que pertany, no pas al fons de Roma, sinó al d'Ais, i particularment a la biblioteca de la família de Thomassin de Mazaugues (que d'altra banda, tenia propietats a Arles), la qual fou adquirida per M. Inguimbertain, bisbe de Carpentràs: “il n'existe malheureusement pas de catalogues de cette bibliothèque. Seuls les manuscrits et les imprimés reliés aux armes de la famille peuvent être identifiés.” (Compagna 2007: 43).

Malauradament, no he trobat cap document, catàleg ni inventari que em pugui donar una idea més clara del contingut d'aquesta col·lecció ni cap altre document que aporti més indicis en aquesta direcció.

Fins aquí he intentat explicar les meves primeres temptatives, més prudentes, d'identificar la via d'ingrés del manuscrit a Carpentràs, segons els catàlegs i la història coneguda de la biblioteca. Voldria acabar l'apartat amb un repàs de la manera com es va produir la identificació de Delisle del fragment de cançoner robat per Libri i les conseqüències que va tenir per a l'estudi de la seva història. Els problemes dels estudiosos que van ocupar-se del manuscrit de Carpentràs a finals del segle XIX, abans que fos coneguda la fragmentació del manuscrit i la identificació del fragment de París com un dels ítems sostrets de Carpentràs, il·lustren els perills de seguir les descripcions antigues, que són en moltes ocasions ambigües. Tanmateix, cal constatar que aquestes connexions “accidentades” poden portar a l'elaboració d'hipòtesis que, tot i ser indemostrables, poden resultar estimulants.

Lambert (1862) va registrar *F^b* com el ms. 377bis i el va catalogar de forma força completa com un manuscrit força mutilat, acèfal, amb una llacuna de 99 folis inicial i dues internes, una d'11 folis i l'altra de 39. Poc temps després, Delisle va aconseguir identificar alguns dels manuscrits desapareguts de les biblioteques franceses amb ítems del catàleg de Libri. Entre ells va identificar el ms. Libri 111, un petit recull de narrativa catalana en vers de 46 folis, com el ms. 214 de la biblioteca de Tours. El còdex recuperat va anar a la Biblioteca Nacional de França i va ser registrar com el ms. espanyol 487. En aquest estat de coses, serà l'estudiós Paul Meyer qui tindrà un paper fonamental a l'hora d'intentar reconstruir la història del còdex. Interessat en aquest manuscrit recuperat, va fer-ne una petita descripció i va editar les obres que contenia a la revista *Romania* (vegeu § 1.2 Paul Meyer). En ocupar-se de la història de manuscrit, seguint la identificació de Léopold Delisle, va estudiar detingudament la procedència proposada de la biblioteca Tours i el va identificar com un dels còdexs que havien pertangut a la col·lecció Lesdiguières.

Encara que errònia, la recerca que va portar a aquesta identificació és interessant. Per aquella època alguns estudiosos com J. Roman (1877), Camille Chabaneau (1882) i el mateix Paul Meyer (1883) ja s'havien interessat en aquesta col·lecció. Roman va trobar un antic catàleg elaborat el 1633 per Peiresc entre els seus papers conservats a Carpentràs. Es va proposar d'identificar els 28 ítems, sovint catalogats de manera poc precisa, amb manuscrits conservats en altres biblioteques franceses i va obtenir 9

identificacions positives amb el fons de la biblioteca de Tours (Roman 1877). Va comparar l'antic catàleg trobat a Carpentràs amb el de Tours perquè sabia que hi figuraven alguns dels manuscrits que havien pertangut a Lesdiguières, provinents de la venda en bloc de la col·lecció a l'Abadia de Marmoutier el 1716.¹²³

A partir de la recerca de Delisle (1883-84) sobre el cas Libri, la col·lecció del qual incloïa alguns volums desapareguts a la biblioteca de Tours, Meyer va revisar la catalogació i la identificació que havia proposat Roman (1877) i la va ampliar. L'estudiós comparà els resultats de Delisle —sobre la biblioteca de Tours i sobre els catàlegs fets pel mateix Libri—¹²⁴ amb la informació aportada per Roman, i es va adonar que sis dels manuscrits de Tours robats per Libri formaven part de la col·lecció Lesdiguières. Trobà, a més, altres manuscrits de la col·lecció que no van ser catalogats a Tours sinó només a Marmoutier, és a dir que van estar a l'abadia abans que la col·lecció passés a Tours, on no van arribar mai. Un d'ells, el catalogat com a Libri 111 (és a dir el nostre manuscrit, segons Delisle el 214 de Marmoutier), el va identificar amb el manuscrit 19 de Lesdiguières:

“Je suppose que ce manuscrit est un de ceux que l'abbaye de Marmoutier a acquis en 1716 de la famille de Lesdiguières, et qu'il doit être identifié avec le n° 19 de l'ancien inventaire des manuscrits que possédait le célèbre connétable. (...) À la vérité, le titre donné par ledit inventaire [el Lesdiguières] “*Chansons provençales vieilles*”, est bien vague, et le manuscrit dans son état actuel ne porte pas la marque à laquelle se reconnaissent beaucoup de manuscrits ayant appartenu à Lesdiguières¹²⁵; néanmoins l'identification proposée paraît probable, si on considère que la même collection renfermait d'autres manuscrits catalans.” (Meyer 1884: 264-265).

No és estrany que Meyer arribés a aquesta conclusió. Hi apuntava la identificació de Delisle amb Marmoutier 214 i la presència en aquesta biblioteca d'una gran part de la col·lecció Lesdiguières, després de la venda el 1714 a l'abadia de Marmoutier, i de l'absorció de Marmoutier per la biblioteca de Tours a conseqüència de la revolució. Es tractava, a més, d'una col·lecció important, amb alguns manuscrits de l'època de Libri

¹²³ L'Abadia de Marmoutier va ser fundada prop de Tours el 372: durant la revolució, els manuscrits de la biblioteca van ser confiscats per crear, amb altres manuscrits confiscats d'altres centres religiosos, la biblioteca de Tours el 1791.

¹²⁴ Dels catàlegs de Libri se'n va imprimir un amb el nom de *Catalogue of the manuscripts at Ashburnham place. Part the first, comprising a collection formed by Professor Libri*, Londres, Charles Francis Hodgson, 1853.

¹²⁵ Sembla que molts dels manuscrits que havien pertangut del cert a la col·lecció Lesdiguières porten al començament o al final una marca que diu “propria”. Aquesta marca identificativa manca en molts dels manuscrits de la col·lecció, sobretot aquells acèfals o mutilats que no tenen els primers o els últims folis. En el cas del nostre manuscrit, cap de les dues parts (París-Carpentràs) porta la marca. Però en ser acèfal i sense tenir la seguretat que l'últim foli actual hagi estat originalment en aquesta posició, no sabem si la marca hi era abans de produir-se aquestes mutilacions. Sobre la marca, Meyer (1883: 340) explica: “L'examen des mss. qui viennent indubitablement de cette collection a permis de constater l'existence sur la plupart d'entre eux d'une marque de provenance tracée sur le premier ou sur le dernier feuillet vers la fin du XVI^e siècle, et qui semble pouvoir se lire *propria* (...) Cette marque ne se trouve pas sur le ms. Libri 111 (Lesdiguières 19). Mais ce ms. ne paraît pas nous être parvenu dans son intégrité. D'autre part je ne puis assurer que la marque en question se soit trouvée originairement sur tous le mss de la collection Lesdiguières. Cette collection fut sans doute formée par des accessions successives, et le marque *propria* peut appartenir à un fonds particulier acquis par la famille du connétable.”

111, de literatura provençal i fins i tot en català.¹²⁶ Ho corroborava la descoberta al catàleg de 1633 de la col·lecció Lesdiguières d'un ítem amb el qual Meyer va associar Libri 111: el 19, registrat com "chansons provençales vieilles".

No obstant això, mentre estudiava el manuscrit Libri 111, Meyer va fer un viatge a la Provença i va aprofitar per visitar la biblioteca de Carpentràs. Va trobar el manuscrit mutilat per Libri i es va adonar que el fragment que estudiava a París i que coneixia com Libri 111 i el de Carpentràs en conformaven un de sol (vegeu la nota de Meyer a l'article de Morel-Fatio 1887). A partir d'aquest descobriment els manuscrits de París i de Carpentràs es van considerar com un únic recull, tot i que mai es van arribar a reunir, i la identificació inicial amb un dels manuscrits de Lesdiguières va quedar com a improbable.¹²⁷

2.13 Conclusions

La descripció externa dels dos fragments que conformen el *Cançoner de Carpentràs* (*F*) pretén ampliar i millorar les descripcions existents d'aquest manuscrit, oferint-ne un primer estudi integral i monogràfic, i presentar, en els punts que no he pogut resoldre completament (com la reconstrucció i sobretot la procedència), hipòtesis elaborades a partir de l'observació dels fragments i de l'anàlisi dels estudis parcials precedents. Seguint aquest propòsit he recollit les dades dels estudis previs, les he contrastat i he elaborat una descripció el més completa possible de la factura material. A mode de conclusió d'aquesta primera part, presentaré un resum dels elements més rellevants i algunes hipòtesis preliminars sobre el sistema de compilació, que reprendré a les conclusions finals per tal d'analitzar-los juntament amb les dades de la descripció interna.

Es coneix com a cançoner *F* el còdex que resultaria de la reconstrucció en un únic recull dels manuscrits *F^b* i *F^a* (§ 2.1). Després de la fragmentació del Guglielmo Libri aquests manuscrits van ser estudiats per separat, en treballs parcials generalment a propòsit de l'edició d'una o més obres (vegeu § 1.2). Gràcies a aquests estudis, iniciats per Lambert (1862) en el cas de *F^b* i de Meyer (1883, 1884, 1887 i 1891) en el de *F^a*, no només es va descobrir la relació entre tots dos fragments, sinó que també es van detallar alguns elements codicològics (mà, datació, recorregut històric, etc.) que he descrit, ampliat, corroborat o qüestionat en aquesta descripció externa.

En analitzar *F^b*, el primer manuscrit amb què es va relacionar —segons indiquen les cobertes antigues tot i que no originals— va ser l'actual ms. 380 de la biblioteca Inguimertine, que portava el mateix títol i conté el *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut

¹²⁶ Dels 28 ítems del catàleg de manuscrits de Lesdiguières, n'hi ha com a mínim un en català identificat: es tracta del manuscrit BnF espanyol 486, abans Libri 110, identificat com el ítem nº 28 de la col·lecció Lesdiguières, que conté una traducció al català del *Nou testament* ("Un manuscrit en lettres fort anciennes sur le Nouveau Testament"). Aquest manuscrit del segle XIV va ser identificat com el 308 de Marmoutier i és indubtablement de Lesdiguières perquè s'hi ha trobat la marca "propia" (vegeu la nota anterior).

¹²⁷ Vegeu Meyer 1887 i 1888.

(vegeu les imatges 100 i 101). Es van considerar com a dos volums per un dels enquadernadors, que els va relligar sota el títol comú de *Rimos dei Trobadors* (*F^b* era el volum II i el *Breviari* el I). Els estudiosos del còdex, doncs, han considerat factícia aquesta vinculació,¹²⁸ i m'afegeixo a aquesta valoració perquè, fora d'alguna característica similar que no és rellevant (les mides, per exemple), res indica una vinculació codicològica prèvia.

F^a, en canvi, té un seguiment històricament més documentat des de la seva separació de la resta del cançoner, gràcies als treballs i estudis de Delisle (1883) i Meyer, i presenta les traces codicològiques d'aquesta història més recent, a causa dels intents de *Libri* per dissimular el furt, gratant la foliació original i col·locant una relligadura d'estil italià.¹²⁹

F era, doncs, un manuscrit miscel·lani escrit per una única mà gòtica cursiva amb trets de bastarda, al qual, després de la desmembració, li manquen possiblement els 97-99 folis inicials (d'acord amb la foliació antiga conservada a *F^b*).

Els elements amb què comptem fins ara per proposar una data aproximada per al còdex són principalment dos: les obres i les filigranes. La majoria de les obres són anònimes i sense data de composició coneguda. Només hi ha dues excepcions, que ens permeten d'establir unes dates de referència *ante quem*: el *Llibre dels bons amonestaments* i les *Cobles per a la divisió del regne de Mallorca*, ambdues d'Anselm Turmeda, que tanquen el manuscrit, compostes el 1398 segons indica el mateix Turmeda a les estrofes finals.¹³⁰

Tots dos fragments presenten les mateixes dues filigranes (a les quals s'hi sumen, a les guardes, dues de més modernes). De les dues filigranes antigues, la més infreqüent és la de la sirena de dues cues que ens ha permet corroborar la datació aproximada del manuscrit entre 1398 i molt a principis del XV.¹³¹ Per establir aquesta datació com a preferent m'he basat en alguns elements significatius relacionats amb aquesta filigrana, com la forta semblança amb d'altres que s'han trobat a Catalunya: em refereixo a la catalogada per Valls i Subirà (1970) a Vic al 1377, a la descrita per Mosin i Traljić (1957) a Barcelona entre 1368 i 69, i també a la trobada per Avenzoa (1991 i 1993), molt semblant a la nostra, al ms. 1031 de la Biblioteca de Catalunya, que conté una miscel·lània de tractats religiosos i morals datada a la primera dècada del segle XV.

L'anàlisi codicològica també dona elements rellevants a l'hora d'intentar entendre el sistema de compilació del manuscrit, com és el cas de exemple les tintes emprades pel copista (§ 2.8.1, en concret la taula 8). Observem que si bé la majoria de les obres estan copiades amb la tinta marró o fosca en combinació amb la vermella, dues comencen a copiar-se amb tinta marró i vermella, però s'acaben en tinta fosca sense la vermella (els *Planys del cavaller Mataró* i la cançó "Actor de pats, tot lausor e honor"), i una està

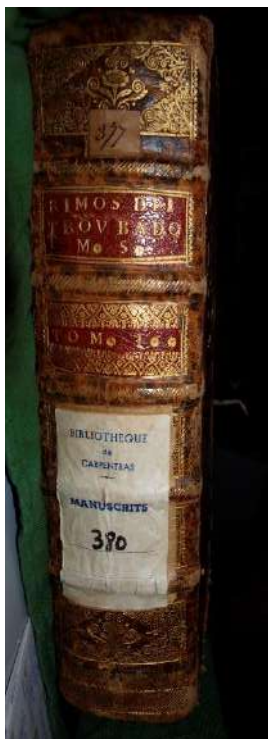
¹²⁸ Vegeu § 2.11.1.

¹²⁹ Vegeu § 2.12.2 per als detalls històrics.

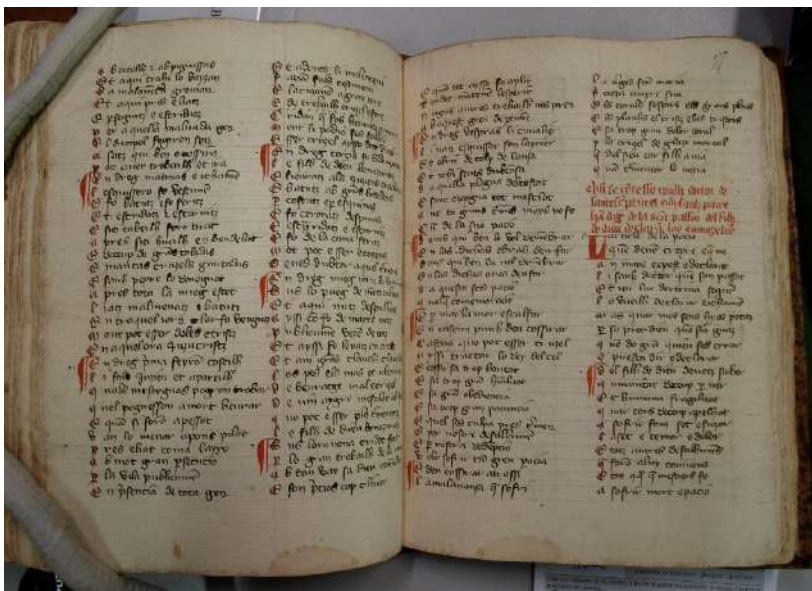
¹³⁰ Vegeu les fitxes descriptives del *Llibre dels bons amonestaments* (§ 3.2.2.XXIII) i de les *Cobles per a la divisió del regne de Mallorca* (§ 3.2.2.XXIV), en concret els apartats relatius a la datació.

¹³¹ Aquests elements, sumats a d'altres sobre el sistema de compilació que analitzarem més endavant, indiquen que el més probable és que el manuscrit es comencés a copiar a finals del XIV (última dècada) i s'acabés a principis del segle XV (segurament entre les dues primeres dècades).

copiada íntegrament en tinta fosca sense combinació amb la vermella (el *Castell d'amor* que segueix els *Planys*). Aquestes dades permeten deduir, com a mínim, tres moments de còpia: un primer on el copista disposava de la tinta marró i la vermella; un segon on disposava de la tinta negra i la vermella; i un tercer on no tenia accés a la tinta vermella. Aquest ús i el fet que les obres no estiguin ordenades en funció de la tinta (és a dir, no es troben a l'inici les copiades amb tinta marró amb vermella i al final les elaborades amb tinta més fosca i sense tinta vermella) permet suposar que el copista no tenia al seu abast totes les peces senceres que volia copiar: copiava només el que tenia i deixava blancs per acabar l'obra quan hi tingués accés (§ 2.10). En efecte, la majoria d'obres considerades inacabades pel copista, com la *Faula*, el *Conte d'amor* i el *Castell d'amor* (com indica la manca de la fórmula de tancament habitual de *Deo gracias*, vegeu § 2.7.2.6), estan seguides de blancs de diversa llargada (vegeu taula 7 a § 2.7.2.6 i § 2.10), mentre que les considerades acabades, no (vegeu taula 6 a § 2.7.2.6). Aquest fet ens indica que el manuscrit es va compilar seguint un criteri: el copista volia que les obres estiguessin en una posició determinada i, per tant, no esperava a tenir-les senceres per copiar-les. L'estructura resultant de la proposta de reconstrucció del manuscrit abona aquesta hipòtesi, en poder observar-se una successió d'obres menys atzarosa que no s'havia suposat fins ara.¹³²



Imatge 100. Coberta ms. 380 del Breviari d'amor



Imatge 101. F. 76^v i 77^r del ms. 380 del Breviari d'amor

El manuscrit presenta correccions, tal com hem enumerat a l'apartat corresponent: solen ser ratllats i canvis d'una paraula o de posició d'una o unes

¹³² Vegeu-ne més detalls a les conclusions finals de la tesi (§ IV) o les de la descripció interna (§ 3.4).

paraules al vers. No hem trobat correccions que afectin el contingut. Sí que s'observa que la tinta negra es fa servir per corregir textos copiats en totes dues tintes, però la marró només s'empra per corregir obres copiades en tinta marró, cosa que abona la idea que la tinta negra correspon a un segon moment de còpia, mentre que la marró es va utilitzar en un moment anterior (vegeu § 2.8.2 i § 2.10).

De la mateixa manera que les correccions, la majoria de les anotacions marginals són realitzades per la mateixa mà, però només amb la tinta marró: és a dir, que va corregir i anotar el recull al final de la primera fase de compilació, abans d'afegir les obres en tinta fosca. Trobem en posició marginal els títols dels exemples del *Llibre dels set savis de Roma* (F^b), i a l'*Arnès del cavaller* de Pere March (F^a) uns mots que glossen l'equivalent moral d'algunes de les peces de l'arnès: anotacions que en tots dos casos van ser utilitzades segurament com a guia de còpia o com a indicacions per a la lectura, tot i que, en el cas de l'*Arnès*, podrien també ser indicacions per un il·luminador o rubricador, perquè, a més, es deixen espais en blanc (§ 2.8.3 i § 2.10). També trobem anotacions d'aquest tipus als marges del *Facet* i del *Llibre de bons amonestaments*. D'altra banda, tant a F^a com a F^b hi ha notes marginals molt curioses (probablement proves de ploma), que semblen fetes amb una tinta semblant a les altres, però que podrien ser d'una altra mà; el que es segur és que el tipus de lletra és força diferent a la de la resta del manuscrit. El seu estat ens impedeix fer-ne una lectura completa i les lectures parcials (per exemple “Demorja sja (?) any pre mor(?) t(a)nt majance(?) [...]” al foli 31^v de F^a i “Mo(n) Senyer molt honorable Yo me recoman molt en ga(ssja) vostra [...]” al foli 42^v de F^b) de moment no semblen aportar res de significatiu per a aquesta descripció.

Una de les aportacions més significatives d'aquest estudi són les hipòtesis de reconstrucció del còdex. Fins ara no s'havia pogut relacionar de forma codicològica les estructures de tots dos manuscrits i per tant no s'havia pogut establir una hipòtesi sobre com estaven units abans de la fragmentació. Ja des de Lambert es van observar a F^b tres llacunes importants segons la foliació antiga en xifres romanes: la inicial de 97/99 folis i dues internes, una primera d'11 folis i la segona de 39. D'acord amb les meves observacions, al fragment de Carpentràs es poden distingir set plec: 1⁽⁸⁻⁴⁾; 2⁽⁶⁻¹⁰⁾; 3⁽⁷⁻⁸⁾; 4⁽⁸⁻⁸⁾; 5⁽⁸⁻⁸⁾; 6⁽¹⁰⁻¹⁰⁾; 7⁽¹⁰⁻¹⁰⁾. La hipòtesi divergeix de la primera descripció de l'estructura codicològica de BITECA, que veu quatre plec inicials on nosaltres en veiem dos.¹³³ Segons l'estructura que proposo en aquesta tesi, les llacunes internes de F^b es troben: entre el primer i segon plec (la d'11) i entre el segon i el tercer (la de 39). Per a F^a en canvi, no s'havia identificat cap llacuna en no tenir la foliació original, cosa que tampoc no permet saber exactament quin lloc ocupaven els seus folis al manuscrit. Tanmateix, l'existència d'un reclam al foli 23^v, un bifoli que es veu clarament als folis 34 i 35, i les filigranes m'han permès interpretar la seva estructura. D'acord amb el que he pogut analitzar en aquest estudi, F^a està format per 8 folis solts (7 inicials i l'últim) i enmig dos plec, un octern i un d'onze bifolis.¹³⁴ Amb les estructures resultants he proposat diverses alternatives per reconstruir el manuscrit que coincideixen a considerar que els 46 folis de

¹³³ Vegeu § 2.6.2.1 i § 2.6.2.2 per a la refutació d'aquesta estructura.

¹³⁴ BITECA també proposa una estructura alternativa de dos plec de 23 folis que no segueixo (vegeu 2.6.2.2).

F^a ocupaven les llacunes internes de F^b , la d'11 i la de 39 (que sumen 50 folis), i que a la llacuna de 39 folis s'hi poden situar els dos plec de F^a que en sumen 38. Totes les propostes consideren també que un dels 8 folis solts (el que té copiat el *Calendari rimat*) és el foli que falta d'aquesta llacuna interna de 39 —que seria el primer foli del tercer plec de F^b —, i que els 7 folis restants serien part de la llacuna d'11.

Les hipòtesis sobre com s'hi integrarien aquests folis (que contenen l'obra del *Frayre de Joy e Sor de Plaser*) són, però, divergents,. De les tres hipòtesis presentades per intentar explicar aquesta inserció, m'inclino principalment per una, que es pot resumir a la fórmula següent: $F = [F^b_1 (f. 1-2 F^a)] + [(f. 3-7 F^a) + F^b_2] + F^a_1 + F^a_2 + [(f. 46 F^a) + F^b_3] + F^b_{4-7}$. Segons aquesta reconstrucció, 2 dels 7 folis restants de F^a eren part del primer plec de F^b , i els altres 5 formaven part del segon. L'obra que contenen aquests folis solts, el *Frayre de Joy*, té una llacuna interna equivalent a dos folis que seria posterior a la còpia, fet que donaria resposta a alguns elements confusos, com la manca d'un reclam en canviar de plec o la longitud de la llacuna que no coincideix amb la quantitat de folis que tenim a F^a .¹³⁵

Així doncs, col·legint la reconstrucció codicològica amb les obres copiades, el manuscrit presentaria l'estructura següent:¹³⁶

Taula 11

Plec	Estructura	Reclam	Folis	Obres
[0]			97/99	.../Faula
1	8 + 4 [+ 4] (8 + 8)		1 – 12 (c...-cxj) (F^b) 1 – 2 (F^a)	Faula/Conte d'amor/Frayre de Joy
2	11 + 10 [+1] / 10 [+1] + 10 (11 + 11) / 10 + 10 ¹³⁷		3 – 7 (F^a) 13 – 26 (cxxxiii-cxxxvj) (F^b)	Frayre de Joy (cont.)/Mataró/Castell
3	(1 F^a) 8 + 8 (sense int.) ¹³⁸	Senyor	8 - 23 (F^a)	Salut/Lausor/Arnés
4	(2 F^a) 11 + 11		24 - 45 (F^a)	Arnés (cont.)/Fronдино
5	(3 F^b) [+1] 7 + 8 (8 + 8)	que null	46 (F^a) 27 – 41 (clxxvj- cxc) (F^b)	Calendari/Llibre dels 7 savis
6	(4 F^b) 8 + 8	be hi	42 – 57 (cxcj - ccvj) (F^b)	Llibre dels 7 savis (cont.)
7	(5 F^b) 8 + 8		58 – 73 (ccvii - ccxxii) (F^b)	Llibre dels 7 savis (cont.)/ Llibre de 3/ Mariners /Buch

¹³⁵ Vegeu-ne més detalls a § 2.6.3.

¹³⁶ A § 2.6.3 s'ofereix la reconstrucció segons les altres hipòtesis, que consistiria bàsicament a assumir que la llacuna interna del *Frayre de Joy* es va produir durant la còpia i no és posterior, i a fer encaixar aquests 7 folis de F^a en els primers 6 folis del segon plec de F^b .

¹³⁷ Aquest plec es pot interpretar de dues maneres: que sigui de 10 bifolis amb un foli afegit a la primera part, o que es tracti d'un d'11 bifolis al qual li manca un foli. Vegeu els arguments a § 2.6.3.

¹³⁸ Aquesta és l'estructura del plec una vegada que es corregeix la interpolació del foli 12, vegeu § 2.6.1.

8	(6 <i>F^b</i>) 10 + 10		74 – 93 (ccxxiii - cclii) (<i>F^b</i>)	<i>Facet</i>
9	(7 <i>F^b</i>) 10 + 10		94 – 113 (ccxliii-cclxiii) (<i>F^b</i>)	<i>Cobles València/Ll. ons amonestaments/Cobles Mallorca</i>

Aquest manuscrit no es caracteritza per la riquesa en l'ús d'elements gràfics. És més aviat modest, però demostra una intenció estètica que sembla encobrir la intenció de facilitar la lectura, sense més pretensions. Només cinc elements destaquen en la impaginació: els calderons i les inicials vermells, algunes rúbriques, les comes o barres inclinades al final d'alguns versos i les *maniculae*. D'aquests, el més significatiu són els calderons. Atorguen al manuscrit una certa harmonia estètica, tot segmentant les *novas rimadas* en fragments visualment equivalents a les estrofes, indicant l'estrofa a la lírica i el començament d'una màxima a les obres aforístiques. Una segona funció, caracteritzada per un augment del nombre de calderons per foli, sembla que assenyali la fi d'un plec i el principi d'un altre: de les 8 transicions entre plecs conservades, 6 presenten aquesta alteració.¹³⁹ Les dues excepcions d'aquest ús són la que afecta el primer foli del manuscrit i del primer plec (transició conservada parcialment), i la que es produeix entre el sisè i el setè plec de la reconstrucció. Entre les alteracions que apareixen al manuscrit i que no es corresponen amb una transició en el plec, potser la que crida més l'atenció és la que afecta la *Disputació d'en Buch ab son cavall*. Sembla un error del copista en calcular la transició, perquè l'obra comença propera a la transició entre el setè i el vuitè plec de la reconstrucció.¹⁴⁰ Curiosament, aquesta obra és una de les dues que presenta una altra particularitat: el copista comença les obres normalment al recto del foli (no li importa deixar en blanc part del recto i el verso de l'obra precedent), tret d'en la *Disputació* i en les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, d'Anselm Turmeda. Si tenim en compte, però, que en el cas de les *Cobles*, l'obra precedent és el *Llibre de bons amonestaments* del mateix autor i que, a més, totes dues obres porten rúbriques similars i són les úniques que indiquen una datació (que, a més, és propera, perquè totes dues van ser compostes el 1398), podríem considerar que les *Cobles* es van copiar seguides del *Llibre de bons amonestaments* perquè potser compartien la font, o, si més no, el copista les considerava part d'un corpus en compartir l'autor.¹⁴¹ El cas de la *Disputació* torna a ser peculiar en aquest sentit, fet que indica que potser l'obra no era la que originalment el copista volia copiar en aquesta posició, i que la va afegir de forma menys planificada, fet que explicaria que no segueixi el sistema de còpia tal com s'observa en les altres obres. En les conclusions a la part interna es veurà que aquesta obra també presenta particularitats segons el criteri de compilació del copista, cosa que reforça la idea que podria tractar-se d'un afegit (§ 3.4).

¹³⁹ Si considerem l'últim foli del manuscrit, també l'últim del plec, en aquest grup de transicions conservades, tindrien alteració en la freqüència dels calderons 7 transicions de 9 (vegeu § 2.7.2.1).

¹⁴⁰ La transició entre plecs es produeix al foli 73^v-74^r, i la *Disputació d'en Buch ab son cavall* ocupa els folis 70^v-73^v. L'alteració que apareix a la *Disputació* només afecta al foli 71^v i no al 73^v, com s'esperaria, en ser l'últim del plec.

¹⁴¹ Per les rúbriques, vegeu § 2.7.2.3.

Per finalitzar l'anàlisi codicològica, he intentat afegir més llum sobre la història del manuscrit, sense gaire èxit. A més de detallar a l'apartat corresponent el que ja està documentat —com la fragmentació del manuscrit a causa del robatori de Libri i tot el camí de la recuperació del fragment robat i la seva identificació com a part del *Cançoner de Carpentràs*—, he intentat recular més i trobar pistes que ens ajudin a entendre com va arribar aquest manuscrit de factura catalana al seu dipòsit actual, i a identificar alguns propietaris més propers al seu moment de compilació. Analitzant les dades sobre els orígens dels fons de la biblioteca Inguimbertaine, les dues col·leccions que més probablement podrien haver inclòs el *Cançoner* són el fons romà aportat per Inguibert —fundador de la biblioteca el 1744— i el fons Mazaugues. D'aquestes dues opcions, he argumentat la meua preferència pel fons Mazaugues, perquè es tracta del més voluminós i variat i, a més, sense inventariar, cosa que explicaria el silenci entorn a la procedència i ingrés del manuscrit a la biblioteca. Afegim que els Mazaugues —tant el pare, Louis Thomassin de Mazaugues (1647-1712), com el fill, Henri-Joseph (1684-1743), tots dos parlamentaris a Aix— eren provençalistes aficionats i aquest manuscrit segur que hauria atret el seu interès. Coincideixo, per tant, amb l'opinió que Isabel Battez, conservadora en cap de la biblioteca de Carpentràs entre 1983 i el 2000, va comunicar a l'estudiosa Anna Maria Compagna el 2007 (§ 2.12.2).

Queden, però, moltes incògnites relacionades amb els primers propietaris i la circulació que va tenir el manuscrit fins arribar possiblement a les mans dels Mazaugues: malauradament l'anàlisi material del manuscrit, en no conservar-se informes sobre les restauracions de les relligadures ni tampoc documentació detallada sobre la col·lecció dels Mazaugues, no ens ha pogut donar més llum al respecte. Sí que he considerat alguns elements curiosos, com l'anàlisi de la primera identificació fallida de *F^a* amb un manuscrit de la col·lecció de la família Lesdiguières (que es desenvolupa en l'annex II.II), o la possible relació amb el manuscrit 1031 de la Biblioteca de Catalunya a propòsit de la semblances entre les rares filigranes de la sirena (desenvolupada en les conclusions generals, vegeu § IV). Aquests elements, tot i ser interessants, no m'han permet establir cap hipòtesi de treball més concreta. Potser més endavant altres investigadors podran trobar més documentació o eines que permetin establir una hipòtesi concreta i verificable sobre alguna possible vinculació que porti més llum sobre aquest còdex. A les conclusions finals, s'intentarà donar algunes idees en aquest sentit.

III. DESCRIPCIÓ INTERNA

3.1 Estructura i contingut

La descripció interna del manuscrit consta de tres grans apartats. En primer lloc, la presentació de l'estructura, tant en l'estat actual com segons la proposta de reconstrucció formulada a la descripció externa: es tracta d'analitzar si l'ordre de còpia de les obres respon a un criteri de compilació o si, ben al contrari, es tracta d'una antologia heterogènia i atzarosa com s'havia assumit. El segon apartat se centra en l'anàlisi de les obres contingudes al manuscrit, tot destacant-ne alguns elements rellevants, classificats en diversos subapartats, com ara de quines es coneix l'autor, quines són *unica* i com s'organitzen dins del recull. La descripció detallada de cadascuna de les obres permet obtenir una impressió més exhaustiva i consistent del contingut del manuscrit. Finalment, les conclusions posen en relació tota aquesta informació per intentar ampliar el coneixement que tenim sobre el manuscrit, sobretot el motiu i la finalitat de la còpia d'aquestes obres en aquest format i ordre.

3.1.1 Estructura

En una primera anàlisi, l'estructura del manuscrit ha portat a pensar que no va respondre a un disseny previ o a una recopilació gaire premeditada; no s'hi aprecien ni seccions ni divisions internes, ni un ordre aparent, ja sigui cronològic, temàtic o de qualsevol altre tipus. Però tampoc crec —tal i com ho suggereixen alguns dels elements codicològic analitzats fins ara— que es tracti d'un recull totalment atzarós. És una impressió que es podria treure de la descripció que en fa Asperti: “il compilatore (...) di F sembra avere copiato, abbastanza disordinatamente, tutto quello che gli capitava sotto mano, senza curarsi dei contrasti —stridenti, secondo il nostro metro di giudizio— che si venivano a creare accostando, ad esempio, l'anticlericale *Plan del cavaller* con le devote *Cobles valenciane*” (Asperti 1985: 95). Tot i que del conjunt del seu estudi se sobreentén que Asperti considera el manuscrit com un recull de narrativa, crec que aquest element d'homogeneïtat s'ha d'emfasitzar, sobretot si observem que hi ha alguns elements que semblen donar certa coherència al recull.

El primer que s'observa és una notable unitat estilística; de fet, tret de les *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València* (F^b) mencionades per Asperti, del *Calendari rimat* (F^a), i de les dues obres en prosa¹⁴², totes

¹⁴² Les obres en prosa són el *Llibre de tres* i el *Castell d'amor*, copiats a F^a , mentre que F^b transmet la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*, una obra que presenta un marc narratiu en vers, en el qual s'insereixen peces líriques en francès i les epístoles en proses que s'intercanvien els enamorats. Malgrat que la prosa i la narrativa en vers són gèneres diferents i els he tractats com a tals, crec important fer una consideració en aquest sentit: en el moment en què es van copiar les obres era encara un moment de transició, on la prosa ja havia guanyat molt terreny a la narrativa en vers com mitjà per relatar històries. De fet, la prosa va acabar substituint el vers narratiu, però en aquell moment eren encara dos gèneres molt afins (un que potser estava “passant de moda” i un altre que arribava per quedar-se) i no és estrany que el nostre copista (que sembla tenir una voluntat arcaïtzant) els considerés com dues formes prou emparentades i compatibles per a posar-les juntes en aquesta antologia. A més, les dues obres en prosa del manuscrit tenen un estil de prosa repetitiu (de tipus aforístic el *Llibre de tres*, i com un joc retòric de preguntes i respostes

les peces copiades pertanyen formalment a l'àmbit de la narrativa en vers. La llengua també es podria considerar un element unitari, ja que a diferència d'altres reculls, totes les obres són majoritàriament en català o català occitanitzat,¹⁴³ fins i tot quan es tracta de versions d'originals en altres llengües. I, de manera més rellevant, predomina a més el to satíric, barrejat en alguns casos amb peces més didàctiques (el *Llibre dels set savis de Roma*, el *Llibre de tres*, el *Facet*) i en pocs casos amb algunes peces de lírica religiosa (el corpus eucarístic valencià o el calendari rimat que es troba a *F^a*).

A més hem vist, analitzant el tipus d'impaginació, de lletra, de tinta, els calderons, etc. (§ 2.7 i § 2.8), que, malgrat el poc rigor pel que fa als detalls, el copista va intentar donar al manuscrit una certa harmonia visual, i d'això es pot inferir que segurament el considerava com alguna cosa més que un mer calaix de sastre. Fins i tot l'anàlisi de les tintes indica que el copista va començar a transcriure algunes obres, es va aturar i va continuar amb altres, per després tornar a aquelles que va deixar inacabades per continuar-les, emprant un altre tipus de tinta en aquest segon estadi de còpia. Si no hagués previst cap criteri de compilació, no tindria més sentit que copiés primer les obres que tenia senceres i deixés per al final les que tenia incompletes? Els blancs que deixa després de les peces inacabades, generalment amb un espai precís per acabar-les de copiar senceres, també assenyalen en aquesta direcció. Sense tenir en compte encara el contingut, tant l'estructura com l'estudi codicològic abonen la sospita que la selecció d'obres copiades, i fins i tot l'ordre, podria respondre a algun criteri del compilador, gràcies al qual ens ha arribat una bona part de la narrativa catalana de la seva època. És innegable que es tracta d'un copista poc sistemàtic i una mica desordenat, i que manca pràcticament la meitat del còdex: per això en l'apartat següent m'he proposat estudiar les obres amb més detall per contribuir a determinar si es pot apreciar o no un criteri darrere de les tries del compilador de *F*. M'afegeixo, per tant, en aquest punt, a l'opinió que "el recull no és casual sinó volgut: qui es va encarregar de recollir els textos devia tenir consciència (...) que pertanyien a una mateixa varietat de gènere, identificable per

breus el *Castell d'amor*) que l'emparenta encara més a la narrativa en vers. Sobre aquest tema es pot veure com a punt de partida, l'anàlisi d'Arseni Pacheco de l'evolució de la narrativa en vers (*novas rimades* i *codolades*) a Catalunya: "(...) les *noves rimades* i (...) les *codolades* [tenen] un caràcter innovador que permet considerar-les com obres molt avançades i modernes dins el context de la narrativa medieval, però si tenim en compte que en el segle XV la prosa havia començat a afermar-se com el llenguatge propi de la narració, hom pot també considerar que les *noves rimades* i les *codolades* —tot i llur indubtable caràcter innovador— no són altra cosa que un epígon anacrònic d'una tradició esgotada. (...) les *noves rimades* i les *codolades* (...) són, de fet, les primeres narracions en vers en llengua catalana (...) són, en realitat obres de caràcter experimental en un període de transició i de recerca, que és també un període d'afiançament de la literatura catalana" (Pacheco 1983: 8 i 9). Aquestes reflexions, però, caldria repensar-les en un context occitanocatalà i també en relació amb la narrativa francesa del moment: són dues tradicions literàries que tenen força influència en la narrativa en vers catalana i que confiem que permetran de matisar l'anàlisi de Pacheco.

¹⁴³ El copista escriu totes les obres en aquesta llengua de transició entre el català i occità que amara la poesia (narrativa o no) de l'època en la cultura catalana (§ 3.3). Depenent més de l'estudiós que del text analitzat, hi ha casos d'obres que han estat considerades com a escrites en un "occità catalanitzat". Si pensem que els catalans van tenir com a primera llengua poètica l'occità, i que aquest copista volia donar-li un to arcaïtzant a algunes de les obres, és a dir que va mantenir certs occitanismes que el públic català entenia perfectament, sembla desmesurat afirmar que el manuscrit està fet en dues llengües (occità i català). La qüestió de la llengua poètica de la Catalunya medieval és un tema complicat, però, que encara espera un estudi modern.

la forma dels versos (...) i pel contingut narratiu, didàctic i al·legòric” (Compagna 2007: 46).

3.1.2 Contingut

Presentaré a continuació tres llistats de les obres del manuscrit per reflectir l'ordre en què apareixen actualment als dos fragments conservats i l'ordre en què els col·loca la reconstrucció proposada en aquest estudi:¹⁴⁴

Obres copiades a F^b:

1. Darrers versos de la *Faula* de Guillem de Torroella
2. *Si cavalquey un bon mayti*, peça coneguda com *Conte d'amor*
3. *Planys del cavaller Mataró*
4. *Castell d'amor*
5. *Llibre dels set savis de Roma*
6. *Llibre de tres*
7. *Llibre dels mariners*
8. *Disputació d'en Buch ab son cavall*
9. *Roman Facet*
10. *Cobles fetes per lo precios cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València* (corpus líric):
 - i. *Actor de pats, tot lausor e honor*
 - ii. *Sitot no pot lenga d'ome bastar*
 - iii. *O altitut del trezaur glorios*
 - iv. *Rey eternal, inmens, victorios*
 - v. *Lenga no deu jamays devotaments*
 - vi. *O Rey dels reys e Senyor dels senyors*
 - vii. *Resplandor infinida*
11. *Llibre de bons amonestaments*, d'Anselm Turmeda
12. *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, d'Anselm Turmeda

Obres copiades a F^a:

1. *Frayre de Joy e Sor de Plaser*
2. *Salut d'amor*
3. *Lausor de la Divinitat* d' Aimó de Cescars
4. *Arnès del cavaller*, de Pere March
5. *Història de l'amat Frondino i de Brisona*
6. *Calendari rimat*

Ordre del recull F segons la proposta de reconstrucció:

¹⁴⁴ Tot i que presento més d'una hipòtesi de reconstrucció, aquestes només afecten l'estructura del còdex en relació amb alguns folis dels dos primers plecs, però no a l'ordre final de les obres, que per a totes les hipòtesis és el mateix.

1. Darrers versos de la *Faula* de Guillem de Torroella
2. *Si cavalquey un bon mayti*, peça coneguda com *Conte d'amor*
3. *Frayre de Joy e Sor de Plaser*
4. *Planys del cavaller Mataró*
5. *Castell d'amor*
6. *Salut d'amor*
7. *Lausor de la Divinitat* d' Aimó de Cescars
8. *Arnès del cavaller*, de Pere March
9. *Història de l'amat Frondino i de Brisona*
10. *Calendari rimat*
11. *Llibre dels set savis de Roma*
12. *Llibre de tres*
13. *Llibre dels mariners*
14. *Disputació d'en Buch ab son cavall*
15. *Roman Facet*
16. *Cobles fetes per lo precios cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València:*
 - i. *Actor de pats, tot lausor e honor*
 - ii. *Sitot no pot lenga d'ome bastar*
 - iii. *O altitut del trezaur glorios*
 - iv. *Rey eternal, inmens, victorios*
 - v. *Lenga no deu jamays devotaments*
 - vi. *O Rey dels reys e Senyor dels senyors*
 - vii. *Resplandor infinida*
17. *Llibre de bons amonestaments*, d'Anselm Turmeda
18. *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, d'Anselm Turmeda

3.1.2.1 Autors de les peces

Observem que hi ha quatre autors de nom conegut¹⁴⁵ a *F*: Guillem de Torroella o Torrella (*Faula*), identificat com un dels membres d'una branca d'una família empordanesa de cavallers establerta a Mallorca en temps de la conquesta de Jaume I, que va viure al voltant dels anys 1348 – 1375 i que va morir possiblement a Barcelona; Aimó de Cescars (*Lausor de la Divinitat*), de qui no tenim dades; Pere March (1338-1413?) (*Arnès del cavaller*), situat a València, germà de Jaume March, pare d'Ausiàs March i tresorer d'Alfons duc de Gandia (1332-1412); i Anselm Turmeda (*Llibre de bons amonestaments* i *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*) (~1350|1355-d.1422), frare franciscà apòstata, que es va convertir a l'islam.

Volia mencionar una altra possible identificació: segons l'estudiós Amadeu Pagès (1913), el cardenal Jaume d'Aragó (1342-1396), net de Jaume II i fill de Pere d'Aragó,

¹⁴⁵ La informació dels autors coneguts presents als manuscrits es troba ampliada a les fitxes descriptives (Guillem de Torroella § 3.2.2.I; Aimó de Cescars, § 3.2.2.VII; Pere March, § 3.2.2.VIII; i Anselm Turmeda, § 3.2.2.XXIII).

nomenat bisbe de València el 1369, podria ser l'autor de la primera de les peces del corpus *Cobles fetes per lo precios cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València*, és a dir de la peça identificada com *Actor de pats, tot lausor e honor*. Pagès identifica aquest personatge amb el “cardenal En Jacmes” que apareix als últims tres versos de la quinta peça del corpus, a la dedicatòria. Si bé la resta d'estudiosos comparteixen la identificació del destinatari del poema, i ningú no ha desmentit fins ara la hipòtesi de Pagès respecte a l'autoria de la primera peça —que justifica per ser la inicial del corpus i per la probable implicació del cardenal en l'organització del certamen—, no hi ha, però, cap prova ni testimoni concret que permeti corroborar-la.¹⁴⁶

La resta de peces conservades al manuscrit són anònimes.

3.1.2.2 *Unica continguts al manuscrit*

1. *Conte d'amor*
2. *Planys del cavaller Mataró*
3. *Castell d'amor*
4. *Salut d'amor*
5. *Lausor de la Divinitat* d' Aimó de Cescars
6. *Història de l'amat Frondino i de Brisona*
7. *Llibre de tres*
8. *Llibre dels mariners*
9. *Roman Facet* (part original)
10. *Cobles fetes per lo precios cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València*:
 - i. *Actor de pats, tot lausor e honor*
 - ii. *Sitot no pot lenga d'ome bastar*
 - iii. *O altitut del trezaur glorios*
 - iv. *Rey eternal, inmens, victorios*
 - v. *Lenga no deu jamays devotaments*
 - vi. *O Rey dels reys e Senyor dels senyors*
 - vii. *Resplandor infinida*
12. *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, d'Anselm Turmeda.

Al annex I.II es pot consultar una taula on figuren les peces que presenten més testimonis, amb informació sintètica sobre els manuscrits on apareixen. També, al final de cada fitxa descriptiva, es fa referència a tots els testimonis de cada obra, fent una comparació amb el text que presenta *F*.

3.1.2.3. *Taula de les peces (ordre, folis, autor, íncipit)*

¹⁴⁶ Per a més detalls veieu l'apartat corresponent a § 3.2.2.XVI.

A continuació col·locaré la llista de les obres tal com apareixen al manuscrit — d'acord amb la hipòtesi de reconstrucció defensada en aquest estudi— amb les dades més bàsiques; una part d'aquesta informació es repetirà a les fitxes descriptives del punt següent, tret de l'autoria que figura en aquesta llista. La foliació antiga —quan n'hi ha— apareix entre claudàtors, després de la moderna. Els íncipits no normalitzats apareixen transcrits paleogràficament.

1. ff. 1^r^{bis}-3^r [ff. c^r-cij^r]; Guillem de Torroella; [Inc. Norm.] Un·aventura us vull retrayre | Qui m avench enquer no ha gayre; [Inc. manuscrit] ... r | [...] ull fayre | [...] torn en mo(n) repayre | [...] q(ue) p(er) mans mes(er)anq(ui)st | Que ay dessa ausit ne vist | Ez ho(m) no(n) deu dir mas lo ver ...

2. ff. 5^r-12^v [ff. cij^r-cxj^v]; anònim; S im caualq(ue)y vn bo(n) mayti | Gint e suau en mo(n) Rossi | Tot deportan ...

3. ff. 1^r-7^v [—]; anònim; Sitot frances sa bel lengatge | Nom par en re d(e) so(n) linatge ...

4. ff. 15^r-23^v [ff. cxxv^r-cxxxij^v]; anònim; Si tot mi suy p(re)s dela mort | Car viu e t(ro)p gra(n) desconort ..

5. ff. 24^r-26^r [ff. cxxxiiij^r-cxxxvj^r]; anònim; De q(ue) es fundat lo Castell de amor Respon Lo foname(n)t es d(e) desirs | la(s) p(ar)ets so(n) d(e) sospirs | l(e)s torres d(e) dolsor | la plassa d(e) be amar | la porta d(e) p(er)sev(er)ansa...

6. ff. 8^r-11^v|13^r-16^v [—]; anònim; Destret d(e) mors mi clam a uos | Dona d(e)l ho(n)rat cors joyos...

7. ff. 17^r-20^v [—]; Aimó de Cescars; U nes noues vull come(n)sar | P(er) apendre e p(er) ense(n)yar...

8. ff. 12^{r-v} + 21^r - 34^v [—]; Pere March; A uos mout aut seyor | Car ets digne donor... (f. 12^r; inc. de l'obra); Qui larn(es) portara... (f. 21^r, continuació).

9. ff. 35^r-45^v [—]; anònim; [rúbrica] Storia d(e)l ama(n)t frondino e d(e) brisona on se (co)ntene(n) quatre letres d(e) amors ab alguns cansons en frances; [inc.] Car es plas(er)s dausir | Vos vull co(m)ptar e dir...

10. ff. 46^r-46^v [—]; anònim; Dins en ·i· a(n)y son scrit(e)s | Lij setman(e)s (co)nplices...

11. ff. 27^r-58^r [ff. clxxvj^r-ccvij^r]; anònim; Senyors si entendre vol(e)ts | Molts bo(n)s exi(m)plis aus(ir)ets ...

12. ff. 60^r-65^v [ff. ccix^r-ccxiii^v]; anònim; [rúbrica] Libre d(e).iij. q(ui) val a tres mals a tolre set a curar tisich etic e tisich ...; [inc.] Tres coses salua(n) ho(m) para fill e sa(n)t sperit....

13. ff. 66^r-70^r [ff. Ccxv^r-ccxix^r]; anònim; En nom d(e) d(e)u tot poderos | Q(ue) es senyor d(e) trestots nos ...

14. ff. 70^v-73^v [ff. ccxix^v-ccxxij^v]; anònim; Lectio ep(isto)le d(e)l trabayll | q(ue) en buch moch ab so(n) cauall ...

15. ff. 74^r-93^r [ff. ccxxiiij^r-ccxliij^r]; anònim; Senyors q(ui) vol e(ss)er cortes | be ense(n)yat e gi(n)t apres ...

16. f. 94^r [f. ccxliij^r]; anònim; [rúbrica] Cobles fet(e)s p(er) lo p(re)ciors Cors d(e) jh(es)u(chri)st p(er) algu(n)s home(n)s d(e) valencia; [inc.] Actor d(e) pats tot lausat e honor | de ess(er) dat a v(ost)ra magestat...

17. f. 94^{r-v} [f. Ccxliij^{r-v}]; anònim; [rúbrica] Canso; [inc.] Si tot no pot lenga dome bastar| ala lausor d(el) v(er)ay sacrament...

18. ff. 94^v-95^r [ff. ccxliij^v-ccxliiij^r]; anònim; [rúbrica] Canso; [inc.] O altitut d(e)l trezaur glorios | d(e)l gra(n) secret d(e)la divinitat...

19. ff. 95^r-96^r [ff. ccxliiij^r-ccxlv^r]; anònim; [rúbrica] Canso; [inc.] Rey et(er)nals jnmens victorios | ates lausors altament razonar...

20. f. 96^{r-v} [f. [ccxlv^{r-v}]; anònim; [rúbrica] Canço ab zo d(e) xa(n)t de uceylls; [inc.] Lengua no deu Ja mays deuotame(n)ts | Cessar ab xa(n)ts spandir tes honors...

21. ff. 96^v-97^r [ff. ccxlv^v-ccxlvj^r]; anònim; [rúbrica] Canço axi c(om) zell q(ui)n la mar vay p(er)illant; [inc.] O Rey d(e)ls Reys e se(n)yor d(e)ls seyors | O deu d(e) d(e)u o lum d(e) v(er)itat...

22. f. 97^v [f. ccxlvj^v]; anònim; [rúbrica] Canso; [inc.] O Resplandor jnfinida | a(n)yels d(e) v(er)a humilitat ...

23. 98^r-103^r [ff. ccxlvij^r-ccliij^r]; Anselm Turmeda; [rúbrica] En nom de jh(es)u(chri)st tota via q(ui)ns vulla gujar ab sa mara la v(er)ge Maria libre co(m)post en Tonis p(er) ffrara Encelm turmeda | en alt(ra) man(er)a apeylat abdeyla de alguns bons en seyaments Ja q(ue) ell mal los aja seguits emp(er)o pensen au(er) algu(n) merit d(e) diuulgar los (a)la ge(n)t q(ui)l legira p(re)ch d(e)u p(er) ell q(ue)l leix be finar vn so(n) cor desige; [inc.] En no(m) d(e) d(e)u o(mn)ipotent | vull come(n)sar mo(n) p(ar)lame(n)t...

24. ff. 103^v-113^v [ff. cclij^v-cclxij^v]; Anselm Turmeda; [rúbrica] Con per alguns honrats m(er)cad(e)rs de Mallorq(ue)s sia stat | p(re)gat afectuosame(n)t q(ue) faes e ordonas vn tractat | d(e)la Diuisio d(e)l dit Regne Supos q(ue)lo meu entenjment | sia grosser e no subtil en lart datrobar emp(er)o p(e)r dar | algu(n)a sat(i)sfaccio alurs p(re)chs he fet(e)s algun(e)s cobles gros(er)es en pla catala segons q(ue) veurets; [inc.] Sim leui vn bon mayti | Te(m)ps era d(e) p(ri)ma u(er)a ...

3.2 Descripció de les obres

3.2.1 Instruccions de les fitxes descriptives

Per descriure de forma sistemàtica la informació més rellevant de les obres copiades al manuscrit m'he basat en la fitxa descriptiva de Martí (1997),¹⁴⁷ adaptada del model de Careri (1990). La fitxa proposada en aquest estudi presenta algunes variacions per adequar-se a les característiques de les obres copiades al manuscrit, incorporades des del model proposat pel CODITECAM I.¹⁴⁸ Les fitxes es presentaran ordenades seguint la proposta de reconstrucció, amb els següents camps fixos:

1. Dades bàsiques (si un dels camps no es pot omplir, s'omet):

- a. Número de la peça i ordre seqüencial segons la reconstrucció.
- b. Foliació; en primer lloc, la foliació moderna i entre claudàtors l'antiga.
- c. Rúbrica; transcripció paleogràfica. Per distingir-les dels íncipits es ressalten entre puntes de fletxa <>. En itàliques es desenvolupen les abreviatures.
- d. Pròleg; transcripció paleogràfica; si és necessari es posarà l'íncipit normalitzat entre claudàtors.
- e. Íncipit; transcripció paleogràfica.
- f. Identificació; segueixo les identificacions proposades per Parramon (1992) al seu repertori (RAO) i el nom amb el qual són conegudes les peces. En els casos que no hi hagi un codi d'identificació (les obres en prosa i algunes de les de narrativa) es posarà només aquest nom.

¹⁴⁷ La fitxa proposada per Martí (1997) conté onze camps fixos: 1. Número d'ordre; 2. Foliació; 3. Rúbrica; 4. Íncipit; 5. Identificació; 6. Testimonis; 7. Edició de referència; 8. Situació del manuscrit en la tradició textual de la peça; 9. *Errata corrige* de les edicions diplomàtiques o diplomàtic-interpretativa; 10. Puntuació; i 11. Altres comentaris.

¹⁴⁸ El projecte CODITECAM I, coordinat per Lola Badia, aplegava tres projectes, amb seu a la Universitat de Barcelona (HUM2005-07480-C03-01/FILO), la Universitat Autònoma de Barcelona (HUM2005-07480-C03-03/FILO) i la Universitat de Girona (HUM2005-07480-C03-02/FILO) respectivament, finançats pel MEC. El *Corpus Digital de Textos Catalans Medievals* es basava en la interacció de quatre bases de dades i una biblioteca digital, consultables en xarxa. Aquest projecte s'ha continuat i ampliat amb els actuals CODITECAM II i CODITECAM III. Per a més informació veure <https://www.narpan.net/recerca/projecte-coditecam/coditecam-1.html> (última consulta: 03/03/2024).

- g. Testimonis en altres manuscrits;¹⁴⁹ si no hi ha altres testimonis, s'indica *unicum*.
- h. Reproduccions i edicions de referència; es considera les edicions que han reproduït el text de *F*, amb les planes i el número de referència que duu en aquesta edició. Es posarà en negreta l'edició de referència utilitzada en aquest treball.
- i. Situació del manuscrit *F* en la tradició textual de la peça; en el cas de les peces que es transmeten en més d'un testimoni, d'acord amb els estudis de tradició textual publicats. En tots els casos es posarà, en primer lloc, la sigla identificativa del manuscrit, seguida del número corresponent a l'ordre seqüencial que hi té la peça i, en segon lloc, la filiació i/o ordenació cronològica dels testimonis.
- j. Puntuació; assenyalat la presència o absència de puntuació, és a dir, d'aquells signes que poden tenir una funció sintàctica.
- k. Consistència; si l'obra és completa o fragmentària.

2. Argument

3. Estudis previs (estat de la qüestió)

4. Caracterització literària (amb estructura retòrica)

5. Tradició (fonts, textos afins, i situació de l'obra dins el panorama de la narrativa catalana medieval)

6. Autoria

7. Datació

8. Localització

9. Testimonis (relació entre ells, èmfasi sobre els trets de *F*)

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F*

3.2.2 Fitxes de les obres del manuscrit

I. *Faula*

1.

a. 1

b. ff. 1^r bis-3^r [ff. C^r-CIJ^r].

e. r | [...] ull fayre | [...] torn en mo(n) repayre | [...] q(ue) p(e)r mans mes(er)anq(ui)st | Que ay dessa ausit ne vist | Ez ho(m) no(n) deu dir mas lo ver ...;

f. RAO 179. 1, G. Torro 179,1 (Dc:47), La *Faula* de Guillem de Torroella.

g. *C* (*Cançoner dels comtes d'Urgell* o *U*, ff. 99^v-112^r), *E* (*Cançoner d'Estanislau Aguiló*, ff. 56-102), i *H^b* (*Cançoner Vega-Aguiló* o *VeAg*, ff. 124^r-146^r).

h. Bohigas & Vidal Alcover (1984), Nadal i Cañellas (2004), **Compagna (2007)**, Vicent Santamaria (2011)¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Segueix les sigles utilitzades per Massó i Torrents (1913-14).

¹⁵⁰ La resta d'edicions no reproduïxen la versió de *F* perquè és fragmentària.

i. C-7, E-15, F^b-1, H^b-14. C | F^b | E | H^b.¹⁵¹

j. Calderons vermells a l'inici i comes (barres inclinades) a la fi d'alguns versos.

k. Versió fragmentaria (només és copien els vv. 903-1183 d'acord amb la edició de Compagna de 2007).

2. Argument

L'obra relata en primera persona com Torroella inicia un viatge sobre una balena (que confon amb un escull) des del port de Santa Caterina a Mallorca, guiada per un papagai,¹⁵² fins una illa encantada (que podria Sicília, per les distàncies i descripcions que es donen de la travessia i per les tradicions de l'època que situaven Artús a l'Etna).¹⁵³ A l'illa, Torroella troba una sèrie d'animals meravellosos que, juntament amb la fada Morgana, el condueixen fins a un palau ple de representacions simbòliques de la narrativa medieval francesa (de tema bretó). Al palau hi viu el rei Artús, jove però malalt, acompanyat de dues dames (Amor i Valor). Artús és queixa de la pèrdua dels valors cavallerescos del món, causa del seu patiment. Morgana explica al seu germà que va enviar la balena a buscar a Torroella perquè expliqui a tothom com pateix el rei davant la traïció dels cavallers i barons als valors cortesos. Artús conversa amb Guillem i el convida a veure la visió que el turmenta, reflectida a la seva espasa, Escalibor, i després n'explica el significat: es tracta d'una mena d'al·legoria que representa el triomf dels homes pobres en valor i el patiment d'aquells que sí que en tenen.¹⁵⁴ Finalment, Torroella es compromet a explicar la veritat quan torni al món dels homes. El text es clou amb el seu retorn al port de Santa Caterina.

3. Estudis previs

¹⁵¹ Bohigas (1984) tria C [U] com a manuscrit base i Compagna (2007) H^b/VeAg [A]; tots dos editors tenen en compte les lliçons dels altres manuscrits (entre ells F [C]) a l'aparat crític.

¹⁵² Vegeu Renedo (2008: 379, 380) per l'ús del papagai com animal guia a la *Faula*.

¹⁵³ Es poden consultar els articles de Graf (1925) i Bresc (1984) sobre la localització del rei Artús a Sicília. És una teoria sostinguda per diversos autors, seguint una llegenda siciliana dels segles XIII i XIV, que situava el rei bretó a l'interior de l'Etna davant la tradició més ortodoxa que el situava a l'illa d'Avalon. Isabel de Riquer i Sara Vicent Santamaria justifiquen amb més detall per què Torroella s'aparta de les fonts més tradicionals: "Efectivamente, la Isla Encantada es Sicilia. No solo lo demuestra la distancia señalada por el autor, pues desde Mallorca navegando hacia Oriente recorre 500 millas, que es poco más o menos la distancia que separa ambas islas, sino que continúa con una tradición la cálida isla a las leyendas artúricas" (Isabel de Riquer 1989: 119); "No es gens inversemblant, doncs, que Guillem de Torroella, que pertanyia a una família noble de Mallorca —la terra de la Corona d'Aragó més propera a Sicília (...) i que jugava un paper estratègic des del punt de vista dels intercanvis comercials i econòmics— haguera tingut accés a aquestes llegendes orals sicilianes i les hagués combinat amb la tradició bretona de les històries del rei Artús" (Santamaria 2011: 144). Malgrat aquesta identificació, molts dels estudiosos d'aquesta obra consideren l'illa encantada un element literari, una mena de paradís terrenal, que no es correspondria amb l'ambient "sulfurós i mineral (...) de caràcter demoníac" que habitualment presenta les faldes de l'Etna a la llegenda siciliana (Badia 2020: 68).

¹⁵⁴ Sobre aquesta al·legoria hi ha dues interpretacions possibles —centrades fonamentalment en la interpretació del terme "riches roys", rics reis o "riches crois", rics indignes—, que han col·laborat a dividir encara més a la crítica sobre si existeix al darrere d'aquesta obra una intencionalitat política o únicament hi ha una referència moral tòpica a la literatura contemporània. Al pròxim apartat faré referència a aquestes interpretacions i les seves conseqüències.

Milà i Fontanals (1876) va ser el primer estudiós a fer referència a la *Faula* en un article sobre les *novas rimadas* i la codolada; posteriorment Llabrés (1906) edità el *Cançoner dels Comtes d'Urgell (C)*, amb una primera edició de la *Faula* que intenta ser completa, tenint en compte aquest manuscrit i el *Vega-Aguiló (H^b)*. Massó i Torrents (1932) també publicà fragments de la *Faula* al seu *Repertori*, com posteriorment ho farà Martí de Riquer (1952). Hem d'esperar fins a Bohigas & Alcover (1984) per trobar un estudi complet de la *Faula* i una edició crítica: si bé té un inqüestionable mèrit com a primícia, presenta mancances i problemes, degudament assenyalats per Lluís Cabré (1987). Entre les aportacions més significatives, destaca la reconstrucció de les dades biogràfiques de Guillem de Torroella, la hipòtesi de datació que permeten, l'anàlisi de la llengua, l'intent d'elaboració d'un *stemma codicum* i l'edició crítica (amb *C* com a manuscrit base). Entre les mancances, cal assenyalar la falta de precisió i detall d'algunes dades presentades, algunes errades i imprecisions a l'edició i certa vaguetat i redundàncies al glossari i l'estudi literari, fets que deixen l'edició a mig camí entre una edició divulgativa i una publicació erudita. La segona edició amb estudi monogràfic és la d'Anna Maria Compagna (2004 i 2007).¹⁵⁵ Ja al seu primer treball de 2004 l'estudiosa amplia les dades biogràfiques presentades per Bohigas & Alcover i recull els indicis presentats per Espadaler (1999: 15) que permeten precisar la datació de l'obra. Si bé en tots dos estudis analitza genèricament els diversos aspectes de la *Faula* (literaris, fonts, tradició, etc.), el de 2007 se centra sobretot a defensar la hipòtesi, a què farà referència més endavant, sobre un possible missatge polític de l'obra. A l'estudi de 2007 trobem també una anàlisi més detallada dels testimonis i una nova proposta de *stemma codicum* basat en els errors i no en les lliçons com els editors anteriors.

Una sèrie d'articles fan referència a aspectes concrets de la *Faula*. Destaquen els que defensen o rebutgen la hipòtesi de la intencionalitat política de l'obra, i els que fan referència a la seva vinculació amb diferents elements de la matèria de Bretanya. Sobre el primer aspecte, els d'Espadaler (1986 i 1999), Vidal Alcover (1996), Hauf i Valls (2000), i Vicent Santamaria (2007 i 2008) defensen el sentit polític de l'obra, i de l'altra, Isabel de Riquer (1991), Toldrà (1992-1993), Martínez Pérez (1994b) i Badia (1993, 2003, 2020) advoquen que el sentit moral i filosòfic predomina clarament per sobre d'una possible però gens clara intencionalitat política. Entre les anàlisis de la vinculació de la *Faula* amb la matèria de Bretanya, destaquen Bohigas (1961), Ors (1986), Isabel de Riquer (1989), Gudayol (1990), Martínez Pérez (1994a i 1994b), i alguns treballs ja citats: Vidal Alcover (1996), Isabel de Riquer (1991), Espadaler (1986 i 1999) i Hauf i Valls (2000b).

4. Caracterització literària

¹⁵⁵ Anna Maria Compagna té en realitat tres edicions: la de 2002 només presenta el text amb notes d'edició; a la de 2004, que afegeix un estudi; i finalment el 2007, on afegeix, per exemple, un *stemma codicum*. Totes tres utilitzen com a manuscrit base *H^b*; si bé l'estudi de 2007 actualitza en alguns aspectes el de 2004, en altres són complementaris, perquè desenvolupen en diferent grau els temes i, per tant, es té una visió més completa de l'obra si es tenen en compte tots dos.

La *Faula* és, doncs, un poema de temàtica artúrica en 1265 octosíl·labs apariats i en dues llengües: a l'occità-català del narrador en primera persona, Guillem, i les seves intervencions com a personatge, s'hi afegeix el francès de les intervencions dels personatges artúrics (el Rei Artús, la fada Morgana i la serp).

Aquest és un dels casos, no gaire freqüents, en els quals la classificació genèrica (o subgenèrica), és a dir la consideració de l'obra com a faula ja ens ve donada pels mateixos testimonis¹⁵⁶ en comptes de ser una imposició de la crítica posterior.¹⁵⁷ Es tracta, doncs, d'un relat breu amb una finalitat didàctica, exposada mitjançant una acció dramàtica de caràcter al·legòric de la qual s'extreu una conclusió explícita o implícita. “Fabular, no hi ha dubte, era una manera adequada de fer aquella mena de literatura que necessitava dir coses tangencialment, i no només perquè el seu rendiment estrictament literari estigués així més garantit” (Espadaler 2002: 62). Segons Teó d'Alexandria una faula és “una història fictícia que diu la veritat”; si bé aquesta definició és del tot vaga per tractar de les faules clàssiques, s'ajusta perfectament al sentit de faula que podria haver tingut present Torroella o el seu públic.¹⁵⁸ Per tant, ja d'entrada tenim una obra, un relat declaradament fictici, amb un “contenido prevalentemente narrativo, spesso allegorico, con una funzione ricreativa, ma anche didattico-formativa” (Compagna 2004: 23).

Per construir la seva faula, Torroella va triar elements de la matèria de Bretanya per al context narratiu del seu missatge, per recrear l'espai meravellós on es revela, aprofitant aquesta tradició tan influent en la literatura i en la societat coetània, els codis de la qual eren més que coneguts per tots els amants de la literatura francesa, molt nombrosos a la Catalunya del XIV-XV (i a tot l'àmbit romànic). Tota la crítica especialitzada coincideix en la forma com aprofita aquests elements: per una banda, d'una manera tradicional, amb els motius habituals de les llegendes artúriques, i per l'altra, atípica o original, en aproximar aquest món al contemporani, fent ús de la primera persona per narrar el viatge

¹⁵⁶ Llegim al començament de l'obra, com a rúbrica “*Ací comença la faula d'en Torroelha*”. A més sabem que els descendents de Torroella van ser coneguts amb l'apel·latiu de “els de la *Faula*”, fent clara al·lusió a la famosa obra que el seu avantpassat va deixar com una de les joies de la literatura catalana (vegeu l'apartat referent a l'autor).

¹⁵⁷ Les obres medievals no sempre es classificaven com avui en gèneres definits per trets formals o estructurals sinó que, més aviat, es classificaven d'acord amb el seu contingut i propòsit, és a dir, la classificació depenia de si estaven creades amb una intenció didàctica o com a literatura d'entreteniment, i als graus que podien existir entre aquests dos propòsits (d'acord amb la màxima horaciana *docere et delectare*). Així la *fabula* es definia sobretot per la seva finalitat; a les seves etimologies, Isidor en va distingir tres tipus d'acord amb el criteri de finalitat: les de *delectandi causa* (finalitat d'entreteniment), les *ad natura rerum* (que servien com a exemplificació “científica”) i les *ad mores hominum* (amb una clara finalitat didàctica, ensenyen els costums dels homes i donen lliçons morals). Dintre d'aquesta classificació, i si bé les últimes eren les preferides de l'edat mitjana (davant la influència de les faules de Ysop i de les *fabulae* mitològiques de Macrobi o de Servi), trobem definida el tipus de faula a la qual la *Faula* s'adscriu. A més, els tres tipus de faula presentats tenen en comú el fet que utilitzen, per aconseguir el fi proposat (sigui ensenyar o divertir), una ficció, és a dir, un element irreal, una “mentida literària” com a base del relat.

¹⁵⁸ “El mot faula, que ve del llatí *fabula*, a l'edat mitjana s'aplicava, com avui, al gènere clàssic del relat moralitzant protagonitzat per animals (les faules d'Isop o de Fedre), però aleshores desplegava, a més a més, un ampli ventall de sentits relacionats amb tot allò que ara en diem ficció o fabulació. (...) En el terreny dels relats de cavalleries i d'amor el terme faula designa simplement el que ara anomenariem ficció, amb el benentès que és una ficció benigna i portadora d'algun missatge considerat valuós; un missatge capaç de justificar aquella necessitat imperiosa que tenien a l'edat mitjana de situar el que ara en diem literatura sota de l'epígraf de l'ètica o ciència moral” (Badia 2003: 20-21).

de Torroella al món encantat on l'esperen Artús i Morgana —un món literari, on el narrador-protagonista dialoga amb aquests personatges meravellosos—, i fins i tot fent servir elements de la seva realitat més propera (els guants de Perpinyà, les valoracions dels elements meravellosos amb comparacions amb elements de la realitat quotidiana, etc.) per dimensionar aquell món fantàstic.

El problema que ha dividit l'opinió de la crítica rau en la interpretació del missatge que tan bé Torroella va saber situar. Polític o moral? O ambdues coses barrejades? Com? Més polític, més moral? Torroella veu a l'espasa d'Artús una visió on apareixen dues classes d'homes: uns amb els ulls embenats i molt contents que “*si que no s deu far segon dreyt*” i els altres lligats de mans i peus sospirant i entristits, gairebé agonitzants. Segons la interpretació d'Artús, els homes contents són els avars, que estan satisfets allunyats del vertader valor, mentre els tristos i lligats són els que tenen aquest valor i, malgrat les dificultats que pateixen, tenen l'esperança de tornar a viure segons el que els mana el cor, és a dir, amb valor. D'aquí sorgeixen les dues lectures del sentit de l'obra: una part de la crítica defensa el missatge predominantment (o exclusivament) moral, ja que “La impresionante entrevista con el rey Arturo tiene un significado moralizador y alegórico acerca del poder y la fortuna y la decadencia de los valores caballerescos y la esperanza de una posible restauración de éstos. (...) El mensaje del rey Arturo (...) puede ser considerado como otro sermón moralista más propio de los siglos XIV y XV (...)” (Isabel de Riquer 1991: 33-34). L'altra part defensa una intenció política, basant-se fonamentalment en dos elements que convé aclarir abans de presentar els arguments: en primer lloc, en el context polític i social en què Torroella escriu la seva obra i, en segon lloc, l'impacte d'aquesta situació sobre la seva família. El regne de Mallorca, després de la batalla de Lluçmajor el 1349, va perdre el rei, Jaume III de Mallorca, i va ser reincorporat a la corona d'Aragó, als dominis de Pere III. Jaume IV, fill del rei deposat, va intentar recuperar la corona de Mallorca: va ser empresonat per Pere III (1349-1362), va aconseguir fugir de la presó i va continuar amb els intents de recuperar el seu tron, ajudat per la seva germana Isabel, fins que va morir el 1375.¹⁵⁹ Aquest context afectava directament la família de Torroella, fidel al rei de Mallorca i, per tant, vulnerable a la repressió que Pere III havia iniciat contra els jaumistes (anomenats *bretons*)¹⁶⁰ ja el 1343, quan aconseguí el control de l'illa, anys abans de la derrota de Lluçmajor. Tenint en compte que l'obra està datada en 1373 (Espadaler 1999: 15), els defensors del missatge polític de la *Faula* afirmen que “Artús no fa un discurs neutre, és a dir, global sobre l'estat del món, sinó un discurs monàrquic sobre l'estat del món, la qual cosa vol dir sobre la

¹⁵⁹ Per a un panorama de la situació de l'illa en aquesta època, vegeu Santamaría (1970-71 i 1990) i l'article d'Ensenyat i Pujol (2005), tot i que hi ha bibliografia més detallada sobre el tema, d'aquests autors i d'altres; també són útils les notes sobre el context històric que presenta Vicent Santamaria (2011: 215-226).

¹⁶⁰ La denominació despectiva de “bretons” als partidaris de la dinastia mallorquina es produeix per analogia als bretons que, després de la invasió normanda, confiaven que vindria un rei messiànic (associat principalment amb Artús) a alliberar-los, cosa que es coneix com l’“esperança bretona”. El terme “bretons” per referir-se als jaumistes mallorquins es pot veure en alguns documents com l'extractat per J. M. Quadrado i analitzat per Toldrà (1992-1993). Sobre les analogies entre els bretons i els jaumistes també en fa un bon resum Vicent Santamaria (2011: 215-217).

necessitat i funció de la mateixa monarquia. (...) La *Faula* no seria un text innocent, decoratiu, sinó un discurs polític, la qual cosa ens situaria davant una utilització força interessant i no crec que gaire freqüent del saber artúric” (Espadaler 1986: 144). Els estudiosos que consideren el contingut predominantment moral han respost que “Si s’accepta la influència mallorquina en l’Artús de Torroella, aquest estaria incorporant al text anècdotes de la seva pròpia experiència (...), considerades com a exemple concret no pas d’una reivindicació política, sinó de la imatge universal de l’home perseguit en un món en què s’han perdut els principis de cavalleria i cortesia representats per un Artús que en contempla, allunyat, la decadència” (Toldrà 1992-1993: 476). El debat no s’ha tancat: sembla evolucionar a postures menys radicals que situen l’obra entremig del manifest polític i de la *faula* de contingut moral d’aplicació universal.

No tocaria aquí, en una fitxa informativa sobre l’obra que intenta presentar la *Faula* i valorar la seva funció al manuscrit que estudiem, defensar alguna d’aquestes postures. Però sí potser l’atreviment de formular una opinió, que és inevitable tenir davant tan apassionat debat. Al meu entendre, no tindrem mai forma de saber amb certesa el nivell d’intencionalitat política que hi ha darrere l’obra, a causa de la falta de documentació i de l’ambigüïtat, potser deliberada, de Torroella. Tenim un context polític que no es pot ignorar i una obra amb un missatge moral que ja és un tòpic a la literatura coetània. Un dels elements que pot resultar fonamental per intentar determinar quin dels dos missatges que es poden extreure de l’obra és el principal, és la recepció. D’una banda, el text es pot classificar, com ja ho afirmava Lola Badia (1993: 96), com a un *best-seller* a Catalunya. Tant va ser així que els descendents de Torroella van rebre l’apel·latiu de “els de la *Faula*” i es va conservar en 4 manuscrits (un d’ells és gairebé contemporani a l’obra mateixa); a més tenim una clara influència d’aquesta obra en almenys tres obres posteriors: el *Llibre de Fortuna i Prudència* de Bernat Metge, les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* d’Anselm Turmeda, i el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. Si aconseguíssim determinar més o menys com la llegien els lectors de l’època, entendríem si l’èxit s’ha d’atribuir al seu ús del món meravellós arturià, a la forma d’arribar al missatge moral, o al seu joc amb la realitat política. És veritat que no tenim l’opinió explícita de cap lector que ens indiqui si la llegia en clau política o moral; tanmateix, si ens centrem breument en els missatges transmesos pels texts que van utilitzar la *Faula* com a model, podem trobar més pistes sobre la seva recepció. Sabem que tant per a Metge com per a Turmeda, la *Faula* més aviat serveix d’inspiració del marc narratiu. I no se’ns oculta aquest ús, al contrari, és explícit, declarat, com evidencia la intertextualitat entre les obres.

Comencem pel cas de datació més propera: Metge també fa un viatge a un més enllà literari, també des de la costa, i arriba a una illa on Fortuna i Prudència li donaran un missatge que ha de transmetre al món quan torni. Hi ha menys dubtes en aquest cas de la intenció de l’autor: al seu text es critica una situació de l’època i també serveix, en part, com a defensa de les acusacions contra ell i altres membres de la cancelleria que li costaran, anys després, la presó.¹⁶¹ Les fonts d’aquest al·legat defensiu i tractat

¹⁶¹ La datació interna del *Llibre de Fortuna i Prudència* és de maig de 1831, època en la qual es va produir la fallida bancària de Barcelona, on la monarquia del rei Pere III va tenir un paper decisiu, en estar fortament endeutada. El personatge de Bernat es troba angoixat per la situació que l’afectava

consolatori, favorables a la seva argumentació, deixen un rastre intertextual. Si podem considerar, doncs, que la *Faula* devia gran part de la seva fama a l'extraordinària novetat de presentar en un marc fins llavors exclusivament literari (el món arturià) i d'una forma extremadament subtil una postura política personal,¹⁶² l'ús d'aquest marc per part de Metge no seria decoratiu sinó una peça amb càrrega significativa dins el trencaclosques intertextual que és el *Llibre de Fortuna i Prudència*. El joc textual amb l'inici de la *Faula* podria interpretar-se com una tria deliberada per part de Metge si el text de Torroella es llegia com una obra capaç de combinar, amb harmonia i bellesa, elements clarament literaris amb una situació local, política i fins i tot personal de l'autor o la seva família. Analitzem ara les *Cobles* de Turmeda, en què també trobem una clara influència de la *Faula* a l'exordi i a l'esquelet narratiu. Turmeda es troba un matí al castell de la reina de Mallorca (inspirat en el de l'Illa Encantada en el relat de Torroella), una monarca també trista i agònica com l'Artús de la *Faula*, que li demana que enviï un missatge als mallorquins, aquesta vegada un missatge clarament polític sobre la necessitat d'unió dels seus súbdits. Turmeda accepta l'encàrrec, malgrat la resistència inicial per por de les reaccions que podria suscitar la seva tornada a Mallorca. En aquest cas, no hi ha dubtes sobre el contingut polític del missatge i sobre la seva referència al context polític i social mallorquí, a més del missatge principal, el personal de Turmeda, centrat en la seva delicada situació després de la seva apostasia. Un altra vegada ens trobem amb un text que usa la literatura per manifestar un pensament polític i una situació personal, i que utilitza la *Faula* com a font per establir el marc narratiu.

Sembla que Martorell al *Tirant* és qui més es desmarca en aquest sentit. La influència de la *Faula* no es detecta sobre tota l'obra sinó a dos capítols concrets, i no és el marc, ni l'ús de la primera persona, ni el viatge a un altre món literari el que marca aquesta influència, sinó l'episodi del rei Artús tancat en una gàbia. Des d'allí dona un missatge moral i unes ensenyances en un ambient festiu (part de la crítica pensa que aquest episodi podria tractar-se d'una obra teatral representada durant les festes organitzades per Tirant) i després és alliberat per Morgana i altres figures al·legòriques. Aquest ús pseudocòmic de la imatge torrelliana d'Artús no ens remet al seu possible significat polític, almenys no directament. Es tracta, però, de l'obra més llunyana en el temps, clarament diferent pel que fa a la seva caracterització literària (extensa, en prosa, narrada en tercera persona, protagonitzada per un personatge de ficció —no per l'autor—,

personalment, en tant que funcionari reial amb bons ingressos, perquè arran d'aquest conflicte els consells ciutadans, enemics polítics tant del rei Pere III com el seu successor Joan I, iniciaran uns atacs contra alguns homes de confiança del rei, que derivaran sanejaments de l'administració com el de 1378 i en processos com els de 1388 i 1396, que causaran l'empresonament de l'autor. A l'obra, Metge es presenta com un home angoixat i en perill, i manté un debat amb Fortuna a qui l'acusa de causar el seu mal. La deessa li presenta, entre els seus arguments, una sàtira de la situació, especialment enfocada en els banquers, cosa que al·ludeix directament al context social i econòmic de l'època. Al llarg del text, Metge defensa els homes justos acusats injustament, cosa que podria tenir relació amb algunes acusacions dirigides a l'autor, tot i que només queda constància documental d'acusacions formals posteriors (vegeu Riquer 1959; Badia 1993; Cingolani 2002: 17; Cabré, Lluís 2010: 21-23).

¹⁶² Aquesta novetat Torroella la pren en part del trobador Cerverí de Girona, en concret de la *Faula del rossinyol*, on també l'autor utilitza un marc literari per transmetre un missatge moral i polític, com es veurà a l'apartat següent.

en capítols i amb una intenció clarament paròdica). Per tant, potser va utilitzar la *Faula* d'una altra manera en diluir-se, amb el córrer dels anys, el seu possible missatge polític, si és que n'havia tingut un. En aquest sentit, és interessant l'anàlisi d'aquest episodi proposada per Xavier Renedo (2020), on defensa que l'escena del *Tirant* mantenia la interpretació de la *Faula* torrelliana com una obra amb un missatge polític, com un element elaborat pel cavaller protagonista per condicionar políticament l'opinió pública a favor dels seus interessos.¹⁶³ En tot cas l'ús paròdic seria un senyal més de què la peça de Torroella ja era tot un clàssic. Aquestes línies només intenten suggerir una possible línia d'investigació entorn d'aquest debat; potser en aprofundir sobre aquesta via es descobreix tot el contrari del que indiquen les meves sospites, i l'ús que fan Metge i Turmeda (i possiblement Martorell) de la *Faula* és exclusivament pel seu contingut moral i literari, però crec que val la pena revisar les influències de la *Faula* tenint en compte la seva recepció.

Volia mencionar, una vegada presentats els dos corrents interpretatius de la *Faula* més importants analitzades per la crítica, una tercera opció presentada per Grifoll (1995), que crec interessant perquè n'obre una nova perspectiva d'estudi: "El tractament de la narrativa francesa que fa Torroella em recorda, pel distanciament humorístic envers els models de referència i per la mescla no canònica i sovint irònica de materials, abans, el *Jaufré*, després, el *Tirant*. La principal lliçó a aprendre de *La Faula* (no l'única) és que un jo/eu (...) pot passejar-se impunement i humorística, si més no tranquil·lament i alegre, per un món que es contempla tan sols com a literatura. *La Faula* és sobretot una 'faula': una ficció literària que recerca el plaer de l'entreteniment." L'autora afegeix en una nota "(...) *La Faula* de Torroella no està exempta de sentit, però aquest, el punt de partida del qual podem fer arrencar de la política estricta presentada per Espadaler 1986 i fer passar per la lliçó de moral política exposada a Badia 1986b, no es construeix amb una tècnica a la *involucrum* de la literatura clàssica. El sentit passa per la construcció de la ficció (...)" (1995: 125). Si bé aquesta interpretació dona a la *Faula* una intencionalitat més humorística, fins i tot paròdica, de la literatura francesa, d'acord amb el "barroquisme estètic" de les seves descripcions, no nega l'existència d'un missatge polític o moral amagat, tot i que sí que li treu molt de pes a aquest missatge, ja que la intencionalitat real de l'obra seria més entretenir, divertir al públic mitjançant la paròdia de la narrativa francesa. La perspectiva és interessant, malgrat que aquest excés més que tenir una finalitat paròdica sembla diferenciar amb més claredat el món literari a què s'incorpora Torroella en contrast amb el món real del qual procedeix. Crec que els personatges, la

¹⁶³ A Renedo 2020 proposa que l'obra teatral havia estat elaborada pel mateix Tirant (encarregat d'organitzar les festes en honor dels ambaixadors turcs), i amagaria una intencionalitat política interna, és a dir, no faria referència al context polític de Martorell sinó que tindria un missatge polític dintre de la ficció literària. Tirant, mitjançant l'obra teatral, vol "formular una crítica a l'actuació de l'emperador i, sobretot, per influir sobre els consellers i aconseguir que no donin suport al projecte de pau amb els turcs. Tirant demostra, doncs, que és tan hàbil (...) dissenyant estratagemes per derrotar als turcs com per muntar ficcions dramàtiques destinades a influir sobre l'opinió pública" (Renedo 2020: 85). Si aquesta visió és correcta i Tirant s'inspira en la *Faula* torrelliana per crear una obra dramàtica capaç de transmetre un missatge polític a l'emperador i als consellers (a més a més amb èxit), seria una confirmació més —i de fet una confirmació molt significativa, en assenyalar la força dels missatges polítics en les peces artístiques i del missatge polític de la mateixa *Faula* que encara s'interpretava així temps després del seu context immediat— de la lectura política de la *Faula* per part del públic més o menys contemporani.

fada Morgana i el rei Artús no semblen rebre un tractament paròdic com el que rep, per exemple, el rei al *Jaufré* i, per tant, la finalitat paròdica no queda molt clara. Tanmateix, potser, en cas d'existir una intencionalitat paròdica, aquesta podria col·laborar a resoldre la polèmica sobre el veritable sentit d'aquesta obra.

5. Tradició

En parlar de la tradició d'una obra com aquesta, s'han d'analitzar dos punts: les (possibles) fonts, per una banda, i la influència que va tenir en les obres catalanes posteriors, per una altra. Tots dos són complexos, sobretot el primer, ja que la *Faula* combina motius folklòrics amb d'altres literaris i populars, de literatures molt diverses, i de forma a vegades tan subtil que costa identificar cada font. No intentaré ara fer una anàlisi exhaustiva d'aquesta tradició, ja esbossada pels estudiosos citats; intentaré donar una visió general de les fonts emprades, amb d'altres que poden haver estat conegudes per Torroella, i que van poder exercir una influència potser més indirecta, per tenir una idea aproximada del densíssim joc intertextual.

La font més evident és, sense dubte, l'anomenada "matèria de Bretanya": "La *Faula* es un interesante documento sobre la evolución de las leyendas artúricas y su divulgación en tierras catalanas de las que su autor se muestra gran conocedor y que sigue fielmente cuando resume los acontecimientos más importantes en torno al final del rey Arturo" (Isabel de Riquer 1989: 119). A més de la font més clara, la *Mort Artu*, de la qual la *Faula* en proposa una nova versió, s'observa la influència de tot el corpus de la *Vulgata*, particularment del *Lancelot-Graal* i del *Tristany* en les descripcions del *locus amoenus* i els seus elements, que ja eren recurrents a la literatura cortesa i de les quals Torroella en demostra un bon coneixement.¹⁶⁴ Tanmateix, la *Faula*, molt més breu, s'aproxima més aviat al *lai* narratiu que al *roman* (ja ho va notar Martí de Riquer 1964: 222). La versió proposada per Torroella pel que fa al final del rei Artús, tampoc era del tot nova i la idea que Artús es trobava a Sicília (és a dir, la identificació d'aquesta illa amb Avalon) la tenim ja als *Otia imperialia* de Gervasi de Tilbury, que ubicava al rei Artús amagat a l'Etna. En aquesta versió, Artús no es mantenia jove per la visita del Sant Grial una vegada a l'any, però sí que cada any se li renovaven les ferides sofertes a la batalla de Salesbières. Trobem també aquesta ubicació del rei Artús a *Floriant et Florete* i al *Jaufré*, on el protagonista és conduït per encantament al món de la fada Gibel, identificable amb Morgana.¹⁶⁵ Altres influències de la narrativa francesa podrien ser l'*Estoire dou Graal* de Robert de Boron, on el Sant Grial té també una funció curativa i nutrient, i el *Roman de la Rose*, obra amb

¹⁶⁴ Ja en la història *Regum Britanniae* de Godffroy de Monmouth (traduïda i ampliada per Wace en el *Roman de Brut*) s'explica que Artús vas ser portat a l'illa d'Avalon per guarir-se de les seves ferides, fet que es repeteix a la *Vita Merlini*. La *Mort Artu*, obra francesa en prosa de principis del XIII, afegeix l'aparició de la tomba d'Artús dies després de ser recollit per una barca amb dones entre les quals es trobava Morgana.

¹⁶⁵ "A la *Faula*, Morgana recupera els seus avatars de figura benèfica i protectora, substituïda materna de vegades, però sobretot educadora. Aquesta altra faç de Morgana es rastreja per la tradició occitana a la fada de Gibel del *Jaufré*, i en el mateix *Lancelot en prose* en la Dama del Llac, la qual rapta l'infant Lancelot i el catequitza en la doctrina de la cavalleria" (Grifoll 1995: 128).

la qual comparteix el tema del jardí paradisiac (Martí de Riquer 1984: 218-220).

A més d'aquestes fonts predominantment franceses, a la *Faula* trobem elements que en suggereixen de catalanes, orientals i folklòriques, dignes de destacar. La *Faula del rossinyol* de Cerverí de Girona sembla tenir una influència més que remarcable a la composició de la *Faula*. Com Cerverí, Torroella utilitza elements de la tradició narrativa francesa i la trobadoresca per elaborar la seva *faula*, lligada però amb la primera persona i amb detalls geogràfics a la realitat de l'autor. En el cas de Torroella, la seva *faula* pren els elements més relacionats amb el *roman* cortès francès i la *Vulgata*, amb menys pes de la tradició trobadoresca, tot el contrari del que succeeix en Cerverí, on destaca la influència d'aquesta tradició trobadoresca de què formava part. Tots dos autors juguen amb aquests elements i amb la denominació de "faula" per generar una expectativa en el seu públic; en el cas de Cerverí "(...) these implications are calculated to create a false expectation at the core of the *exordium*, inducing the audience to await an account of lovesickness. Nevertheless, some elements in the opening suggest an alternative direction" (Cabré, Miriam 1999: 155). En el cas de la *Faula* de Torroella, el començament fa creure els lectors que es trobaran amb una aventura de tipus artúric, on un cavaller farà unes certes proeses per obtenir o legitimar el seu amor per una dama. També, però, ja de bon començament, alguns elements indiquen una altra direcció; l'ús de la primera persona, el perfil d'aquest narrador, la localització geogràfica propera a l'autor i públic, etc.:

"(...) els paral·lelismes entre la *faula* de Cerverí i la de Torroella poden apuntar a una adscripció d'aquest darrer a la línia del primer. Ja es detecten ressons de Cerverí a l'exordi (...): un narrador que s'identifica pel nom cavalca fins a la vora de l'aigua on entra en contacte amb un altre món, però en una geografia real i concreta, relacionada amb un autor també real i concret. (...) és a l'exordi on es determinen una sèrie de tries que condicionaran la naturalesa del text, on l'obra se situa en la cruïlla de tradicions que alimenten la narrativa en vers. La tria de Torroella no sembla, doncs, accidental, sinó que més aviat col·loca el seu relat a un context literari ja ben conegut" (Cabré, Miriam & Espadaler 2013: 329).

També hi ha una similitud pel que fa a l'ús d'aquest marc per transmetre un missatge moral-polític. En el cas de la *Faula del rossinyol* pren una forma molt més clara i explícita: respon a una situació concreta i és dirigit a un rei en concret, fets que ajuden a interpretar almenys un dels sentits de l'obra. En el cas de la *Faula*, però, hem vist que aquesta doble lectura moral-política encara genera molta controvèrsia perquè, de ser efectivament una doble lectura, el missatge polític està més amagat (almenys pels ulls actuals) i ens manquen elements per assegurar que realment aquesta era efectivament una intenció del seu autor i una recepció clara pel públic contemporani.

S'ha proposat també una possible font oriental (Rubiera 1997): el *Viatge de Buluqiya*, del qual podia tenir coneixement Torroella, ja que s'havia "tramès per via oral a Mallorca, (...) va arribar a Al-Andalus, a la Hispània musulmana, com ho demostra el fet que es trobe present en la literatura aljamiada dels moriscos" (p. 72). És un relat àrab que recull alguns mites de l'Orient Mitjà, centrat en la recerca de la tomba del rei Salomó

i del seu anell, amb el qual es podia dominar el món màgic i conèixer Mahoma.¹⁶⁶ Segons Rubiera (1997: 75), “Guillem de Torroella conegué aquest relat àrab en forma de rondalla a Mallorca, conte que no ha arribat fins a nosaltres; va combinar diversos elements en una composició literària en què relaciona hàbilment la llegenda artúrica de la misteriosa illa d’Avalon, on es trobava ferit de mort el rei Artús, transportat per Morgana”. També afirma que, si bé el tòpic d’una illa màgica i paradisiaca es troba en altres tradicions, hi ha alguns elements que podrien indicar una relació més estreta entre el *Viatge de Buluqiya* i la *Faula*, com el trasllat marítim de Torroella (Buluqiya ho fa caminant amb l’herba màgica a través dels set mars). També les illes a què arriba Buluqiya i la de Torroella tenen coincidències, com l’existència d’una font extraordinària, o el llit dels monarques en tots dos relats guarnits amb seda i or, o l’anell de Morgana, que converteix l’obscuritat en llum (mentre que el de Salomó apagava la llum de les altres pedres precioses), o animals amb gemmes al cap que feien llum durant la nit, etc. L’element més destacat d’aquesta possible relació és, però, la serp. A Buluqiya els rèptils juguen un paper fonamental: dues illes estan habitades per serps parlants, la de les serps de l’infern i la de les serps súbdites de la Reina de les Serps. Uffan i Buluqiya capturen la reina perquè només ella els pot dur fins a l’herba que els permetria caminar sobre els mars. Segons Rubiera (1997: 78), el motiu d’una serp “*parladora i benèfica que es troba en una illa paradisiaca*” relaciona el relat de Buluqiya amb l’antiquíssim relat d’origen egipcià *El conte del naufrag o l’illa de Ka*, escrit gairebé 2000 anys aC. La serp com animal màgic apareix en altres relats; la clau és el fet que parli i que sigui benèfica, qualitats que conjuntament les trobem només en aquest relat egipcià, en Buluqiya i en Torroella; “(...) la serp que parla elegantment francès de la *Faula* no té cap altre precedent literari que s’haja trobat”. És, doncs, molt probable que Torroella tingués present aquesta història en recrear el personatge de la serp. Els altres elements comuns poden trobar-se, però, en altres tradicions; poden procedir de fonts diverses i la relació no és tan clara com per indicar una relació directa.

A més de les fonts i tradicions precedents que van influir en la composició de la *Faula*, hi ha una sèrie d’obres que en van rebre la influència i que s’han d’analitzar per intentar entendre el seu paper a la tradició. Tres són les obres on la crítica va observar sense cap mena de dubtes la seva influència. Es tracta, com hem avançat en l’apartat anterior, del *Llibre de Fortuna i Prudència* de Bernat Metge (1381), de les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* d’Anselm Turmeda (1398), i del *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell (1460-68).

En el cas del *Llibre de Fortuna i Prudència*, la influència més destacable la trobem

¹⁶⁶ Hi ha diverses versions, però l’argument de la versió que ens interessa és el que explica com el fill d’un rei d’Egipte, Buluqiya, en morir el seu pare, descobreix entre els seus tresors un llibre profètic que parlava de Mahoma. Aquest descobriment el fa decidir deixar-ho tot i anar-se’n a buscar a Mahoma. Després d’alguns peribles arriba a Jerusalem on es troba amb el savi Uffan, que li proposa anar a buscar l’anell de Salomó, que es trobava a la tomba del rei, concretament al dit del mort que encara era assegut al seu tron. La tomba es trobava a un palau excavat en una roca a una illa llunyana, i es trobava protegida per 12 guardians. Amb aquest anyell tindrien el poder necessari per trobar a Mahoma. Buluqiya accepta i després de moltes aventures arriben a la tomba de Salomó. D’aquest encontre només Buluqiya sobreviurà: quan arriben a la tomba i Uffan va voler agafar l’anell de Salomó Déu va fer caure sobre ell foc i va morir. Buluqiya va tornar de l’illa i va donar a conèixer la història.

en el component fabulós del viatge que fa de marc al relat; en tots dos casos un jo narratiu (Torroella i Metge) fa un viatge a través del mar (en una balena o en una barca), enganyat per un element màgic o sobrenatural (el papagai i la balena en Torroella, i un fals captaire en Metge) i arriben a una illa que en realitat és un món literari (artúric en Torroella, amb influències cultes i de la tradició llatina medieval en Metge)¹⁶⁷ on rebrà l'ordre de difondre un missatge al món "real" en tornar-hi. Les diferències són significatives també: a més de la diferència de missatge (poc clar en Torroella i més circumstancial, filosòfic i polític en Metge), el to cortesà i fantàstic en Torroella xoca amb el més pessimista i urbà de Metge. Aquestes diferències, però, són part del joc intertextual entre les dues obres i no qüestionen la influència sinó que estableixen les bases d'aquest joc.

En les *Cobles a la divisió del regne de Mallorca*, en canvi, no trobem el viatge marítim com a punt de partida comú entre les dues obres. Si bé aquesta diferència inicial és important, trobem també l'ús del jo narratiu i l'autoencàrrec que trobem en la *Faula*, a més de paral·lelismes argumentals que indiquen una clara influència en l'obra de Turmeda. El *locus amoenus* presentat en tots dos relats té una mateixa inspiració cortesà, si bé Turmeda no trigarà a diferenciar-se per apropiarse més a l'ambient eclesiàstic i urbà on volia dirigir-se. Mentre que la *Faula* s'inscriu en una tradició literària artúrica i el *Llibre de Fortuna i Prudència* juga amb fonts cultes i llatines, les *Cobles* tenen una forta influència àrab i bíblica, recursos de què el seu autor feia gala, com gran coneixedor de l'islam i el cristianisme.¹⁶⁸ Com Torroella, a les seves *Cobles* Turmeda també inicia el seu viatge un dia al matí, a cavall, i arriba a un palau enmig d'un jardí florit, on troba una donzella que li farà de guia (Turmeda el troba tot sol, sense l'ajuda d'un element màgic; una vegada trobat el palau apareixerà aquest element —la donzella— que el conduirà pel palau). La descripció del palau, molt extensa i detallada, es troba fortament influïda per la descripció del palau d'Artús que trobem en la *Faula*,¹⁶⁹ sense les comparacions amb elements artúrics, però. L'estat en què Turmeda troba a la reina de Mallorca també és de queixa i angoixa, com Artús. I en tots dos relats els monarques ferits envien els protagonistes a difondre un missatge per intentar resoldre els conflictes que els han conduït a aquell estat. El missatge i les intencions de les *Cobles* són evidentment

¹⁶⁷ Entre les fonts que utilitza per a la recreació d'aquest món destaquen l'*Elegia* d'Arrigo de Settimello, la *Consolació de la filosofia* de Boeci, l'*Anticlaudianus* d'Alà de Lille i el *Roman de la Rose*; vegeu Arretxe & Vich (1993), Badia (1993) i Cabré, Lluís (1994).

¹⁶⁸ Si bé la majoria dels estudiosos veuen una clara influència de la *Faula* en les *Cobles*, Rubiera i Mata afirma que "No creiem que haja una relació intertextual entre les dues obres, en primer lloc perquè el viatge de Turmeda és terrestre (...) i perquè la font d'Anselm Turmeda és un altre relat àrab, el de la "ciutat petrificada", que tot i que es troba també en la literatura aljamiada, cosa que fa possible la seua existència com a conte popular en les literatures hispàniques, atesa la peripècia personal d'Abd Al-lah al-Targuman [nom musulmà de Turmeda], possiblement va conèixer el relat directament de l'àrab" (Rubiera i Mata 1997: 76). La crítica veu clares influències en les *Cobles* de la literatura àrab; bàsicament s'observen influències del *Picatrix* i la *faula del falcó*, del *Calila e Dimna* o el *Kitab al-hayawan*, de l'egipci Damiri (vegeu Riquer 1984: 465 i Samsó 1971-1972: 58-61 i 72-75). Aquestes influències les veurem més detingudament en parlar d'aquesta obra en la seva fitxa corresponent. No entenc, però, per què per Rubiera i Mata reconèixer la importància de la influència de la literatura àrab en les *Cobles* necessàriament nega la influència de la *Faula* de Torroella, quan una de les virtuts de l'obra de Turmeda és, precisament, el joc intertextual que estableix entre totes aquestes fonts, locals i foranies, per aconseguir el seu fi estètic, personal i polític.

¹⁶⁹ Per una anàlisi més detallada vers per vers vegeu Arretxe & Vich (1993): 17-20.

circumstancials i concretes; per una banda, Turmeda intenta autodefensar-se i justificar davant el seu poble natal i segurament davant dels seus companys de professió, és a dir, els altres religiosos cristians, sobretot els mallorquins, el perquè va abandonar-ho tot, l'illa i la religió cristiana, per fugir a Tunis, d'on sembla que no vol tornar en part per por a les represàlies. I, per l'altra banda, Turmeda fa servir les *Cobles* per presentar una hipòtesi basada en els seus coneixements sobre el bon govern que permetrà al poble mallorquí unir-se, teoria que la reina de Mallorca li demana que divulgui entre els mallorquins i que és el centre de l'obra. Aquesta segona intenció és clarament política i localista; defensa un tipus de govern prenent una clara posició davant un conflicte molt greu que afectava feia temps l'illa de Mallorca.¹⁷⁰ En el cas de la *Faula* hem vist que existeix tot un debat entorn de les veritables intencions de Torroella i del missatge que ha de portar als seus coetanis mallorquins. Si es tracta d'un missatge tòpic i merament filosòfic i moral com defensen alguns dels crítics, doncs la relació amb Turmeda podem dir que pel que fa al missatge és més llunyana i només hi ha una relació forta en la descripció del palau i en la forma en què es presenten els monarques, en l'autocomissionament i en l'ús del jo narratiu. Si es tracta, però, d'un missatge polític, si bé la presentació d'aquest missatge seria molt més subtil i crítica, la relació seria més estreta entre totes dues obres i la inspiració i el joc intertextual que Turmeda va realitzar amb la *Faula* tindria molt més sentit.

Finalment, hem dit que la tercera obra on la crítica va veure una clara influència de la *Faula* és en el *Tirant lo Blanc* de Martorell, concretament en els capítols 189-202 on es descriu un entremès teatral celebrat a Constantinoble. Els personatges centrals d'aquest entremès són el rei Artús que es troba empresonat en una gàbia i la fada Morgana que arriba a la cort bizantina on es retroba amb el seu germà després de quatre anys de recercar-lo per mar. El rei Artús, empresonat i absort en la contemplació de la seva espasa, és sense cap mena de dubte l'Artús de la *Faula*, que es troba separat, però, de la seva germana, qui arriba a Constantinoble amb una comitiva de donzelles en una barca sense rem que recorda a la de Bernat Metge en el *Llibre de Fortuna i Prudència*. A diferència de la *Faula*, el final és feliç; Morgana desencanta el seu germà amb l'ajuda del seu anell (que també trobem a la *Faula*, quan Morgana encisa els ulls de Torroella perquè pugui veure al rei). Abans de l'alliberament d'Artús del seu encís el rei fa un monòleg de to escolàstic sobre la doctrina de la cavalleria segons les demandes de l'emperador Enric, que té forces reminiscències de la doctrina presentada per Eiximenis en *Lo Crestià* (vegeu Hauf i Valls 1990), fent de l'obra teatral un "pretext magnífic per a una gran exhibició didàctico-retòrica" (Badia 1993: 122). Martorell doncs utilitza la *Faula* com una de les seves fonts locals i la reelabora per adaptar-la a les necessitats de la seva obra, mantenint, però, l'essència literària del món creat per Torroella, i fins i tot donant-li una mena de

¹⁷⁰ Turmeda expressa un clar desencant del món cristià, no només per raons religioses sinó també —i sobretot— per raons polítiques i socials, motivades per la situació en la qual es trobava la seva terra natal i que el van fer fugir cap a Tunis. Aquesta situació política i social a què es fa referència a les *Cobles* com la divisió del regne estan relacionades amb els problemes de governabilitat a l'illa que es produïen ja des de molt avanç de la seva composició el 1398. Per una descripció d'aquest context polític i social vegeu la fitxa dedicada a les *Cobles* de Turmeda.

resposta literària als plantejaments d'Artús en Torroella:

“Recordem que a la *Faula*, Torroella rebia l'encàrrec de fer saber al món que els valors cavallerescos eren en decadència; l'autor del *Tirant* a gairebé cent anys e distància, té el coratge de presentar-nos-en una restauració, vàlida, si més no, en el món de la literatura. És en aquest marc que adquireix sentit, al meu entendre, la transformació que Martorell opera en la figura d'Artús, el qual passa de pronunciar unes enigmàtiques paraules (...) [a la *Faula*] a fer d'oracle, capaç de respondre totes les preguntes que se li formulen. Em sembla obvi que és la vidència a través de la fulla de l'espasa, inventada, segons que sembla, per Torroella, el que posa en marxa aquest mecanisme literari, d'altra banda tan lúdicament cortesà” (Badia 1993: 123-124).

Segons la interpretació de Badia, en aquest cas l'ús que fa Martorell de Torroella com a font dona a entendre que el primer no va veure un missatge polític a l'obra del segon o que, si encara cent anys després es veia aquest missatge, va preferir jugar amb la seva ambigüitat i va prendre de la *Faula* només els elements cavallerescos, filosòfics i universals, més útils per la funció que necessitava que fes aquesta recreació a la seva obra. Aquesta visió, però, hem vist en l'apartat anterior que és qüestionada per Renedo 2020, en interpretar que la farsa artúrica organitzada per Tirant tenia una finalitat política en l'argument, la de fer reflexionar a l'emperador i els seus consellers per canviar d'opinió i no acceptar el procés de pau amb els turcs (vegeu nota 163). Més enllà de les diferents visions sobre el paper de la farsa artúrica al Tirant, la relació intertextual entre l'obra de Martorell i la *Faula* és innegable, i deixa provat el pes que aquesta petita narració artúrica va tenir en la tradició catalana en plena formació, fins i tot un segle després de la seva composició.

6. Autoria

La *Faula* és l'única obra coneguda de Guillem de Torrella o Torroella, identificat com un dels membres d'una família empordanesa de cavallers, concretament d'una branca establerta a Mallorca en temps de la conquesta de Jaume I. És fonamental llegir la biografia i genealogia presentada per Bohigas (1984), a més de les ampliacions i matisacions de Compagna (2007) i de l'article de Vicent Santamaria (2008) per tenir una idea més detallada de la identificació i del paper d'aquesta família a Mallorca. En canvi, pràcticament no es conserva, o encara no s'ha descobert, gaire documentació sobre l'autor. Sabem que estava casat (la identitat de la seva muller és desconeguda, però), que no va tenir descendència, i que va escriure quan era escuder, però encara no havia estat adobat cavaller, que va viure al voltant dels anys 1348-1375 i que va morir jove, possiblement a Barcelona. La *Faula*, per tant, és una obra de juvenesa, composta entre 1370 i 1374, data en la qual consta en l'inventari dels béns d'un ciutadà de Barcelona (Espadaler 1999: 14, 15).

7. Datació

D'acord amb les dades biogràfiques de l'autor mallorquí, s'ha establert com a datació aproximada els voltants dels anys 1370 i 1374. Tenint en compte que l'autor,

segons indica el testament de qui podria ser el seu avi, segurament va néixer després de 1348, i que l'obra ja es menciona en un inventari de 1374, la *Faula* seria una obra de joventut. Ens remetem a la darrera formulació d'aquesta proposta:

“El (...)1374 *La faula* (...) apareix en l'inventari dels béns de Pere Febrer, ciutadà de Barcelona. (...) no tenim una referència *post quem* igualment exacta. (...) si fem cas al que diu de si mateix l'autor a *La faula*, ens assabentem que en el moment de la narració no ha estat armat cavaller (...). I també, en el codicil del que hauria de ser el seu testament [abril 1375] Guillem es definit com *domicellus*. (...) el testament al qual es refereix el codicil havia estat redactat a Mallorca el 16 d'abril de 1373” (Compagna 2007: 9 i 10).

8. Localització

L'argument ens situa a Mallorca, al port de Santa Caterina a la vall de Sóller. Aquesta ubicació real, tant geogràfica com ajustada a la biografia de l'autor, ens permet suposar que Torroella va escriure la seva obra probablement a Mallorca, i la manca de documentació que ens indiqui que Torroella va viatjar a altres regions durant la seva juvenesa (sabem que era a Barcelona el 1375, quan ja l'havia escrita) no ens permeten realitzar altres hipòtesis.

9. Testimonis

Aquesta obra es conserva en 4 manuscrits diferents, fet inusual pel que fa a la narrativa en vers catalana i clar indicatiu de la popularitat que va gaudir entre els seus contemporanis¹⁷¹ i de la seva importància a la tradició. Per ordre cronològic, els testimonis són *C*, *E*, *F* i *H^b*.

C: Madrid, Biblioteca Nacional, Res. 48, conegut com *Cançoner dels Comtes d'Urgell*.¹⁷² La datació estimada per aquest còdex és entre 1370 i 1375 (Llabrés 1907); la *Faula* ocupa l'últim lloc (ff. 99v -112r) i la versió és fragmentària ja que li manquen els últims 128 versos, que es corresponen a la interpretació que fa Artús de la visió

¹⁷¹ A Bohigas & Alcover (1984: X-XI) s'esmenten tres documents en els quals alguns membres de la família Torroella reben l'apel·latiu “de la Faula”. El primer és una relació de cavallers de 1446 conservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, on és anomenat un Joan Torrella de la Faula. Els altres dos són de 1446: el primer és una nota que els editors van trobar en una relació de documents entre els quals hi ha un “Inventari de l'Heretat de Guillem de Torrella, donsell fill de Juan de Torrella de la Faula, rebut per Alfonso Torrella donsell curador de Ignaci Torrella fill de Juanot, el qual Ignaci fonch hereu del dit Guillem de Torrella”; i el segon és extret d'una reclamació feta per un mossèn Antoni Bennàsser d'un deute que el difunt Guillem de Torrella tenia a favor del seu pare, sent identificat el debitor primer com Domingo Torrella de la Faula i després, per tres vegades, Guillem de Torrella, una de les quals apareix com Guillem de Torrella de la Faula. A més apareix inventariada l'obra en tres atestacions documentals de ciutadans de Barcelona, datades en 1374, 1412 i 1459 (Pujol 2015: 293-294 i nota 17).

¹⁷² El manuscrit tenia, a les cobertes originals, els escuts reials del Casal de Barcelona i els del comtat d'Urgell, fets que ja indiquen la pertinença del còdex als comtes d'Urgell. Llabrés (1907) ja va assenyalar no només aquesta vinculació, sinó va assegurar que el seu propietari va ser Pere d'Urgell, nebot de Pere III i pare de l'últim comte d'Urgell, Jaume d'Urgell el Dissortat, mort el 1433. Es pot consultar tant l'edició de Llabrés com la posterior de Espadaler & Castelló (1999) per ampliar la informació sobre el còdex i sobre la seva vinculació amb el comtat d'Urgell.

d'Escalibor. Aquesta interrupció no accidental, abans de la fi del foli 112r, fan sospitar a Compagna que la interpretació política que es deduïa de les paraules del rei va ser censurada (no m'atreveixo a compartir aquesta afirmació). El manuscrit conté, a més, l'obra narrativa i moral de Cerverí de Girona (els *Verses proverbials*, el *Mal dit ben dit*, el *Sermó*, la *Faula del Rossinyol* i el *Testament*), trobador originari de l'àrea de poder del comte i vinculat a Pere el Gran i als Cardona, amb qui el comte Pere II d'Urgell estava emparentat per matrimoni. (Espadaler 1999: 11; també es pot consultar Miriam Cabré 1999 per una informació detallada sobre aquest trobador). L'aparició al final del manuscrit l'obra de Torroella s'ha associat a la segona esposa del comte Pere d'Urgell, Margarida de Montferrat, filla de la germana de Jaume IV de Mallorca, Isabel de Mallorca.

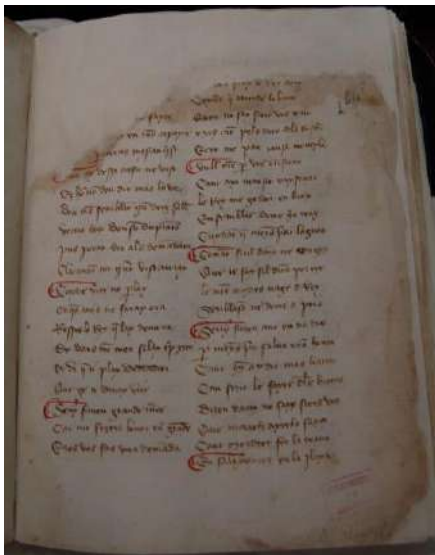
E: Palma de Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana, conegut també com el *Cançoner Estanislau Aguiló*.¹⁷³ Com en el cas de *C*, l'obra tanca el volum (ff. 86^r – 102^r). Aquest testimoni també és fragmentari: es copien els versos 1-955 (amb una llacuna entre els versos 798 i 893 i amb alguns versos suprimits). Manca, doncs, la part on Morgana explica per què ha fet venir Guillem a l'illa encantada. En aquest cas la fragmentació de l'obra sembla ser accidental (es veu part del text a l'últim foli estripat).

H^a i *H^b*: Barcelona, Biblioteca de Catalunya 7 i 8, conegut també com el *Cançoner Vega-Aguiló*. Actualment, la *Faula* és al segon volum, és a dir al 8 o *H^b*. Dels 4 manuscrits presentats aquest és el més tardà; ha estat datat als voltants de 1423, posterior a 1417 (Bohigas 1982: 220). L'obra es troba als folis cclxxxv-cccvii de l'antiga numeració, 124^r-146^r de la moderna. Aquest testimoni és l'únic complet. “Es pot formular alguna hipòtesi per intentar localitzar *A* [*H*], que es podria posar en relació, com *C* [*F*], amb ambients pròxims a França: en ambdós còdexs es troba el mateix tipus de filigrana (definida “Monti” i extremadament difosa (...)), juntament amb altres de diferents (...)” (Compagna 2007: 47 i 48). No tinc elements per donar suport a aquesta afirmació; la filigrana a què fa referència Compagna és, com ella mateixa afirma, extremadament difosa, i per tant no gaire determinant per associar-la amb un lloc en concret. Com s'explica a l'aparat corresponent, a *F* hi ha una altra filigrana, la sirena, molt més rara, les versions de la qual, d'acord amb els catàlegs consultats, procedeixen d'Itàlia, Catalunya (Vic i Barcelona) i Holanda. És veritat que s'atribueix un possible origen francès de la filigrana, però el fet que una filigrana com aquesta es localitzés a Catalunya i que, a més, aparegui a dos manuscrits catalans de principis del XV (*F* i el manuscrit 1031 de la Biblioteca de Catalunya, com ja s'ha apuntat) crec que resulta encara més estimulants per a formular hipòtesis sobre la procedència del manuscrit. Tot i això, Vicent Santamaria també troba una possible relació entre aquests dos testimonis, tot i que la brevetat del fragment de Carpentràs n'impossibilita un estudi més acurat. L'estudiosa conclou que les coincidències entre algunes lliçons de tots dos manuscrits podrien indicar que, si bé

¹⁷³ Aquest manuscrit apareixerà com a testimoni en moltes de les obres d'aquest cançoner; es tracta de l'altre gran recull que es conserva de narrativa catalana medieval, i per tant he destinat l'annex I.III per realitzar una descripció més completa que la que es fa per la resta de testimonis. Remeto, doncs, a aquest annex per trobar una descripció més acurada. Aquí i en la resta d'obres on sigui dels testimonis només posaré la informació vinculada a l'obra en qüestió que permeti comparar a grans trets la situació del testimoni amb els altres.

pertanyen a branques diferents, “a l’època que es va copiar el ms. *A* [*H^b*], *C* [*F*] devia estar complet, i per tant *A* hauria pogut prendre algunes lliçons d’ell. Això explicaria les coincidències de *AC* front *U* [*C*]. *A*, però, no ha copiat directament *C*, sinó que pertanyen a branques diferents i en moments puntuals, *A* ha pogut contaminar d’ell” (Vicent Santamaria 2011: 282). Codicològicament, els copistes de tots dos manuscrits deixen espais en blanc per acabar les obres incompletes, una altra coincidència interessant, tot i que fins ara no he trobat res més concret que suggereixi una relació més propera.

F: *Cançoner de Carpentràs*. En aquest cas l’obra es troba a l’inici del manuscrit. S’ha de tenir en compte, però, la llacuna inicial de 99 folis: l’obra en realitat es trobaria al mig del manuscrit original. Aquesta versió és molt fragmentària: els versos copiats no arriben a 280 a causa de la mutilació de l’inici del manuscrit i de la interrupció de la còpia abans del final de l’obra. El copista, però, va reservar els ff. 3^v-4^{rv}, que van restar en blanc. Crida l’atenció observar que va deixar només un foli i mig per acabar l’obra, que és exactament l’espai que necessitava d’acord amb la versió sencera que presenta *Vega-Aguiló*. A les grans llacunes inicial i final, s’hi han de sumar les degudes a la mutilació del marge superior dels primers folis i als errors del copista en alguns versos. El fragment conservat es correspon amb els versos 903 – 1183 de l’edició de Compagna 2007. Argumentalment, comença amb la petició de Torroella al rei Artús que expliqui per què està viu quan la literatura afirma que va morir i s’interromp quan el rei acaba d’interpretar la visió reflectida a Escalibor (no es pot proposar en aquest cas, doncs, cap intenció de censura).



Imatge 102. Primer foli del manuscrit i inici del fragment de la Faula: es pot apreciar el seu estat, esquinçat, igual que els dos folis següents.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

La forma en què apareix aquesta obra al manuscrit, a l’inici, després d’una llacuna inicial important, i amb un deficient estat de conservació si el comparem amb la resta del fragment (dels tres folis que es conserven, els dos primers es troben parcialment esquinçat i amb taques d’humitat) fa difícil presentar unes observacions detallades sobre les seves singularitats com a còpia material. Als dos últims folis arribem a veure els versos inicials

(tret del de la primera columna al recte del segon), on podem veure un calderó vermell a cada vers inicial. Respecte del vers final no sempre en porta, i podem comptabilitzar entre 3 i 4 calderons vermells distribuïts a cada columna, tret del primer foli que sembla que podia arribar a 5. La tinta emprada és la marró més clara, i com s'ha indicat en altres apartats el copista va deixar una mica més de foli i mig per acabar la còpia.

El copista va marcar una sèrie de correccions: S'observa un vers interpolat entre els vv. 1048-1049: “E cant ill anoyt saunya”. Hi ha dues correccions al f. 1bis^v, la paraula “sebolits” ratllada que es torna a escriure al vers següent “E lay on lo cors fo sebolits” (v. 977 de l'edició de Compagna 2007) i la lletra “r” ratllada amb una barra en “Caur” (tot i que la paraula seria “car”) al vers “Car pour ce suy menys conexuç (v. 985). També s'observa una “c” ressaltada al mot “cuges”, al foli 1bis^r (vers 933: “Comant? –fit ilh– Donques no cuges”).

II. Conte d'amor

1.

a. 2

b. Ff. 5^r-12^v [ff. CIII^r-CXJ^v].

e. Sim caualq(ue)y vn bo(n) mayti | Gint e suau en mo(n) Rossi | Tot deportan ...

f. RAO 0.140, Parramon (1992: 233) An 0,140 (Gd:6), *Conte d'amor*.

g. *Unicum*.

h. Pagès (1913); **Cabré, Miriam (2001)**.

j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades a la fi d'alguns versos (o per assenyalar alguna correcció).

k. Fragmentària (inacabada).

2. Argument

Narra la història d'un enamorat (possiblement un cavaller) que un matí, cavalcant per la vora d'un llac, es troba amb dos donzells que parlen de les seves dames. L'enamorat s'uneix al grup i descriu la bellesa i cortesia de la seva. Després relata com va requerir-la, els primers diàlegs més íntims i la condició que ella li posa per acabar d'acceptar-lo com a enamorat: ha de buscar durant un any una altra dama que se li assembli en bellesa, de la qual ha d'obtenir un “besar”. Des d'aquell moment el poeta cavalca buscant aquesta dama. El poema s'interromp quan comença a relatar una de les aventures en la qual podria haver trobat una dama tan bella com la seva enamorada. El relat no es resol: manquen el final de la història i el comiat amb els donzells.

3. Estudis previs

El primer dels estudiosos que va realitzar una edició d'aquesta obra va ser

Amadeu Pagès (1913); aquesta edició i la més moderna de Miriam Cabré (2001) són les úniques que fins ara s'han elaborat d'aquesta peça. A la primera, Pagès resumeix l'argument i les relacions amb la literatura francesa a la Catalunya dels regnats de Pere III i Joan I. Són comentaris més aviat genèrics, poc específics; seguint Milà i Fontanals (1876), Pagès va establir una relació amb el lai *Lanval*, sense comentar-ne, però, el fonament; “Ce poème, qui semble être resté inachevé, est le récit d'une aventure dont nous ne savons pas quelle a été l'issue. Le début rappelle celui du lai de *Lanval*, comme l'a déjà fait observer M. Milà y Fontanals” (Pagès 1913: 176). També va considerar el metre emprat “emprunté (...) à la poésie française”, proposant també alguns elements estilnovistes (Pagès 1913: 177). Fora d'aquestes relacions i d'algunes observacions sobre el tipus de vers (codolada) i l'estat de la còpia (corrupte, amb nombroses errades i pèrdues de versos), l'estudiós no va aprofundir més en l'anàlisi de l'obra. La segona edició de què disposem, la de Miriam Cabré al RIALC, de 2001, no anava acompanyada d'un estudi o comentari crític. Altres estudiosos van referir-se a aquesta obra de forma genèrica, a diversos articles o capítols de llibres dedicats a la narrativa catalana medieval. En primer lloc, Massó i Torrents (1932) va realitzar una edició parcial al seu *Repertori*, amb un petit comentari semblant al de Pagès, més resumit, però. Relacionà l'autor d'aquesta obra amb el del *Salut d'amor*, també copiat a *F*; els considerà de la mateixa procedència i estil. La seva argumentació, però, és poc detallada (parlà d'una semblança en la descripció de la dona bàsicament, i de l'ús d'un llenguatge cortès semblant). Com la crítica posterior va observar que en aquesta obra concorren diverses influències, principalment la trobadoresca, la francesa i la italiana (Massó i Torrents 1932: 429). No especifica els detalls que el van portar a assumir aquestes influències.

Temps després Martí de Riquer (1984) a la seva *HLC* va fer una anàlisi més àmplia del *Conte d'amor* que els seus predecessors. El va considerar part dels “*Poemes amorosos i al·legòrics*”, que “recullen, molt sovint, temes de la poesia lírica i els posen en acció. (...) És com si els termes generals i abstractes de la cançó cortesana dels trobadors prenguessin vida i en una certa manera es dramatitzessin (...)” (Riquer 1984: 222-223). Com Massó i Torrents, va observar influències de les literatures francesa, italiana i trobadoresca, i les va associar a determinats elements de l'obra (vegeu l'apartat 5 sobre la tradició per a més detalls). Va refutar la possible influència del *Lanval* defensada per Pagès.

Més modernament Annicchiarico (2003), al seu article sobre les narracions catalanes medievals en vers, classifica el *Conte d'amor* entre la “*narrativa cavalleresco-cortese*”; si bé el comentari és molt breu, sintetitza eficaçment l'estat de la qüestió d'aquesta obra fins a aquell moment.

Fa pocs anys Uulders (2010), en una anàlisi dels saluts d'amor, considera que aquesta obra i altres del mateix manuscrit, com el *Salut d'amor*, el *Facet* o el *Frayre de Joy*, tenen connexions textuais i literàries amb els saluts lírics, gènere que sembla va exercir una influència considerable en l'elaboració de les *novas rimadas* catalanes del segle XIV.

El 2016 Miriam Cabré i jo mateixa vam publicar un estudi més extens sobre el *Conte d'amor*. A partir dels avanços respecte de l'anàlisi del context manuscrit, derivats

d'aquesta tesi llavors en curs, vam presentar un estat de la qüestió sobre l'obra en concret i també en part sobre la tradició narrativa. Hi fèiem èmfasi en l'estreta relació amb la tradició trobadoresca, que defineixen aquesta obra com una clara expansió narrativa d'aquest tipus de lírica, tot assenyalant que algunes de les relacions que més habitualment indica la crítica amb altres tradicions, com la francesa o l'estilnovista, poden ser interpretades de forma més natural i coherent com a influències tardotrobadoresques. Entre els gèneres trobadorescos que semblen tenir més influència sobre el *Conte d'amor* destaquen els *ensenhamens*, sobretot per la seva voluntat didàctica i el gust per la casuística amorosa. Ressaltem també la importància del diàleg didàctic entre tots els personatges (els donzells, l'enamorat, la dama i els missatgers), i que resulta central al poema, fins i tot per sobre de l'acció mateixa. En relació amb els avanços amb l'estudi del cançoner que s'estudia a aquesta tesi, al capítol s'indica que aquesta obra de datació imprecisa estaria ubicada entre obres de datació més antiga, és a dir de mitjans del segle XIV, algunes potser més al principi —com el *Frayre de Joy*—, fet que suggereix una datació més reculada que no s'ha proposat habitualment. Altrament, la marcada influència tardotrobadoresca allunyaria l'obra de la qualificació d'anacronisme, mentre que segons la nostra proposta de datació el text seria una reelaboració innovadora dels motius trobadorescos, seguint el camí dels trobadors catalans que ja havien treballat la narrativa occitana.

4. Caracterització literària

Aquest poema consta de 683 versos en codolada (apariats amb diferent nombre de síl·labes, en aquest cas octosíl·labs o heptasíl·labs alternats amb tetrasíl·labs). Hem vist ja que Riquer (1984) va classificar aquesta obra entre els "*Poemes amorosos i al·legòrics*", que donen forma narrativa als temes abstractes i generals de la poesia lírica trobadoresca. Orazi (2002) considera el *Conte d'amor* com una narració de tipus cortès-cavalleresc: "alcune definite *noves rimades*, altre *lais* narrativi, altre ancora *codolades*, si tratta de componimenti in versi datati al XIV-XV sec., accomunati dall'ambientazione cortese e cavalleresca; i personaggi sono di condizione elevata e la loro condotta (...) sono in perfetta consonanza con le tematiche e i canoni della lirica trobadorica e della narrativa cortese oitanica —roman e *lais*—, di cui traducono in racconto i presupposti ideologici e comportamentali (...)" (Orazi 2002: 307). A més del *Conte d'amor*, hi inclou la *Faula* de Guillem de Torroella, el *Llibre de Fortuna e Prudència* de Bernat Metge, la *Ventura del cavaller N'Huc e Madona*, el *Salut d'amor*, el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, la *Història de l'amat Frondino e de Brisona*, entre altres. Grifoll (1984) la classifica amb les narracions amoroses i les separa d'aquelles relacionades amb la matèria de Bretanya, com la *Faula* de Torroella: "De finals del segle XIV i de principis del XV són una colla de textos, en *noves rimades* i *codolades*, que es caracteritzen per narrar diverses situacions amoroses sempre dins dels marges sentimentals de l'amor cortès" (Grifoll 1984: 88). Comparteix amb els crítics anteriors la idea que aquestes narracions tenen una "filiació trobadoresca, però inclusió també de l'eròtica ovidiana" (Grifoll 1984: 89). Sobre el *Conte d'amor* específicament, afirma "*Conte d'Amor* (...) és el títol adjudicat a un poema anònim incomplet. (...) Malgrat que ens manca el final, *el Conte d'Amor* sembla presentar

el motiu de la dama artificial, també de filiació trobadoresca” (Grifoll 1984: 89-90).

El *Conte d'amor* és doncs un poema compost en codolades, que ens ha pervingut incomplet. Després d'una introducció amb motius propis de la literatura trobadoresca i la narrativa occitana i francesa (trobada a un entorn paradisiac; el protagonista es troba amb dos personatges mentre cavalca en aquest entorn i estableixen un diàleg), desenvolupa una història que narra primer la duresa de la dama del protagonista que, malgrat els seus esforços, no l'acceptava com enamorat. Finalment, la dama l'accepta i durant un mes es van amar. Insereix en aquest punt una *descriptio puellae* extensa en què gran part de la crítica va detectar possibles influències estilnovistes (vegeu l'apartat següent). Més endavant la dama li explica que s'entregarà totalment al cavaller sempre que trobi una dona semblant a ella i obtingui d'ella un petó; ha de complir aquesta missió. Aquest comissionament recorda potser el començament o raó d'esser de moltes aventures de la narrativa francesa. El cavaller accepta i passa un any cercant aquesta dona. La interrupció del poema en aquest punt suggereix que probablement el seguiria alguna aventura del cavaller que potser va trobar una dama semblant i que va fer intents per obtenir aquest petó que necessita per tornar amb la seva estimada. Si bé aquestes suposicions són merament especulatives, sabem que com a mínim ens manca l'acomiadament dels altres donzells. Tenint en compte que al manuscrit hi ha una llacuna d'11 folis que segueix als últims versos d'aquesta obra, podem suposar que alguns es trobarien en blanc (fet que hauria afavorit la seva pèrdua), i per tant l'espai deixat pel copista podria arribar a ser considerablement extens. Tot i que l'estudi de les altres obres inacabades i dels espais deixats en blanc que les segueixen indiquen que el copista tenia una idea bastant precisa de l'espai necessari per acabar les obres (probablement coneixia la seva extensió original), en aquest cas el que tenim és una llacuna que no hem omplert amb seguretat a les hipòtesis de reconstrucció i, per tant, no podem saber quants folis en blanc va deixar en previsió d'acabar l'obra.¹⁷⁴

5. Tradició

En els apartats anteriors hem avançat que, entre les influències observades pels estudiosos d'aquesta obra, la més clara és la tardotrobadoresca: el tema, el llenguatge, els tòpics, són trets de la lírica i narrativa occitanes, i són adaptats i desenvolupats de forma narrativa en el *Conte d'amor*, tal com ho fan altres obres narratives catalanes contemporànies, com el *Salut d'amor*, el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, la *Història de l'amat Frondino e de Brisona*, entre altres. El *Conte d'amor* presenta motius recurrents de la literatura trobadoresca com el cavaller que es queixa de les seves penúries amoroses, de la duresa de la dama (que finalment cedeix i que posa també una condició), l'encontre a un verger, la cavalcada matinal del cavaller a l'exordi, etc. Part de la crítica des de Riquer sospita que, si trobéssim la continuació del *Conte d'amor*, el tema central

¹⁷⁴ A les hipòtesis de reconstrucció es presentaven dues teories diverses sobre l'espai en blanc deixat pel copista per acabar el *Conte d'amor*. A una, l'espai és considerable, uns quatre folis sencers (més l'espai que queda en blanc on s'interromp la còpia, que és la meitat del foli 12^a); l'altra teoria deixa un espai més limitat, d'un foli sencer (vegeu § 2.6.3).

desenvolupat seria “el tema de la *domna soisseubuda*, o dama artificial, de Bertran de Born, i amb el que és exposat a la *Recepta de xarob* de Cerverí, composicions on és assolit un ideal de bellesa i de perfeccions femenines per mitjà d’aplegar qualitats de diverses dames, fet i fer el mite clàssic de Pandora” (Riquer 1984: 246).¹⁷⁵ La cerca de l’enamorat del *Conte d’amor* presumiblement es troba inspirada en aquest tema, ja reelaborat a la *Recepta de Xarob* de Cerverí de Girona (en aquest cas el tema és una excusa per realitzar un panegíric d’un grup de dames catalanes, vegeu Cabré, Miriam & Reixach 2023). En Cerverí la cerca no es per construir una dama ideal sinó per confeccionar un xarop per curar la malaltia que pateix *Amors*, germana de *Cortezia*, totes dues personificacions al·legòriques al poema (Cabré, Miriam 2011: 219-223). Aquesta hipòtesi no és pot confirmar a causa de la manca de la continuació del poema; tot i que és ben possible que el tema central estigui relacionat amb la dona artificial encastellada per Bertran de Born, tal i com s’assenyala a Cabré, Miriam & Rodríguez (2016) altres finals són possibles: “No descartem, per exemple, que els dos donzells poguessin portar a un desenvolupament al·legòric o alligonar al protagonista d’alguna manera: en la tradició narrativa en vers aquesta és una de les direccions que pot prendre un relat amb un encapçalament com el que hem descrit” (Cabré, Miriam & Rodríguez 2016: 24). El que és cert és que el que es conserva del *Conte d’amor* ja ens permet definir aquesta obra com una clara expansió narrativa de la lírica trobadoresca: “La formulació narrativa de motius lírics és evident pertot: des de les activitats poètiques del protagonista enamorat, fins a les mirades a la dama, passant pels símptomes de l’amor o el comportament correcte d’aquell que sent «vera amor» (v.85). En aquestes glosses (...) s’hi detecten alguns elements que assimilen el *Conte d’amor* amb la voluntat didàctica dels *ensenhamens* tardotrobadorescos” (Cabré, Miriam & Rodríguez 2016: 25). Un altre text trobadoresc que podria haver influenciat el *Conte d’amor* és el poema *Lai on Cobra*, atribuït al trobador Peire Guillem de Tolosa. Es tracta d’una obra de didàctica al·legòrica amb elements de connexió amb la tradició catalana i el Jaufre. Com el *Conte d’amor*, comença en un entorn natural, el diàleg té un pes molt rellevant i està compost en codolades, fet remarcable tenint en compte que aquest tipus de metre és estrany en occità (Cabré, Miriam & Rodríguez 2016: 26).

La crítica també està generalment d’acord en observar en el *Conte d’amor* influències de la literatura francesa, si bé no n’he trobat més que referències generals. La més concreta va ser la presentada per Milà i Fontanals qui afirmà que l’inici del *Conte d’amor* “est une imitation de celui du *Lai Lanval*” (Milà i Fontanals 1874: 46), afirmació que hem vist va seguir Pagès (1913). La crítica posterior, però, no ha estat d’acord amb aquesta observació: “No em sembla convincent que existeixi relació entre el començament del *Conte d’amor* i el lai de *Lanval* de Maria de França, com han suposat alguns crítics. El tema del cavaller que va cavalcant al seu palafrè, que reposa a la vora d’un riu i que veu arribar dues persones (...) és tan corrent que no indica cap mena de

¹⁷⁵ D’acord amb aquest tema que Bertran de Born va tractar a la seva cançó *Domna, puois de me no-us chal* (PC 80,12), el trobador, en trobar-se impossibilitat de tenir una relació amb la seva amada d’una bellesa i uns dons incomparables, i assumint que mai trobaria una dama igual o semblant, decideix crear una artificial (*soisseubuda*, imaginària), manllevant a diverses reconegudes dames els atributs que cadascuna porta amb una perfecció semblant a la de la seva amada.

nexe” (Riquer 1984: 246). El que s’ha considerat com més “francès” en aquesta obra és l’estructura i l’estil; potser el relat d’una aventura motivada per el desig de satisfer a la dama perquè doni al poeta el seu amor. Tret d’aquesta observació personal, la crítica menciona aquesta influència francesa sense, però, especificar una relació directa: “(...) el que realment colpeix en el *Conte d’amor* és que, malgrat el seu estil i la seva estructura de tipus francès i les seves lleugeres notes de provençalisme, sembla traslluir en algun moment records de la lectura dels estilnovisti i dels grans lírics italians” (Riquer 1984: 246-247). S’ha de tenir en compte que part del que s’observa com influència francesa al *Conte d’amor* ja havia estat assimilat per la cultura tardotrobadoresca (de fet es pot observar a Cerverí), i per tant és possible que aquesta influència en realitat hagi arribat al *Conte d’amor* de la mà de la cultura trobadoresca que és la influència més clara (Cabré, Miriam & Rodríguez 2016: 24-25).

Una altra influència destacable assenyalada per part de la crítica és la italiana perquè uns versos del *Conte d’amor* recorden uns altres versos de la poesia de Guido Guinizelli *Al cor gentil repara sempre amore*,¹⁷⁶ i al tema de la salutació entre els poetes italians, a més de la lloança a la dama per la seva humilitat, impropï de la lírica trobadoresca, però part del cànon dels lírics italians:¹⁷⁷ “Sono note (ma anch’esse in attesa di una messa a punto circostanziata) le suggestione stilnovistiche, ed in generale italianizzanti dell’opera: come l’idea-immagine di donna-angelo; il tema degli effetti salvifici del ‘saluto’ dell’amata; la lode di madonna per la sua ‘umiltà’” (Annicchiarico 2003: 35 i 36). Si s’accepta aquesta influència italiana, es podria establir amb més precisió la datació de l’obra, a finals del XIV i principis del XV. Tot i això, Annicchiarico ja indica que s’hauria de reavaluar aquesta influència estilnovista, perquè si bé la comparació de la dama amb els àngels i la referència a la seva humilitat no són habituals en la lírica trobadoresca, podria tractar-se d’una extrapolació del llenguatge sagrat, fet que el lligaria més amb la tradició tardotrobadoresca, i que no obligaria a considerar una datació tardana d’una obra on tots els altres elements la situen no al pas dels segles XIV i XV sinó plenament al segle XIV (Cabré, Miriam & Rodríguez 2016: 24 i 25).

Finalment, s’ha relacionat el *Conte d’amor* amb els saluts, més en concret amb el *Salut d’amor* copiat a aquest mateix manuscrit. Capusso (2009) va assenyalar alguns elements compartits entre les *descriptio puellae* que apareixen a tots dos textos; a Cabré, Miriam & Rodríguez (2016) s’assenyala també el gust per la reelaboració de temes trobadorescos i l’estructura de marc narratiu. Uulders (2010) és qui més elements aporta en analitzar les semblances entre diverses obres narratives catalanes —moltes contingudes a aquest manuscrit— i el gènere del salut trobadoresc, com la forma en què es conquereix la dama i la seva descripció, la presència de cartes i missatgers, el paper

¹⁷⁶ Els versos del *Conte d’amor* “car a semblansa d’angels seus | la volch Deus far”(vv. 233-234 de l’edició de Cabré, Miriam 2001) s’assemblen als de la poesia de Guido Guinizelli “Dir li porò: tenne d’angel sembianza | cue fosse del Tuo regno” (vv. 58-59 de l’edició de Sanguineti 1986).

¹⁷⁷ Segon Riquer aquesta referència a la salutació es trobaria concretament al vers 108 del *Conte d’amor* “que ma done·m dege saludar”, reforçada per la idea de la humilitat com un do més de la dama, també canònic de la literatura stilnovista i que al *Conte d’amor* trobaríem als versos 248-249 “e·s va risent | e·s gir .i. pauc perhumilment”.

del diàleg, etc. En el cas concret del *Conte d'amor*, a més de descripció de la dama, és clara la importància del diàleg didàctic com a element essencial, amb més pes que l'acció mateixa. El més interessant, però, de l'anàlisi d'Uulders, més que els elements concrets que podrien assenyalar una relació del *Conte d'amor* amb el *Salut d'amor*, és com una sèrie d'elements són comuns a diverses obres del manuscrit, elements nuclears en part al gènere salut, el qual podria haver tingut una especial fortuna a terres catalanes, sobretot en el desenvolupament de la narrativa en vers del XIV. En aquest sentit, és interessant el paper que una obra com el *Facet* hauria tingut en la forma d'adaptar aquests elements a la narrativa en vers catalana (vegeu la fitxa del *Facet* per a més detalls).

6. Autoria

Anònima. Massó i Torrents (1932) va suggerir que l'autor d'aquesta obra podria tenir la mateixa procedència i estil que el del *Salut d'amor*, obra que es troba al mateix cançoner. L'erudit va veure unes similituds en les descripcions de les dones de totes dues obres, a més d'algunes connexions argumentals, que, a parer meu, són una mica vagues i genèriques per proposar una connexió estreta. Asperti (1985) va proposar un possible origen occità de l'obra, davant la "più accentuata impronta provenzale" que observa en aquesta i altres obres del manuscrit (concretament al *Salut d'amor*, *Llibre dels set savis de Roma* i *Planys de cavaller Mataró*), si es comparen amb la presència d'occitanismes en la resta de les obres de *F* (p. 94). És una opció interessant, tot i que el grau més gran d'occitanismes en aquestes obres pot també explicar-se per la font i la datació (quant més reculada, més occitanismes i més integració entre les tradicions catalana i occitana).

7. Datació

No s'ha establert una datació precisa per aquest poema. Les hipòtesis existents són vagues a causa de la manca de dades i de l'estat fragmentari que fins ara han impedit als estudiosos presentar alguna teoria més o menys precisa al respecte. La crítica que ha considerat la possibilitat d'una influència italiana (que els estudis recents qüestionen, com s'ha comentat en els apartats anteriors), daten el poema al final del segle XIV o a començament del XV (Riquer 1984: 247). Ara bé, s'ha suggerit també un origen occità del *Conte d'amor* o, com a mínim, una llengua i formes més occitanitzades que altres obres del mateix manuscrit, fet que podria avançar la seva datació: "Els anònims *Conte d'amor* i *Salut* del ms. de Carpentràs és molt probable que siguin igualment del XIV, per bé que no hauríem de descartar per a aquestes dues obres —com ja ha insinuat Asperti— una procedència occitana" (Grifoll 1995: 119). Si alliberem el *Conte d'amor*, però, de la influència estilnovista tal com s'ha suggerit aquí, tant pel context manuscrit, per la llengua i per la temàtica i influències més clares, estariem amb una obra del XIV, més relacionada amb la literatura tardotrobadoresca que no pas amb la tradició de finals del segle.

8. Localització

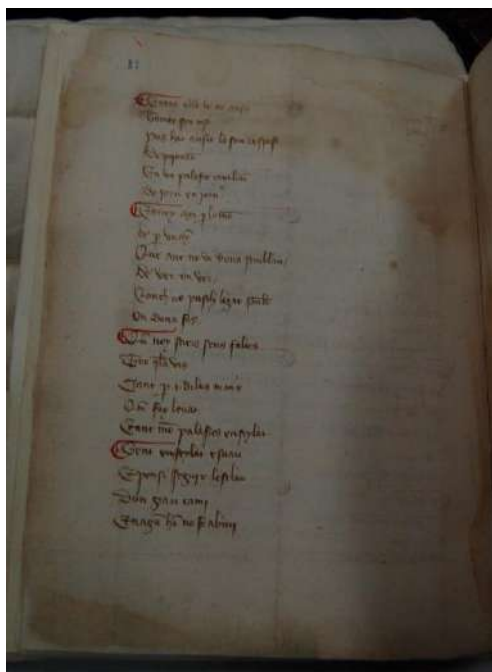
No hi ha elements que permetin establir una localització clara ni de la composició ni del lloc on succeeix la ficció.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

Els vv. 20-21 i 326-327 ocupen una sola línia d'escriptura, mentre que el v. 114 n'ocupa dues. L'espai de la segona columna del f. 12^v —on acaba l'obra— és en blanc. La manca de salutació de tancament de les obres (*Deo gracias*), l'espai en blanc final i la manca d'un desenllaç indiquen que l'obra està inacabada.

Entre els folis cxj i cxxiii de la numeració antiga (= ff. 12-13 mod.) hi ha una llacuna d'11 folis. No sabem, doncs, quants folis va deixar el copista en blanc per acabar l'obra. Segons les hipòtesis de reconstrucció que es presenta en aquesta tesi, aquesta llacuna presumiblement estaria ocupada pel *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, de la qual conservem 7 folis, que podrien arribar a ser 9 si es confirmés que la llacuna existent en aquesta obra no és de la còpia sinó posterior (vegeu § 2.6.3). Si fos així quedarien en blanc entre un i quatre folis, que podria ser l'espai en blanc deixat pel copista per acabar el *Conte d'amor*.

La còpia presenta correccions, algunes fetes amb la tinta més fosca i altres amb la més clara. Amb tinta fosca s'afegeix “en” al v. 7è de la segona columna del f. 6^r (“que si m'avia tret d'encant”, v. 116 de l'edició de Miriam Cabré 2001); al f. 9^r es ratlla una part del vers 16è de la primera columna i es torna a copiar al vers 15è (“que asçient” del v. 390: “s'esdevegues que a sçient”); al f. 9^v apareixen dues paraules afegides a la interlínia superior del vers 15è de la primera columna (“sol” i “au”, al v. 412: “car anc sol la ause preyar”). A més, en el vers 4t de la segona columna s'ha ratllat una abreviatura i s'afegeix a sobre la paraula “vullats” (v. 423: “Per que us prech vullats abreujar”). A la fi del mateix vers s'afegeixen les paraules “per raysonar” amb una creu, que indica el lloc on s'ha d'inserir el vers que el copista havia omès, i el vers 5è de la mateixa columna es ratlla íntegre (diu: “Dejam araysonar”). Al mateix foli, es ratlla “ab” al 19è vers de la segona columna. (v. 437: “que si ja may mi sots denant”). Al f. 11^r la part final del vers 14è “com port honor” es torna a posar a la fi del vers precedent (v. 539: “e ben star c'om port honor”); i al f. 12^r es ratlla la primera part del vers 9è “tro q(ue)m ajut” i es col·loca a la fi del vers precedent lleugerament esmentat “tro q(ue) majut” (v. 647: “e iray tant, tro que m'ajut”). Amb tinta més clara observem al f. 5^r que es ratlla el que sembla “ar” al final del 22è vers de la primera columna (el següent comença amb “agren”: “E quant abdos | agren complides lurs raysos”, v. 23 i 24). Al f. 7^r es ratlla una part del vers 13è de la primera columna, “no te ab si” que apareixen al vers següent (v. 188: “no te ab si tan gran clardats”): el copista es va adonar que no era el mateix vers quan ja l'havia començat a copiar. Apareixen ressaltades les lletres “ou” de “clou” al f. 7^v (v. 246: “dins qui la 'nclou”), sembla que per tapar una lletra errada, potser una “s” de “clos”), al final del 7è vers de la segona columna. També es ratlla una “I” amb barres inclinades al f. 11^v, al 15è vers de la primera columna (v. 585: “lo .i. dous baysar qu'ele·m donet.”). Al f. 12^r es ratlla amb barres la lletra “a” de la paraula “ella”, al 4t vers de la primera columna (v. 619: “Senyer, dix, ‘ella no y falis”), i a més apareix ressaltada l'abreviatura “vra” de “vostra”, sembla que per corregir unes lletres que no es distingeixen, al vers 10è de la segona columna (v. 649: “que haja vist vostra seror”). Finalment, al f. 12^v es ratlla “enseylat” al vers 18è de la primera columna (és la paraula final del vers precedent, el v. 679: “e ac mon palafres enseylat”).



Imatge 103. Final del Conte d'amor, sense la salutació Deo gracias i amb l'espai de la segona columna en blanc

III. Frayre de Joy e Sor de Plaser

1.

a. 3.

b. Ff. 1^r-7^v.

e. Si tot frances sa bel lengatge | Nom par en re d(e) so(n) linatge...

f. RAO 0.142 (Dc:29) *Frayre de joy e Sor de plaser*.

g. *E* (9), *F^a* (1), i *Cif*, nou testimoni datat del 1320 (descobert recentment per Cifuentes, en preparació).

h. Meyer (1884) edita aquest testimoni; la resta editen l'obra sencera que resulta de la unió de dos dels testimonis conservats (*E* i *F^a*): Pacheco (1983), Thiolier-Méjean (1996), **Grifoll (1996)** (aquestes últimes edicions prenen com a manuscrit base *F^a*).

i. *Cif* (el testimoni trobat per Cifuentes també és fragmentari i va ser copiat abans de 1320); *E*; *F^a*: els dos últims semblen procedir de dues fonts diferents que van tenir en algun moment anterior una font comuna (Grifoll: 1996); fins que no disposem de més informació sobre *Cif* no podem establir quina relació té amb els altres testimonis estudiats.

j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades (comes) a la fi d'alguns versos.

k. Fragmentària.

2. Argument

Un dels elements que fan curiosa aquesta obra és el desenvolupament d'un tema

folklòric com és el de la bella dorment interpretada en clau cortesa (amb alguns ingredients singulars que han despertat interès, com veurem als següents apartats). La història comença quan Sor de Plaser, una bella princesa, filla de l'emperador de Gint sen hai mor inesperadament. Tot i ser morta, manté la seva bellesa i frescor (es podria dir que més que morta es troba en un estat catalèptic) al punt que els seus pares es neguen a enterrar-la i la deixen a una torre al mig d'un jardí paradisiac separat de la resta del món per un pont de vidre que cap persona pot creuar (només la poden visitar els seus pares). El cas de la princesa i la seva bellesa es fa famós i la notícia arriba al príncep de Florianda, Frayre de Joy, que en sentir-ne parlar decideix anar-hi a veure-la. Amb ajuda d'encanteris proporcionats per Virgili, mag de Roma, arriba a la torre i en veure-la s'enamora perdudament; és tal el seu desig que, legitimat pel que li sembla un lleuger somriure de la princesa, hi manté una relació carnal que acaba amb un embaràs. Com a senyal de compromís el príncep intercanvia el seu anell amb la princesa. Un gaig màgic que parla afavoreix la bona relació dels joves i ajuda al príncep en la cerca d'una herba màgica que torni la princesa a la vida. Quan l'aconsegueix, el seu fill ja ha nascut, i la princesa, en despertar-se, descobreix ultratjada tot el que ha passat. Tot i això, acabarà perdonant al príncep en conèixer la seva identitat; ja havia sentit parlar de la seva fama i va enamorar-se d'ell: tots dos es casen i la felicitat torna al regne, celebrant l'esdeveniment amb una gran festa a la qual assisteixen Virgili (en qualitat de mag), el papa i el Preste Joan.

3. Estudis previs

El primer en estudiar i editar aquest testimoni és Paul Meyer (1884: 266-284); en fa també una traducció al francès, explicant que manca el final de l'obra, que hi ha llacunes i que té algunes incorreccions. L'estudiós considera que els personatges manquen d'un caràcter definit i que l'obra és plena de lloc comuns; pel llenguatge situa la composició al XIV. Destaca la falta de versemblança en els esdeveniments narrats, fet habitual en els narradors del migdia francès. Altres influències que troba pel *FdJ*¹⁷⁸ són el conte alemany *Dornroeschen* (dels germans Grimm) i un episodi del *Perceforest*. La influència més notable és la d'aquest últim que sembla anterior (els manuscrits on es conserva són tots del XV, però al començament de l'obra és dona l'any 1286 com a data de composició). Meyer no creu que l'autor català copiés el *Perceforest*, però sí que pot haver-hi una font comuna.

Dècades més tard Massó i Torrents (1932: 516-524) és el primer que posa en relació el testimoni de *F* amb el d'*E*. Gràcies al caràcter complementari dels dos testimonis, tot i que fragmentaris, Massó i Torrent fa una primera reconstrucció argumental del *FdJ*. Segons la seva anàlisi comparativa, *E* comença al vers 84 de *F^a*, però conté els 52 versos finals i no té llacunes tan extenses (a *E* hi manquen, a més dels versos inicials, 32 versos en diverses llacunes, i a *F^a* n'hi manquen 108, a més del final). Malgrat la complementarietat entre les dues versions, l'estudiós creu que hi ha tres versos totalment perduts; segons la seva reconstrucció l'obra tindria un total de 857 versos. Entre

¹⁷⁸ A partir d'ara, *Frayre de Joy e Sor de Plaser*.

les influències possibles fa una comparació amb la *Faula* de Torroella (es troben als mateixos manuscrits i totes dues es defineixen com a faules), considerant Torroella com a possible autor per l'abús dels adjectius ponderatius i la teòrica semblança de les dues obres (hipòtesi que no seguirà la crítica posterior). Com el seu predecessor també esmenta la relació amb l'episodi del *Perceforest* i considera la figura de Virgili com a mag un tòpic de l'edat mitjana.¹⁷⁹

Molt més tard Martí de Riquer al segon volum de la seva *HLC* (1984: 252-256) insisteix en la necessitat de fer una edició crítica de *FdJ* que contempli els dos manuscrits pervinguts (fins aquell moment). Invita a la reconsideració de la influència de la tradició occitana a l'obra (pensa sobretot en les *Noves del Papagai* d'Arnaut de Carcassés i en la poètica de Cerverí de Girona), tot i reconèixer una forta influència francesa en alguns elements com l'ús del format de la *faula*, gènere propi d'aquesta literatura, i en l'aparició del papagai com ésser màgic, que relaciona amb els *lais*. Interpreta la queixa davant l'orgull dels francesos amb què comença l'obra com un tòpic de l'edat mitjana, així com la figura de Virgili amb poders màgics. Sobre la qualitat literària de la peça, la considera escrita amb agilitat i gràcia; tot i que l'element meravellós és essencial, està tractat amb molta naturalitat. En relació amb la semblança amb el *Perceforest*, Riquer coincideix amb Meyer sobre l'existència d'una font comuna; situa la datació d'aquesta obra, però, entre 1314 i 1323 i data el *FdJ* a la segona meitat del XIV.

En dues oportunitats Ester Zago ha tractat diversos aspectes del *FdJ*. El 1979 fa una comparativa a tres entre el *FdJ*, el *Blandin de Cornoalha* i l'episodi del *Perceforest* per il·lustrar el tractament medieval de la bella dorment. Respecte del *FdJ* en destaca la relació amb la lírica trobadoresca palesa en el comportament i en l'expressió dels sentiments dels amants, a més d'en detalls com en la descripció de la bellesa de la princesa o en l'elecció dels noms dels personatges. També menciona algunes referències religioses com la justificació de la relació carnal mitjançant l'intercanvi d'anells (entès com a promesa de matrimoni) o el part sense patiment de la princesa, etc. Altres fonts que destaca provenen de la literatura francesa, que passen principalment per Maria de França, Andrea Capellanus i el *Perceforest*. En la comparativa amb les altres dues obres l'estudiosa destaca que és l'única on el relat funciona com a conte d'amor independent i, sobretot, assenyala el particular tractament del personatge de la princesa, molt més actiu que en les altres versions. Comença essent un personatge passiu que en despertar adquireix veu i expressa els seus sentiments de rebuig pel que li ha passat. Necessita que el gaig la convenci —mitjançant arguments propis de la *fin'amor*— perquè canviï els seus sentiments, i s'enamori de Frayre de Joy, passant de l'enuig a l'amor i a la por per no tornar a veure al seu amant.

En un segon article (1983) insisteix en la relació del *FdJ* amb la tradició occitana, sobretot en la forma d'entendre l'amor. L'autor del *FdJ* intentaria en aquesta *faula* reconciliar la *fin'amor* trobadoresca amb la visió de l'amor i del matrimoni present a la

¹⁷⁹ Era un tòpic l'ús de Virgili a la literatura medieval europea com a mag; al *FdJ* ajudarà el protagonista a entrar al jardí on reposa la donzella. També era freqüent l'associació de Virgili a jardins i a ponts encantats, a causa d'una llegenda medieval que neix a partir de l'*hortus Virgilii* descrit per Gervasi de Tilbury a *Otia imperialia*.

literatura, sobretot a partir de finals del XIII, i representades en part pel *Roman de la Rose*, amb dos canvis molt significatius: la condemna de l'amor adúlter i la impregnació de la moral religiosa on l'amor arriba a la plenitud amb el matrimoni.

El mateix any del segon article de Zago el filòleg català Arseni Pacheco (1983) en fa una edició divulgativa, no crítica, però que uneix els textos dels dos testimonis conservats, fent una primera edició amb l'obra reconstruïda. En les consideracions de la introducció es refereix a la llengua emprada com un "provençal catalanitzat" (és a dir, vincula de forma més evident l'obra amb la tradició occitana). Com la resta insisteix en la importància de la tradició folklòrica del relat.

Més d'una dècada després Isabel Grifoll (1996) prendrà el *FdJ* com objecte de la seva tesi doctoral i farà la primera edició crítica, acompanyada d'un minuciós estudi de l'obra. A més de presentar una anàlisi i estat de la qüestió de les diverses edicions i estudis dutes a terme fins aquell moment, també analitza els còdexs on es troben els dos testimonis llavors coneguts, la datació, el llenguatge, etc.

Grifoll proposa una datació hipotètica de l'obra, 1365 *a quo* i 1395 *ante quem*, reduïdes a 1381-1389 davant la seva hipòtesi que l'obra possiblement es va compondre durant la celebració d'unes corts presidides per un rei català (vegeu l'apartat sobre la datació). L'autora proposa en concret les corts de Montsó de 1383-1389, convocades pel Cerimoniós, abrogades per Joan I i suspeses en més d'una ocasió (el rei Pere va morir el 1387) com l'ambient més factible per la creació del *FdJ*.

Grifoll utilitza com a manuscrit base *F* per a la seva edició pel tipus de transmissió. Tot i que *E* és la versió més antiga i més extensa (691 versos davant 589 de *F*), probablement va ser copiada totalment i les llacunes existents poden explicar-se per la pèrdua de folis, ben al contrari de *F* on la presència d'una llacuna final, que pot ser accidental o deliberada, és original del manuscrit. A més a més, *E* sembla ser la versió més antiga, però *F* clarament no copia d'*E*, ni tan sols tenen una font comuna propera, sinó possiblement dues fonts que estan emparentades a les branques altes de l'*stemma*. Aquesta situació dintre d'una tradició textual que sembla bastant contaminada, permet no escollir obligatòriament la versió més antiga com a base. L'elecció de *F* es basa, doncs, en el fet que ofereix un nombre més elevat de bones lliçons (55 n'ofereix *E*, davant els 91 que n'ofereix *F*). L'estudiosa afirma, com els seus predecessors, que totes dues versions es complementen i que juntes molt probablement permeten reconstruir el text sencer.

El mateix any que Grifoll presenta la seva tesi, l'estudiosa francesa Thiolier-Méjean (1996) també presenta un estudi de l'obra on, entre altres aspectes, intenta explicar el gènere de *FdJ* i situar-lo a la tradició narrativa occitana.¹⁸⁰ També en realitza

¹⁸⁰ Thiolier-Méjean ressalta sobretot la finalitat didàctica que uneix el món divers de la narrativa en vers, que va des de l'èpica fins a les didascàlies, passant pel meravellós o la fauna i les al·legories. Fa una anàlisi del gènere narratiu a partir de les *vidas* i *razos* en prosa i el seu desenvolupament en la Itàlia del tres-cents, establint una comparació amb altres obres considerades noves o narrativa en vers, entre elles les de Raimon Vidal de Besalú (concretament *Abril issia* i *So fo el temps*); el *Castia Gilos*, atribuïda a aquest trobador; el *Roman d'Esther* de Crescas Caslari; la *Nouvelle du Perroquet* de Arnaud de Carcassès; les poemes al·legòrics *Chastel d'amors* i *Cour d'Amour*, etc. D'aquestes obres va tractar, sobretot, els temes

un estudi literari, amb comentaris interessants sobre els personatges i els elements màgics: el gaig, Virgili i la menció de Preste Joan, l'exotisme, la màgia, etc. Entre les seves conclusions destaquen l'origen francès o la gran cultura francesa de l'autor de l'obra; l'interès de fer servir l'exotisme i l'element meravellós acompanyat, però, de la respectiva cristianització, fins i tot dels elements fantàstics; i que l'enuig de la dama en despertar-se i adonar-se del que havia succeït es troba més d'acord amb els principis de la *fin'amors* que els de la moral tradicional. Sobre aquest últim punt posa com a exemple l'argument del gaig per convèncer a la dama perquè faci cas a Frayre de Joy, argument centrat en la seva fama, que clarament s'inscriu dintre de la moral cortesa. També defensa un possible origen tolosà o de Bordeus de l'autor (per la menció de la festa de Sant Simó en maig, un sant local), i també la possibilitat d'un mecenatge o un públic català degut al pròleg antifrancès. Troba com a possibles fonts les obres de Chrétien (*Cligès*, *Perceval*) i altres de tema artúric (*Erec et Enide*, *Floriant et Florete*, *Perceforest*) per la construcció dels noms i d'algunes figures màgiques com el pont de vidre, les herbes màgiques, etc., a més de la influència dels trobadors palesa en el tipus de moral cortesa. Malgrat l'anterioritat del *Perceforest*, afirma com els seus predecessors, que és dubtós que es tracti de la font de *FdJ*; més aviat creu que es tracta de dues elaboracions diferents d'un conte conegut. L'estudiosa també fa un petit estudi lingüístic pel qual determina que els copistes dels dos testimonis catalans coneguts fins llavors, *E* i *F^a*, eren catalans, possiblement de la Catalunya nord (rossellonesos). Per l'edició, igual que Isabel Grifoll, utilitza com text base el de *F^a*.

Finalment, Impre Gábor Majorossy publica el 2006 un article sobre la relació entre el *FdJ* i la tradició cristiana, l'antiga i les creences populars. Al seu article explica com la *fin'amor* trobadoresca, malgrat ser present, i tot i la preponderància de l'amor com eix de l'obra, la trama argumental es resol sobretot per la combinació amb altres dues tradicions, principalment la cristiana i la folklòrica o popular, que acaben donant resposta als problemes que l'amor cortès no pot solucionar.

3. Caracterització literària

Obra que s'autoanomena "faula" composta en 850 octosíl·labs apariats; la seva longitud i estructura la fan més propera al *roman* que altres peces en noves rimades (Espadaler & Cabré, Miriam 2013: 323).

La identificació dintre de la mateixa obra com a "faula" es pot veure també a la *Faula* de Guillem de Torroella.¹⁸¹ Segons Ester Zago podria tractar-se d'una identificació de gènere literari: "This term designates a literary genre which can be linked to the cyclic *romans* of Chrétien de Troyes and to the shorter *lais* of Marie de France. Both authors, as Meyer noted, were very well known in Catalonia. It hardly needs to be stated that in both genres the marvelous and the fantastic are essential elements and that no attempt is made

relacionats amb els tòpics i la temàtica comuns, com la finalitat didàctica de les obres, l'ús del meravellós, el tractament dels temes com la gelosia, etc.

¹⁸¹ A la fitxa de la *Faula* de Guillem de Torroella (3.2.2.1), en concret a l'apartat de la caracterització literària, es fa una anàlisi de la significació del terme "faula" en la literatura de l'Europa medieval al segle XIV.

to place the events sur le terrain solide de la réalité” (Zago 1983: 270). Segons la seva interpretació, aquesta mena d’autoidentificació genèrica assenyalaria encara més la influència francesa que els estudiosos del *FdJ* veuen amb certa claredat, tot i que podria matisar-se d’acord amb les observacions de Grifoll. Si tenim en compte la classificació de les faules feta per Isidor,¹⁸² el *FdJ* s’adscriu a les favorites a l’edat mitjana, les *ad mores hominum* (amb una clara finalitat didàctica i moral). Més enllà de la classificació i de la influència francesa que podria denotar l’ús d’aquest terme, s’ha de tenir clar que tota faula tenia com a punt principal l’ús de la ficció, de l’element irreal, com a base del relat, cosa que succeeix tant al *FdJ* com a la *Faula* torroelliana, fet que explicaria la menció d’aquest gènere en totes dues obres.

S’ha relacionat aquesta obra també amb el *lai* narratiu francès (Zago 1983: 270), definit com una petita narració de fets meravellosos i cortesos, amb personatges de condició elevada i amb un problema sentimental d’acord amb l’amor cortès.

5. Tradició

Com hem vist als estudis previs, els investigadors que han tractat diversos aspectes d’aquesta obra hi han trobat elements principalment de dues tradicions (a més d’altres influències més generals o específiques): la francesa i l’occitana. La primera a apreciar-se és possiblement la francesa, que ja detectem en l’elecció de la denominació de “faula”, que comparteix, tal com ja hem dit, amb altra obra catalana que també té una marcada influència francesa: la *Faula* de Torroella. Més enllà de l’adscripció a aquest gènere, el *Perceforest* compta amb un episodi que té nombrosos paral·lelismes amb el *FdJ* i que la crítica coincideix que no es tracta d’una font sinó que l’obra catalana i la francesa comparteixen una font comuna. Això es confirmaria amb el nou testimoni del *FdJ* trobat per Cifuentes (vegeu testimonis), que indicaria que el *Perceforest* (datat entre 1320 i 1349) i el *FdJ* són contemporanis (o fins i tot que el *FdJ* podria ser anterior). El *roman* francès és una obra extensa que narra en una sèrie d’episodis les aventures del cavaller Troylus. L’episodi en concret que té relació amb el *FdJ* és el 42 del llibre III, l’argument del qual és com segueix: Troylus estava enamorat de Zellandine, a qui va conèixer durant una celebració en honor al rei Perceforest. Zellandine, de forma semblant a Sor de Plaser, va caure en un somni profund del qual ningú la podia despertar. Quan Troylus va arribar al castell del rei Zelland, pare de Zellandine, va saber que el rei, aconsellat per un consell de metges, va portar la seva filla a l’últim pis d’una torre amb les portes i finestres tapiades; només el rei i una vella dama hi podien accedir, i l’únic contacte amb l’exterior era una finestra que va deixar oberta amb l’esperança que el Déu del sol l’ajudés a despertar. Troylus volia visitar a la princesa, però no podia accedir a la torre; amb l’ajuda d’un missatger de Venus va aconseguir entrar a l’habitació de Zellandine, que es trobava nua al llit i després, sota la influència de Venus, va tenir relacions carnals amb la princesa dormida. Igual que Sor de Plaser, Zellandine quedarà embarassada fruit d’aquesta relació amb Troylus. Abans de marxar Troylus intercanvià el seu anell i el de Zellandine. Troylus

¹⁸² Vegeu la nota 158 a la fitxa sobre la *Faula* de Guillem de Torroella (§ 3.3.2.I).

sabia la raó de l'estat de Zellandine per un somni que va tenir quan, durant una època prèvia en què havia embogit, es va quedar adormit al temple de la deessa Venus, i el desig d'amor el fa recobrar la memòria i la raó. S'adona que la malaltia de la princesa era causada per l'enuig de tres deesses, Lucina, Venus et Sarra, que no havien segut bé acollides durant el naixement de la princesa. Després el cavaller va conèixer als pares de la princesa a qui els explicarà la raó del seu estat. Temps després va néixer el fill de Zellandine i Troylus: l'infant va tenir tos quan intenta mamar el dit de la seva mare, i és davant d'aquest soroll que la princesa es despertà.

Davant les notables semblances entre l'argument d'aquest episodi del *Perceforest* i del *FdJ* no és estrany que tota la crítica hagi detectat una possible relació, tot i que de forma majoritària s'han inclinat per considerar una font comuna i no una dependència. En tot cas, la relació del *FdJ* amb la tradició francesa es pot detectar més enllà de la possible influència del *Perceforest*, de l'elecció del gènere, i d'alguns dels elements meravellosos escollits.

Grifoll (1996) observa influències del *roman* francès ja en l'exordi: detecta en la seva estructura més elements del *roman courtois* que de les noves rimades. És un exordi bipartit segon els preceptes de la *captatio benevolentiae* (elaborada *ad adversarium*) a més de la voluntat de fer una mena de pròleg de la presentació metaliterària de l'obra seguida de la introducció directa de la matèria narrativa: "El fet que l'*exordium* del *FdJ* recorri al *proemium*, tal com estableix el *roman courtois* des de Chrétien de Troyes, ja és un clar indicatiu de què el *FdJ* contempla aquesta tradició literària romànica: el *roman d'oïl*" (Grifoll 1996: 253). De Chrétien Grifoll detecta influències concretes, com en el nom de l'heroïna, Sor de Plaser, semblant a la Sor d'Amor del *Cligès*, que a més també té una reelaboració del conte de la bella dorment o falsa morta, en simular Fenice la mort gràcies a un beuratge elaborat per la seva serventa Thessala. Del mateix autor tenim l'ús de ponts màgics equiparables al pont de vidre que trobem al *FdJ*; a *Perceval* trobem la figura del pont d'aigua i a *Lancelot* el pont de l'Epée (espasa).

Seguint el rastre de la influència del *roman d'oïl*, Grifoll troba que l'exacerbació de béns a l'episodi final recorda les taules màgiques dels romans artúrics. També l'ús del silenci respecte de la desgràcia del rei per evitar desencadenar la còlera general, es veu en *Li contes del graal* i afecta *Perceval*, i també s'observa en la cura de les paraules escollides per interrogar al rei a la *Faula* de Torroella. En canvi, en el cas del *FdJ* el silenci s'associaria més a la compassió, com succeeix al *Jaufre*.

Un altre element que denota per part de l'autor el coneixement de més d'un *roman d'oïl* és la creació del regne de Florianda; a partir de l'èxit del roman *Floire et Blancheflor*, l'ús dels morfemes *Flor-*, *Floir-*, *Flour-*, etc., en la formació de noms de personatges i a la denominació d'espais geogràfics al roman va notar un increment considerable. D'aquest *roman* en concret Grifoll detecta uns versos semblants als del *FdJ* en l'escena del bes.

També l'escena d'intercanvi d'anells amb missatges amagats de predestinació, tot i que freqüent a la literatura medieval, té una gran semblança amb la del roman *Amadas et Ydoine*, tot i que ja vam veure un ritual semblant al *Perceforest*. Finalment, l'elecció d'Irlanda com un dels escenaris on succeeix l'acció podria respondre a la influència del *Tristan*.

S'ha assenyalat ja en anteriors apartats que la forma de l'enamorament de Frayre de Joy (mitjançant la vista), podria ser un dels elements que segueixen la influència del *Livre d'Amour* d'André le Chapelain, tot i que sembla seguir més les pautes de la *fin'amor* trobadoresca en aquest punt, com es veurà més endavant.

Una de les influències franceses més destacades per Grifoll és la del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris i Jean de Meun, sobretot a la primera part del *FdJ*. Aquesta influència quedaria palesa en dues escenes de l'obra francesa que, segons l'estudiosa, permeten establir paral·lelismes entre l'Amant del *Roman de la Rose* i Frayre de Joy, i entre la Rosa i Sor de Plaser. Aquestes escenes són la de l'Amant i la Font de Narcís (moment en què veu el roser on troba la Rosa i és ferit per *Amor* amb les seves fletxes) i la del Pigmalió (que dona vida a l'estàtua de la qual s'havia enamorat; com el de la font, els episodis s'inspiren directament en les *Metamorfosis* ovidianes). En paraules de Grifoll:

“Com l'Amant de la Rose, abocat extasiadament sobre l'aigua de la Font de Narcís, que reflecteix la totalitat del verger (...) es comportarà el fill del rei de Florianda, per reflex (...) davant una dorment-jardí, pura ombra epistemològica, filautia d'un desig que se situa al bell mig de la praxi amatòria del joy trobadoresc. Però Frare-de-joy –com l'Amant de Guillaume– aprenen la lliçó de la Font de Narcís medieval (...). D'antuvi, el fill del rei de Florianda pateix la primerenca falsa especulació de l'Amant a la Font de Narcís: el desig amorós que el posseeix li fa creure que la noia li ha somrigut (...), quan ella és ben bé morta, però la història de Pigmalió de Jean de Meun acorre a salvar-lo, perquè cal anar més enllà de reconèixer-se als ulls de l'estimada, cal arribar als confins de Venus i de Natura, al “plaser”. El premi: el retorn a la vida, de l'estàtua (en el cas de l'escultor Pigmalió), de la bella dorment (en el cas de la morta Sor-de-plaser). La diferència radica en el fet que (...) l'enamorament de Pigmalió és descrit amb els paràmetres de la “fin'amors” ara reconvertida en “fol amour”, per hiperbòlica, (...) mentre que la conducta de Frare-de-joy davant la seva estimada morta (...) és la de la més canònica “fin'amors” trobadoresca: “amor de lonh”, “visió”, “dubtansa”, “allocutio”, “bais”, “assag”, i “factum”. (...) Independentment de la “faula” sobre la bella dorment que l'anònim utilitza per al seu “rimar prim”, no sabia destriar altres dos episodis de la literatura medieval romànica que puguin haver inspirat la Part-I del *FdJ* d'una manera tan directa, si no són l'Amant-Narcís de Guillaume de Lorris i l'Amant-Pigmalió de Jean, a través de la seva reorientació en clau (...) trobadoresca” (Grifoll 1996: 54, 55).

L'altra tradició la influència de la qual ha estat destacada per la crítica al *FdJ*, és l'occitana. Grifoll detecta alguna semblança en la descripció de la dama amb el roman de *Jaufre*, sobretot en l'ús de l'adjectiu “clara” referint-se a la boca, que a la tradició trobadoresca només el fa servir Guillem de Berguedà a PC210, 19 (Grifoll 1996: 287), i també, com vam comentar anteriorment, al silenci de la cort en caure malalta la princesa, no per evitar la còlera reial sinó per compassió. Grifoll detecta també la reconversió narrativa de gènere trobadorescos: concretament al comiat de Frayre de Joy després de la primera trobada amb Sor de Plaser s'observen elements del gènere trobadoresc conegut com a “alba”, barrejat també amb fragments lírics (Grifoll 1996: 316). Aquest tipus d'insercions en una reconversió narrativa és una pràctica literària que domina el roman d'oc, i l'ús adaptat de l'alba s'observa també al roman de *Flamenca* i al *Jaufre*. Seguint

les influències dels roman i la narrativa occitanes, el personatge del gaig té semblances pel que fa a la seva eloqüència i centralitat en l'obra amb el de les *Noves del Papagai* d'Arnaut de Carcassés.

La influència de la lírica trobadoresca en el *FdJ* és evident i reconeguda per tota la crítica, sobretot pel que fa a l'ús de la *fin'amors* per modelar la conducta i l'amor dels protagonistes. Trobem alguns tòpics de la ideologia cortesa-trobadoresca al discurs Frayre de Joy en veure per primera vegada a Sor de Plaser: la desigualtat entre l'amant i la dama, que genera una relació de no-correspondència necessària per a la passió amorosa; la fidelitat irreversible de l'amant cortès i del seu lliurament amorós a la dama, malgrat que obtingui com única resposta la seva indiferència (*aman desamatz*); l'ús de la cançó d'alba com a model per acomiadar-se; el lament per la brevetat de l'encontre amb l'estimada i per la seva separació imminent; la forma en la qual descriu la bellesa de la dama; el paper de l'*ausir* seguit pel *veser* a l'enamorament de tots dos personatges, més freqüent a la tradició occitano-catalana (possiblement influenciada per l'obra de Jaufré Rudel i la seva *vida*), etc. En la primera trobada dels amants Frayre de Joy es qüestiona si pot besar o no a Sor de Plaser; decideix besar-la i després veure si al seu semblant hi ha alguna indicació de desgrat. Aquest element —explica Grifoll— és un reciclatge del motiu poètic trobadoresc relatiu al semblant de la dama, que aplica la creença universal que els sentiments de les persones es reflecteixen a través del rostre (l'amant podia saber com anava la relació gràcies als senyals que veia en el rostre de l'amada). De fet, l'aparent somriu de la princesa legitima la relació carnal posterior. A més del discurs de Frayre de Joy, l'enamorament posterior de Sor de Plaser, després del seu enuig en descobrir què li ha passat, succeeix en part per les paraules del gaig que també es mou en terminis cortesos, i sobretot en saber la identitat del príncep, la fama del qual coneixia abans de la seva catalèpsia. Aquest enamorament per la fama i de lluny és un conegut tòpic de la lírica trobadoresca.

Una altra de les tradicions que van influir en l'elaboració d'aquesta obra és possiblement la catalana, tot i que és difícil establir una separació taxativa entre la tradició occitana i catalana en aquest punt històric. El reconeixement per part de l'autor del seu domini de la llengua francesa és propi d'algunes obres de l'entorn de *FdJ*: tant a la *Faula* de Guillem de Torroella, com a l'anònim *Fronchino e Brisona*, o el *Procés* de Francesc de la Via utilitzen el francès mostrant el domini d'aquesta llengua i, en el cas de la *Faula*, també indica clarament una referència a la literatura francesa, concretament al *roman* d'oïl. La crítica a l'orgull francès va ser un tòpic a la literatura medieval, sobretot occitana i catalana, tòpic que es va veure reforçat per les rivalitats a vegades literàries i/o polítiques freqüents en la història d'aquests territoris. L'orgull era considerat un “vici capital de la moral cavalleresca (...) car l'excés d'amor a un mateix (...) o el risc del furor heroic (...) eren el punt de fuga que feia perillar el *servitium*, programa sòcio-moral de pau basat en la donació als altres” (Grifoll 1996: 257). Com a curiositat trobem una altra referència a Irlanda a la tradició occitano-catalana, referència poc comuna, tot i que en aquest segon cas dona nom a un personatge i no a una localització: és el nom de la germana de Brianda al *Blandín de Cornualla*.

El folklore europeu representat en el tema de la bella dorment és també un element significatiu que apareix en altres romans o episodis, essent els francesos els que més

s'assemblen a la versió del *FdJ*. Ja els hem comentat: principalment són la història de Fenice al *Cligès* i la història de Zellandine al *Perceforet*. La primera va ser possiblement una de les obres que van influir en l'autor del *FdJ*; la segona no sembla font directa, tot i que la semblança entre aquest episodi i el *FdJ* vam comentar que són indicis d'una font comuna perduda o no identificada. A més d'aquests episodis més propers, trobem altres narracions on apareix aquest element folklòric, com al *Blandín de Cornualla* on Brianda, també adormida per un encantament, és desencantada gràcies al cavaller que decideix buscar l'astor que trencarà l'encís. També trobem un episodi als *Nibelungen*, on Sigur desperta a Walkyrie gràcies a un petó, també adormida per raons màgiques.

El cristianisme també sembla haver tingut influència en la composició del *FdJ*. Al *Càntic dels Càntics* també s'empren els termes “sor” i “frare” a la construcció dels noms dels protagonistes, i la iconografia que relaciona la poncella i el jardí. Sobre aquesta influència Majorossy (2006) comenta com al *FdJ* es fan servir una sèrie d'al·lusions bíbliques que intenten posar en relació el món trobadoresc, predominantment laic, amb el món i la moral cristiana. Així tenim la mort i la resurrecció de la dama, l'al·lusió permanent a la moral cristiana, no gaire habitual en altres noves occitanes (l'ocell parla en termes cristians, i la mare i el pare de Sor de Plaser), el naixement sense dolor del fill dels protagonistes, els noms de la segona parella (*Amor mi paix* i *Amor m'esduy*) que poden ser interpretats en clau cristiana també, la necessitat de justificar l'acte sexual dintre d'un matrimoni simbòlic (intercanvi dels anells) que acabarà consumant-se a la fi de l'obra, l'aparició d'un ocell màgic amb una herba miraculosa que recorda al colom missatger de la pau, la numeració d'autoritats eclesiàstiques al començament i a la fi de l'obra, la menció de la necessitat de batejar al nadó, etc. Sembla, doncs, que al *FdJ* conviuen la tradició trobadoresca, la cristiana i una sort de tradició folklòrica, la primera interpretada des de les dues últimes.

Es pot veure com molts dels elements del *FdJ* es poden interpretar des de més d'una tradició, fet que mostra la riquesa d'aquesta obra pel que fa a les seves fonts i les seves influències, però que també ens dona una idea de les dificultats d'interpretació que comporta. Podem entendre, doncs, perquè resulta tan estimulants pels estudiosos entrar en aquest joc de fonts i tradicions que l'autor va saber combinar amb singular mestria, on la tradició trobadoresca i francesa semblen tenir un paper predominant.

6. Autoria

Si bé Massó i Torrent va intentar assenyalar com a possible autor al mallorquí Guillem de Torroella, la realitat és que no hi ha cap argument realment sòlid per sustentar aquesta afirmació, tret de la proximitat de les obres (que es qüestionaria si es verifica la datació del nou testimoni trobat per Cifuentes) i de la coincidència d'autonomar-se “faules”, arguments tots dos insuficients. La realitat és que del seu anònim autor només es pot afirmar que possiblement es tractava d'un home culte, que va tenir al seu abast una obra com el *Roman de la Rose* en una època en què sembla que no era tan llegida a Catalunya (especialment si es verifica la datació de la primera meitat del segle XIV del testimoni de *Cif*) i que, per tant, segurament va tenir alguna relació més o menys directa

amb França i amb la seva literatura.

7. Datació

Tots els estudiosos que han editat i analitzat aquesta obra han establert diverses hipòtesis de datació, algunes més imprecises que altres. El primer que va intentar establir una datació estimativa va ser Paul Meyer (1884: 273), situant-la al segle XIV d'acord amb els “caractères de la langue et sur la forme du récit”, tot i que va admetre que “toute indication chronologique tant soit peu précise fait également défaut”. Massó i Torrents (1932), que ja sabia de l'existència del testimoni d'*E*, compartirà aquesta datació, com tota la resta dels estudiosos posteriors que van coincidir en afirmar que l'obra va ser composta durant aquest segle. Martí de Riquer (1984: 256) va acotar més aquesta datació i va situar la composició de l'obra a la segona meitat del XIV. Serà, però, Grifoll (1996) qui intenti una datació més precisa, probablement al període de les corts de Montsó convocades per Pere en Cerimoniós del 1383 al 1389.¹⁸³

Tot i l'interès d'aquesta hipòtesi que fins ara era la més plausible, la recent trobada d'un nou testimoni més antic per l'estudiós Lluís Cifuentes situarien la composició d'aquesta obra a la primera meitat del segle XIV, cap al 1320. Encara, però, no tenim més dades sobre aquest nou testimoni per saber exactament els detalls d'aquesta datació i el context manuscrit com per revisar i actualitzar les hipòtesis de datació existents, tot i que és molt revelador perquè fins ara la crítica havia situat aquesta obra amb una data molt

¹⁸³ Entre les seves argumentacions considera, primer, la datació estimativa dels dos còdexs que conserven els dos únics testimonis fins al moment de la seva tesi, sobretot la d'*E*, aparentment anterior a *F*. D'acord amb aquestes dades, una de les obres d'*E* (l'anònim salut *Senyora graciosa*) va ser copiat el 1395, obra que en realitat sembla clarament un afegit posterior del copista, raó per la qual s'estableix com el *terminus ante quem* de la confecció del còdex, i, per tant, de la creació de *FdJ*. Grifoll té en compte la contemporaneïtat de les obres copiades a *E* (exceptuant el *Compendi* de Joan de Castellnou que, per tractar-se d'una obra de preceptiva literària, no es posa com a part de la “moda” literària de l'època) i que l'obra considerada més antiga del còdex podia ser perfectament el terme *a quo*; de les obres datades del manuscrit, la més antiga és l'*Honor i Delit* de Jaume March, on el mateix autor ens situa al setge de Morvedre el 1365. Aquest ventall temporal inicial de datació, que va, doncs, de 1365 a 1395, és precisat per Grifoll en analitzar les fonts directes del *FdJ*, en concret el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris i de Jean de Meun. Grifoll considera que l'autor va compondre el *FdJ* amb la intenció que el públic al qual es dirigia notés clarament aquesta influència: a la seva obra polemitzava amb alguns aspectes d'aquesta obra i, per tant, és important considerar no el moment en què l'autor va haver llegit el *Roman* sinó el moment en què aquesta obra va arribar a ser coneguda pel públic català. Tenint en compte aquesta recepció, la datació es pot acotar entre 1380-1390, ja que la documentació i les traces deixades a la literatura catalana de l'època podrien indicar que la recepció del *Roman* a Catalunya va ser tardana (Cingolani 1990-91). L'interès català pel *Roman de la Rose* es veu a partir de la dècada del 1380, de la mà de Bernat Metge (es percep la seva influència al *Llibre de Fortuna e Prudència*, del 1381) a la literatura, i a la documentació on comença a aparèixer a les biblioteques de la cort. Per acotar el terme *ante quem*, Grifoll analitza el final del *FdJ*, concretament els dos versos que tanquen l'obra i que fan referència a un rei (“Es eu me-n tornei per vese | les corts e, sobre pus, le rey.”). Si tenim en compte el moment històric tal com va fer Grifoll, observem que durant el període de 1380 a 1390-5 va haver-hi dos reis, Pere III i Joan I. En aquests versos, però, també es fa menció d'unes corts, circumstància que porta a Grifoll a postular que és probable que el *FdJ* hagi estat escrit o enllestit durant la convocatòria i la celebració d'unes corts generals presidides per un rei català. Coincidint amb aquest període tenim les corts de Montsó de 1383-1389 convocades pel Cerimoniós, abrogades per Joan I i suspeses en més d'una ocasió, amb un important parèntesi el 1387 amb la mort de Pere III. Després d'aquestes corts es trigarà molt de temps en tornar-se a convocar-ne unes (es convocaren a 1398 pel jurament de Martí I).

posterior.

8. Localització

No hi ha dades suficients per establir la localització de l'obra: la manca de referències intratextuals i l'anonimat de l'autor impedeixen establir una hipòtesi sobre la localització de la composició o la de l'autor. Tot i això, el fet que els testimonis trobats siguin només de l'àrea catalana, la dedicació a un rei a l'epíleg, i la transmissió lingüística en la llengua híbrida entre el català i l'occità (habitual entre els autors catalans de l'època) dels dos testimonis coneguts i publicats (deixo fora el testimoni trobat per Cifuentes encara no publicat) són indicis de l'origen català del text.

9. Testimonis

Existeixen tres testimonis coneguts del *FdJ*; el primer a editar-se és el que presenta *F*, a l'article ja mencionat de l'estudiós Paul Meyer (1884) publicat a la revista *Romania*; el segon es troba al conegut com *Cançoner Estanislao Aguiló* o *E* (Massó i Torrents; 1932); i el tercer és un fragment descobert recentment per l'estudiós Lluís Cifuentes copiat vers el 1320, del que encara no tenim més notícies.¹⁸⁴ Els dos primers manuscrits van ser datats d'entre finals del XIV i principis del XV, i es tracta de reculls miscel·lanis de noves rimades.

El testimoni del *FdJ* conservat al cançoner *E* va permetre, ajuntant-lo amb el testimoni de *F^a*, tenir una versió gairebé sencera de l'obra. Les diverses edicions del *FdJ*, elaborades ajuntant els dos testimonis pervinguts, ronden els 822 versos (Massó i Torrents 1932 va comptar 852vv; Riquer 1984, 850vv; Pacheco 1983, 822vv.; Thiolier-Méjean 1996, 823vv; Grifoll 1996, 822vv); d'aquest 822, *F^a* copia 589vv. i *E* 691vv. Tenint en compte l'estudi crític i l'edició de Grifoll, el testimoni de *F^a* té dues llacunes importants, una al mig (vv. 174-354) i una final (vv. 771-882), a més de la manca de 4 versos aïllats per col·lació amb *E*. *E* també té dues llacunes importants, una inicial (vv. 1-83) i una al mig, no coincident amb la de *F^a* (vv. 686-733), a més de 6 versos més o menys aïllats que manquen per col·lació amb *F^a*. Aquestes llacunes no coincidents van permetre als editors ajuntar els dos testimonis que resulten complementaris i que, junts, donen un sentit coherent i acabat al text que no invita a especular amb alguna llacuna coincident significativa dels dos testimonis. Respecte als versos de tradició única, *F^a* en transmet 138 i *E* 237.

D'acord amb l'estudi de Grifoll, la llacuna interna de *F^a* pot respondre perfectament a dos folis perduts, ja que, segon es desprèn de la col·lació amb *E*, el vers previ a la llacuna es correspon amb l'últim vers d'un foli i el vers posterior es correspon amb el primer vers del recte del foli següent. Aquesta llacuna es podria haver produït

¹⁸⁴ A la *Història de la Literatura catalana* (2013: 325) s'anuncia aquest descobriment tot i que encara no s'han publicat els detalls d'aquest fragment més enllà del seu estat fragmentari i de la seva reulada datació.

durant el periple que va patir el manuscrit després del robatori de Libri a Carpentràs. La reconstrucció codicològica oferta a aquesta tesi no ha permès resoldre aquesta qüestió amb seguretat, tot i que la dificultat en reconstruir els plecs on se situa aquesta obra permet sospitar que la hipòtesi de Grifoll és una opció més que plausible (vegeu § 2.6.3). La segona llacuna, en canvi, es tracta clarament d'una interrupció brusca i deliberada, ja que es copien 5 versos de la segona columna del f. 7^v i la resta roman en blanc. El fragment mancant es correspon amb les noces dels protagonistes; potser el copista no tenia a la seva disposició una versió sencera de l'obra o per alguna raó va deixar la còpia per un altre moment.

Les dues editores més recents van decidir utilitzar com a base el testimoni de *F^a*, malgrat que es tracta del testimoni amb menys quantitat de versos i amb menys versos de tradició única, a més de tractar-se possiblement de la versió més recent, encara que sigui per un o dos decennis. L'elecció en tots dos casos respon a criteris més aviat relacionats amb la crítica textual. A Grifoll (1996), l'estudi del tipus de lliçons comunes i errors a ambdós manuscrits va determinar, en primer lloc, que els dos testimonis “no són còpies d'un mateix model. El nombre d'errors separatius és poc elevat en termes relatius (amb el nombre general d'errors dels mss.). Les còpies apunten cap a una tradició contaminada. Tanmateix, la feblesa dels errors separatius descarta (...) que es tractessin de tradicions singulars (...)” (Grifoll 1996: 192). El parentesc d'*E* i de *F^a* és, doncs, més aviat llunyà i, per tant, no existeixen criteris de pes que excloguin un testimoni davant l'altre. En segon lloc, l'estudi crític va determinar que són més nombroses les incidències d'errors al manuscrit *E* contra la *bona lectio* de *F^a* (*E* té 55 bones lliçons davant de les 91 de *F^a*), indicant una millor qualitat de transmissió d'aquesta última. A més sembla que, davant els errors comuns de model de tots dos testimonis, el copista de *F^a* era “molt més hàbil en la reparació i la refosa que el copista de **E**, o bé que ha tingut accés a un model més contaminat que **E** (...) que ben probablement ha conservat el rastre de lliçons més autenticades.” (Grifoll 1996: 189).

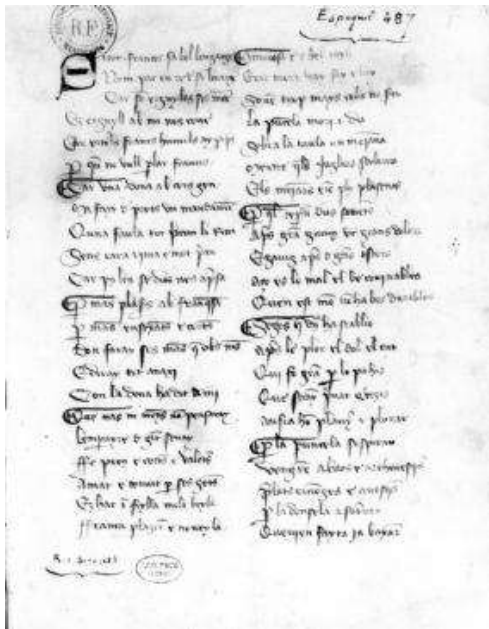
10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^a*

A aquest testimoni manquen els vv. 174-354, 771-882 i 135, 547, 591-592 de l'edició de Grifoll (1996). Tal com s'ha comentat en l'apartat anterior i seguint la hipòtesi plantejada per Grifoll —reforçada en una de les hipòtesis de reconstrucció presentada en aquesta tesi a § 2.6.3—, la llacuna més extensa podria correspondre a una llacuna posterior a la còpia i no de la còpia, tenint en compte que comença exactament després de l'últim vers del segon foli i acaba just abans de l'inici del tercer.

Al marge dret del primer foli s'aprecia una mena de flor dibuixada de forma molt esquemàtica (una J amb tres punts a sobre). Un altre element curiós és la presència de 4 calderons senzills (semi rectangulars i fets amb la mateixa tinta del text) que apareixen en els versos en posició interna. L'ús és clar: marca el canvi d'interlocutor en un fragment dialogat. Es tracta dels versos 480, 481 (“Si farets! – No fare per re! | “Si farets! – Qui me·n forsara?”), 499 (“Servici qual? – Eu lo·us diray:”) i 511 (“E com m'es pres? – En la ma·l tenets”). No he observat en altres fragments dialogats d'altres obres un ús semblant, tot i que tampoc he trobat un context equivalent (sí que, en un mateix vers,

trobem la veu del narrador i la del personatge, però no intervencions de dos personatges en un mateix vers), per tant, és difícil dir si és un element incorporat pel copista o ja es trobava un element semblant a la font.

Pel que fa a la freqüència d'aparició dels calderons vermells, és relativament proporcionada, d'entre 6 i 10 calderons per foli, essent més habitual 6. Manca la salutació final, que indica que l'obra no es considerava acabada; resten en blanc 2/3 de la segona columna del vers del foli final i, segon la reconstrucció, hi ha dos folis més en blanc que actualment es conserven en *F^b*.



Imatge 104. Inici del FdJ al manuscrit i del fragment parisenc. S'observa un millor estat que l'inici del fragment de Carpentràs.

Respecte de les correccions fetes pel copista, trobem que la majoria més que errors són afegits al final d'un vers que es produeixen perquè no cap tot el vers a l'espai delimitat per a la columna. Aquests afegits els observem als següents folis: f. 3^r: afegeix “jut” sota el vers, que en realitat completa el “ta” anterior, és a dir, “t’ajut”; f. 3^v: afegeix “bolaxs” (balais) sota “fis” al final del vers; f.5^r afegeix “mayre” sota el final del vers (“ma”); i f.7^v: afegeix “menero(n)” sota el final del vers. Altres tipus de correccions (totes fetes en la mateixa tinta marró amb la qual està copiada l’obra) són: al f 1^r, “S” inicial substituïda per “P”, al 20è vers de la segona columna (v. 43 de l’edició de Grifoll 1996: “prelats, canonges e avesques”); al f.2^r, “a” inicial del vers ratllada i seguida de “lo”, sembla que és una confusió perquè el vers següent comença amb “ausi” (v. 188 i 189: “E·l fill del rey de Florianda | ausi parlar de la donseyla”); f.5^r: afegeix al mig d’un vers “eu” (v. 542: “Amich, ara fos eu ab vos”), quedant “fos eu ell ab vos”, on “eu” és la lectura correcta, per tant, sembla que s’ha descuidat de ratllar “ell” per indicar la substitució; al f. 6^r, al final de les dues paraules d’un vers col·loca una barra inclinada (coma), entre “dolor” i “sabia”, i tot i que l’ús d’aquestes barres és freqüent i relativament arbitrari, en aquest cas probablement indica que “sabia” en realitat és la primera paraula del vers següent (vv. 644 i 645: “E eylla, qui d’aytal dolor | sabia, mantinent lext”); finalment, al f.7^r trobem un semi rectangle o calderó senzill al final d’un vers separant el final “fo fayt” de la resta

de vers, indicant en aquest cas que “fo fayt” en realitat és l’inici del vers següent (vv. 720 i 721: “De mantes guises lo castell | fo fayt, que anc no·n vis tan bell”).

IV. Planys del Cavaller Mataró

1.

a. 4

b. Ff 15^r-23^v [ff. CXXV^r-CXXXIII^v].

e. Si tot mi suy p(re)s d(e)la mort | Car viu e t(ro)p gra(n) desconort ..

f. RAO 0.143, Parramon (1992: 230) An 0,143 (Dc:30), *Planys del cavaller Mataró*.

g. *Unicum*.

h. Morel-Fatio (1881), Faraudo de Saint Germain (1907-10), **Pacheco (1983)**.

j. Calderons vermells a l’inici i barres inclinades (comes) a la fi d’alguns versos.

k. Completa.

2. Argument

En els *Planys del cavaller Mataró* el cavaller narra en primera persona com, després d’intentar conquerir l’amor d’una dama durant cinc anys, la conquesta es veu interrompuda per la intervenció d’un clergue (el confessor) que confessa la dama i la convenç que acceptar l’amor del cavaller és pecat. El clergue en realitat tenia intencions “pecaminoses” amb la dama i, en ser rebutjat, la convenç perquè tampoc no es deixi seduir pel cavaller. El cavaller recorre a l’auxili d’una amiga que farà de tercera entre ells, però les seves enginyoses intervencions no convencen a la dama que torni a acceptar el cavaller. En Mataró es plany de la seva sort i es queixa de la perversitat dels frares.

3. Estudis previs

Morel-Fatio (1881) és el primer en editar aquesta obra, a la que dona el títol de “*L’amant, la femme et le confesseur*”. A més de resumir l’obra, fa un petit estudi lingüístic que el porta a creure que la llengua emprada és semblant a la d’altres obres del mateix manuscrit, sobretot la del *Facet*, el *Llibre dels set savis de Roma* i la *Disputació d’en Buch ab son cavall*; remarca també el coneixement de la literatura provençal de l’autor.

Posteriorment, Faraudo de Saint Germain (1907-10) en fa una nova edició i en un breu comentari que precedeix al text crida l’atenció sobre el canvi de tinta i la desaparició dels calderons vermells a partir del foli cxxvj (és a dir a partir de la segona columna del recto del segon foli de l’obra). L’estudiós ho atribueix a un canvi de mà, però avui hem descartat aquesta hipòtesi.¹⁸⁵ Nota també que els calderons vermells decoraven el primer vers de cada agrupació de vuit fins al moment en què canvia la tinta.

¹⁸⁵Aquest canvi de tinta no implica un canvi de mà, sinó més aviat un tall i una represa posterior del procés de còpia per part del copista (vegeu § 2.8.1).

Faraudo de Saint Germain canvia també el nom donat per Morel-Fatio per un que considera més escaient, *Planys del cavaller Materó*, que és el que conserva avui amb una lleugera adaptació ortogràfica.

Temps després Amadeu Pagès (1929), en parlar de la influència dels *fabliaux* a Catalunya, defineix com els texts catalans més propers als *fabliaux* la *Disputació d'en Buch ab son cavall*, els *Planys del cavaller Mataró* i el *Sagristà i la burgesa*: “Il m’a paru que les auteurs catalans de cette époque ont voulu rivaliser aussi avec les trouvères dans des compositions d’un esprit essentiellement français, et ont narré, no sans succès, des contes gais, destinés a faire rire, en un mot, des *fabliaux*” (Pagès 1929: 312). Concretament sobre els *Planys*, els relaciona amb els *fabliaux*, més que per la capacitat de *faire rire*, “par la précision des détails, autant que par la vivacité de la satire, ce récit, parfois un peu long, se rapproche bien de nos *fabliaux*” (Pagès 1929: 316). L’estudiós insisteix també en la relació d’aquesta obra amb la narrativa francesa no només per “la parenté indiscutable qui rattache notre conte catalan aux *Débats du Clerc et du Chevalier*. Tout ce que Materó dit contre les confesseurs et en faveur de sa caste, tout ce qu’en sens inverse débite Frère Pierre contre les chevaliers et en faveur des moines, est inspiré plus ou moins directement des nombreux poèmes où l’amour des clercs est comparé à celui des chevaliers” (Pagès 1929: 316). Destaca, com ja ho va fer Morel-Fatio, el personatge de l’amiga del cavaller que l’ajuda a contactar amb la dama; la defineix com el “*secretarius*”, suggerit ja per Andrea el Capellà en el *De Amore*.

Massó i Torrents (1932) també resumeix l’obra i edita alguns fragments. Com Pagès, n’assenyala com a tema central la rivalitat entre els frares i els cavallers, dels quals considera que es troben nombrosos exemples a la literatura contemporània, sobretot a la francesa.

El 1983, Pacheco fa una nova edició divulgativa d’aquesta obra, i a la introducció es refereix específicament als *Planys* com un text que “tracta amb intenció paròdica temes característics de la literatura cortesa, i particularment el conegut debat o disputa entre clergues i cavallers sobre quin d’ells posseeix més i millors qualitats com amant d’una dama” (Pacheco 1983: 19). Considera correcta en aquell moment la classificació que la crítica havia fet d’aquesta obra com a *fabliau*, a causa de la seva “actitud antimonàstica i el to irreverent” (Pacheco 1983: 19). Sobre el to antimonàstic, creu que respon al “relaxament moral de l’època i els nombrosos escàndols dels quals foren protagonistes els religiosos”, fet que indicaria que els *Planys* “evoquen un ambient real i una situació no gens inversemblant” (Pacheco 1983: 20).

Poc temps després Martí de Riquer (1964) qualifica aquesta obra com a “una manifestació més de la literatura antimonàstica medieval, en un to i en una actitud que retrobarem en el *Fra Bernat* de Francesc de la Via, i en el *Testament d’En Serradell* i en alguns dels contes que fra Anselm Turmeda intercala a la *Disputa de l’ase*” (Riquer 1984: 271). L’estudiós considera que els *Planys* són un “autèntic *fabliau*” i matisa “La narració catalana ofereix, en general, algunes similituds amb la intensió d’uns certs *fabliaux* francesos, però no pel que fa al contingut ni al tema precís, la qual cosa permet, en principi, d’acceptar l’originalitat de la invenció del seu anònim autor” (Riquer 1984: 272).

Posteriorment, Joan-Lluís Marfany (1991) es desmarca de les classificacions proposades pels seus predecessors ja que considera que els *Planys* “no són un poema còmic. El seu humor, si és que en té, és lleuger, subtil i reticent” (Marfany 1991: 12). Aquesta manca de comicitat, sumada a altres notables diferències amb el gènere francès, el porten a creure que els *Planys* no són un *fabliau*, sinó que “són exactament això: les amargues queixes d’un enamorat frustrat per un confessor i el seu advertiment a tot els «fins aimants» de l’amenaça que representa per als seus interessos la privadesa del confessor amb les dames” (Marfany 1991: 19). També treu rellevància al pes donat per la crítica, sobretot per Pagès, a la influència dels debats entre els clergues i cavallers; reconeix que “s’hi relacionen, en efecte, però només en un aspecte molt concret i marginal” (Marfany 1991: 18).

Dos anys després, Ottaiano publica un article on analitza els textos considerats com a *fabliaux* catalans d’acord amb la classificació feta per Riquer (és a dir, a més dels *Planys*, *Disputació d’en Buch ab son cavall*, *El sagristà i la burgesa*, *Testament d’En Serrandell* i *Llibre de Fra Bernat*), sobretot en comparació amb els *fabliaux* francesos. D’aquesta comparació conclou que els considerats *fabliaux* catalans no són pas un grup homogeni; cadascuna de les obres tenen trets que comparteixen amb els *fabliaux* francesos i d’altres que no, que són totalment diferents, i aquests trets varien d’una obra a una altra, no solen ser comuns. En tractar puntualment de les característiques dels *Planys*, Ottaiano, sense negar la pertinença d’aquesta obra al gènere *fabliau*, assenyala diferències substancials com la complexitat de la seva estructura, no lineal i amb tres nuclis diegètics; la manca d’un vocabulari groller; la manca d’erotisme o la particularitat del seu anticlericalisme, més personal, estructural, i no de fons còmic; etc. Aquestes diferències, però, no indicarien una no pertinença al gènere sinó una mena de reelaboració, un ús original dels elements narratius, que marquen un “decisiu pas endavant cap al canvi de perspectiva de l’objecte literari que constituirà un dels factors determinants en la gènesi de la novel·la” (Ottaiano 1993: 37, 38).

Deu anys després Annicchiarico (2003) resumeix les diferents visions tant d’Ottaiano com de Marfany, explicant amb més deteniment la nova interpretació proposada per aquest últim; mostra un gran interès en aquesta opinió sense acabar, però, de donar una pròpia.

Finalment i de forma relativament recent, Pacheco (2009) torna a tractar, inspirat pels articles d’Ottaiano i Marfany, la qüestió dels considerats com *fabliaux* catalans. Sobre els *Planys*, canvia de parer i comparteix l’opinió de Marfany de no considerar-los un *fabliau*, ja que hi ha més elements de diferenciació i mots pocs elements comuns amb aquesta tradició. Compara l’estudi de Marfany amb l’anàlisi d’Ottaiano, que considera el primer estudi monogràfic sobre els anomenats *fabliaux* catalans i la primera anàlisi coherent i comprensiva, i critica l’acceptació per part d’aquest autor de la taxonomia i els cànons preestablerts malgrat que el seu estudi mostri una distància important entre els *fabliaux* francesos i els textos catalans. De fet, considera que el mateix Ottaiano a la seva anàlisi “sense voler negar una taxonomia acceptada ni contradir els pressupòsits tradicionals, ha arribat a la conclusió que els textos catalans són força diferents, potser fins i tot independents, dels *fabliaux* francesos” (Pacheco 2009: 8). Resumeix les conclusions i observacions d’Ottaiano i les utilitza com a proves de les diferències

existents entre els textos catalans i els *fabliaux*, demostrant que no es tracta d'un tractament evolucionat o original del gènere francès, sinó d'una tradició independent, textos a vegades còmics i a vegades no que explotaven la comicitat des d'una altra perspectiva i sense els mateixos esquemes i elements: "Independentment i potser contràriament al propòsit de l'autor, la lectura atenta d'aquest treball mostra que només la inèrcia pot explicar que continuem qualificant de *fabliaux* aquest petit grup de noves rimades i codolades" (Pacheco 2009: 16).

4. Caracterització literària

L'obra consta de 903 octosíl·labs apariats i és narrada en primera persona pel protagonista, el cavaller Mataró. A la narració trobem tres plans diferents molt bé presentats: el del cavaller, el de la intermediària o alcavota, i la conversa entre el frare i la dama, exposats sense linealitat, amb salts temporals, nucleats pel relat del cavaller. L'article d'Ottiano (1993) presenta potser la millor caracterització literària, independentment de si aquesta caracterització realment defensa o, com sosté Pacheco (2009), contradiu la consideració dels *Planys* com a *fabliau*, evolucionat i/o original, però *fabliau*.

L'estructura dels *Planys* té una certa complexitat: consta, com hem dit, de tres nuclis diegètics; el principal és el que es centra en el cavaller, que conta la història; el de l'alcavota, que conversa amb en Mataró i intervé parlant amb la dama i relatant-li al cavaller el que va succeir amb la seva dama; i, finalment, el de la mateixa dama, la veu de la qual ens és transmesa mitjançant la història de l'alcavota, d'on obtenim la polèmica conversa amb el frare confessor. Aquests nuclis s'estructuren de forma no lineal; el cavaller comença relatant la història a partir de les seves queixes anticipant elements de la història, i la intervenció de l'alcavota ens fa arribar la conversa del frare i la dama després que hagi succeït.

Els temes tractats són bàsicament dos i es troben íntimament relacionats; la queixa per l'actuació dels frares que mitjançant la moral puritana cristiana generen l'allunyament de les dones dels cavallers, i el debat entre els clergues i els cavallers sobre qui és millor amant. Aquest segon tema és clarament subordinat al primer; mostra l'actuació poc ètica del clergue que, després de convèncer a la dama d'allunyar-se de l'amor del cavaller, intenta obtenir els seus favors esgrimint com arguments alguns dels tòpics d'aquest debat. Seguidament, però, tornarà enrere als arguments cristians, davant la negativa horroritzada de la casta dama, utilitzant un engany que la convenç a ella, però no al públic ni a en Mataró. Aquesta argumentació caracteritza més l'ètica del frare confessor de la qual es queixa el cavaller, un frare que no només allunya a les dones dels seus amants en contra de les regles de l'amor cortès, sinó que a més ell mateix no respecta les regles de castedat que pregona i a les que està obligada la seva classe, i enganya a les dones amb la total impunitat que el confereix el seu càrrec. L'enganyador, doncs, no és el cavaller, sinó el frare, i la seva manca de respecte per la moral que pregona invalida en cert sentit aquella moral.

Íntimament connectat amb els temes trobem la intencionalitat i motivació dels *Planys*, sobre les quals no hi ha un acord total entre la crítica: Tenen una intenció

moralitzadora? Hi ha un rerefons anticlerical? O només pretén entretenir i “fer riure”? Sobre la intenció moralitzadora, que trobem desenvolupada tant al principi com al final de l’obra, Ottaiano creu que no respon a una intenció veritablement didàctica i moral, sinó a “normes de la vida pràctica que es pensa que cal seguir en un món en què cadascú està disposat a recórrer a les astúcies més subtils per tal d’obtenir alguna cosa” (Ottaiano 1993: 26). Si l’advertiment contra els frares que fa en Mataró, contra la seva intervenció en contra dels amants i contra la seva falsa ètica, no és una denúncia moral, ens preguntem, doncs, si hi ha un veritable fons anticlerical; Ottaiano ens diu que, a parer seu, no. Si bé el pare confessor és un personatge “perdedor” pel qual “els autors demostren sentir escassa simpatia”, que acaba apallissat per l’alcavota i sense els favors de la dama (Ottaiano 1993: 28-29), i malgrat que els atacs contra els frares confessors siguin “molt durs”, Ottaiano afirma que “no sembla que el to antimonàstic del relat pugui ser justificat sobre la base de precises motivacions de caràcter moral. Sembla, més aviat, que l’autor el motiva amb el ressentiment del protagonista, el qual, per la intervenció d’un altre home, perd la pròpia dona. Que (...) resulti ser un frare (...) obeeix principalment a raons de lògica narrativa” (Ottaiano 1993: 30). La intenció de l’obra, doncs, no seria ensenyar ni adoctrinar; “El to divertit i aliè a tota preocupació ètica amb el qual és conduïda la narració a *Disputació* i a *Fra Bernat*, sobretot, però també en el *Sagristà* i en el *Cavaller Mataró*, el caràcter purament formal de les ‘moralitats’ conclusives d’alguns d’ells, el remesurament mateix del seu presumpte anticlericalisme, sembla que duu a la conclusió que el *fabliau* català és, fonamentalment, literatura d’entreteniment” (Ottaiano 1993: 31). Marfany, però, sí que veu un anticlericalisme, no còmic com la resta de la crítica a excepció d’Ottaiano, sinó una veritable denúncia de la doble moral dels frares que obstaculitzen les relacions entre dames i cavallers. “Anticlerical, el poema ho és, sense cap mena de dubte, i ho és d’acord amb els estereotips de l’època. (...) Jo diria, però, que els *Planys* afegixen a aquest estereotip una nova dimensió que fa el seu anticlericalisme menys convencional i, per consegüent, més sentit i més incisiu que no pas el d’altres obretes anticlericals (...)” (Marfany 1991: 12). Segons Marfany, l’anticlericalisme dels *Planys* no respondria a una intencionalitat còmica o paròdica, ni tampoc a una necessitat de la construcció narrativa; creu que els *Planys* són un poema cortès, i que la seva intenció podria ser denunciar una situació que se solia donar entre els predicadors i els cavallers en la vida real: “Periòdicament, predicadors zelosos han emprès croades purificadores i han aconseguit arrossegar al seu darrere un cert nombre de dames influents de l’aristocràcia. En tals ocasions és normal que els mascles laics reaccionessin amb indignació davant d’aquesta interferència en la seva vida sexual. (...) Podria ser que els *Planys* haguessin estat escrits en resposta d’una situació semblant?” (Marfany 1991: 19). Ja sigui un anticlericalisme més funcional, com el que proposa la interpretació d’Ottaiano, o un anticlericalisme més “literal”, d’acord amb la hipòtesi de Marfany, es pot apreciar, durant tota la lectura de l’obra i com a part essencial de les queixes d’en Mataró, una forta crítica als frares. Si bé la hipòtesi de Marfany és difícil de provar, també és cert que la crítica als frares en els *Planys* és constant i forta, una crítica més amarga que còmica, on tots dos, cavaller i clergue, perden el favor d’una dama que queda gairebé traumatitzada per les paraules del frare. Probablement, aquest punt necessitarà un estudi més específic sobre la literatura antimonàstica catalana abans d’establir amb més seguretat si realment

en els *Planys* trobem una veritable denúncia com sosté Marfany o un ús narratiu del personatge del frare, com sosté Ottaiano.

Un altre punt que també genera controvèrsia entre aquestes dues visions és l'estil de l'obra; tant el sector de la crítica que considera els *Planys* un *fabliau* (des de Pagès fins a Ottaiano) com el que considera que no ho són (Marfany i Pacheco), reconeixen que “als escriptors catalans, contràriament als francesos, no els agrada recórrer a termes o a imatges obscenes i vulgars. (...) sembla que els escriptors catalans es refien més de la comicitat de les situacions que de la del llenguatge” (Ottaiano 1993: 34). Aplicat als *Planys*, l'estil seria d'una comicitat més subtil; no la trobem ni al llenguatge ni a la tria d'imatges vulgars i obscenes, sinó a les dues situacions que poden considerar-se còmiques: la primera i més fonamental, el diàleg entre la dama i el frare on es produeix l'argument enganyós, i la segona, potser la més explícita, l'apallissament que rep el frare per part de la frustrada alcavota. Marfany, però, com ja hem dit anteriorment, no observa comicitat als *Planys*, sinó una “punta d'ironia” (Marfany 1991: 13). Si no hi ha comicitat i hi ha una intenció crítica a l'obra, és a dir, si llegim els *Planys* de forma més literal com proposa Marfany, no ens trobaríem davant d'una obra exclusivament d'entreteniment, sinó amb una certa finalitat moral i didàctica, amb un poema cortès que exposa una queixa d'un sector de la societat sobre un altre. No seria, doncs, un text paròdic, sinó un “text que s'ajusta fidelment a totes les convencions de l'amor cortès segons l'estableix la literatura trobadoresca” (Marfany 1991: 13). Apareixen els tòpics clàssics dels poemes cortesos: l'exordí primaveral, les queixes hiperbòliques de l'amant que creu morir d'amor, les comparacions amb els amants cèlebres, la *descriptio puellae* d'acord amb l'estereotip trobadoresc, la figura del *lausengiers*, fins i tot l'anticlericalisme que “no és pas insòlit dins el corpus de la poesia trobadoresca” (Marfany 1991: 14).¹⁸⁶ Ni tan sols l'existència d'un intermediari no és nova en la literatura cortesa en general; ja hem vist com la crítica associa aquest personatge al *secretarius* del *D'amore*. Els *Planys*, doncs, serien una imitació dels poemes cortesos o, més aviat, una reelaboració d'un tema no fonamental de temàtica de la lírica cortesa, però que també pertany a aquesta tradició, i per tant l'estil s'ajusta amb aquesta intenció. El final, quan ni cavaller ni clergue reben el favor de la dama que queda traumatitzada pels consells del frare i es fa encara més casta i puritana, i amb el fracàs de la mediació de l'alcavota, és més aviat tràgic, i el fet que cap dels personatges hi surti guanyant res, reforçaria aquesta idea de la poca i no central comicitat d'aquesta obra.

5. Tradició

Hem vist als apartats anteriors que la crítica, a partir sobretot de l'article

¹⁸⁶ Marfany observa que el tipus d'anticlericalisme dels *Planys* s'expressa en termes molts semblants al sirventès de Peire Cardenal *Tan vei lo segle cobetos*, concretament el fragment “Per deniers trobares perdos | Ab lor, s'aves fach malestan; | E ezuriers sebeliran | per aver, tan son cobeitos, | Mas ges lo paubre sofrachos | Nuil temps non er a sebelir, | Ni vezitar, ni acullir, | Si non eran pozestados” (vegeu Marfany 1991: 14 i nota 9). Menciona també la crítica de Guilhem de Montanhagol als frares per criticar a les dames per vestir-se amb luxe i elegància, queixa semblant a la d'en Mataró quan el frare convenç a la seva dama de què anar ben vestida i arreglada és pecat.

d'Amadeu Pagès, va veure en els *Planys* una obra assimilable als *fabliaux* francesos, afirmació que es va acceptar malgrat les diferències que els diversos estudiosos van observar (sobretot Ottaiano 1993), fins al qüestionament de base proposat per Marfany (1991) i defensat, amb matisos, per Pacheco (2009). Tenim, doncs, dos camins diferents per analitzar la tradició, depenent si considerem els *Planys* una obra còmica inspirada en els *fabliaux* o si la considerem independent, inspirada en la literatura trobadoresca, amb una comicitat subtil en tot cas, i marcadament antimonàstica. Analitzarem a continuació els *Planys* seguint aquest segon camí, però partint del primer, analitzant també la relació que podria tenir aquesta obra amb altres del corpus de noves rimades catalanes que també van ser considerades antimonàstiques i *fabliaux*.

Existeixen diverses definicions del *fabliau*, un gènere conreat al nord de França entre els segles XIII i XIV, del qual s'ha determinat un corpus de textos més o menys homogeni. La primera i més coneguda és la proposada per Joseph Bédier, “les fabliaux sont des contes à rire en vers” (Bédier 1893: 30). Els estudiosos posteriors d'aquest gènere han tingut la necessitat de matisar, ampliar o canviar aquesta lacònica definició, fet que va afectar la quantitat de peces que es consideraven integrants d'aquest corpus (vegeu Jodogne & Payen 1975 per una explicació més acurada i resumida sobre els aspectes més rellevants d'aquest gènere i el seu estudi). Encara no hi ha una definició precisa i, com sol succeir amb els anomenats “gèneres” medievals, segurament mai no n'hi haurà, per tant ens conformarem donant una sèrie de característiques més o menys bàsiques que la major part de la crítica fins ara ha acceptat com a pertinents al corpus dels *fabliaux*.

Els *fabliaux* es caracteritzen per la seva brevetat (menys de 1.200 versos, amb una mitjana de 300), per la seva rima (són octosíl·labs apariats), per la condensació del temps i de l'espai, per la linealitat de l'acció, per la seva comicitat, pel seu to generalment trivial i festiu, per l'ús de motius comuns per generar la comicitat (bàsicament l'adulteri, el relat eròtic i l'engany), per l'explotació de la comicitat de la imatge i la paraula (eròtiques, festives, burlesques i escatològiques), i per la proliferació de personatges baixos, sobretot dones i clergues, fet que els dona un cert to antimonàstic i misogin. Partint d'aquestes característiques, i tenint en compte el que hem vist en l'apartat anterior sobre els *Planys*, observem que només hi són comuns les més generals: la brevetat, la rima, la condensació d'espai (no la de temps), i l'ús del tema de l'engany del qual és víctima la dama, que caracteritza al frare confessor i justifica la crítica permanent que en Mataró fa d'aquest estament. Hi manquen, però, el to trivial i festiu; l'explotació de la comicitat de la imatge i la paraula (tret, com va veure Ottaiano, comú en els escriptors catalans); els personatges baixos (hi ha, però no són els principals); i la comicitat explícita i hilarant com la que sol caracteritzar als *fabliaux*, indubtablement còmics. Davant aquest panorama, i tenint en compte que tampoc s'ha trobat entre els *fabliaux* existents cap que sigui model o inspiració dels *Planys*, crec que intentar encaixar-los com a *fabliau* és més aviat una feina feixuga i no gaire productiva, que ja va intentar amb molta cura Ottaiano, però que no ens acaba de portar enlloc a l'hora d'intentar entendre l'obra i de donar-li un lloc a la tradició medieval romànica i catalana. Intentar definir aquesta obra com a *fabliau* ens obliga a considerar-la com una “adaptació” o “evolució local” d'aquest gènere francès a terres catalanes, per explicar les marcades diferències. O, en tot cas, intentar aplicar al cas català l'explicació de Busby (1996) pels “*fabliaux*” occitans: aquestes obres no serien *fabliaux*,

però pretenen omplir un lloc anàleg en el sistema literari (català en aquest cas) del que ocupaven els *fabliaux* al sistema literari francès. Aquesta segona idea és interessant; tot i això, crec que seria més aplicable als casos d'obres com la *Disputació d'en Buch ab son cavall* o el *Llibre de Fra Bernat*, obres clarament còmiques. En el cas dels *Planys* primer s'hauria de resoldre algunes qüestions pendents, sobretot la relativa a la seva comicitat, i si aquesta comicitat es pot relacionar amb la que presenten els *fabliaux*.

Els dos elements que han permès considerar aquesta obra còmica són, com hem dit a l'apartat anterior, l'engany del clergue i la reacció violenta de l'alcevota. El primer és un engany verbal; el clergue enganya a la dama disfressant les seves luxurioses intencions envers ella com a una prova moral que li va fer, per provar si la reacció de la dama era moralment correcta o no. L'alcevota intenta explicar l'engany a la dama, traumatitzada amb les paraules del clergue, però ella es nega rotundament a acceptar aquesta versió. L'explicació que fa l'alcevota, i la reacció d'indignació de la dama qui, per tal de mantenir el seu honor, deixa les riques vestimentes i ornaments per mantenir-se aïllada dels cavallers i de l'amor, en comptes de reforçar la comicitat de l'episodi, sembla que la diluïssin. Sembla que l'engany no cerqués principalment fer riure sinó que, fent ús de la ironia, cerqués generar indignació davant de l'actitud del frare (la mateixa que li genera a l'alcevota i a en Mataró). El segon episodi còmic, breument descrit i, tal com diu Ottaiano, és un xoc físic el qual és un motiu que no és patrimoni exclusiu dels *fabliaux*, sinó que és comú a tota la literatura d'inspiració còmica. Aquests dos elements còmics, per tant, no ens permeten establir una connexió directa entre els *Planys* i els *fabliaux*, perquè no tenen una càrrega còmica suficient per considerar aquesta obra amb l'exclusiva intenció de *faire riure*, imprescindible en el gènere francès.

Una part de la crítica observa en els *Planys* una clara influència dels gèneres trobadorescos, sigui paròdica (Pacheco 1983) o no (Marfany 1991). Marfany analitza la seva estructura i contingut en comparació amb la lírica trobadoresca i conclou que respon sense parodiar als seus cànons, on un cavaller es queixa de no ser correspost per la seva amada a causa de la intervenció d'un tercer, un frare, que va convèncer-la de no deixar-se seduir pel cavaller. El vocabulari (cavalleresc, no groller, no satíric), l'estructura de l'obra (amb exordi primaveral, múltiples nuclis diegètics, manca de linealitat, etc.), les situacions descrites (no clarament còmiques), i l'actitud dels personatges (sobretot la castedat de la dama i la correcció del cavaller) no indicarien pas que ens trobem davant d'una obra paròdica, sinó més aviat davant d'una història narrada on un cavaller realment es queixa dels frares confessors i de la seva sort, aplicant una certa ironia al seu discurs, però no respecte al gènere trobadoresc, sinó a l'actitud dels frares. En paraules de Marfany, en els *Planys* "quina raó hi ha per suposar que aquest ús de temes, situacions i vocabulari trobadorescos és fet amb intenció paròdica? La veritat és que cap ni una. La paròdia ha de revelar-se d'alguna manera com a tal. Si no, no és paròdia, sinó imitació" (Marfany 1991: 14). No he trobat una argumentació clara que justifiqui la consideració dels *Planys* com a paròdia dels gèneres trobadorescos, més enllà de l'ús d'elements còmics en un marc típic de la literatura cortesa. La inclusió d'aquests elements còmics, però, ja es troba, per exemple, en el *Castia Gilos* de Raimon Vidal de Besalú, sense que per això es consideri una paròdia d'aquests gèneres.

Aquestes observacions ens porten a descartar una relació de continuïtat o parentesc entre els *fabliaux* francesos i els *Planys*. Què són, doncs, els *Planys*? A quina tradició corresponen? O millor, amb quina tradició es relacionen? Els *Planys*, coincidint amb l'opinió de Marfany, són això: els planys d'un cavaller expressats en un marc cortès. La relació amb la literatura cortesa és clara: el personatge principal és un cavaller que comença queixant-se per la pèrdua del seu amor d'acord amb els cànons cortesos i amb els tòpics corresponents. La dama també actua, en un primer moment, com s'espera, d'acord amb aquesta ideologia. I l'alcajota també ho fa en cert sentit; el seu discurs és essencialment cortès, amb un llenguatge correcte i amb les argumentacions correctes davant la negativa de la dama (presenta al cavaller com el seu esclau, les accions del qual sempre les ha fetes per mantenir el seu honor i si ella no posa remei a aquesta situació el cavaller acabarà morint pel seu patiment, etc.). El clergue és el personatge que s'interposa entre els amants, primer com a una mena de *lausengier*, criticant no només l'actitud d'en Mataró sinó la de tots els cavallers envers les dames, i després amonestant la dama per admetre i provocar aquesta situació. L'element que transforma aquesta mena de *lausengier* universal i el caracteritza, més enllà de la seva intervenció entre els amants, és la seva declaració demanant els favors sexuals de la dama, presentant-se ell mateix com el més indicat per mantenir un *affaire* sense generar sospites per part dels maldients. És en aquest breu parlament del clergue on el llenguatge es fa lleugerament més vulgar i més directe, si es vol, ja que expressa de forma més clara el desig físic que té per la dama.¹⁸⁷ La reacció de la dama, però, que rebutja al frare escandalitzada, i la posterior justificació dolentíssima del frare dient que l'estava posant a prova, sumades a la conclusió més aviat tràgica de la narració, treuen comicitat a l'episodi, i el transformen més en una caracterització del frare que en un element per fer riure. Els frares confessors dels quals es queixa en Mataró no només s'interposen entre els amants amb la doctrina religiosa (fet que no justificaria una crítica als frares, que haurien fet això que han de fer, predicar la seva doctrina), sinó que ho fan per intentar obtenir un benefici personal, per satisfer els seus desitjos més baixos i contraris a la seva doctrina, i ho fan mitjançant la mentida i l'engany. Aquest episodi volia generar un efecte còmic o més aviat buscava amb sarcasme generar certa indignació, per reforçar el sentit antimonàstic? Difícil de contestar. Sí que podem afirmar, d'acord amb la nostra interpretació, que els *Planys* tenen una estructura i un contingut que es correspon plenament amb la ideologia cortesa trobadoresca, i és en aquesta tradició que s'han d'inscriure; la influència dels *fabliaux* o de la literatura còmica medieval és més aviat marginal per considerar-los part d'aquesta tradició.

Es poden detectar elements d'altres tradicions que van exercir una influència menor però rellevant en aquesta composició. Els elements més destacables són, com ja ho va veure Pagès i tota la crítica posterior, els debats dels clergues i cavallers i el tot antimonàstic, que teòricament comparteix amb altres obres narratives catalanes considerades còmiques i amb un lloc encara no del tot determinat a la tradició de les noves rimades catalanes.

¹⁸⁷ “e sia eu de mal foc ard, | si en res vos cal dubtar, | e si bé em vets l'hàbit portar | així ample e mal tallat, | eu n'hai lo cor pus escalfat | que d'altres qui van pus polits; | e sabrai fer vostres delits | així com a vós pertany far” (vv. 552-559, Pacheco 1983: 214).

Els debats dels clergues i els cavallers són una sèrie de relats que es van originar al nord de França entre els segles XI i XIII, el tema dels quals es va estendre ràpidament per Europa, adquirint diverses característiques socioculturals dependents de la regió on es conreaven. Els protagonistes dels debats són els clergues, en el sentit més ample del terme (és a dir, s'inclouen aquí també els estudiants d'estudis de clerecia i els clergues d'ordes menors, que no sempre estaven obligats a complir els mateixos vots —com el de castedat— que els dels ordes majors), i els cavallers, herois de les novel·les cavalleresques i protagonistes de l'amor cortès, però vinguts a menys amb el declivi del seu poder econòmic a causa de la fragmentació dels territoris i els canvis que afectaven el poder feudal. Els debats centren la controvèrsia en les qualitats dels clergues que els fan millors amants que els cavallers, sobretot perquè els seus coneixements els permeten dominar més plenament l'art de la cortesia. Tots els debats que integren aquest corpus, siguin textos mediolatins o vulgars,¹⁸⁸ tenen una estructura semblant: dues dones joves discuteixen a un *locus amoenus* sobre quin és millor amant: el clergue o el cavaller. La controvèrsia es resol gràcies a la intervenció d'un tercer personatge que fa el paper de jutge, resolució normalment favorable al clergue (tret de l'anglonormand *Blanchefleur et Florence*, que és a favor del cavaller). La discussió se centra sempre en la confrontació de les qualitats i defectes dels clergues i dels cavallers: els clergues són afables, cultivats, cortesos, dolços, fidels, discrets i generosos, però tenen uns vestits negres i tristos, són grassos, i es donen als plaers de la taula; els cavallers són indiscrets, xerraires, murmuradors, magres, pàl·lids i descompostos, obligats per la seva pobresa a combatre, però són valents, els seus vestits són bonics, van a cavall, van a tornejos i pensen en la seva dama (Oulmont 1911). D'acord amb aquesta descripció, queda clar que la relació dels debats amb els *Planys* existeix en la utilització del tema per elaborar les argumentacions del frare i el cavaller. La crítica, però, no s'ha posat d'acord amb el grau d'aquesta utilització. Ottaiano arriba a veure en els *Planys* una “transposició paròdica (...) del tema cortès del debat sobre qui és millor amant entre un clergue i un cavaller” (Ottaiano 1993: 39), mentre que Marfany creu que recull “un dels tòpics centrals dels debats entre el clergue i el cavaller: un dels principals arguments adduïts, en aquestes obres, contra l'amor dels cavallers és precisament aquest de la seva indiscreció (...). Però la relació dels *Planys* amb aquest s'atura aquí. Fora d'això, el nostre poema no té en absolut l'estructura d'un debat i hi manca qualsevol referència en defensa de l'amor del cavaller i contra el clergue” (Marfany 1991: 18). Marfany insisteix que el sentit de l'atac del frare a en Mataró no és demostrar que ell és millor amant, sinó “que és pecaminós de fer cas d'aquest i d'encoratjar-lo. (...) El que triomfa, doncs, no és pas un tipus d'amador, el clergue, sobre un altre, el cavaller, sinó una concepció de l'amor, la puritana, severa i condemnatòria, sobre una altra, la de l'amor cortès cavalleresc” (Marfany 1991: 18-19).

Si analitzem amb deteniment aquest episodi central per intentar determinar el grau d'utilització del tema del debat, hem de començar per la confessió de la dama al clergue quan aquell li pregunta per la seva relació amb en Mataró. La dama explica al frare que

¹⁸⁸ Mediolatins són la *Altercatio Phillidis et Florae* i el *Romarcimontis Concilium*, i vulgars, el picard *Jugement d'amours*, el francès *Hueline et Aiglantine*, el franc-vènet *Blanchefleur et Florence*, i els anglonormands *Blanchefleur et Florence* y *Melior et Ydoine*, i el lleonès *Elena y Maria*.

aquesta relació es produeix dintre dels paràmetres de l'amor cortès: el cavaller l'ha servida, l'ha lloada i ha fet les accions desitjables per mantenir i augmentar el seu honor. El frare respon amb l'atac al cavaller, atribuint-li alguns dels defectes tradicionalment proposats als debats, i també amb crítiques més puntuals, girant les actituds nobles d'en Mataró cap a un sentit malèfic. Seguidament, ataca la dama, la seva forma de vestir i adornar-se que incita els cavallers i genera una idea equivocada de les seves intencions. Admet, però, que no se sorprèn de l'efecte que genera en els cavallers, i comença a insinuar els seus desitjos sobre ella, assegurant que ell és millor que qualsevol altre perquè pot visitar-la amb discreció, sense produir sospites, etc. Aquestes argumentacions que poden estar inspirades en les que es proposen als debats, són, però, personalitzades en la figura del frare; el clergue no fa referència a les virtuts de la seva classe sobre la del cavaller, ni tan sols es proposa com a amador cortès; només parla dels avantatges que ell tindria per a la dama si ella l'acceptés com a amant, sobretot per la seva discreció, i per la seva capacitat d'absoldre els pecats. Davant aquesta declaració, la dama respon indignada i li demana que acabi amb la confessió i marxi ràpidament. El clergue li explica que això que acaba d'insinuar en realitat era per provar la seva virtut. Després li recorda el que li va ordenar abans; no vestir ricament ni deixar-se veure per la finestra ni fer res que pugui incitar als cavallers a demanar-li el seu amor. Ella el creu i li promet que farà el que li demana. La dama explica aquesta conversa a l'alcalvota, que reacciona atacant el capellà i defensant el cavaller, però no fa un atac ni una defensa dels personatges com a classe social, sinó que fa una crítica puntual del frare per mentider i traïdor, i defensa al cavaller que pateix i patirà el rebuig de la dama injustament.

La utilització del tema és, doncs, tangencial, i forma part de la crítica envers l'actitud del frare que reforça el to antimonàstic de l'obra. L'enfrontament no és tant entre clergues i cavallers com entre el frare Pere puntualment i en Mataró; i és el clergue qui utilitza els arguments del debat per intentar aconseguir els favors de la dama. Però el frare Pere no es presenta com un amador cortès millor que el cavaller, sinó més pràctic, d'on la dama obtindrà més beneficis que si es deixa seduir pel cavaller (és a dir, no es presenta com més culte i refinat, sinó només com a més discret). I el cavaller no pot defensar-se; la defensa és tota l'obra, perquè tant la dama, com en Mataró, com l'alcalvota, el presenten com un bon amant que ha tingut cura de l'honor de la seva dama i que ha seguit tot els passos marcats per la ideologia de la *fin' amor*. Per aquesta raó l'atac del frare ha de ser tergiversant les intencions d'en Mataró, i atacant als cavallers en tant que estament. La comicitat o ironia d'aquest episodi se centra en el doble discurs del clergue; fins que ell no es proposa com amant no hi ha cap element còmic. Aquesta actitud és absolutament reprovable moralment, més que la declaració mateixa, que podria defensar-se com l'enamorament d'un clergue que es considera amb dret d'amar cortesament a una dama. Però el capgirament del seu discurs davant la indignació de la dama i el to no gaire cortès de la seva declaració, mostren que el seu interès és plenament carnal i pràctic, fet que no es correspon amb la defensa que es fa als debats del seu estament en tant que potencials amadors cortesos. Ens trobem, doncs, davant un ús d'una part dels arguments presentats als debats que defensen als clergues com a millors amants cortesos davant els cavallers, però utilitzats per un frare per intentar obtenir un benefici particular i legitimar una actitud deshonest i allunyada dels paràmetres cortesos i els manaments eclesiàstics. En tot cas,

es podria veure en aquest ús una certa actitud paròdica davant els debats, o més aviat, davant dels arguments presentats pels clergues en aquests debats.

Un altre element destacat en parlar de la tradició és el corpus d'obres amb el qual es va relacionar els *Planys*, en ser considerades per la crítica com a còmiques i amb un to antimonàstic, a més de difícils de definir o de classificar dintre del corpus de noves rimades catalanes. Em refereixo a *El sagristà i la burgesa*, el *Testament de Bernat Serradell*, i el *Llibre de Fra Bernat*.¹⁸⁹ Primer, potser, val la pena resumir el tractament del tema antimonàstic en els *Planys*. La crítica contra els frares confessors comença ja a l'inici o pròleg, amb les acusacions que expressa el cavaller davant la seva experiència; la posterior actitud del frare amb la dama i el seu doble discurs és una exemplificació d'aquesta crítica (i el fonament empíric de la crítica d'en Mataró). Seguidament, tenim la crítica més personalitzada del frare que fa l'alcevota i, finalment, després d'acabada la història, en Mataró torna a fer una crítica als frares confessors com a conclusió. La defensa del comportament del cavaller que fa ell mateix, l'alcevota i la dama abans de les paraules del confessor, apareix com a contraposició, a més de motivar la crítica que fa del cavaller i del seu estament el frare, poc abans de declarar les seves veritables intencions. Del frare es critica principalment la seva capacitat d'engany, reforçada per la seva posició i pel seu accés a la intimitat dels feligresos —principalment de les feligreses— durant la confessió; es critica també els seus perversos interessos (sobretot materials i sexuals), i els seus mètodes immorals per obtenir-los. L'actitud del frare és una crítica exemplificada, especialment quan mostra com surt de la situació quan ella es nega escandalitzada, i com s'assegura que ningú pugui accedir a aquests favors ni festejar-la. Aquesta crítica té, com s'ha comentat abans, un to de denúncia i un punt d'ironia o comicitat. I des de l'anècdota es passa a un to més universal, reforçat per les queixes d'en Mataró al pròleg i a la conclusió de l'obra. Vegem ara el tractament d'aquest tema a les altres tres obres del corpus.

El sagristà i la burgesa és un text que es conserva en forma fragmentària, i tracta de la venjança del diable a un sagristà que sembla l'ha obligat a posar-se unes sabates. La venjança és generar un triangle amorós, fent que una de les feligreses, casada, s'enamori del sagristà, i en confessar el seu amor, el sagristà correspongui aquesta declaració. Tots dos intenten fugir junts: el sagristà robant objectes de l'església i la dona, del seu marit. La parella, però, és descoberta amb l'ajuda del diable venjatiu, i només es deslliuren del càstig i tot torna a ser com abans de la declaració d'amor de la dona quan el sagristà pacta amb el dimoni (vegeu l'edició d'Oliver 1973). En aquest cas és difícil parlar d'anticlericalisme; el fet que l'obra es conservi de forma molt fragmentària, fa difícil determinar veritablement el to predominant del relat (Cabrè Miriam & Espadaler 2013: 350). L'eix temàtic és l'engany, la venjança i el pacte entre sagristà i dimoni, però en tractar-se el diable l'enganyat i el venjatiu, no es podria establir un paral·lelisme amb l'engany que fa el frare a la dona en els *Planys*. El tema de l'adulteri és subordinat a aquest tema principal; i en existir el poder del diable que convenç a la dama d' enamorar-

¹⁸⁹ Deixo fora d'aquest corpus la *Disputació d'en Buch ab son cavall* per no tenir com les altres tres un teòric to antimonàstic ni personatges relacionats amb aquest estament.

se del sagristà, és difícil saber realment si la luxúria del sagristà hagués estat tal de no haver estat el diable involucrat en l'afer. De fet, l'única descripció del sagristà que es conserva al fragment el presenta com un "*bon hom e dreturer*" (Oliver 1973: v. 31). Per tant, malgrat que alguns estudiosos com Pagès o Riquer han vist en aquesta obra una sàtira o burla als clergues, i tenint en compte el que s'ha conservat, no es pot afirmar que en el *Sagristà* hi hagi realment una crítica als frares; i d'existir en alguns dels versos mancants, evidentment no té un paper central, sinó més aviat secundari, i per tant no ens trobaríem davant d'una obra que es pugui classificar d'anticlerical, com és el cas dels *Planys*.

El *Testament d'En Bernat Serradell de Vic* es troba escrit, a diferència dels *Planys* i del *Sagristà*, en codolades en comptes d'en noves rimades. Aquesta obra narra en gairebé mil cinc-cents versos el que sembla l'agonia de Bernat Serradell, narrador de la història, i la seva mort —o, més probablement, un deliri del malalt o un viatge a l'altre món, justificat pel seu estat—, quan puja al paradís, per després acabar a l'infern d'on s'acaba escapant (Pacheco 1980). Pel que fa a l'anticlericalisme, ens interessa particularment la primera part, l'agonia de Bernat, quan apareix fra Mirambell, de qui rep el sagrament de la confessió. Aprofitant l'estat agònic de Bernat, el frare intenta abusar de la seva muller, però aquesta s'hi nega: serà el mateix Bernat qui l'acaba per fer fora llançant-lo escales avall. El frare s'amaga al celler i, acabat el testament, quan la dona de Bernat baixa per buscar vi, el frare torna a intentar abusar d'ella, i ella s'hi torna a resistir. El frare acaba empresonat, i el bisbe demana al sotsveguer que el passi a la seva jurisdicció juntament amb un company seu també empresonat. Al palau episcopal el bisbe exposa a la vergonya davant la catedral, condemna al confessor a la presó perpètua i deixa lliure al seu company. Aquest episodi, però, és un entre altres: el to d'aquesta primera part de l'obra és més aviat còmic i festiu, i entorn del llit de Bernat apareixen més personatges caricaturitzats que pertanyen a la realitat quotidiana de Vic (un notari, un metge), que donen al poema un grau considerable de realisme, suficient per parodiar tota la situació que envolta la redacció del testament i el testament mateix. En paraules de Pacheco, la primera part "es desenrotlla plenament dins l'ambient de la vida quotidiana de l'època, i és tractada amb un esperit lleugerament despreocupat i humorístic" (Pacheco 1980: 17). La segona part canvia el to i es torna més seriosa i descriptiva "tot cercant d'acomodarse, per la intenció i pel contingut, a les característiques del gènere religiós (...), particularment als tractats d'escatologia cristiana i als relats populars de visions de la vida ultra-terrena." (Pacheco 1980: 17). L'obra, doncs, deixa de ser el "relat anecdòtic d'un ambient real" i esdevé un "exercici d'adaptació d'unes fonts literàries d'assumpte religiós" (Pacheco 1980: 33). Només a la primera part, doncs, trobem una anècdota que crítica la luxúria d'un frare relacionada de forma còmica i que acaba rebent un càstig. Per tant, no seria prudent afirmar que l'obra sigui anticlerical, o que aquest sigui un dels temes centrals. És part de la paròdia que envolta al testament i que inclou tota la realitat entorn de Bernat, on hi ha una desfilada de personatges caricaturitzats com a part del to festiu general de la primera part de l'obra. De fet, el frare és finalment castigat per la jerarquia eclesiàstica. La crítica, en tot cas, es redueix a un grup, els fra menors, i sobretot a un, fra Mirambell. Més que un intent de denúncia o crítica dels frares, ens trobem probablement amb un element més per intentar recrear l'ambient de l'època: "No són infreqüents les referències al relaxament de la moralitat dels religiosos en el segle XV, i, concretament,

dels framenors de Vic i de Girona; en molts casos els escàndols reclamaren la intervenció de l'autoritat reial” (Pacheco 1980: 26). Per tant ens trobem davant un element utilitzat per augmentar l'accent anecdòtic i paròdic de la primera part de l'obra, no com en el cas dels *Planys* que centra el relat i que de l'anècdota passa ràpidament a la generalització i a un to irònic però també de denúncia. Tenint en compte que el *Testament*, “(...) en el fons (...) és una obra seriosa en la qual podem veure una meditació sincera sobre el destí sobrenatural de l'home i el problema de la salvació eterna” (Pacheco 1980: 18), i l'ús i tractament que es fa de l'anècdota del frare Mirabell, afirmem que no hi ha en aquest cas un to antimonàstic o un tractament del tema comparable amb el present als *Planys*.

Pel que fa al *Llibre de Fra Bernat*, també compost en codolades pel gironí Francesc de la Via, és potser l'obra més propera als *fabliaux* de les presentades fins ara. L'argument ja ens dona una idea del seu filó còmic i irreverent: el narrador-protagonista, Francesc, es troba amb fra Bernat, el qual li explica la intenció d'anar a visitar una monja de la qual està “enamorat” al monestir, per requerir-la i poder concretar físicament aquest enamorament. Fra Bernat invita al protagonista al seu viatge i quan hi arriben s'hi troben dos aspirants més amb intencions d'aconseguir els favors de la monja; un canonge i un cavaller. La monja manté les expectatives dels seus tres enamorats i els enganya de forma cruel i burlesca, per a finalment no quedar-se amb ningú sinó concedir els seus favors al narrador, que en principi no es trobava en aquesta lluita. “L'essencial amoralitat i l'entremaliat sentit de l'humor de l'autor troben llur més reeixida expressió en la fluïdesa dels diàlegs i en la franca exposició i desimbolta solució de les atrevides i escabroses situacions que caracteritzen aquest text. (...) El llenguatge és ric en metàfores sexuals i de vegades cru, fins a vorejar l'obscenitat audaç i irreverent, però en cap moment no és realment ofensiu” (Pacheco 1997: 125). Com en el cas dels *Planys*, es detecta un ús dels debats dels clergues i dels cavallers, però un ús molt més evident on els seus tòpics barregen temes eròtics amb conceptes i temes de la religió cristiana (Pacheco 1997: 133), fet que no es produeix en els *Planys* on els tòpics són tractats amb molta més superficialitat. Sobre l'aspecte que ens ocupa, el tractament de l'anticlericalisme, si bé els personatges principals són clergues i tenen una conducta impúdica i amoral, no hi ha una crítica al seu estament de forma explícita sinó, de forma semblant al *Testament*, són part necessària per crear la comicitat:

“En aquesta intenció [burlesca] i aquesta ironia caldria cercar també l'explicació de l'aparent anticlericalisme que hom podria atribuir a la caracterització dels protagonistes i que en algun moment va fer que l'obra fos considerada una farsa obscena contra la gent d'hàbit. És una opinió que no compartim, perquè creiem que Francesc de la Via va escollir gent d'hàbit com a protagonistes de les obscenes aventures que narra per la senzilla raó que és més fàcil fer riure posant en evidència aquells que haurien d'ésser castos per l'ofici que exerceixen. (...) Remarquem, a més a més, que a part la gent d'hàbit, uns altres estaments socials també han estat l'objecte de la crítica del poeta, puix que ni l'actitud del cavaller que descriu el poema ni la del mateix Francesc de la Via són gaire més dignes que les de Fra Bernat, la monja o el canonge” (Pacheco 1997: 130-131).”

A diferència dels *Planys* on hi ha més d'una queixa explícita del narrador contra els frares confessors, fent extensiva la conducta anecdòtica de fra Pere a la resta dels seus

companys d'orde, en el cas del *Llibre de Fra Bernat* “el poeta juga sempre amb individus, no amb arquetipus ni amb categories socials” (Pacheco 1997: 131). I, com en el cas del *Testament*, aquest aprofitament de la conducta luxuriosa dels clergues respon a una realitat que es vivia al voltant dels monestirs de Girona i de Vic, que a principis del segle XV eren coneguts pels escàndols d'ordre sexual protagonitzats per diversos membres del clergat. És paròdia, doncs, en el *Llibre de Fra Bernat* la realitat viscuda i la literària (amb l'ús dels debats i de la tradició trobadoresca), de forma clara i explícita, amb un to còmic que en cap moment esdevé veritablement crític. Hem sembla interessant remarcar que al colofó de l'obra el poeta mateix explica la intenció de l'obra: “És stat fet lo present tractat per prende solaç; | en lo qual se descobren dels engans e burles | que les dones males, | e no les bones, | solen fer.” (Pacheco 1997: vv. 2096-3000). La intenció explícita en aquest cas és veritablement l'entreteniment; i, d'existir una intencionalitat crítica, no se centra en el clergat, sinó en tot cas en la maldat de les dones “males” (destaquem que es fa referència a la condició de dona de la monja, no de la seva pertinència al món eclesiàstic).

Així doncs, cap d'entre les noves rimades catalanes tradicionalment considerades còmiques i anticlericals per part de la crítica té realment un to anticlerical, tret dels *Planys* on la crítica a l'estament és més explícita i reiterada, independentment de si hi ha un punt d'ironia a l'anècdota o de si el cavaller és també criticat. I les dues que tracten còmicament a membres d'aquest estament, ho fan des de la individualització i des de l'anècdota còmica, en un context evidentment còmic, on no hi ha cap mena de dubte sobre la intenció de l'obra i de l'episodi en qüestió. Per tant, podem dir que, fins i tot en aquest corpus, els *Planys* és una obra anòmala, on l'humor és molt més subtil i on no sembla ser la veritable finalitat de l'obra, sinó un element narratiu més per aconseguir altres fins. Queda oberta la qüestió sobre quins eren veritablement aquest fins, i ens quedem a l'espera d'un estudi monogràfic més ampli sobre aquesta obra i el seu possible context històric i literari.

6. Autoria

Anònima.

7. Datació

Els estudiosos d'aquesta obra van coincidir en assenyalar-la com de datació incerta, tot i que “associada a la literatura anticlerical, satírica i realista de la segona meitat del segle XIV i la primera part del XV” (Marfany 1991: p. 11). Martí de Riquer la considera més aviat com de la segona meitat del segle XIV (1984: 268).

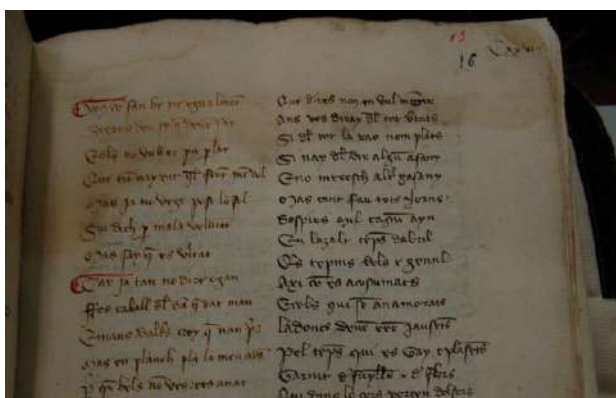
8. Localització

Si bé el cognom del personatge principal, el cavaller en Mataró, podria suggerir que l'obra es va localitzar efectivament en aquesta ciutat propera a Barcelona, la realitat és que al text no hi ha elements que facin referència a cap localització concreta; ni tan sols es pot confirmar que estigui ambientada als territoris del reialme català.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

Apareixen algunes correccions en tinta fosca, en el fragment que copiat amb aquesta tinta. S'observa al f. 16^v la paraula “tost” ratllada al final del vers 8 de la segona columna (v. 166 de l'edició de Pacheco 1983: “e sabrets-ho tost senes triga”), que es torna a escriure en aquest mateix vers, en una posició interior; al segon vers de la primera columna del f. 19^v (v. 439: “qui va sovint per cort xantant”) es ratlla “fos” i a sobre s'escriu “cort”; al mateix vers es ratlla el que sembla una “s” al final de “xantant”; i al 10è vers de la mateixa columna (v. 447: “Ara m'escoltats un petit”) apareix una lletra ressaltada, possiblement una “h”. Altres correccions apareixen al f. 21^v, on es ratlla la paraula “mavets” del final del vers 22 de la primera columna escrita a l'inici del vers següent (vv. 667 i 668: “de quant en la confessió | m'havets xastiada e represa”); al f. 22^r es ratlla la paraula “trahir” del vers 9 de la segona columna, escrita al final del vers anterior (vv. 734 i 735: “mès son poder en vós traïr | e si el volguéssets fer jausir”); i al f. 22^v, al 15è vers de la primera columna, on es ratlla la “s” final de la paraula “nos” (queda “no”; v. 769: “car bé sabets que anc no partí”).

La puntuació canvia al llarg del text. L'obra comença amb calderons vermells, però a la segona columna del foli 16^r desapareixen, coincidint amb un canvi en el tipus de tinta. Aquest canvi es manté fins al final de l'obra, i afecta també la següent. El motiu d'aquesta irregularitat podria ser que l'obra s'hagués copiat en dos moments diferents: primer es va començar la còpia amb la tinta més habitual al manuscrit, però, per les raons que siguin, el copista la va suspendre al foli 16^r (potser no tenia l'obra sencera). En un segon moment va acabar l'obra amb la tinta nova i sense calderons. Aquest és un cas interessant perquè segueix el patró d'obres interrompudes freqüents al manuscrit, però també es conserva la represa de la còpia, assenyalada amb la tinta diferent i la manca de calderons. S'ha de tenir molt en compte per entendre la lògica del recull: què copia, com, on ho interromp, per què, quan i com ho reprèn, etc. Per a més informació vegeu § 2.8.1.



Imatge 105. Canvi de tinta al foli 16^r, que es manté fins al final de l'obra. S'observa també la desaparició dels calderons vermells.

També s'observa una anotació marginal en llatí escrita al marge superior del foli 20^v (fora de la caixa d'escriptura, ocupant l'espai d'una línia amb la llargada de les dues columnes) que també afecta el f. 21^r com a taca. La lletra, més petita i difícil de llegir, impedeix la total reproducció del que diu la nota. De moment hem desxifrat: “Nius (?)

p(er) q(uo)d [...] de [...]”. Potser es tracta d’una prova de ploma.

V. *Castell d’amor*

1.

a. 5

b. Ff. 24^r-26^r [ff. CXXXIII^r-CXXXVJ^r].

e. De q(ue) es fundat lo Castell de amor Respon Lo foname(n)t es d(e) desirs | la(s) p(ar)ets so(n) d(e) sospirs | l(e)s torres d(e) dolsor | la plassa d(e) be amar | la porta d(e) p(er)sev(er)ansa... (en prosa).

f. Únic testimoni català de l’obra, que és una traducció del francès.

g. Els testimonis manuscrits francesos són, seguint les sigles proposades per Klein (1911): *B*; *Épinal*; *H*; *I*; *K*; *L*; *M*; *N*. Estudis posteriors afegeixen *Ch* (Hassell 1974); *Wo* (Brook 1993b); i *Z* (Finoli 1983). A més disposem d’edicions impreses del segle XV-XVI: *Dem* (Pagès 1927-28); *F-Q* (Klein 1911); *G-O* (Klein 1911); i *P* (Klein 1911).¹⁹⁰

h. Pagès (1927-28)¹⁹¹, Cantavella (2000).

i. Pagès (1927-28) va proposar que les demandes originals de la versió catalana derivaven d’un testimoni francès ara perdut.

j. Calderons fets amb la mateixa tinta del text i barres inclinades (comes) en posició interna, que separen la pregunta de la resposta, els elements d’una enumeració, o poden tenir un ús més arbitrari (vegeu nota 61 i § 2.7.2.4).

k. Fragmentària (inacabada).

2. Argument

Es tracta de 53 (Cantavella 2000) o 54 (Pagès 1927-1928) preguntes i respostes sobre temàtica amorosa i cortesa, del tipus “Que amariets mes, marit faylo enverç vos o amich a vostra pler? Amich a mon pler.” (demanda 18, seguint l’edició de Pagès). El nom de *Castell d’amor* —com també es coneix l’original francès— li ve donat per la primera demanda (“De que es fundat lo Castell de Amor? Lo fonament es de desirs, les partes de sospirs, les torres de dolsor, la plassa de be amar, la porta de perseveransa”) i les 9 següents també hi fan referència; cada pregunta sobre les diferents parts i elements del castell (clau, taula, torra, cambra, pilars) rep una resposta al·legòrica i també hi ha preguntes sobre les condicions que s’han de tenir per poder-hi entrar o quines conductes

¹⁹⁰ Segueixo Cantavella 2000 per les referències.

¹⁹¹ Pagès fa referència a una edició publicada en 1910 a Vilanova i la Geltrú per l’impressor Oliva i amb un editor desconegut. Aquesta edició “quelque inaccessible (...) apparemment destinée aux bibliophiles plus qu’aux lettrés” (Pagès 1927: 24), no l’he pogut consultar. Segons Pagès, l’editor no mencionava el manuscrit de procedència. Sobre aquesta edició Cantavella (2000: 30, nota 10) diu que “is an earlier collector’s edition. It is a *plaque* with no indication of the name of the editor”.

el poden “anujar” (d. 7). Les 44 demandes següents surten ja de l'al·legoria del castell i interroguen sobre el comportament amorós, ja sigui amb preguntes més directes del tipus “Que amaries vos mes, que fossets e amor o que amors fossen en vos?” (d. 11) o plantejant situacions hipotètiques “Vos havets una aymia laqual amats perfectament e anats fora de la terra e stats .vij. anys e li sots tostemps leyal amich e vos cuydats que ela vos sia leyal amiga. E, cant vos tornats, a cap dels .vij. anys, trobats que ela ha feta foylia de son cors ab .j. altra hom tan solament de que ella se penet e us demane perdo, amariets vos mes atrobar-la morta que en aquell stament?” (d. 27).

3. Estudis previs

Amadeu Pagès (1927-1928) identifica el text català com a traducció d'unes *Demandes et réponses d'amour* anònimes en vers i en francès, datades a la segona meitat del segle XIV i conegudes com *Chastel d'Amours*. Van ser publicades el 1526 a *Les Faitz et Ditz de maistre Alain Chartier* i el 1529 a *Les Œuvres feu maistre Alain Chartier*.¹⁹² L'edició de Klein (1911) va aportar altres fonts manuscrites i impreses. Pagès va comparar aquests testimonis amb el català i va indicar que de les 54 demandes catalanes, 7 no apareixien en cap altra font (17, 19, 20, 35, 36, 38, 39 de la seva edició) i, en canvi, n'hi havia 7 de l'edició francesa de 1529 que no eren recollides a la versió catalana (precisament, les més difícils de traduir i comprendre). Pagès va plantejar dues hipòtesis per explicar aquestes discrepàncies: o el copista català va tenir al seu abast una versió francesa més completa que la que ens ha arribat, va prosificar el text i va copiar les demandes que li resultaven més comprensibles; o bé, motivat per l'estructura sistemàtica i senzilla d'aquesta obra en prosa, en veure que el seu model es deixava 7 demandes sense copiar, les va substituir per unes altres 7, potser compostes per ell mateix. Pagès va assumir que, sense identificar una versió més completa de les demandes, no era possible verificar quina hipòtesi és la més versemblant.

Cantavella (2000) edita les demandes catalanes i les compara amb els testimonis conservats, alguns dels quals Pagès no va poder tenir en compte.¹⁹³ Gràcies a aquests nous testimonis, les demandes catalanes originals detectades per Pagès es redueixen de 7 a 5 (demandes 17, 35, 36, 38 i 39) i d'aquestes 5, dues (17 i 36) tenen versions similars en altres testimonis. Cantavella, a més, considera les demandes 25 i 26 de Pagès com a dues preguntes fusionades, i per això les computa com a demandes 25a i 25b, cosa que explica la diferència en el còmput total entre els dos estudiosos. Entre les observacions de Cantavella, destaca la classificació en dos grups, un de preguntes conceptuals sobre l'amor (grup 1) i l'altre de preguntes específiques sobre casuística amorosa (grup 2). Aquest segon grup el divideix en tres subgrups: un (2.a) sobre una elecció personal davant una situació hipotètica; un altre (2.b) sobre una confessió sobre una situació viscuda per la persona interrogada; i un tercer (2.c) sobre una decisió relacionada amb

¹⁹² Les dues obres van ser impreses per *Gaillot du Pré, libraire*.

¹⁹³ Cantavella, a més de l'edició de Klein (1911), té en compte les de Hassell (1974), Finoli (1983), Brook (1993) i Felberg-Levitt (1995). Pagès només va tenir en compte alguns dels testimonis recollits per Klein, en concret *H, I, M, N i O*.

un cas no vinculat a la persona interrogada, que ha de mostrar el seu coneixement sobre les lleis d'amor i la seva capacitat per actuar com a jutge. En el cas de les demandes catalanes, 25 corresponen al grup 1; la resta al grup 2, sent 22 demandes del subgrup 2.a, 2 del grup 2.b i 6 del grup 2.c. Les demandes d'origen dubtós assenyalades per Pagès pertanyen al grup 2.a.

4. Caracterització literària

La traducció catalana, tot i ser força literal, prosifica el vers de les versions franceses. Tot i això, si considerem tot el corpus de demandes d'amor (no només les que es coneixen com *Chastel d'Amour*), la majoria eren en prosa. És possible, per tant, que el traductor català les reelabori en prosa per tal d'evitar les complicacions de la traducció versificada, sense contravenir, però les conversions del gènere. Com a hipòtesi alternativa també podem suposar que segueix un model on aquestes demandes ja eren prosificades.

Com veurem al següent apartat, pertany a un gènere, del qual queden només testimonis francesos, consistent en un joc de preguntes i respostes entorn d'un tema amorós; les versions del *Chastel d'Amour* semblen un repertori d'aquestes preguntes i respostes sense el marc del joc, com a pràctica o instrucció. Allò que és significatiu i que li atorga un cert aire literari són les preguntes al·legòriques inicials referides al castell d'amor, una al·legoria testimoniada per primera vegada en els trobadors i que, de fet, inspirarà una obra occitana coneguda amb el mateix nom (vegeu nota 200).

5. Tradició

Ja hem esmentat que Pagès va identificar l'obra catalana com la traducció de les *Demandes et réponses d'amour* franceses, conegudes com *Chastel d'Amours*. En tractar-se d'una traducció, i en no tenir cap obra semblant en l'àmbit estrictament català, ens hem de remetre a la tradició francesa d'aquestes demandes per entendre'n l'origen i l'interès.

Les demandes d'amor són un gènere ben documentat a França entre els segles XIII i XV, derivat dels jocs de societat que constitueixen els antecedents del debat literari.¹⁹⁴ En paraules d'Ilvonen (1912: 128): “La demande d'amour est un terme technique de la littérature française du Moyen Âge par lequel on désignait de petites questions posées, comme un jeu de société, dans des cercles courtois de cette époque. Pour la plupart, c'est l'amour chevaleresque, qui fournissait le thème”.¹⁹⁵ Segon Ilvonen,

¹⁹⁴ Segons Margaret Felberg-Levitt, l'estudiosa que potser més atenció ha dedicat a les demandes d'amor franceses, es conserva un repertori de 363, en prosa i en vers (Felberg-Levitt 1992), sent més nombroses les versions en prosa. Es conserven en uns vint-i-cinc manuscrits i en més de trenta edicions impreses (Felberg-Levitt 1992b: 224).

¹⁹⁵ Afegeixo la definició de Felberg-Levitt: “Demande d'amours is the name which present the theory and experience of refined love or so-called courtly love. These questions and their answers convey the entire range of loving. They treat the notion of abstract love and its essential qualities (such as jealousy, honor, merci, etc.), the psychology of the ideal lover, and the rules and practical techniques necessary to implement and maintain an ideal love relationship” (1992: 224).

aquest joc també existia a Occitània perquè, encara que no se'n conservin testimonis en occità, les referències que se'n poden resseguir a la poesia trobadoresca indiquen l'existència d'aquests jocs.¹⁹⁶ Consistia bàsicament en el plantejament d'un dilema, sobre el qual dos participants defensaven postures oposades. Podia existir, a més, un jutge que a la fi del debat donés la raó a una de les parts. Aquest esquema bàsic ha dut a pensar a bona part de la crítica que va néixer, en part, per la influència de les disputes escolàstiques, adaptant el mètode a la doctrina de l'amor cortès.¹⁹⁷

A les demandes d'amor conservades, però, no hi trobem el marc d'aquest joc social, ni el reflecteixen en un sentit estricte: "Il faut plutôt les considérer comme des traités ou des manuels d'amour (...): le poète y veut émettre ses réflexions sur l'amour chevaleresque et enseigner l'art de bien aimer. Pour base de son œuvre il prend les demandes d'amour qui étaient fort à la mode dans des cercles courtois comme un divertissement de société. Mais il les modifie et les amplifie en leur donnant cette empreinte scolastique (...)" (p. 137). En aquest sentit, Cantavella (2000) assenyala com aquestes composicions popularitzen (fent servir la prosa o una versificació senzilla) una tipologia de model amatori que ja estava present en els *jocs partits* francesos i occitans, és a dir, en peces líriques que segueixen una convenció genèrica definida i amb datació reculada. És possible, doncs, que tot i que no es conserven testimonis de demandes anteriors al segle XIV, hagin coexistit amb els *jocs partits* i els jocs de societat testimoniats, establint una relació d'interdependència (p. 28).

La versió catalana, però, deriva de les versions en vers de les demandes d'amor franceses que, segon Ilvonen, s'allunyarien més del joc de societat que les versions en prosa.¹⁹⁸ Aquestes versions versificades identificades per les fonts manuscrites com *Chastel d'amours*, constituïrien un "petit traité d'amour rimé où les vérités galantes étaient débitées sous la forme de demandes et de réponses" (p. 137). Sobre aquesta col·lecció, segueixo la descripció sumària de Felberg-Levitt: "is a series, usually rendered in octosyllabic verse, which features an allegorical sequence reminiscent of the *Roman de la Rose*. Characteristically, some of the verse demandes describe a castle of love whose elements (such as walls and windows), as well as its porter, guards, and

¹⁹⁶ Ilvonen assenyala com a primer exemple una canso de Guilhem de Peitieu on es fa referència a un joc d'amor; tot i reconèixer que no és en si mateix un indicatiu suficient, si tenim en compte l'existència d'altres gèneres relacionats com el partiment, i que el joc existia al nord de França, no seria inversemblant que al sud també hi existeixi, tot i que no hagi deixat testimonis manuscrits. Almenys no exactament com les *Demandes*: "Les choses se sont probablement passées de la façon suivante. Pour amuser la société, un des assistants posait une question dilemmatique. Si quelqu'un s'exprimait en faveur de l'une des alternatives, il s'engageait à défendre l'autre. On voit que c'est là à peu près la définition des *partiments*, et des jeux partis. La différence consiste en ce que, par les questions dilemmatiques qui ont fait partie du *jeu d'amor*, on entend des questions en prose, tandis que le *partimen* et le jeu parti présentent une forme poétique fixe. Ce sont justement ces questions en prose, pour la plupart relatives à l'amour courtois qu'on appelait en ancien français demandes d'amour." (Ilvonen 1912: 129). Al seu article, Ilvonen assenyala també indicis que indicarien la possible existència de demandes d'amor també en occità, tot i que no es conserven (Ilvonen 1912: 131,132).

¹⁹⁷ Sobre aquesta influència fa referència Ilvonen (1912:130); per una referència més completa es pot consultar Cayley (2006), concretament el capítol "*The antecedents of Late Medieval Debate*".

¹⁹⁸ Felberg-Levitt no observa una diferència tan marcada com Ilvonen: "It is obvious, however, that verse and prose categories of *demandes* were not considered different in kind, since they are often found together in the manuscripts, either in adjacent series or commingled in the same series" (1992: 224).

enemy become love's qualities and its rules. There seems, moreover, to have been a sort of standard order with variations of these *chastel demandes*. As for their presentation, they are sometimes collected under the heading *Chastel d'amour (...)*" (p. 224).

L'al·legoria del castell present tant en la versió catalana i com en la francesa no és exclusiva de les demandes conegudes com *Chastel d'amour*. El trobador Guiraut de Calason a principis del segle XIII va compondre la canso "Celeis cuim am de cors e de saber", on descriu un palau d'amor al·legòric a la cobla IV.¹⁹⁹ Més tard, un autor anònim, possiblement inspirant-se en el poema de Calason, va compondre una obra al·legòrica on el palau d'amor serà l'element central, coneguda com *Chastel d'Amors*. Aquest poema occità de mitjans del XIII es conserva de forma fragmentària en un únic manuscrit (uns 180 heptasil·labs), i és una descripció al·legòrica del castell d'amor.²⁰⁰ Tot i que no hi ha una correspondència en les descripcions al·legòriques del castell d'amor de les demandes franceses i les del poema occità, l'ús de la mateixa figura com a element central per descriure la doctrina amorosa, com a mínim, crida l'atenció. És possible, doncs, que l'autor de les demandes d'amor franceses hagi considerat, per una banda, la tradició de demandes en prosa franceses preexistent com joc de societat, i per l'altra, la tradició occitana que aporta el tema i el motiu al·legòric? És possible que aquesta influència quedi reflectida en l'elecció del vers en comptes de la prosa per elaborar aquestes demandes? Fins ara no he trobat bibliografia que comentï aquesta possible influència; tot i això, és clar que es troben dintre d'una "moda" comuna, per l'elecció del tema, del motiu i de la forma versificada.

Hem comentat que tant Pagès (1927-1928) com Cantavella (2000) observen algunes demandes que només apareixen a la versió catalana (tot i que Cantavella redueix el nombre d'aquestes demandes "originals", vegeu § 3 d'aquesta fitxa). L'anàlisi del manuscrit donaria suport a una de les hipòtesis plantejades per Pagès, en presentar indicis per pensar que les demandes exclusivament catalanes no són obra del copista sinó que procedeixen de la seva font. Seguint l'edició de Pagès i la comparació que fa amb els testimonis francesos, s'observa que per a la demanda 25 el copista català no té resposta. On hauríem de trobar la resposta el copista hi escriu la part final de la demanda següent (la 26), amb la seva resposta. Visualment, sembla que hagués fusionat involuntàriament l'inici de la demanda 25 amb el final de la 26, que apareixen com una sola. Es tracta d'un error, no sabem si del copista de *F* o de la seva font, que fa perdre coherència al text (en tot cas, si ve de la font, el copista no va fer res per intentar corregir-lo). Trobem una situació semblant a la demanda 36 —*unicum* de la versió catalana—, que copia la pregunta però no la resposta. Si ens trobéssim davant d'un copista actiu i les incorporacions fossin seves, seria absurd inventar una pregunta i deixar-la sense resposta. Tenint en compte les demandes fusionades, tant si s'equivoca el copista com la font, la situació denota un copista o bé capaç d'equivocar-se en copiar i no adonar-se'n, o bé poc creatiu envers els errors a la còpia. Per tant, crec més plausible que el copista tingués al davant una còpia més àmplia de les demandes conegudes com *Chastel*

¹⁹⁹ Vegeu Riquer, Isabel (1992: 1083).

²⁰⁰ Per al text, vegeu Nelli & Lavaud (1966: 242-256); per als comentaris, Lazzerini (2001: 181, 183).

d'Amour, que no que hagués incorporat demandes inventades per ell (cosa que corrobora la reducció de les demandes originals segons l'estudi comparatiu de Cantavella). Proposem una tercera opció, a parer nostre la més plausible: el copista ja tenia una font traduïda i prosificada més àmplia, que ja presentava aquesta selecció de demandes més les aparentment originals d'aquest testimoni i que ell s'hauria limitat a copiar. El bon domini del francès en les altres peces on apareix aquesta llengua (la *Faula* de Torroella, el *Frayre de Joy e Sor de Plaser* i la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*) que demostra el copista és un altre argument per descartar que els errors de traducció fossin seus i que les dificultats de comprensió el portessin a eliminar algunes demanes, com planteja Pagès a una de les seves hipòtesis. Aquests errors, però, es podrien explicar si els problemes de traducció ja eren a la font. No cal dir que aquestes hipòtesis no es podran verificar si no arribem a localitzar una versió més àmplia de les demandes, o un altre testimoni en català.

6. Autoria

Anònima.

7. Datació

Les *Demandes et réponses d'amour* franceses o *Chastel d'Amour* van ser datades en la segona meitat del segle XIV. No tenim una datació més precisa per la versió catalana.

8. Localització

Més enllà de la possible relació amb les obres franceses i occitanes que hem comentat, no tenim més informació sobre la localització de l'autor-traductor.

9. Testimonis

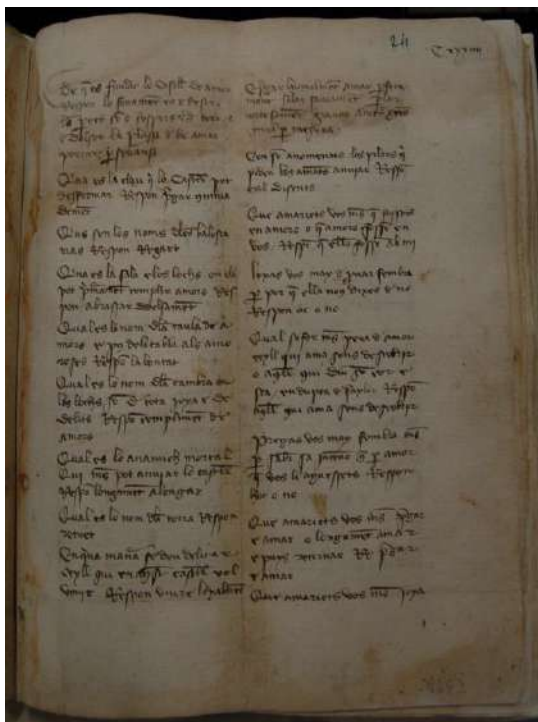
Seguint les sigles proposades per Klein (1911), els testimonis manuscrits de les versions franceses són *B* (París, Bibl. Nat., ms. fr. 757); *Épinal* (Épinal Library, ms. 189); *H* (París, Bibl. Nat., ms. 12615); *I* (Londres, British Library, ms. Additional 46919); *K* (Montpellier, Facultat de Medicina, mss. 236); *L* (París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5203); *M* (Londres, British Library, ms. 16 FII); i *N* (Londres, Westm. Abbey, ms. 21). Afegim els testimonis d'editors posteriors: *Ch* (Chantilly, Museu Condé, ms. 654; editat per Hassell 1974); *Wo* (Wolfenbüttel Herzog August, Bibl. Guelf, ms. 84.7. Aug.2; editat per Brook 1993b); i *Z* (París, Bibl. Nat., ms. fr. 12559; editat per Finoli 1983). També trobem edicions impreses: *Dem* (*Les Oeuvres feu maistre Alain Chartier*, París, Galliot du Pré, imprès el 1529); *F-Q* (*Les Adevineaux amoureux*, París, Colard Mansion, imprès vers el 1479); *P* (*Les Oeuvres feu maistre Alain Chartier*, París, Galliot du Pré, imprès el 1526);

G-O (*Les demandes d'amours*, pet. In-8^o goth. impres vers el 1530).²⁰¹ De moment no he trobat prou informació sobre aquesta tradició per afegir cap dada sobre la possible filiació amb el testimoni català. Cantavella (2000) assenyala que hi ha una relació fonamental amb *O-P-Dem* (ja apuntada per Pagès), tot i que algunes demandes són similars a les presentades per altres testimonis.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

Aquest testimoni es va copiar probablement en un moment posterior a la resta de les obres del manuscrit. Així ho indica la manca d'elements ornamentals (els calderons i la inicial vermells a l'inici de l'obra) i la tinta emprada, més fosca, utilitzada per acabar algunes obres i fer algunes correccions (de fet és l'única obra copiada sencera només amb aquesta tinta). La manca de la salutació final indica que l'obra no era considerada com a acabada pel copista, que va deixar, com a mínim, una mica més del revers d'un foli en blanc. Convé recordar que aquesta obra és l'anterior a la llacuna de 39 folis, la qual, segons la reconstrucció que he proposat, es correspon als dos plecs de *F^a*.

S'hi aprecien tres correccions fetes amb la mateixa tinta que l'obra: la primera al f. 24^v, on es ratlla la paraula “raq(ue)rjr” de la línia 17 de la segona columna; la segona al foli 25^v, on la paraula, “leys” de la línia 13 de la segona columna està ratllada; el mateix succeeix amb la paraula “ordonar” de la línia 11 de la primera columna del f. 26^r, i amb el que sembla l'abreviatura “q(ue)” a la 9a línia de la segona columna del mateix foli.



Imatge 106. Foli 24^v, inici del Castell d'amor, amb la tinta fosca i sense calderons vermells

²⁰¹ Les sigles emprades són majoritàriament les d'Alex Klein (1911), tret dels casos en què van ser publicades per altres editors, en el que es fan servir les indicades per Cantavella (2000).

VI. Salut d'amor

1.

a. 6

b. Ff. 8^r-11^v/13^r-16^v

e. Destret d(e) mors mi clam a uos | Dona d(e)l ho(n)rat cors joyos...

f. RAO 0.38 (Dc: 8); *Clam d'amor*; *Salut d'amor*.

g. *Unicum*.

h. Meyer (1891); Massó Torrents, J. (1932); Pacheco, A. (1983); Ors, J. (1985); Asperti (2001; RIALC).

j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades (comes) a la fi d'alguns versos.

k. Completa (?).

2. Argument

Es tracta d'un salut on l'amant, fent ús del format epistolar característic, expressa a la seva dama la intenció de presentar-li una queixa; seguidament en fa un breu elogi (que és honorada, joiosa, amb cor humil, etc.) i li demana compassió a l'hora de jutjar la seva petició. L'elogi continua amb una lloança de la seva bellesa física, seguida d'al·lusions espirituals, morals, i d'altres elements tòpics d'aquest tipus de descripcions cortesos. En comparar l'amor que sent per ella amb una presó, l'autor presenta la primera citació d'un trobador, en aquest cas d'Aimeric de Belenoi (que es presenta com a presoner de la seva dama per la seva extraordinària bellesa). L'amant insisteix en els turments que pateix i es queixa de la falta de pietat de la dama, i espera que la humilitat i la pietat puguin ablanir el seu cor. Recorda llavors una altra cita de Rigaut de Berbezilh, on el trobador juga amb el contrast de vella i jove per descriure a la dama. Explica l'amant que, si Déu l'ha fet tan extraordinàriament perfecta, no pot ser que no li hagi donat pietat i amor.

L'amant es proposa demostrar a la dama, amb tota una sèrie d'arguments, que fins i tot Déu vol que ella l'estimi i li doni el seu cor. Li torna a demanar, doncs, que l'estimi per allunyar-lo del seu estat de destret. Continua amb una sèrie de tòpics cortesos i de raonaments semblants: que prefereix el seu amor abans que Déu el faci senyor i rei del món; que si ell mor la culpa serà de la dama i Déu l'hi retraurà perquè només ella podia salvar-lo; que acceptaria que qualsevol jove, qualsevol persona enamorada o entesa en l'amor jutgés aquest afer, i que està segur de tenir la raó; que tampoc no ha de tenir por del blasme de la gent ni de Déu, ja que Déu recompensa qui escull el més petit de dos pecats per allunyar el més gran; que tampoc cap bon marit prohibiria que una dona valuosa tingui un enamorat franc i lleial, pel fet que n'augmentaria el seu mèrit; etc.

A propòsit d'aquestes raons, l'amant recorda una història que conta a la dama. Es tracta del primer *exemplum*, del qual Riquer en va fer un bon resum:

“Fa temps que hi hagué un rei dit Ariens (nom potser corromput) que tenia una filla molt bella que fou criada juntament amb el fill d’un senescal, que era de la seva mateixa edat. Junts pujaren i s’educaren i aprengueren llatí i l’art d’amor, i en arribar els dotze anys s’enamoren mútuament. El jove confessà a la princesa la seva passió, i ella feu el mateix, però manifestà que no volia fer res que suposés deshonor. Desesperat s’apartà d’ella, i sense fer cas dels seus precés s’endinsà en un bosc, on caigué retut pel cansament i la fam. La princesa el cercà amb afany, i quan el trobà al cap de tres dies a la vora d’un riu, estava tan feble que no podia aixecar-se. S’abraçà a ell i tots dos moriren, amb gran dolor de llurs pares i la gent que els trobarem morts a aquell paratge” (Riquer 1984: 234).

Acabada la història, l’amant continua amb els seus arguments. La lliçó del relat és que ha d’afanyar-se a donar-li el que demana perquè després serà massa tard per guarir-lo dels turments que pateix pel seu amor. Explica que no vol que li passi com Giraut de Bornelh, de qui parafraseja una part d’una de les seves cançons, on compara el seu estat al d’un castell assetjat per senyors poderosos als quals la gent, indefensa davant la violència de l’atac, només pot demanar mercè i pietat. Continua insistint amb diversos arguments sobre la necessitat de la pietat de la dama, i recorda que Déu va dir que un home o una dona sense pietat no trobaran misericòrdia. A propòsit d’aquesta afirmació decideix contar el segon *exemplum*, resumit amb detall per Riquer:

“El fet narrat s’esdevingué a un país dit Leonés (...), on la muller d’un comte era servida per un cavaller pobre de terres i feus, vassall del marit. La dama feia rics presents al seu servent per tal que fos considerat a la cort (...). Un dia el comte volgué anar al bosc de cacera, i a migdia els gossos descobriren un gran cervo blanc, que el comte percaçà amb gran interès. La dama i el seu cavaller restaren enrere i seguiren cavalcant i conversant (...) fins que (...) arribaren en una font (...) on es detingueren per reposar. Hi havia dos lleopards de marbre que semblava que custodiessin la font, la qual era preservada del sol per un frondós sicòmor on cantaven gran nombre d’ocells. El cavaller, cregut que era arribat el moment oportú, gosà requerir d’amor a la dama, però ella respongué que si hi accedia a aquesta avinentesa, sols i en lloc estrany, hom creuria que ho havia fet forçada, i afegí que renunciés a tota esperança. El cavaller romangué callat i entristit, però poc després veieren arribar una comitiva de set dames muntades en palafrens blancs com la neu i amb arnesos tan lluents que no era possible mirar-los de fit a fit. Les dames no semblaven terrenals, sinó de paradís, i amb veu celestial cantaven (...) [un] rondeau (...). Les dames desmuntaren de llurs palafrens blancs, colliren flors del prat, es rentaren amb aigua de la font, tornaren a muntar i s’allunyaren” (Riquer 1980: 235-236).

Un poc després arribaren set dames mal aparellades, planyents i tristes cavalcant en muls magres, negres i vells. Anaven sospirant pel seu tortuós cavalcar, ja que cap dels muls no portava sella ni bast. Les dames, despullades de tota bellesa, també cantaven un *rondeau*, amb veu enrogallada de tant plorar. Tornem a seguir el resum de Riquer:

“Aquestes dames desmuntaren dels muls, i quan s’acostaren a la font per tal de rentar-s’hi, eixí de l’aigua un cavaller bell i jove, armat amb cuirassa d’or i brandint una espasa que lluïa com una flama, i els prohibí de tocar la font tot increpant-les com a “*veyles d’amor e de mercè*” i amenaçant-les amb doblar el seu dolor. La muller del comte pregà al seu cavaller que indagés qui eren les set dames

dels palafrens blancs i les altres set dels muls negres. Quan aquestes darreres es disposaven a muntar de nou, el cavaller n'agafà una pel braç, la qual li digué no era capteniment gentil tocar dames tan afligides, traspassades d'aquest segle i mortes feia més de cent anys. Com que el cavaller hi insistí, li explicà que les set dames dels palafrens blancs i que anaven elegantment abillades no pertanyien a aquest món; elles, sense temor a la maledicència, havien accedit a les requestes dels seus amics, tant si eren rics com si eren pobres, i obraven tal com Amor vol que obrin les dames envers llurs amants. Per aquesta raó tenen goig i alegria (...). Elles, les dels muls negres, en canvi, són dissortades i reben d'Amor la recompensa que s'han guanyat, car foren dures i insensibles a les requestes de llurs enamorats, els quals (...) els demanaven l'amor. Per això aquestes dames cavalquen "muls d'infern" i sofreixen treballs i turments que mai no tindran fi. Afegeix, encara que el jove armat que no els permet d'acostar-se a la font és el Déu d'Amor, el qual les combat i les fa sofrir danys pertot arreu (...). Les set dames dissortades se'n van i el cavaller s'acosta a la muller del comte, la qual ho havia sentit tot. Ella inclina el cap, esguarda el cavaller i li diu que, desitjosa de no rebre tant de mal, està disposada a fer la seva voluntat i donar-li el seu amor immediatament (...)" (p. 237).

Acabat el conte, el poeta diu a la dama que no ha de voler cavalcar muls d'infern, perquè Déu sap que ell va néixer i ha estat criat per ser sempre submís a la voluntat de la dama mentre hi sigui viu. Li demana, doncs, que prengui el fruit (l'acte carnal), que tingui pietat d'ell, prega a Déu per la vida de la dama i insisteix que mai farà res que ella no consenti.

3. Estudis previs

Com sol succeir amb les obres copiades a *F^a*, la primera edició i estudi del salut català són de Paul Meyer (*Romania* 1891). Meyer resumeix el contingut, classifica el poema com un salut²⁰² i li dona el títol *Salut d'amor*. El data —més per la seva temàtica que pels seus trets lingüístics— cap als inicis del XIV; considera que possiblement es tracta de la peça més antiga del cançoner. "C'est donc moins sur l'état de la langue que sur les idées et le style que je me fonde pour attribuer notre salut à une époque relativement reculée" (Meyer 1891: 198).

Meyer relaciona la peça amb la moral que dimana del *Castiagilós* de Raimon Vidal de Besalú, i assenyala l'ús de citacions trobadoresques que també va utilitzar Raimon a la seva obra. Sobre els exemples, defineix el segon, anomenat per Ors (1985) com *Lai dels muls d'infern*, com una imitació dels relats de cavalcades infernals que circulaven per l'edat mitjana i del que tenim un exemple emblemàtic al *Decameron* (novel·la VIII de la quinta jornada).

Posteriorment, Massó i Torrents al seu *Repertori* (1932) classifica el *Salut* com una de les "Novel·les i contes d'amor" i canvia el títol pel de *Clam d'amor* per desmarcarlo dels saluts francesos, que considera força diferents en intencionalitat a l'obra de *F^a*; aclareix també que no considera el salut com un gènere conreat a Catalunya i, per tant, no li sembla correcte anomenar-lo com a tal. Coincideix amb Meyer sobre la possible

²⁰² Meyer ja havia estudiat el gènere occità i la seva branca francesa, vegeu Meyer 1867.

influència del *Castiagilós*, però recorda que el tema va ser tractat també per altres textos medievals de diferents literatures. Massó i Torrents edita alguns fragments, entre ells la descripció de la dama, les dues citacions de trobadors —concretament la d'en Giraut de Bornelh i la de n'Americ de Belenoi; considera que aquesta última és en realitat de Raimbaut de Vaqueiras, idea no compartida per la resta d'estudiosos del poema— i l'exemple del déu d'amor i les dames que no van acceptar un amic en vida. També fa una breu referència a "l'elegància i la facilitat del llenguatge i la concepció d'amor" (Massó i Torrents 1932: 398).

Martí de Riquer a la seva *HLC* classifica el *Salut d'amor* entre els "Poemes cortesans, amorosos i al·legòrics"; en presenta un resum i una petita anàlisi, situa la peça a la tradició purament trobadoresca, i la data com de finals del segle XIV. Contradient a Massó i Torrents, afirma que el salut com a gènere "fou conegut i conreat a Catalunya" (Riquer 1984: 234).

Riquer destaca el segon dels *exempla* presentats al poema, on observa la influència de l'*Erec* de Chrétien de Troyes (sobretot pel començament i pel motiu de la cacera del cervo blanc). Insisteix en l'habilitat de l'autor en l'ús del vers narratiu, amb un llenguatge senzill i amb nombrosos encavalcaments. El defineix com "un escriptor delicat i elegant, que versifica amb encert, traça, i gràcia cortesana" (Riquer 1984: 238).

Sobre la moral, es desmarca dels seus antecessors que només van fer referència al *Castiagilós*, ja que la considera coincident amb la moral característica de l'aristocràcia de l'època. D'entre les cavalcades infernals que van influir al segon *exemplum*, troba que les més semblants són les versions que es troben al *De amore* d'Andreas Capellanus (de finals del XII) i al *Lai du trot* (que sembla anterior a la primera). Compara les tres versions i dedueix que "El *Salut d'amor* possiblement deriva d'algun text perdut que explicaria l'al·legoria amb elements que avui llegim al *D'Amore* (...) i al *Lai du trot*. El poemeta català, val dir-ho, és superior en delicadesa, art i interès a aquestes narracions llatina i francesa" (Riquer 1984: 239).

Finalment, Riquer relaciona la forma epistolar de la narració amb altres dos poemes després classificats com saluts per Ors (1985) i per Uulders (2007): la *Requesta d'un frare a una monja* i el *Prechs d'amor*.

Arseni Pacheco (1983) també es va interessar pel *Salut* i el va incloure en la seva edició divulgativa d'algunes narracions en vers dels segles XIV i XV. Dintre del context històric i literari de la introducció de la seva antologia el data, com Martí de Riquer, a finals del XIV, i classifica l'obra de narrativa a causa dels exemples clarament narratius emmarcats pel salut. Com el seu predecessor, considera que l'obra "pertany a la tradició trobadoresca més pura; l'ambient moral de l'obra correspon a la ideologia de l'amor cortès i tota la composició és destinada a convèncer a la dama que, encara que sigui casada, no ha d'ésser insensible a la requesta amorosa d'un enamorat sincer, si bé no ha de concedir els seus favors a més d'un" (Pacheco 1983: 14).

L'anàlisi i edició més importants i exhaustives del *Salut d'amor* han estat fins ara els d'Ors, que hi va dedicar la seva tesi (1985), malauradament inèdita. Presenta una anàlisi del text i un estat de la qüestió del manuscrit, de les edicions i dels estudis de referència fins a aquell moment. Fa un detallat estudi lingüístic de l'obra i en proposa algunes conclusions, com per exemple que el copista pertanyia segurament a la Catalunya

central-oriental. També data la lletra en les darreries del segle XIV (*terminus ad quem*, ja que manquen trets característics del segle XV, que no estan justificats per la presència d'arcaïsmes). Sobre l'autor va concloure que era evidentment un home culte i indubtablement inserit dins la tradició literària trobadoresca (Ors 1985: 61).

També presenta un estudi molt detallat de la mètrica, i dedica un apartat a l'estudi dels saluts d'amor en general (on proposa una definició, fa un resum dels diversos estudis i del tractament que va tenir el gènere d'ençà que se'l va considerar com a tal, ja a l'edat mitjana, i determina un corpus de saluts sobre el qual du a terme una anàlisi per defensar la seva identificació i caracterització del gènere). Per realitzar aquest estudi va tenir en compte la tradició occitano-catalana del gènere, relacionant la tradició més amplament estudiada dels saluts occitans amb els texts catalans que van ser o poden ser considerats com a tals, entre ells el *Salut d'amor*; *Senyora graciosa*; *Alta de pretz*, *flor de mesura* i el *Facet* català (aquest últim, tot i no ser un salut, va influir molt als saluts catalans, vegeu § 3.2.2.XV). Se centra primer en el marc (el salut concretament) i després analitza les dues narracions internes. Del salut n'observa l'estructura i l'ús de diversos motius; de les narracions internes en ressalta els motius interns, sobretot en les seves aplicacions i tradició.

El 2003 Lola Badia va publicar una edició divulgativa de tres textos medievals que classifica com "meravellosos", un dels quals és el nostre *Salut d'amor*. A la introducció i comentari previs en destaca la hibridació genèrica, on el salut funciona com a marc que inclou dues narracions, tres citacions de trobadors i dos petits *rondeaux*. També relaciona aquesta estructura híbrida, que combina cites i exemples, amb les estructures del sermó i la predicació, que també tenien com a objectiu presentar una argumentació tancada per obtenir un fi concret, en aquest cas, convèncer a la dama perquè accepti al seu enamorat. Badia afirma que tota l'argumentació, si bé té molts elements de la predicació, respon a la moral de la *fin'amor* o cortesana, al marge de la moral religiosa o l'ètica social (coincidint així amb els seus predecessors que desmarquen la moral del text de la influència del *Castiagilós*).

Dos anys després de l'edició de Badia, Maria Grazia Capusso (2005) va publicar un article sobre el *Salut d'amor* on avalua els dos passatges narratius del text, destacant les dificultats d'identificació de les seves fonts i remarcant la influència de la literatura d'*oïl*. Analitza, a més, les convergències i divergències entre els dos *exempla*, i acaba per col·locar l'obra dintre del context cultural català entre els segles XIV i XV. Capusso fa referència a altres exemples catalans del gènere (com *Alta de pretz* i *Senyora graciosa*) i considera que caldria estudiar el *Salut d'amor* en relació amb el gènere occità per la seva "esorbitante dimensione quantitativa".

Poc anys després de l'article de Capusso, Hedzer Uulders (2007, 2009-2010) proposa un esbós de la tradició catalana del salut com a gènere i li atorga un lloc a la literatura catalana medieval. Estableix les característiques d'aquesta tradició, d'acord amb el que ha pervingut i en relació amb el seu parent més propè, la tradició de saluts occitans. Fa un estat de la qüestió de la tradició catalana del salut, on destaca el *Salut d'amor* com a una de les peces més emblemàtiques i més estudiades del gènere en català. L'estudi, però, se centra molt més en el salut *En nom de Deu totpoderos*, motiu central de

l'elaboració del seu estudi d'Uulders, recuperat recentment per accident a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona.

Al capítol elaborat per Miriam Cabré i Anton Espadaler sobre narrativa en vers de la *HLC* (2013), hi trobem un dels estudis més recents del *Salut*. Classifiquem el poema com una de les “aventures amoroses de to cortès”, i en destaquen la tria de la forma epistolar lírica (el salut) com a marc on presentar els *exempla* (narratius), forma que es presenta, en canvi, inserida com a peça lírica en obres narratives occitanes com el *Jaufré* i el *Flamenca*. Coincideixen amb els estudis precedents a considerar l'ús de diversos recursos retòrics (les citacions trobadoresques, les insercions narratives, l'ús de diversos motius com la detallada *descriptio puellae*, etc.) com a elements que tenen la funció de convèncer la dama perquè accepti l'enamorat, adscriuint plenament el text a l'univers cortès, tot i que “també marquen la pauta de la mena d'elements que comparteixen altres relats de caràcter amorós amb un marc narratiu estructural que gira entorn a altres eixos temàtics” (p. 320).

Finalment, l'estudi més recent sobre el *Salut* és el publicat per Pignini als articles de 2022 i 2023. Es tracta d'un estudi centrat en la llengua emprada per l'autor, híbrida entre l'occità i el català que caracteritza a diverses obres de *F*. Les conclusions més significatives de la seva anàlisi són, per una banda, que l'autor —que considera procedent de Catalunya o Llenguadoc— empra una *scripta* catalana, tot i que la llengua literària té base tolosana i s'inspira en models occitàtics del *roman* narratiu, especialment de la *Flamenca* (2023: 7 i 11). Per altra banda, la presència de gal·licismes denoten una influència francesa que podrien justificar la datació de l'obra a finals del segle XIV, a partir del regnat de Joan I (2023: 12).

4. Caracterització literària

Seguint la tradició del gènere trobadoresc, al *Salut* es poden distingir clarament tres parts estructurals: l'exordi (versos 1-7), l'argumentació (versos 8-694, que inclou els dos *exempla*) i la conclusió (versos 695-706). L'exordi comença amb la *propositio* (que desenvolupa els tòpics de l'aflicció i submissió de l'amant), on s'intercala la salutació implícita que, tal com ja succeïa en molts saluts occitans, consistia en la interpel·lació “dona”, seguida de l'elogi a la dama (*descriptio puellae* que equival a la *captatio benevolentiae* de l'*ars dictaminis*). L'exordi intenta captar la benevolència del lector i de la dama presentant el seu estat d'ànim de destret i amb la proposició formula una petició d'audiència que donarà peu a l'argumentació posterior (*narratio*), elements tots ja característics dels saluts occitans. S'aprecia també una influència de fórmules del llenguatge jurídic, que ja era un recurs estilístic emprat pels poetes cortesos. L'argumentació o *narratio* també utilitza tòpics recurrents al gènere, i els utilitza amb les pautes s'usen als saluts. El primer tòpic que s'observa clarament és el de la imatge de la dama, poderant hiperbòlicament les seves qualitats físiques: redomini de l'estètica de la lluminositat, on predominen els colors clars i daurats. Aquesta lluminositat es mantindrà a la resta de l'elogi de la dama, on es fan referències a les seves qualitats morals. En la descripció física s'observen elements plens de sensualitat i erotisme, relativament amagats per un llenguatge encobert que mostra, però, clarament el desig físic de l'amant

per la dama. Es pot afirmar que, en acabar la descripció de la dama, el poeta deixa clar que “dos trets dimanen de la bellesa de la dama: sensualitat i lluminositat” (Ors 1985: 276).

L'autor també utilitza com a reforç argumental la via de l'*auctoritas*. Així, per insistir en la bellesa de la dama fa servir una de les estrofes de la cançó d'Aimeric de Belenoi *Nulhs hom en re no falh* (392,26), que també juga amb la seva sensualitat i lluminositat d'una dama. Aquest ús de citacions no és habitual en altres saluts; té, però, el mateix objectiu que les estratègies discursives que s'hi empren habitualment, com ara exemples, somnis eròtics, amants cèlebres, etc.; són un mitjà més de persuasió. Si bé l'ús d'aquestes citacions és excepcional, la intencionalitat no ho és. Es pot pensar que l'autor va fer ús d'aquesta estratègia per vincular més el salut al món en el qual va néixer, el trobadoresc, i que es va servir també d'estratègies pròpies de la narrativa trobadoresca, entre les quals les citacions com a forma d'argumentació no eren anòmales (vegeu la relació amb *Si no fo el temps* de Raimon Vidal de Besalú).

Sobre la descripció intrínseca, és a dir de les qualitats espirituals i morals de la dama, l'autor destaca que reuneix tots els requisits indispensables segons la *fin'amor*: és generosa, *ensenhada* (bona i coneixent), lleial, disposada a estimar al seu amant, etc. Aquesta noció conceptual de la dama ja la trobem a la poesia trobadoresca dels orígens, i va ser emprada en tota classe de peces, incloent-hi els saluts. Per reforçar aquesta descripció intrínseca, el poeta farà servir la segona de les citacions trobadoresques, concretament un fragment de la cançó de Rigaut de Berbezilh *Atressi com Persavaus* (421,37), on el trobador fa un joc entre els contraris *veyla* i *joves* per descriure les característiques morals de la dama (ve a dir que la dama és jove pel que cal i igualment és vella —en un sentiu positiu— quan cal per ser una dama perfectament cortesa).

Un altre tòpic característic del gènere que trobem al *Salut* és el de l'estat de destret de l'amant. Aquest tòpic sol ser un dels eixos de l'argumentació, ja que el poeta responsabilitza a la dama del seu estat i li demana que accedeixi a la seva petició per estalviar-li el patiment, que pot portar-lo fins a la mort. El tòpic apareix de forma explícita al *Salut*, acompanyat d'alguns dels tòpics subsidiaris com el de la presó d'amor, la traïció de les facultats físiques, la mort per amor, etc. A propòsit d'aquest tòpic, i per reforçar el tòpic relacionat del setge d'amor, l'autor fa la tercera citació trobadoresca. Es tracta de la quarta estrofa de la cançó de Giraut de Bornelh, *Can lo glatz e·l frechs e la neus* (242,60), que desenvolupa precisament el tòpic del setge d'amor i que es troba parafrasejada en el text.²⁰³ El fet que es tracti d'una parafrasi i no d'una cita podria ser, d'acord amb les observacions d'Ors, per una qüestió de transmissió o de còpia, i no per la voluntat de l'autor, perquè part dels versos corresponents a la parafrasi no fan sentit. Tanmateix, la possibilitat que l'autor hagi estat el responsable de la parafrasi i que el copista s'equivoqués només en uns versos (els que no fan sentit) també és perfectament plausible, per tant, no es pot afirmar amb seguretat si el poeta va canviar en aquest cas puntual

²⁰³ Es fa una comparació entre un castell atacat per senyors forts, on els ocupants del castell demanen mercè ja que no poden defensar-se de l'atac, amb el poeta que demana mercè davant “l'atac” de l'amor de la dama.

d'estratègia (en comptes de copiar va recórrer a la paràfrasi) o si estem davant un error de còpia o transmissió.

Per dotar de més autoritat la seva argumentació l'autor també fa ús d'una citació falsa de l'evangeli. El fragment apòcrif diu que, si hom es troba davant una situació en la qual ha d'escollir inevitablement entre dos pecats, ha d'escollir el menys greu per ser perdonat (el mateix que la moral tradicional anomena el "mal menor"). En aquest cas la dama ha d'escollir entre sucumbir a les demandes del seu enamorat o deixar-lo morir per amor i, deixar morir, òbviament, és el pitjor de tots dos pecats. Les cites apòcrifes de les Sagrades Escriptures eren freqüents a tota mena de textos medievals, perquè es condemnaven les idees noves que no estaven secundades a una citació d'autoritat, i entre les autoritats possibles les Escriptures eren les més valorades. Un altre element bíblic que apareix al salut, molt freqüent també a la poesia trobadoresca, és l'ús del paradís celestial com a lloc ideal on l'amant es troba (o creu trobar-se) quan és amb la seva dama (i les seves variants). Al *Salut* l'ús del recurs és una variant per inversió: l'amant preferiria anar a l'infern sempre que hi trobi "enemics" com ella, ja que li semblaria el paradís. Es tracta d'una hipèrbole tan irreverent com la cita apòcrifa de l'evangeli. Dintre d'aquest tipus d'hipèrbole l'autor també fa servir potser una de les més clàssiques, la de la bellesa de la dama com a obra expressa de Déu, del qual deriva un altre tòpic, no tan freqüent com els anteriors, el de la responsabilitat de Déu en propiciar l'amor profà del poeta (si el poeta ama a la seva dama per voluntat divina, ella ha de consentir aquest amor propiciat per Déu). Aquest tòpic es desenvoluparà i serà un dels elements argumentals més forts després de l'elogi de la dama (del que deriva) i dels *exempla*. El tòpic passarà posteriorment al pla terrenal; Déu no castigarà a la dama per consentir l'amor del poeta ni la gent la blasmarà, ja que reconeixeran el mèrit detenir un amant franc i lleial. I cal recordar que, a més, els bons marits han de consentir que la seva dona tingui un amant sempre que sigui cortès. Aquests tòpics són medul·lars de la moral cortesa.

Com passa als saluts, l'argumentació prepara el terreny per poder formular la *petitio*, que normalment es fa a la conclusió. Ors destaca el fet que en aquest salut la *petitio* no només es fa a la conclusió, sinó que hi ha dos més *in medias res* perfectament formulats perquè encaixen a l'estructura general de l'argumentació, fet que no és freqüent als saluts coneguts, tret del d'Uc de Sant Circ *Bella donna gaja e valentz*, però aquest no presenta ni repeteix la *petitio* a la conclusió. Les dues *petitio in medias res* apareixen just abans dels dos *exempla*. Totes dues són la conclusió dels arguments exposats pel poeta, que es confirmen als *exempla*. La primera *petitio* apareix després que el poeta mostri a la dama que no ha de tenir por de Déu ni del blasme de la gent en cas de donar-li el seu amor. Es desprèn, doncs, que ella té el deure de donar-li el seu amor perquè el poeta no es mori, i ràpidament, per evitar el dany del poeta (l'exemple del conte idíl·lic mostra clarament el dany que poden sofrir els amants si la dama nega el seu amor per por del deshonor). La segona *petitio* argumental es formula després de la citació de Giraut de Bornelh sobre el castell assetjat; en aquest cas el poeta prega a la dama que tingui mercè i que acabi amb el seu sofriment, ja que Déu no és piados amb qui no té pietat (i segueix el segon *exemplum* que mostra les conseqüències infernals que pateixen les dames que no la van tenir amb els seus enamorats). Aquest ús de les *petitio* com a part de l'estructura

argumental del salut i com a preconclusions, permet cohesionar encara més tot el fil argumental i reforça l'ús argumentatiu dels exemples.

Per últim, la conclusió, que en el *Salut* es troba malauradament inacabada. Després de presentar la lliçó moral del lai dels muls de l'infern, l'amant exposa la *petitio* final, acompanyada primer del tòpic de submissió (l'amant declara el seu total lliurament a la dama) després d'un breu elogi a la dama. La *petitio* és breu i clara "com vos ets, pacia·us, dolsor | prenga·l fruyt, e merce m'ajats" (vv. 703-4 de l'edició d'Ors 1985: 547); és a dir que, ara sí, demana a la dama que tingui mercè i li permeti obtenir el bé carnal (*fruyt*). No tenim el final, però d'acord amb Ors: "l'esbós que en resta escrit sembla suggerir que l'autor reincidiria en el component apressant" (p. 321).

La caracterització literària de les dues històries internes és diferent. La primera té l'objectiu de mostrar, per una banda, les conseqüències de no donar el seu amor a l'amant per por del blasme de la gent o de Déu, i per l'altra, la necessitat de donar-l'hi ràpidament per evitar el dany o la mort de l'amant. Es tracta d'una mena de breu *roman* idíl·lic, que té com tema central l'amor pur, simple i ingenu que sorgeix des de la infantesa entre dos nens, un d'origen reial i l'altre d'origen obscur o més baix. L'amor entre ells esclata a l'adolescència, edat de casar-se, i els seus pares, en adonar-se de l'amor creixent, els separen per evitar una unió desigual. A partir d'aquí comencen les aventures que acabarn amb la unió dels enamorats en matrimoni. Aquest fet es troba precedit (normalment en alguna de les aventures) del descobriment del veritable origen noble del nen que fins aquell moment era de casta més baixa, fet que resol el problema de la desigualtat de la unió. L'element fonamental d'aquest tipus de *roman* és la forma en què neix l'amor, abans del desig mateix, cosa que el fa un amor pur, cast i innocent, i que allunya als protagonistes de les nocions del bé i del mal, dels deures i drets, per l'estat d'innocència en què viuen (és l'estat idíl·lic). Si bé el tema és comú, el desenvolupament i l'adaptació en cada versió pot presentar variacions significatives. En el cas del text del *Salut*, tal com es desenvoluparà a l'apartat de la tradició, si bé el començament manté l'argument típic del *roman* idíl·lic, el final s'allunya, ja que és tràgic i no hi ha aventures sinó la mort precipitada dels joves. Aquesta variació sembla indicar un ajustament per part de l'autor per adaptar-la als seus objectius argumentals.

Respecte a la història dels muls de l'infern, l'autor utilitza aquesta vegada una narració que pot definir-se com un lai narratiu, ja que encaixa perfectament amb la caracterització feta per Frappier (1961), com mostra Ors (1985: 337-351).²⁰⁴ L'estructura

²⁰⁴ Per caracteritzar-ho resumidament, podem dir que els lais narratius procedeixen dels lais lírics bretons, que eren cançons que es referien a algun fet meravellós o amorós. Amb el temps, la cançó lírica se separa del relat i es dona forma a una narració de tipus sentimental o fantàstica encara en llengua bretona, que acaba tenint les seves versions en francès. Entre els trets que podem considerar distintius d'aquest gènere trobem, en primer lloc, la necessitat d'una aventura dins la narració que esdevingui l'eix d'aquesta. L'estructura del relat és sempre biplanar, és a dir, que es troben dos plans distints de la realitat, que generalment són el món ordinari i un món superior, generalment meravellós, amb elements més aviat cèltics o cortesos. El o els protagonistes del lai, sempre integrants de l'aristocràcia o d'una elit, passaren en un moment determinat del món ordinari al superior. Aquest moment serà justament indicat, en primer lloc, per l'aparició d'un element indicador del començament de l'aventura (hi ha diversos motius recurrents; en aquest cas l'aparició del cérvol blanc funciona com a element advertidor), i, en segon lloc, serà senyalitzat per l'accés dels protagonistes a un àmbit de transició determinat, generalment la mar, un riu, un bosc (com

permet d'apreciar tres parts més o menys definides: l'exordi, on es presenta el món ordinari i es planteja la situació entre el cavaller pobre de terres i feus i la dama que el refusa; l'aventura al·legòrica, precedida per l'aparició del cérvol blanc, ambientada en un bosc amb una font (un *locus amoenus*) i subdividida en tres aparicions (les dames als palafrens, les dames als muls negres, i l'aparició del Déu Amor); i, finalment, el desenllaç, un altra vegada al món ordinari, que canvia la visió de la dama que accepta ràpidament l'amor del cavaller. Tenint en compte la descripció de Frappier, podem afirmar que l'autor va decidir compondre un lai narratiu com a segon exemple, i que aquesta decisió és palesa bàsicament a l'estructura biplanar, a l'estructura de la narració vertebrada sobre l'aventura, i a l'ús de motius recurrents en aquest gènere.

5. Tradició

En estudiar la tradició, preferim analitzar per separat les tres parts bàsiques que la conformen: el marc (el salut pròpiament dit), el primer exemple (el conte idíl·lic) i el segon (el lai dels muls d'infern). Si bé es tracta d'un salut que integra perfectament els *exempla* en la seva argumentació, resulta més convenient a efectes pràctics estudiar la tradició de la qual deriven cadascuna d'aquestes parts per separat, ja que són diferents tot i les seves interrelacions.

Comencem pel marc, que Ors anomena "el salut estricte" (1985: 286). Tal i com hem explicat a propòsit dels saluts catalans, la crítica coincideix en afirmar que el gènere van ser conreats primer pels trobadors occitans dels segles; de fet el més antic que es conserva és el de Raimbaut d'Aurenga *Donna, cel qe-us es bos amics* (389,1). Altres autors com Uc de Sant Circ, Amanieu de Sescars, Falquet de Romans, Rambertí de Buvalèl, Raimon de Miraval, Arnaut de Maruelh, Sordel, etc.,²⁰⁵ van compondre saluts, i ja des del començament se'l va considerar un gènere líric amb una estructura força determinada que barrejava els tòpics propis de l'amor cortès amb algunes de les regles de l'*ars dictaminis* llatí. El gènere va ser conreat a partir del XIII també per autors francesos i va començar a patir un procés d'hibridació amb la narrativa en vers. Entre les possibles causes d'aquesta hibridació potser va ser determinant el metre octosil·làbic característic d'aquests poemes. A Catalunya, com s'ha dit abans, hi ha pocs testimonis de saluts autòctons i les seves característiques (els primers testimonis apareixen com a part d'obres narratives) semblen indicar que el gènere es va conèixer i es va conrear a partir de la narrativa, fins que alguns autors van intentar conrear-lo de forma relativament independent, com l'autor del nostre salut. Aquesta relació tan íntima amb la narrativa en vers va fer que a Catalunya el salut no hagi estat considerat un gènere líric, sinó un gènere

en aquest cas), la selva, boires, etc. El lloc de transició pot esdevenir també el lloc de l'aventura mateixa. Les aventures sempre són sobtoses i immotivades, i una aventura actua com a preparació per a la següent, empenyent als protagonistes encara més al món superior, aventures que acaben amb un desenllaç feliç on triomfa l'amor. La narració dels muls d'infern encaixa perfectament amb totes les característiques pròpies del gènere, per tant, podem dir sense gaires dubtes que aquest exemple és un lai narratiu, gènere molt conreat a França.

²⁰⁵ Sobre el salut trobadoresc es pot consultar el recent estudi publicat per Uulders *Salutz e amors : la lettre d'amour dans la poésie des troubadours* de 2011, a més dels estudis ja mencionats del mateix autor sobre els saluts catalans.

narratiu (així ho indiquen el lloc que ocupen els saluts “independents” als manuscrits, sempre a la secció de noves rimades).

A diferència d'altres saluts d'amor catalans, al que ara estudiem hi ha una clara consciència i voluntat de compondre un salut: l'estructura és definida, té molts dels tòpics característics dels saluts occitans (i no té aquells que no hi solen aparèixer) i la hibridació amb la narrativa està clarament marcada. Tot sembla indicar que l'autor coneixia almenys una part de la tradició occitana de saluts i podem afirmar que coneixia molt bé la literatura trobadoresca. També és molt possible que conegués almenys el *Facet*, un dels models catalans del gènere.²⁰⁶

Un element que crida l'atenció d'aquest salut, com he mencionat anteriorment, és l'ús de citacions com a estratègia de persuasió. Aquesta estratègia, que no s'observa en altres saluts, indica un interès deliberat de l'autor a vincular la seva obra al món trobadoresc, primer per la presentació de cites de trobadors clàssics, i segon per emprar una estratègia més pròpia de la narrativa trobadoresca, utilitzada de forma emblemàtica a *Si no fo el temps* de Raimon Vidal de Besalú.

Si observem ara la tradició dels exemples o contes interns, el primer sembla tenir influències del *roman* francès, concretament del *roman* “idíl·lic”, una mena de subgènere que tracta de l'amor entre adolescents de diferent ascendència social, purs i innocents. El *roman* idíl·lic té una base comuna que després es va desenvolupar amb característiques diferents: l'amor pur, simple i ingenu entre dos nens d'origen estamental aparentment divers, amor que es manifesta a l'adolescència, quan són separats per evitar aquest amor desigual, que és pur per l'edat precoç en la que sorgeix. Alguns dels *romans* francesos coneguts que segueixen aquest tema són, entre d'altres, *Floire et Blancheflor*, *Aucassin et Nicolette*, *Galeran de Bretagne* o *Escoufle*. L'exemple del salut té evidentment elements propis del *roman* idíl·lic, però, malgrat la seva brevetat, també es desenvolupa amb característiques particulars. L'origen pur i cast de l'amor que esclata a l'adolescència i la desigualtat social entre els adolescents es manté clarament; però la separació, en aquest cas, no es produeix a causa dels pares sinó pel sentit del deure de la princesa, que té por de caure en deshonra i prefereix refusar el fill del senescal. Aquest sentiment desapareix quan l'amant fuig al bosc i ella decideix anar a buscar-lo. Les aventures derivades de la separació i el motiu de la *mésalliance* (el descobriment de la casta noble del que tenia l'origen baix) no es produeixen, ja que el *roman* es trunca per la prematura mort dels joves. El final trist tampoc no és típic d'aquest tipus de *roman*; de fet és la diferència més radical respecte de la base comuna dels *romans* idíl·lics. Aquest tipus de final tràgic recorda més aviat a l'anònim del segle XIII *Piramus et Thisbé*, derivat de la coneguda faula ovidiana de *Pyramus et Thisbe*. Ara bé, malgrat que es pot afirmar que hi ha una influència del *roman* idíl·lic, és molt difícil de filiar l'*exemplum*, ja que no hi ha cap dada ni element que el vinculi directament amb cap dels coneguts. Segons la hipòtesi d'Ors, l'autor del *Salut* segurament no va utilitzar cap font concreta; més aviat com a “bon coneixedor de la literatura del seu temps”, reprengué el tema del *roman* idíl·lic medieval

²⁰⁶ Tot i ser un ensenyament narratiu, aquesta obra resulta fonamental a l'hora d'estudiar els saluts catalans. A l'apartat 4 de la fitxa sobre el *Facet* es presenta una breu anàlisi de l'estructura del salut d'amor que en part mostra les possibles influències a l'obra que ara ens ocupa.

i el modificà “a partir de la declaració amorosa, per adaptar-lo a la lògica i al to, eminentment cortesos, del seu discurs. (...) I per això, el desenllaç tràgic, que no trunca solament l'idil·li, sinó que trenca amb la tradició literària de l'idil·li medieval. Ruptura o distanciament (...) necessària per establir el paral·lelisme entre la moralitat derivada de l'*exemplum* adduït, i l'al·legat cortès expressat en l'argumentació del salut”(Ors 1985: 332-333).

Pel que fa al segon exemple, el *Lai dels muls d'infern*, és el que la crítica ha trobat més interessant. Com el primer, funciona com a part de l'argumentació; en aquest cas intenta reforçar la idea plantejada per l'autor que les dames sense mercè són castigades de forma irreversible, és a dir, que elles tampoc no rebran mercè a l'hora de ser jutjades. Aquesta narració és més elaborada que l'anterior i presenta unes imatges molt més interessants, que van permetre de vincular-la amb fonts més precises.

Els objectius persuasius d'aquesta narració tan contundent són evidents ja en una primera lectura. En aquest cas l'autor fa servir un exemple més anàleg a la situació de la requesta (un cavaller rebutjat per la seva dama) per a, d'una forma relativament velada, amenaçar o prevenir a la dama de les conseqüències que pot sofrir en cas d'una negativa (o de demorar la seva resposta) a les seves peticions. L'autor utilitza aquesta vegada una narració que hem vist que pot definir-se com un lai narratiu, ja que encaixa perfectament en la caracterització de Frappier; l'autor segurament coneixia i es va inspirar en aquests lais per estructurar el seu relat.

A l'*exemplum*, però, es pot apreciar la possible influència més directa de dos textos coneguts a l'edat mitjana que comparteixen de forma evident un motiu més concret: el *De Amore* de Andreas Capellanus i l'anònim *Lai du trot*. En tots dos casos el motiu és el del contrast entre les dames que van tenir mercè dels seus amants i són premiades pel déu d'amor i les dames sense mercè castigades pel mateix déu, motiu que deriva en part del de la dama sense pietat clàssica de la poesia trobadoresca i en part de les variacions del motiu que desencadenarà la ficció literària del segle XV la *Belle dame sans merci*, d'Alain Chartier. Aquestes dues versions són les que més s'apropen a la presentada per l'autor del salut català; n'hi ha més d'anteriors i posteriors (és a dir, del segle XV), però que tenen força diferències i, per tant, no considero necessari de mencionar-les en aquest breu estudi.²⁰⁷

El motiu al *De Amore* (en la seva versió més extensa de cap el 1185) es desenvolupa en una presentació-exposició del tema de la ruptura amb la divinitat de les dames desconeguts sota la rúbrica *De palatio amoris*, on es descriu el palau d'amor en el qual cada grup de dones, d'acord amb com es van comportar respecte de l'amor, ocupa un lloc més o menys afavoridor. I després es complementa amb una narració al·legòrica com a *exemplum*, sota la rúbrica *De poenis mulierum non amantiun*.²⁰⁸ Aquesta narració

²⁰⁷ Entre altres, trobem la versió de Richard de Fournival (mitjans del segle XIII) presentada en un dels episodis del seu ensenyament *Consais d'Amours*; l'al·lusió de fra Bernat Hug de Rocaberti al seu poema *Gloria d'Amor* del segle XV, on fa referència a una mena d'infern d'enamorats; la versió de Boccaccio a la novel·leta de *Nastaglio degli Onesti* al Decameron; i la *Confessio Amantis* de Gower de finals del XIV.

²⁰⁸ En aquesta narració, es relata com un grup de cavallers francesos travessaren un bosc i arribaren a un prat on van descansar ells i els seus cavalls. Ja refets, partiren novament menys un dels cavallers el

comparteix amb el lai del *Salut* alguns elements com l'aparició del déu d'amor i la font, però desenvolupa més el motiu sobre els càstigs que sofreixen les dames que no actuen cortesament envers els cavallers que les requereixen. L'amplificació del motiu es materialitza amb la incorporació d'un segon grup (el de les dames desvergonyides) i amb un major desenvolupament dels turments de les dames sense mercè. A més, incorpora un viatge del cavaller al castell d'amor on encara s'amplifiquen més els beneficis i els perjudicis de cada grup de dames.

L'anònim *Lai du Trot* (mitjan segle XII) tracta el motiu de forma molt més breu que el *De Amore*, perquè redueix el grup de dones i es limita a la cavalcada, igual que el *Salut*.²⁰⁹ Comparteix també amb el lai català elements com l'ús de la contraposició de colors per diferenciar els grups de dames i el fet de prescindir del grup de les dames

cavall del qual s'havia separat dels altres. Quan va quedar tot sol començà a buscar els seus companys; llavors va veure al lluny una gentada, a la qual s'apropà. Va veure, primer, un jove cavaller amb una corona d'or al cap que anava en un corser. El seguien moltes dames belles i elegants cavalcants en cavalls ambladors. Cadascuna d'elles estava acompanyada de tres cavallers per facilitar encara més l'anadura del cavall. Una escolta d'homes armats tancava la comitiva, per protegir-la d'un altre grup que venia més enrere. Aquest segon grup estava integrat per un grup de dones a les quals un tropell d'homes enardits acuitaven perquè acceptessin els seus serveis. Finalment, arribà un tercer grup; en aquest cas es tractava d'una multitud de dones soles, belles però miserablement abillades i cavalcant sense selles uns rossins magres, que trotaven bruscamment. Una d'aquestes dones se li apropà al cavaller i li explicà que el que veia era l'exèrcit dels morts, que el jove de la corona d'or era el déu Amor que un cop a la setmana aplega la seva milícia acordant per cadascú allò que es mereix, segon com s'hagi comportat durant la seva vida terrenal. Així les dames del primer grup eren les que s'havien comportat com calia, és a dir, van saber escollir els seus amants i van saber donar-li resposta a les seves requestes amb sensibilitat; les del segon grup eren les que no havien sabut discriminar i havien donat el seu amor a tot el que s'ho havia demanat i finalment, el grup més turmentat era el de les dames que no havien sabut amar i havien refutat als bons amants. La dama explicà al cavaller que abans d'anar-se'n a la recerca dels seus companys calia que acompanyés la comitiva per veure els càstigs i sofriments de les dones arrogants i la joia de la qual gaudien les dames més indulgents. El cavaller s'incorporà, doncs, a la comitiva fins a arribar a un lloc paradisiac on es trobava el palau d'amor. Al palau va veure a la regna d'amor i va veure com les dames indulgents dormien en llits acomodats en cercle al voltant del tron de la regna, on es trobaven tota mena de plaers (Delícies). En cercle també, però més allunyat de la regna, es trobaven un altre espai (Humitat) on els rierols es feien tumultuosos i freds, i el sol pegava amb molta força sense cap espai d'ombra. Aquest era el lloc que ocupaven les dones desvergonyides. Finalment, a l'últim cercle es trobava l'espai de les dones sense mercè (Aridesa) que no tenia aigua, la calor cremava i la terra era àrida. Només hi havia uns feixos de branques espinoses travessats per uns bastons les puntes dels quals eren sostingudes per dos homes molt forçuts. Les dames s'havien de col·locar damunt d'aquests feixos, sacsejats constantment pels homes forçuts, mentre els seus peus es cremaven amb la cremor de la terra.

²⁰⁹ El lai narra la història del cavaller de la taula rodona Lorois, que un dia sortí a cavalcar pels boscos dels seus dominis cercant el cant del rossinyol. Mentre el buscava de cop i volta aparegueren davant seu unes vuitanta donzelles, ricament vestides i cavalcant uns palafrens blancs. Les acompanyaven un nombre semblant de cavallers cavalcant destrers i també ricament vestits. Després de passar aquest grup, Lorois veié que un altre s'apropava, en aquest cas d'unes vuitanta dames i uns vuitanta cavallers; seguien joiosament al grup anterior, i tots cavalcaven també còmodament i estaven ben abillats com les donzelles i cavallers d'aquell. Després el cavaller veié un tercer grup, aquesta vegada compost d'unes cent verges muntades sobre rossins negres i vells, sense estreps i amb selles espellifades. Venien en gran tumult, planyent-se dolorosament, i patint un gran turment pel dur trot dels rossins. Cavalcaven soles, vestien miserablement i anaven descalces. Damunt elles les seguia una tempesta, per la qual cosa suportaven els trons i la neu que queia. Aquest grup era seguit per un altre, aquesta vegada compost per homes que patien els mateixos turments. Una d'aquestes verges que anava rressagada li va explicar a Lorois què era el que veia. Les donzelles i dames dels dos primers grups eren les que havien servit lleialment Amor durant la seva vida i així eren recompensades. Les dels rossins negres eren les que havien estat orgulloses i arrogants, i aquell era el càstig que rebien pel seu capteniment. Lorois retornà al seu castell i ordena a les dames, donzelles i verges que es guardin prou bé de trotar.

desvergonyides i dels càstigs posteriors a les cavalcades. Hi ha elements, però, que no apareixen a la versió catalana, com la tempesta que pateixen les dames sense mercè (que és anàloga a la polseguera del *De Amore*, vegeu nota 208), els cavallers que acompanyen a les dames i que pateixen les mateixes recompenses o càstigs (en el cas del *De Amore* només acompanyen a les dames o les requereixen, però no sofreixen els càstigs de les dames sense mercè), i la distinció entre dames i donzelles al grup de les dames coneixents (distinció tampoc no recollida al *De Amore*).

Si bé es poden observar moltes semblances entre les tres versions, també hi ha diferències significatives que permeten pensar una influència no directa, potser a través d'una versió desconeguda entre l'obra llatina i la francesa i el nostre lai. Ors, a propòsit d'aquesta suposada versió, afirmà que “l'anàlisi lingüística abona la possibilitat d'un antígraf provençal, possibilitat que ha de ser estesa amb la prudent reserva i cautela que mereixen tots aquests tipus d'hipòtesi” (Ors 1985: 403).

Hi ha més motius del lai català, entre ells, la tuïció de la dama (l'ajut o protecció de la dama a un jove cavaller), la cacera del cérvol blanc (l'animal blanc com a senyal de la pròxima aparició de la cosa sobrenatural), l'aparició del déu d'amor com a cavaller i baró jurisdiccional que fa acomplir els càstigs, la font vedada, etc. Tots aquests motius van ser emprats molt sovint a l'edat mitjana, en alguns casos reelaborat tòpics grecollatins. De moment, l'anàlisi d'aquests tòpics al *Salut* no indica una filiació amb altres textos que també els citen i, per tant, no els desenvoluparé en aquest treball.²¹⁰

6. Autoria

Sobre aquest punt només tenim les dades ofertes per Ors, que assenyala com a possible autor un “excel·lent coneixedor de la cultura cortesa” (p. 515), que va saber aprofitar-ne els motius en les seves argumentacions, sobretot pel que fa al lèxic trobadoresc:

“Tot fa pensar en l'estil i la tècnica d'un *plaidoyer* forense. I més que més, quan hom té present la declaració inicial de prendre la dama com a instància judicial i l'al·lusió a l'exercici de l'advocacia que l'autor fa en plena argumentació. Fins i tot, si no sabéssim que es tracta d'un recurs per a donar versemblança a la ficció literària, hom creuria que aquesta defensa, tan bé serrada, dels interessos del requestador, és feta per un jurista, avesada a l'exposició gradual o concatenada dels arguments *ad hoc*” (Ors 1985: 516).

Pigini (2022, 2023) indica que, segons els trets lingüístics, l'autor podria ser català o llenguadocià, i que era coneixedor de la narrativa occitana, especialment de la *Flamenca*, que li va servir d'inspiració (2022: 12).

7. Datació

²¹⁰ Respecte a aquest tema, Ors presenta a la seva tesi una anàlisi força completa de l'ús que d'aquests tòpics fa el lai que estudiem (vegeu p. 410-510).

La majoria dels estudis coincideixen a datar la peça a les darreries del segle XIV, ja sigui pel tema (Meyer) o per el tipus de llengua (Ors). La datació més precisa la dona Ors en el final del segle XIV com a *terminus ad quem*, d'acord amb el tipus d'escriptura del manuscrit (gòtica cursiva textual) i el tipus de llengua, sense trets característics de les formes lingüístiques pròpies del català literari del segle XV (p. 59 i 513). Per precisar una mica més la datació, Ors considera les possibles datacions de la resta d'obres del manuscrit (majoritàriament de la segona meitat del segle XIV) i dedueix que el cançoner va ser compilat a principis del XV amb obres que van ser compostes i conegudes majoritàriament a la segona meitat del segle anterior, algunes de les quals van ser fins i tot copiades a les darreries d'aquest segle (les de Turmeda, per exemple). D'acord amb la seva anàlisi lingüística i literària del *Salut d'amor*, conclou: "l'estat de la còpia pervinguda (del salut) revela, inequívocament, un procés de còpia anterior i, per tant, i en principi, un cert lapse de difusió de l'obra abans d'arribar a mans del nostre copista. Conseqüentment, sembla plausible d'estimar que la composició del salut-lai correspon al darrer terç del segle XIV i, més aviat, a l'inici d'aquest terç" (Ors: 514).

Sobre la datació és interessant la nota al text que fa Asperti (2001) a l'edició que presenta al RIALTO, a propòsit d'alguns errors comesos pel copista en relació amb les grafies "y" i "y~" (yn / ny). Asperti considera que és possible que els errors es deguin al fet que a la font estigués present la grafia "y" per la nasal palatal, la presència de la qual era relativament antiga (segles XIII i XIV) en el moment de la còpia, perquè ja no apareix al segle XV. És a dir que la font potser seria més antiga (mitjans o principis del XIV?) per mantenir aquesta grafia que ja resultava difícil d'interpretar correctament al copista de finals del XIV – principis del XV.

L'observació d'Asperti, però, va ser contestada per Pigni (2022, 2023) en considerar que aquest error es produeix en dues formes aïllades i que podrien tenir una altra causa, ja que la grafia "y" per la nasal palatal tampoc era totalment absent al segle xv. Pigni observa, però, indicis que confirmen la hipòtesi de datació d'Ors, com la presència d'alguns gal·licismes (presents a Catalunya, però no a les regions occitanes) que indicarien que l'obra va ser composta a finals del segle XIV (Pigni 2022: 12).

8. Localització

Com sol succeir a moltes de les obres contingudes al cançoner, no hi ha una localització manifesta a l'obra, tot i que en aquest cas el segon dels *exempla* es troba localitzat a un país anomenat Leonés, que Riquer relaciona amb Loonoi, d'on era Tristany (Riquer 1984: 235). Tampoc tenim dades que ens ajudin a establir el lloc de composició de l'obra, tot i que al seu estudi lingüístic Ors proposa un copista del català oriental, més en concret de la zona central (com es veurà a l'apartat següent). Pigni (2023) proposa que l'autor de la composició seria procedent de Catalunya oriental o Llenguadoc, segons els trets lingüístics analitzats al seu estudi.

10. Aparat, correccions i anotacions sobre el testimoni de F^a

A la còpia manuscrita del *Salut* es pot observar que, al recto del foli inicial, els calderons apareixen cada dos versos, però canvia al verso del mateix foli, quan la freqüència es regularitza a l' habitual del manuscrit (un calderó cada 6-10 versos aproximadament). Aquesta alteració és possible que respongui a una qüestió estructural que ja hem vist en altres obres al cançoner: el *Salut* és la primera obra del plec i el copista assenyala aquestes transicions augmentant la freqüència de calderons entre els versos (vegeu § 2.7.2.1).

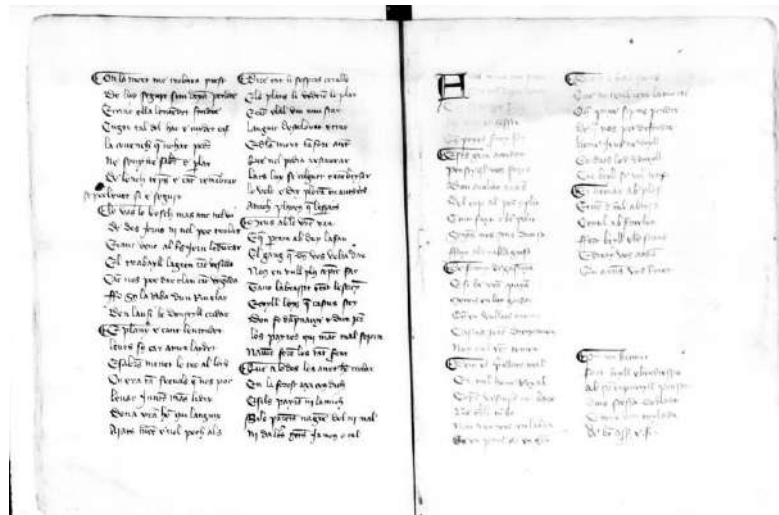
Al *Salut* hi trobem també l'única interpolació al manuscrit; Després dels primers 4 folis de l'obra, en trobem un (el 12 de la numeració actual) que en realitat és de l' *Arnès del cavaller* i que hauria de situar-se entre els actuals folis 20 i 21. És conegut que aquesta interpolació és posterior a la còpia, segurament a causa del procés de fragmentació del manuscrit.

Un altre element destacat és una nota marginal a la part superior de la segona columna del foli 10^v, que ja s'ha analitzat anteriorment (vegeu § 2.8.3). Es tracta d'una de les anotacions secundàries, fetes amb una lletra diferent de la de les obres, que podrien ser proves de ploma (en aquest cas es troba acompanyada d'algunes línies que reforcen aquesta hipotesi). La nota no es llegeix bé i sembla una pregària en llatí: “Amen ma(ria?) grasia plena d(a)n(os) te an(i)m(a) bene dicta (et) in nombre(?) (de) santa maria mater dej ora p(er) no(sa)l(tr)as(?) peccatores ame(n) [...]”. La lletra és molt semblant a la de l'anotació del foli 42^r de *F^b*.

L'obra acaba amb la salutació final “D(e)o gracias” que indica que el copista considerava acabada l'obra, tot i que, segons els diversos estudis existents del *Salut*, sembla que manqui part de la conclusió final, que queda poc desenvolupada.



Imatge 107. Inici del *Salut d'amor* al foli 8r; s'observa un augment en la freqüència dels calderons, com és habitual en la transició entre plecs.



Imatge 108. Es pot observar clarament la interpolació de l'Arnès del cavaller.

Voldria mencionar unes observacions interessants d'Ors a propòsit del copista. Afirmar que el copista possiblement pertanyia al territori del català oriental, segurament a la zona central (sobretot per l'assimilació de les vocals àtones i confusió d'alguns grups consonàntics, vegeu Ors 1985: 13-59). En aquest punt fa una interessant apreciació quan afirma que és possible que aquesta còpia fos fruit d'un dictat, ja que l'estudi de la versificació mostra una sèrie de lliçons errades que són gairebé homòfones a les lliçons correctes (p. 520).

També fa referència als nombrosos elements provençals del text, però conclou que formen part de l'habitual hibridació de les dues llengües en els texts catalans de l'època.

No elaboraré aquí un aparat de correccions perquè pot consultar-se l'elaborat per Asperti de 2001 a la seva edició publicada al RIALC, vegeu <https://www.rialc.unina.it/0.38.htm> (última consulta: 01/2024).

VII. Lausor de la Divinitat

1.

a. 7

b. Ff. 17^r-20^v

e. Unes noues vull come(n)sar | P(er) apendre e p(er) ense(n)yar...

f. RAO 40.1 (Dc:31); Doctrina cristiana en vers; Lausor de la Divinitat.

g. *Unicum*

h. Meyer (1891); Navarro (2000; RIALC)²¹¹

j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades (comes) a la fi d'alguns versos.

k. Completa

²¹¹ <https://www.rialc.unina.it/40.1.htm>, última consulta 21/01/24.

2. Argument

L'obra comença amb un pròleg o introducció (versos 1-35 de l'edició de referència), on l'autor explica que escriurà unes noves rimades amb tot el cal que sàpiguen els bons cristians per tenir bona fe. Continua amb una presentació d'ell mateix com a autor (després d'utilitzar el tòpic de la *captatio benevolentiae*) i titula l'obra *Lausor de la Divinitat*. Acaba la introducció amb una lloança a la Verge i al seu fill i amb una pregària a Déu.

Ja al cos del poema, Cescars insisteix en la necessitat que tothom tingui una bona creença i faci penitència dels pecats comesos. A continuació elabora una llista dels principals fets de la religió cristiana en què s'ha de creure (encapçalades per més d'un "eu", que posa a l'autor com a exemple de bon cristià), entre ells: la Trinitat, el fet que Déu és el creador del paradís i la terra, l'existència de l'infern, el poder sobirà de Déu sobre totes les coses, Jesucrist com a fill de Déu, l'Anunciació, Maria verge mare de Jesucrist (la sagrada concepció), el naixement de Jesús (l'Encarnació), l'arribada dels tres reis d'orient, la Crucifixió, la Resurrecció, l'Ascensió, els apòstols, el Judici Final, l'Església catòlica romana, els sagraments, etc.

Després d'aquesta llista en comença una altra sobre allò que "deuria | aprendra e saber homs bos" (vv. 159-160), on explica breument els set sagraments, els deu manaments, les set obres de misericòrdia, les set obres espirituals i com fer vertadera penitència (amb una llista de les nou causes que fan falsa o danyen la penitència).

Finalment, Cescars tanca el poema recordant la utilitat d'aquestes noves rimades per al cos i l'ànima, i encomana la seva obra (mitjançant un tal Arnau de Rios) a Guirauts, bisbe de Lleida (identificat com Guerau de Requesens), a qui elogia i saluda (tant a ell com a tot el seu llinatge).

3. Estudis previs

Com en tots els *unica* de *F^a*, el primer treball és de Paul Meyer (1891) a *Romania*. Meyer qüestiona el títol escollit per l'autor ("E vull na far obres rimades, | e vull que sien apeylades, | si a Deu ve en voluntat, | Lausor de la Divinitat | que feu n'Aymo de Cescars" vv. 21-25), que considera obscur i poc apropiat per a la temàtica del poema. Decideix, doncs, titular-lo *Résumé de doctrine chrétienne*, que defineix en poques paraules la temàtica de l'obra. Meyer fa un resum dels temes tractats en el poema, i afirma que no tindria res d'interessant sinó fos per la menció del nom de l'autor i pels elements que permeten d'establir-ne una datació aproximada. La menció del bisbe *Guirauts* associat a *Lerida*, és a dir Guerau, permet identificar-lo amb Guerau de Requesens, bisbe de Lleida de 1380 a 1399. Meyer qualifica el poema de Cescars com "médiocre", però reconeix que l'autor tenia almenys un "rellé connaissance de la langue littéraire" (Meyer 1891: 210).

Dècades després, Massó i Torrents va dedicar al poema algunes pàgines al seu *Repertori* (1932), on recupera el títol *Lausor de la Divinitat*. Fa una breu anàlisi del nom Aimó, estrany en català, a diferència del cognom Cescars, apel·latiu freqüent de famílies

catalanes. Massó i Torrents referma la identificació del bisbe Guerau de Requesens i també fa referència a Arnau de Rios, amic de l'autor a qui envia per saludar al bisbe i a tot el seu llinatge, sobre el qual no va trobar, però, cap documentació. Massó i Torrents acaba l'anàlisi amb la transcripció d'alguns versos i amb un resum del que qualifica com un resum esquemàtic de la doctrina cristiana.

L'últim estudiós en dedicar unes pàgines a aquest poema va ser Riquer al seu capítol "Literatura religiosa i moralitzadora" de la *HLC* (1984). Sobre el nom i cognom de l'autor, Riquer destaca la semblança amb el nom del trobador Amanieu de Sescars, i considera que podria tractar-se d'un avantpassat seu. Torna a mencionar la identificació del bisbe Guerau de Requesens com a element fonamental per la datació del poema, i agrega que la menció del seu llinatge podria significar una vinculació de l'autor amb els Requesens. Menciona també a Arnau de Rios, que no ha aconseguit documentar. Finalment, defineix el poema com una "doctrina cristiana en vers, feta amb finalitat didàctica" (p. 302).

4. Caracterització literària

Composició de 348 versos octosil·làbics apariats, en un llenguatge clar i senzill, sense complicacions retòriques evidents, segurament perquè estava destinat a un públic ampli, no gaire culte.

5. Tradició

Els tres estudiosos que han estudiat aquesta peça no n'han establert una possible filiació o tradició específica. Aquesta manca de vinculacions ve del fet que el poema no és més que un resum en vers del contingut catequètic bàsic del cristià, sense exemples ni trets que la puguin filiar a cap obra particular coneguda i per l'ús d'un llenguatge més aviat planer. Encara que hi hagi molts autors coneguts que han fet obres que es van qualificar de "doctrines cristianes", com els pares de l'Església (San Agustí ha fet una de les més conegudes) o altres coneguts teòlegs i savis (entre ells a Catalunya tenim a Ramon Llull i a Eiximenis com els màxims representats), cap d'aquestes obres es pot comparar amb la que ens ocupa, perquè són obres molt extenses (compostes en llatí o en vulgar generalment en prosa) fruit d'una gran cultura i coneixement, fetes majoritàriament per a un públic especialitzat i que no només exposen una doctrina, sinó que elaboren pensament. El poema de Cescars és probable que estigui relacionat amb les doctrines morals pràctiques que circulaven a la societat medieval; a Catalunya en tenim alguns exemples emblemàtics, com la *Doctrina moral* de Nicolau de Pachs (florilegi de màximes estretes de diversos autors), el *Llibre dels bons amonestaments* de Turmeda (que en part té com a font la *Dottrina dello Schiavo di Bari*) i el *Llibre de tres*, les dues últimes també copiades en el nostre manuscrit. Aquesta relació es pot veure en trets com l'extensió (unes centenars de versos), a vegades el metre (noves rimades o en vers), el públic al qual va dirigit (pràcticament tota la societat) i la seva finalitat didàctica. Però també hi ha diferències notables, com la forma de florilegi que generalment tenen aquestes doctrines

i el tema no exclusivament religiós malgrat que sempre estigui present en alguns dels versos o màximes. Totes aquestes observacions són només això, observacions, ja que la realitat és que, fins ara, no s'ha trobat cap filiació clara per a *Lausor de la Divinitat*. Tot sembla indicar que Cescars va voler fer un resum pràctic de doctrina cristiana amb coneixements bàsics i per això es va inspirar almenys en part en les doctrines morals que circulaven al seu entorn.

6. Autoria

Al poema l'autor menciona dues vegades el seu nom. La primera al començament, després de declarar la seva intenció, i entonar la *captatio benevolentiae*: “Bona fe es bona creensa, | e car eu ay pouca sciensa | e no say letres pauc ni tan, | pens me que mantes gents diran: | Baros, n'Aymo de Sescars, com parla 'xi d'estayls afars | que no sap de letra sol mot?” (vv. 7-13). La segona és poc després, quan defineix el títol de la seva obra: “E vull na far obres rimades, | e vull que sien apeylades, | si a Deu ve en voluntat, | Lausor de la Divinitat | que feu n'Aymo de Cescars.” (vv. 21-25).

Tant Massó i Torrents com Riquer van intentar analitzar aquest nom per establir una identificació més precisa, però es basaven en dades soltes que permeten conclusions més o menys vagues. Hem comentat anteriorment que Massó i Torrents va explicar que el nom Aimó és rar a la Catalunya medieval i quan apareix sol estar vinculat a personatges estrangers, però va reconèixer que el cognom Cescars sí que és freqüent (Massó i Torrents 1932: 392). Martí de Riquer creia que era possible que el trobador Amaineu de Sescars fos avantpassat del nostre Aimó, per la semblança dels noms i els cognoms compartits, però no va presentar cap altre indici per tenir en compte aquesta possibilitat (Martí de Riquer 1980: 301). També va veure als últims versos una possible connexió entre l'autor i el llinatge Requesens, quan Aimó envia un salut al llinatge del bisbe: “E per ço car no say prelat | plus savi ne plus entendent, | vull que vages a luy mantinent, | Arnau de Rios, per demandar | si y ha outra ops smendar. | E saludar l'as de part me, | e digues luy qu'en bona fe | am luy e trestot son linatge” (vv. 341- 348). Encara no s'ha trobat cap document, però, que vinculi cap Cescars amb els Requesens lleidatans. De moment, doncs, tenim únicament la data com a únic element realment fiable per continuar investigant sobre qui era Aimó de Cescars.

7. Datació

Aquest poema és un dels pocs del manuscrit que permet una datació aproximada. Tal i com ja va veure Paul Meyer, gràcies a l'elogi i la salutació que l'autor dirigeix al bisbe de Lleida, Guerau de Requesens s'ha de datar necessàriament entre 1380 i 1399 (vegeu també Martí de Riquer 1984: 302). Aquesta datació coincideix a grans trets amb la datació proposta per a la majoria de les obres contingudes al manuscrit de Carpentràs, com hem comprovat durant l'elaboració d'aquesta tesi.



Imatge 109. Inici de Lausor de la divinitat, foli 17^r de F^a.

8. Localització

No s'ha establert ni per al poema ni per a l'autor una localització precisa, tot i que la dedicatòria al bisbe de Lleida podria indicar una relació amb aquesta zona.

10. Aparat, correccions i anotacions sobre el testimoni de F^a

Cap tret destacable en especial: la proporció de calderons és l'esperada; comença amb una majúscula de mida més gran i en tinta vermella com la majoria de les obres del manuscrit i acaba amb la salutació esperada. Comença al recto d'un foli i ocupa els espais correctament i per tant no sembla un afegitó accidental.

Per l'aparat de correccions es pot consultar el publicat per Gemma Navarro al RIALC (vegeu nota 211).

VIII. Arnès del cavaller

1.

a. 8

b. Ff. 12^{r-v} + 21^r - 34^v

e. A uos mout aut seyor | Car ets digne donor... (f 12^r; inc. de l'obra); Qui larn(es) portara... (f 21^r, continuació).

f. RAO 96.2; Parramon (1992), 0.27 (Ia:1); *L'Arnès del cavaller*.

g. E (6), F^a (4).

h. D'aquest testimoni: Meyer (1891); Faraudo (1910-12); farà servir l'edició de **Cabré, Lluís (1993)** com edició de referència, però, que col·laciona tot dos testimonis i utilitza F^a com a manuscrit base.

i. E; F.

j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades (comes) a la fi d'alguns versos.

k. Completa.

2. Argument

Es tracta d'una exposició doctrinal de les virtuts del bon cavaller cristià i del bon governant, i a través de quins mecanismes es pot defensar dels vicis. A l'exposició es poden detectar diverses parts estructurals bàsiques: *exordium*, *narratio* (desenvolupada en una exegesi, una *petitio* i una imatge conclusiva a l'exemple del salt del cavall) i *conclusio*.

L'*exordium* (vv. 1-99) comença amb la dedicatòria (ofrena) al seu "aut senyor", amb les usuals fórmules de *captatio benevolentiae*, seguida d'una enumeració de les diverses peces de l'arnès del cavaller que ofereix al seu senyor i de l'exhortació a vestir-lo i mantenir-lo en bon estat. A l'arnès, separat en dues parts: elements defensius i elements ofensius, no hi figura, però, el cavall. Ho justifica per la impossibilitat de trobar un cavall adequat a l'excel·lència de l'arnès i del seu senyor, i anuncia que més endavant ho argumentarà "per raó fina" (v. 86). El cavall representarà un dels elements més elevats de la seva doctrina.

La *narratio* (vv. 100-1214) enumera les peces de l'arnès, descrivint-les amb detall i associant-les a una virtut (elements defensius) i en oposició a un pecat (elements ofensius). El bacinet es lliga amb la humilitat i protegeix de l'orgull; el capmall, amb l'abstinència, en contra de la glotonia; la cota, amb la paciència, en contra de la ira; el jaqués, amb l'amor, en contra de l'enveja; les bragues, amb la castedat, en contra de la luxúria; l'arnès de la cama, amb la proesa, en contra de la peresa, etc. També es fa referència a les virtuts i pecats més específics del governant: llarguesa-avarícia; coneixença-desconeixença; saviesa-follia; justícia-injustícia; caritat-crueltat; fortalesa-covardia, etc.

Aquestes virtuts morals s'associen majoritàriament a virtuts cristianes. Així, per exemple, el bacinet representa la humilitat, humilitat que ja tenia la verge Maria i que s'ha de tenir amb Déu, creadors de tots, vilans i senyors, iguals davant la mort i el naixement. I com Déu ens ha creat, li devem humilitat, i aquell que pren més béns (bon llinatge, bondat, fortalesa, coratge, etc.) s'ha de sotmetre més a Déu que aquell que no en tenen tants. Aquesta referència explícita a la doctrina cristiana no s'utilitza en l'exegesi de totes les virtuts o pecats, en molts casos només s'expliquen les qüestions morals que s'associen a la virtut i el pecat al·ludit. L'associació de les virtuts enumerades amb la doctrina teològica cobrarà una força especial a la descripció de l'arnès del cavall (la sella s'associa amb la fe, la brida amb el temor de Déu, els esperons amb la perseverança, etc.), on es canvia el marc predominantment moral pel teològic.

Aquesta enumeració exegetica té una primera conclusió parcial en acabar la descripció de l'arnès del cavaller pròpiament dit, per començar amb la descripció, ara sí, de l'arnès del cavall, seguit d'una segona conclusió parcial que fa referència a tots dos arnesos. Finalment, unifica l'ofrena mitjançant la figura del genet i del seu cavall, explicant el significat del cavall (voluntat), del genet (raó) i de la cavalcada (la vida).

La primera part de la *narratio* és la més exegetica, però paulatinament torna a realitzar l'enumeració, més sintètica i amb tots els elements explicats, recollint també les associacions morals i incorporant-hi la imatge del genet i del cavall. Aquesta imatge es desenvolupa encara més quan s'incorpora l'exemple del cavall associat al destí final de l'home (la cavalcada és la vida, la caiguda el pecat, la descavalcada final la mort, i el salt del cavall la salvació o la condemna).

A la *conclusio* (vv. 1215-1264) ja no hi ha elements doctrinals sinó que es tanca l'obra de forma estructural: es corrobora que s'han complert les intencions anunciades a l'exordi i s'insisteix en la salvació del destinatari si fa un ús adient de l'arnès. L'autor signa la seva obra: "Ez a mé, Peyres March | humil vostre sotmés..." (vv. 1252-53), i es repeteixen fórmules de salutació i d'humilitat.

3. Estudis previs

El primer a editar l'obra segons *F^a* i en establir el títol (encara no s'havia descobert l'existència d'*E*) serà Paul Meyer a la revista *Romania* el 1891. L'estudiós també relaciona l'obra amb altres de contingut força semblant, que també associen les peces de l'arnès del cavaller amb diverses virtuts, com l'*Enseignement de princes* de Robert de Blois, el *Conte du Barril* de Jean de la Chapelle, el poema *Le chevalier Dieu* d'un anònim anglonormand, el *Dit de l'épée* de Jaques de Baisieux; el cinquè capítol del *Llibre de l'Orde de Cavalleria*, de Ramon Llull, etc. Meyer afirma que probablement aquestes obres s'inspiren en l'epístola de Sant Pau als efesis (Ef VI: 13-17), on l'apòstol menciona les armes dels legionaris romans i les aplica a la milícia espiritual cristiana. Meyer insisteix que, si bé és cert que aquests autors s'hi inspiren a l'hora de donar valors morals o relacionar amb virtuts diverses les peces de l'armament del cavaller, també s'ha de destacar que no sempre coincideixen en les virtuts o valors assignats a cada peça, i que, per tant, no es tracta d'un criteri fix.

A més d'editar el text, Meyer resumeix el criteri utilitzat per Pere March a la seva obra i estableix una datació aproximada a la meitat o l'últim terç del segle XIV. Un altre element que assenyala és el vers hexasil·làbic, a diferència de la majoria de les obres octosil·làbiques del manuscrit de Carpentràs, un tipus de vers que és més freqüent a la poesia francesa, però també representat en algunes obres en noves rimades en català. Sobre l'autor, presenta la hipòtesi que podria tractar-se d'un altre Pere March diferent del pare d'Ausiàs March, hipòtesi que no ha prosperat. Avui ja no hi ha dubte sobre l'autoria d'aquesta peça i de les altres 10 (8 coples i 2 noves rimades a més de l'*Arnès*) atribuïdes a Pere March, el pare d'Ausiàs.

Dues dècades després Faraudo de Saint-Germain (1910-12) fa una segona edició de l'obra basant-se en el testimoni de *F^a*, però incorpora com a notes al peu de pàgina les variants d'*E*. Atribueix sense dubtes l'obra al Pere March pare d'Ausiàs March i la defineix com un poema al·legòric de temàtica religiosa i moral. Assenyala com Meyer que el tipus de vers no és freqüent a les obres contemporànies en català. Recorda que aquest tipus d'al·legoria de les virtuts amb l'arnès del cavaller no era una idea nova, i menciona altres obres de temàtica equivalent, algunes ja recordades per Meyer: la

cinquena part del *Llibre de l'Orde de Cavalleria* de Ramon Llull i les *Cobles de la Ballesta*.

Poc després de l'edició de Faraudo, Amadeu Pagès va publicar l'estudi sobre la vida d'Ausiàs March i els seus predecessors (1912), un resum força complet de les biografies dels parents més significatius (literàriament i socialment) del poeta, entre els quals el seu oncle Jaume March i el seu pare Pere March. A més del resum biogràfic, analitza els seus llegats literaris i la poesia catalana dels inicis del segle XIV. Sobre la peça que ara ens ocupa, Pagès és el primer a identificar el dedicatari de l'*Arnès* com a Alfons d'Aragó, marquès de Villena, comte de Ribagorça i duc de Gandia, del qual Pere March va ser procurador i intendent entre 1370 i 1410. Com els altres estudiosos, fa referència a la poca originalitat de la idea del poema i destaca la possible influència la cinquena part del *Llibre de l'Orde de Cavalleria* de Ramon Llull. Assenyala, però, que mai s'havia fet una enumeració tan completa de les diverses peces de l'armament del cavaller com a l'obra de Pere March.

Anys després, Massó i Torrents fa referència a aquesta peça al seu *Repertori* (1932). Entre les seves aportacions destaca la crítica de l'anàlisi de les fonts franceses proposades per Meyer, perquè no creu que hagin influït veritablement en l'obra de Pere March. Sí que creu, per contra, en la influència del *Llibre de l'Orde de Cavalleria*, hipòtesi sostinguda per tots els estudiosos anteriors, inclòs Meyer. Fa una comparació entre els dos textos conservats (d'acord amb Massó i Torrent a *E* li manquen els primers 76 versos i *F* és sencer, però amb algunes lliçons millorades per *E*). Analitza l'obra en tres parts: "I. Dedicatòria i exposició rabent de cadascuna de les peces, amb la representació simbòlica. II. Cos del poema, amb repetició detallada dels símbols de l'arnès, armes defensives i combatens. III. Presentació i condicions de caràcter general; idea de la mort inevitable amb la caiguda del cavall; presentació de l'arnès al seu protector" (Massó i Torrents 1932: 548). Massó i Torrent assenyala les dues mencions a una possible procedència francesa de la idea de l'obra fetes pel mateix Pere March al poema, i coincideix amb Amadeu Pagès en la identificació d'Alfons de Gandia com a dedicatari del poema.

També Martí de Riquer a la seva *HLC* (1964) dedica una breu anàlisi a la peça que ens ocupa a l'apartat dedicat als germans Jaume i Pere March. Com els seus predecessors, Riquer insisteix en la freqüència d'aquesta idea en els autors medievals i coincideix amb Meyer en la connexió amb l'epístola als Efesis, però afegeix que les croades van motivar en un començament aquestes al·legories, que intentaven perfeccionar el cavaller cristià. Tot i indicar, com els estudiosos anteriors, la possible influència de la quinta part del *Llibre de l'Orde de Cavalleria* de Ramon Llull, aclareix, però, que és arriscat determinar una relació entre ambdós textos, perquè tenen tant similituds com diferències significatives. Coincideix amb Pagès i Massó i Torrents en identificar a Alfons de Gandia com a possible destinatari de l'obra, a qui també va dedicar altra de les seves noves rimades (*Lo compte final*, en aquest cas la amb dedicatòria explícita).

El 1987 Jaume Vidal Alcover va publicar l'obra poètica completa dels germans March. En el cas de les noves rimades, i de l'obra que ara ens ocupa, col·laciona les edicions existents basades en el testimoni de *F^a* amb el d'*E*. Sobre l'obra no aporta informació nova ni li dedica cap apartat, tret del corresponent a l'edició, però resumeix a

la introducció els aspectes més rellevants de les biografies dels dos germans que van afectar a les seves produccions literàries.

Lluís Cabré (1993) és el primer a publicar un estudi centrat exclusivament en l'edició i anàlisi de l'obra i biografia de Pere March. A la introducció fa referència a la datació de les obres literàries i les analitza breument. També fa un estudi sobre la versificació del poeta i analitza l'estil i la llengua emprada. Fa una menció als manuscrits que contenen la seva obra i a les edicions anteriors, i estableix una filiació pel de l'obra lírica, fet que no es pot aplicar a la producció en noves rimades, ja que està continguda només en dos manuscrits: dues apareixen només a un (*E*) i l'altra (*l'Arnès del cavaller*) en tots dos (*E* i *F*). Compara breument aquests manuscrits per justificar l'ús de *F* com a base de l'edició. Entre els arguments esgrimits per Cabré, podem destacar els següents: el testimoni de *F* és l'únic que conté l'obra íntegra; el manuscrit té un millor estat de conservació que *E*; els versos que hi manquen poden esmenar-se amb el testimoni d'*E*. En qualsevol cas, recorda que tots dos manuscrits tenen una proporció semblant de males lectures. Sobre *F* en concret, assenjala el desplaçament d'un dels folis de l'obra, circumstància ja assenyalada per Meyer (1884: 265).

Defineix l'obra com “una exposició exegetica de la semblança de les armes i del cavall i el genet, per mitjà de la qual es transmet la doctrina: vicis i virtuts i els fonaments catequètics que porten a la salvació” (Cabré, Lluís 1993: 76). Com els seus predecessors, identifica el *mout aut senyor* al qual l'obra va ser adreçada com Alfons d'Aragó, i reforça aquesta identificació amb la intencionalitat del poeta d'aplicar el contingut de les seves obres morals al regiment de prínceps (d'acord amb l'estudi de Cabré, darrere les obres morals de Pere March hi ha una clara voluntat d'explicar els elements necessaris per a establir un bon govern o per formar a un bon governant, per tant, no és estrany que dediqués aquestes obres al seu senyor.) Analitza els elements retòrics utilitzats (entre els quals destaca l'ús de la similitud), i relaciona l'obra amb altres autors de formació clerical com *L'armeure de chevalier* de Guiot de Provins, l'anònim *Chevalier Dé*, *Le conte dou barril* atribuït a Jean de la Chapelle, i *l'Enseignement des princes* de Robert de Blois, a més de textos homilètics o parahomilètics. Sobre l'estil, en destaca la consciència retòrica com a tret més distintiu, i sobre la llengua literària conclou que es tracta d'una hibridació de l'occità i el català, hibridació que té més trets catalans al testimoni d'*E* que al de *F*^a, aparentment més occitanitzat.

La referència més recent sobre Pere March i la seva obra és la que apareix al primer volum de la *HLC* d'Àlex Broch, dirigit per Lola Badia (2013). En concret hi trobem dues mencions, la primera al capítol sobre narrativa en vers elaborat per Miriam Cabré i Anton Espadaler, on l'obra que ens ocupa és definida com un poema a mig camí entre la cortesia i el regiment prínceps, perquè, tot i l'ús de l'al·legoria com a estratègia pedagògica, és en realitat un *ensenhamen*: el mestre és en aquest cas un conseller qui ensenya —o aconsella— com ha de ser un bon cavaller —i governant— al seu senyor (p. 340-343). La segona es troba al capítol anterior, sobre la lírica d'arrel trobadoresca, elaborat per Miriam Cabré, on es parla dels germans Jaume i Pere March i de la seva obra —sobretot la lírica— amb una visió més de conjunt, destacant l'interès de Pere pel motiu

del regiment de prínceps, a més de la combinació de l'element cortès i moral que impregna la seva obra (pp. 293-296).

4. Caracterització literària

Obra de 1.264 versos hexasil·làbics, a diferència de la majoria de les obres del manuscrit de Carpentràs que tendeixen a ser octosil·làbiques. La crítica l'ha definida com una mena d'al·legoria moral tot i que, pel seu objectiu didàctic i contingut, també és considerada un *ensenhamen*.

5. Tradició

Tal i com els estudis o el mateix autor afirmen, la idea d'utilitzar la descripció de l'arnès del cavaller com a base per a una al·legoria moral o religiosa no era original en els autors medievals. Sembla que aquesta idea neix com a continuació de l'epístola als Efesis de sant Pau (VI; 13-17), on s'associa les diverses armes romanes amb elements espirituals per crear l'armadura de Déu que vesteixi a les milícies de Crist (l'escut de la fe, la cuirassa de la veritat, l'elm de la salvació, l'espasa de l'esperit, etc.). Al segle XIII la producció d'aquesta mena d'obres al·legòriques creix a causa de les Croades; es buscava perfeccionar la idea del perfecte cavaller cristià i es pretenia il·lustrar la missió espiritual de la cavalleria. Així es componen alguns tractats d'autors de formació clerical com *De laude novae militiae* de Sant Bernat, *L'armeure de chevalier* de Guiot de Provins, l'anònim *Chevalier Dé*, *Le conte dou barril* atribuït a Jean de la Chapelle, *l'Enseignement des princes* de Robert de Bois, i, per terres catalanes, el ja mencionat *Llibre de l'Orde de Cavalleria* de Ramon Llull.

Fins a l'obra de Pere March, però, mai s'havia fet una enumeració tan completa de les diverses peces de l'armament d'un cavaller associades a les virtuts i vicis humans (Pagès 1912: 147). És potser la formulació més sistemàtica i atribueix a les set primeres peces de l'armament defensiu un vici d'acord amb la part del cos protegida, fent explícita aquesta connexió (Cabré, Lluís 1993: 80). Pere March, a més, incorpora elements retòrics propis dels sermons i de la predicació, per accentuar el seu valor didàctic: “d'una banda, perquè s'imposa un *ordo* per mitjà d'una *imago* corporal, virtualment potent, que dona compte del desplegament per contigüitat de la *collatio* i, d'altra, perquè la fixació gràfica en la *phantasia* ajuda l'home prudent a repassar la doctrina” (Cabré, Lluís 1993: 77). Però recordem que Pere March no volia només fer una descripció de les armes del cavaller per exaltar el valor espiritual de la cavalleria; a la seva obra, dirigida al seu senyor, es mencionen les virtuts del bon cavaller cristià i del bon governant, és a dir, que incorpora a les virtuts espirituals algunes de les feudals-cavalleresques. En paraules de Lluís Cabré: “Pere March emplaça l'arnès del cavaller en la dimensió del catecisme i la literatura confessional: si les armes representaven la doctrina negativa i positiva —pecats i virtuts—, els arreus del cavall i la mateixa figura integral contenen els articles essencials de la fe i la justificació de la conducta humana: memòria de la mort, judici final, glòria i infern. (...) Amb tot, no és ni la difusió pastoral ni la remissió a un corpus vast que defineix literàriament a l'*Arnès del cavaller*, sinó (...) la voluntat retòrica, aquí més deutora dels

procediments homilètics, que embolcalla un contingut polític-moral cavalleresc” (p. 82-83).

6. Autoria

No hi ha dubtes de l'autoria de Pere March (1338-1413?), germà de Jaume March i pare d'Ausiàs March. Així s'identifica als dos testimonis, i especialment a *E*, cançoner on es compila una gran part de les obres conservades de Pere i Jaume March. De la seva biografia cal destacar-ne el servei militar i administratiu com a tresorer al fill de l'infant Pere de Ribagorça, Alfons duc de Gandia (1332-1412), a qui dedica l'*Arnès*.

7. Datació

Gràcies a les cartes de l'infant Joan (Rubió i Lluch 1908-21: I, 251-54) se sap que Pere March va participar als cicles poètics de 1374 adreçant un sirventès a l'infant. Es considera, tenint en compte aquesta dada i altres relacionades amb la seva producció i biografia, que seria a partir de 1372 quan Pere March tindria la maduresa política i l'estatus suficient per començar a escriure les seves obres de contingut moral i polític (Cabrè, Lluís 1993: 26).

Sobre la datació específica de l'*Arnès*, no es tenen dades fiables per elaborar una hipòtesi que vagi més enllà del període entre 1370 i 1410. Existeixen, però, elements circumstancials i literaris que permeten identificar un àmbit més específic que va poder donar lloc a la composició d'aquesta obra, és a dir, d'aquesta “ofrena honorífica d'un arnès catequètic a un «mout aut senyor»” (Cabrè, Lluís 1993: 28). L'element literari més significatiu és la datació d'una altra de les noves rimades conegudes de Pere March, *Lo compte final*. Aquesta peça també s'adreça a Alfons d'Aragó, i hi apareix un Simó de Cifre que “sap contar” (vv. 64-65 de l'edició de Cabrè, Lluís 1993), personatge que estava al servei d'Alfons abans de 1365, i que entre 1374 i 1392 va exercir les funcions de racional, és a dir d'una persona que sap comptar. També en aquest poema es menciona en clau irònica un viatge pel mar fet per Pere March com a part del servei al seu senyor, que pot ser una referència a un dels viatges a Anglaterra fets pel poeta entre 1381 i 1385. Totes aquestes referències permeten conjecturar que *Lo compte final* va ser compost a partir de 1370, any a partir del qual Pere havia realitzat serveis suficients al seu senyor per a reclamar-li, tal com ho fa al poema en clau irònica, una compensació més justa pels seus serveis. Es considera que l'*Arnès* fou compost en una dada pròxima a *Lo compte final*, perquè només un cavaller amb una reputació d'autoritat podia compondre aquesta ofrena honorífica i moralitzadora per al seu senyor. Un ambient de celebració cerimoniosa justificaria, a més, que el nostre autor, amic i privat d'Alfons d'Aragó, li dedicés un obra com la que ens ocupa. Aquest context propici podia ser, d'acord amb la biografia de Pere March, una de les corts generals de Montsó (celebrades el 1383-4 i també el 1388), a les quals va assistir Pere March.

L'últim element que pot ajudar a reduir la datació és l'enumeració de les armes l'obra. D'acord amb l'estudi realitzat per Martí de Riquer (1968) sobre l'armament de

l'època, l'absència de la peça i el rest a l'*Arnès* indica que l'obra és anterior al coneixement d'aquesta novetat tècnica a València, és a dir, anterior als anys 1385-1386 (p. 74-79). Lluís Cabré assenyala, però, que tampoc seria un element definitiu de datació, ja que es tracta d'una alegoria que prioritza més les possibles relacions morals entre els elements de l'armament i els vicis i virtuts que l'enumeració de l'armament en ell mateix i, per tant, podia obviar elements que no li servien per exposar la seva doctrina. Tenint en compte aquestes idees, l'obra podia haver estat composta entre 1370 i 1388 i, de tenir en compte la possibilitat del desconeixement de l'armament, entre 1370 i 1384-85.

8. Localització

A l'obra hi manca una localització narrativa-ficcional, i tampoc s'hi menciona el lloc de composició. En conèixer, però, la identitat del seu autor i part de la seva biografia, podem suposar la seva localització a terres valencianes, on va néixer i va residir gran part de la seva vida.

9. Testimonis

E: L'*Arnès* és la sisena peça d'aquest cançoner, més significatiu que *F* respecte de l'obra de Pere March. A més de l'*Arnès*, conté les altres dues obres en vers narratiu de l'autor, és a dir, *Lo compte final* i *Lo mal d'amor*, precedides, a més, de les tres noves rimades de Jaume March, *Debat entre Honor e Delit*, *El roser de vida gaia* i *La joiosa guarda*, que juntament amb la *Vesió* de Bernat de So conformen un grup coherent de poemes copiats amb lletra acurada (Cabré, Lluís 1993: 112). El cançoner fou copiat a finals del XIV (vegeu annex I.III), i el seu estat de conservació és molt deficient en comparació amb el de *F*. Respecte del testimoni de l'*Arnès*, és incomplet: hi manquen els vv. 1-78 (de l'edició Cabré, Lluís 1993) i el seu estat impedeix la lectura sencera d'alguns versos. Hi ha també espais en blanc que suggereixen que a aquest testimoni li manquen més versos. Aquesta deturpació del text fa que els editors prefereixin utilitzar com a base el testimoni de *F^a*, ja que tots dos testimonis tenen, a més, una proporció semblant de males lectures.

F^a: A diferència d'*E*, aquest cançoner conté el text íntegre (li manca només el v. 50 i la meitat del v. 1086, restituïts gràcies a la comparació amb *E*; també sembla que hi ha una llacuna entre els vv. 54 i 55). Si bé gaudeix d'un millor estat de conservació que *E*, presenta un desordre a la foliació, probablement produït després del robatori de Libri, en tornar a enquadrar el manuscrit (vegeu § 2.12.2). El primer foli de l'*Arnès* és fora de lloc; és actualment el 12, però l'obra continua del foli 21 fins al 34. Entre el foli 12 i el 21 s'hi ha interpolat el *Salut d'Amor* i la *Lausor de la Divinitat* (sencera en aquest cas), que queden interpolats a l'*Arnès*. Lluís Cabré (1993) pensa que pot ser significatiu que l'*Arnès*, un text de doctrina moral relativa al bon governant, estigui a continuació d'una doctrina cristiana; no amplia molt més sobre aquesta qüestió, però. Sobre el testimoni de *F^a*, després d'analitzar el tipus d'errors comuns, Lluís Cabré determina que el copista "no és especialment atent ni bon lector, però, i en això és més fiable, que no tendeix a innovar, raó per la qual les esmenes es dedueixen fàcilment de la comparació amb *E* o, en uns pocs

casos, també d'un passatge paral·lel de *F*, atesa l'estructura iterativa del text" (p. 127-128).

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^a*

Sobre els usos dels calderons en tots dos cançoners Lluís Cabré (1993) indica que semblen fragmentar el discurs atenent l'enumeració de les peces de l'arnès, més que semblar signes de puntuació o pauses. En el cas de *F^a*, però, trobem una excepció als folis 23^v i 24^r, amb un calderó cada dos versos, fet que s'explica segurament perquè aquests folis són de transició entre dos plecs (vegeu § 2.7.2.1). Sobre els espais en blanc, Cabré assenyala que a *E* "sempre correspon (...) al partiment de l'apariat, mentre que *F* tendeix a acabar-lo abans de deixar un blanc considerable, segurament destinat a alguna mena d'ornamentació o rúbrica. Aquest manuscrit, a més, manifesta la consciència de l'enumeració anotant al marge, no pas l'arma, sinó l'equivalent moral que representa" (p. 128). Aquesta observació és interessant, perquè és l'única peça de tot el cançoner que deixa aquests espais en blanc de difícil justificació com a pausa de lectura, tenint en compte que no és l'obra més extensa del manuscrit i que no té cap característica que els pugui justificar. Tant si es tracta d'un espai per una possible ornamentació o per una rúbrica, són un indicatiu més que apunten a una major planificació de les peces que es copien i del sistema de còpia d'aquest manuscrit en diverses etapes.

Aquest testimoni de l'*Arnès* presenta una sèrie d'anotacions marginals, algunes primàries i altres secundàries. Les primàries, és a dir les que segurament van ser elaborades pel copista durant o en un moment molt pròxim al moment de la còpia, estan fetes amb la mateixa lletra amb què es va copiar l'obra. Les secundàries estan fetes amb una lletra diferent, potser per un altre copista, i no tenen necessàriament relació amb l'obra en concret. Entre les primàries trobem les que el copista emprà per indicar l'equivalent moral representat per alguna de les peces de l'armadura. Són les següents: f.21^r: "humilitat"; f.21^v: "sup(er)bia", f.22^r: "abs(t)inen(s)a" i "d(e) m(e)njar e beure"; f.22^v: "d(e) viand(e)s", "d(e) p(ar)lar", "pacien(s)a" i "jra"; f.23^v: "enuege" i "amor"; i f.32^v: "no(m) assi tot bien(e)s". Aquestes anotacions enumeren poc més de la meitat de les correspondències de les armes defensives de l'arnès, deixant fora les armes ofensives i l'arnès del cavall. L'anotació final "no(m) assi tot bien(e)s", tot i no indicar l'equivalent moral com la resta, assenyala que en aquell punt del poema es comencen a recapitular i enumerar totes les peces de l'arnès amb la seva correspondència moral. Aquestes anotacions semblen pautes de lectura; la seva inconstància podria suggerir que es tracta d'una incorporació del copista, aliena a la font.

Respecte de les anotacions secundàries, la més significativa es troba al marge superior del foli 31^v. És una línia amb una lletra semblant a altres notes secundàries del cançoner, i no és de fàcil llegir perquè està molt malmesa per la humitat, sobretot la part final: "Demorja sja (?) any pre mor(?) t(a)nt majance(?) [...]". També trobem una mena de "o" o cercle, de mida semblant al de les lletres del manuscrit, copiada al costat del vers "e dona conexensa", al foli 27^v.



Imatge 110. Transició entre plecs; s'observa el reclam a la part inferior del f. 23^v. Al mateix foli observem una de les anotacions marginals. A tot dos folis podem observar l'alteració en la freqüència dels calderons, i al f. 24^r l'espai en blanc a la primera columna, potser per posar una rúbrica o algun tipus d'ornamentació.

Aquest testimoni de l'*Arnès* també presenta algunes correccions fetes pel copista que es presenten tot seguit: Al f. 12^r apareix la lletra “E” superposada a una altra que no he pogut identificar, al vers 24 de la primera columna (v. 24 de Lluís Cabré 1994: “es en pats e en guerra”); al vers 152 al f.21^v (“e mostre·ns be rasos”) ratlla “q(ue) mils”, inici semblant al del vers següent (“qu’humils dejam star”); al f.23^v apareix “deycell” ratllat a l’inici d’un vers (v. 317: “del greu mal que ’ycell passa”), substituït al costat per “d(e)l g(re)u”; al foli f.24^r apareix ratllat “lux(ur)ia” al final d’un vers, mot inicial del vers següent (vv. 354 i 355: “si que per res no us vensa | luxuria mortal”); al final d’altre vers del mateix foli trobem “fay” ratllat, que també és la paraula inicial del vers següent (vv. 376 i 377: “car bon comensament | ffay bona fi venir”); al f.26^v es ratlla “pot” al mig d’un vers (v. 557: “miylor c’hom aver pot”), que en realitat és la paraula final del vers; finalment, al f. 32^v, al primer vers de la primera columna (v. 1060: “Ben deu far sos poders”) es ratlla “ho(m)” en posició interior, entre “deu” i “far”.

IX. Història de l'amat Frondino i de Brisona

1.

a. 9.

b. Ff. 35^r-45^v

c. <Storia d(e)l ama(n)t frondino e d(e) brisona on se (co)ntene(n) quatre letres d(e) amors ab alguns cansons en frances>

e. Car es plas(er)s dausir | Vos vull co(m)ptar e dir...

f. RAO An 0.27 (Ia:1); *Història de l'amat Frondino i de Brisona*

g. *Unicum*

h. Meyer (1891); Miquel i Planas (1908-16); Pacheco (1970); **Annichiarico (1990)**

j. Calderons vermells en posició inicial, barres inclinades (comes) en diverses posicions (al final d'alguns versos, després d'algunes rúbriques dels poemes²¹² i en posició interna, a l'inici i final d'algunes frases de les cartes i rúbriques en prosa)²¹³ i lletres minúscules pintades parcialment amb tinta vermella en diverses posicions (tant als textos en vers com en prosa).²¹⁴

k. Completa

2. Argument

És la història de dos amants, Frondino i Brisona, de diferent condició social; ella pertany a la noblesa mentre que ell és un servent. En enamorar-se'n, ell sent la necessitat de sortir a la cerca d'honor per a ser mereixedor de l'amor de Brisona, i per aconseguir-lo s'allunya per lluitar a la guerra contra els turcs. Frondino confia en un company seu perquè el vagi donant noves relacionades amb la seva dama, però aquest traeix la seva confiança i diu mentides sobre la fidelitat de Brisona. Davant aquestes maledicències, els amants començaran a enviar-se cartes per aclarir els malentesos i superar els obstacles. L'obra acaba amb l'última carta de Brisona que espera el retorn del seu enamorat, i amb uns versos finals de l'autor on menciona la seva voluntat didàctica: aquests versos ensenyen els enamorats com s'han de comportar cortesament davant els maldients.

3. Estudis previs

El primer a editar i publicar la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*²¹⁵ va ser Paul Meyer (1891) a la revista *Romania*. En aquesta edició Meyer assenyala que la *HFB*, pel que fa a l'argument, és una obra de contingut més aviat banal plena de tòpics i sense cap mena d'originalitat. Pel que fa a l'estil, però, assenyala que la variació de registres i la idiomàtica que la caracteritza (a l'obra trobem com a marc narratiu fragments en noves rimades escrites en la llengua híbrida occitanocatalana usual a la majoria de les obres d'aquest manuscrit, i a més trobem fragments intercalats de lírica en francès i de prosa artística en català), són l'aspecte més interessant de l'obra. Meyer la classifica, doncs, com una “sorte de manuel épistolaire, une ars dictaminis, ou, comme on dirait maintenant, un «parfait secrétaire» à l'usage des amoureux de qualité” (p. 599). D'acord amb aquesta classificació, la relaciona amb obres del tipus *L'Art de ditier* de Deschamps, és a dir amb els tractats de poesia “à l'usage des gens de cour” que reflecteixen el costum de la gent de la cort de tractar l'amor com a un divertiment literari (sobretot a les èpoques de Carles V i de Carles VI de França). Així la *HFB* no seria gaire més que una “sorte d'art poétique et épistolaire à l'usage des jeunes gens désireux d'acquérir le renom de chevaliers

²¹² Aquestes rúbriques indiquen el tipus de peça lírica, una classificació, del tipus “*rondeu*”, “*virelay*”, etc.; vegeu l'apartat 10 d'aquesta fitxa.

²¹³ Vegeu § 2.7.2.4. i l'apartat 10 d'aquesta fitxa.

²¹⁴ Vegeu l'apartat 10 d'aquesta fitxa.

²¹⁵ *HFB* a partir d'ara.

courtois” (p. 600). Segons Meyer, les paraules de l'autor a la fi de l'obra donen suport al seu argument quan fan al·lusió a aquesta intenció pedagògica: “Veus tot lur procés gay | e·ls amorós dictats | complits ez acabats | on podets veser bé | l'engén quaz àn ab se | e la maneyra bona | ca fin'amors los dona | de gayament dictar | e gentilment pausar | mots amorosament. | E podets-hi tal sen | aprendre, si us volets, | que us mostra co us devets | gardar, si ets amats, | que leument no cresats | lo mal que molts diran | de ceyla d'on, aman, | [e]sperats ben aver | e d'on avets plaser” (Annicchiarico 1990: 129). L'obra, doncs, seria només un pretext per exposar alguns exemples de cartes en prosa i de poesies.

Sobre la barreja de prosa i vers, Meyer assenyala que tampoc és original, i menciona l'*Aucassin* o l'*Ameto* de Boccaccio, però indica també que, a diferència d'aquests exemples on el marc es troba escrit en prosa i les insercions en vers, en el cas de la *HFB* el marc es troba escrit en noves rimades mentre que les insercions són en vers o en prosa, depenent de si ens trobem davant d'una peça lírica o epistolar. Sobre les peces líriques en francès que identifica com un virolai i cinc rondells, assenyala que probablement van ser compostes pel mateix autor català.

Finalment, Meyer estableix com a possible datació les darreries del segle XIV o principis del XV, sobre la idea que enviar a Frondino a combatre contra els Turcs situa el poema a l'època de Bajazet.²¹⁶

Massó i Torrents es refereix a la *HFB* al seu *Repertori* (1932), i assenyala també una marcada influència francesa, especialment perquè conté sis insercions líriques en francès. Difereix de Meyer en la classificació de les peces líriques (en comptes de cinc rondells Massó i Torrents n'identifica quatre i un lai), tot i que coincideix amb l'erudit francès en l'opinió sobre l'autoria: considera que semblen escrites pel mateix autor català de la resta de l'obra perquè el poema té una continuïtat argumental força significativa. Com Meyer, destaca la senzillesa argumental de la *HFB* i comparteix l'opinió sobre la seva finalitat: “la idea que perseguia l'autor era presentar models, poètics i epistolars en prosa, per a l'usatge de parelles enamorades” (p. 437). Massó insisteix en la influència francesa, llengua que devia entendre el públic a qui estava destinada l'obra; a més, crida l'atenció sobre la singularitat del nom Frondino, estrany al català, però que podria procedir del francès Frondin (o potser també del castellà o italià Frondino). També edita alguns fragments, entre ells els últims versos on l'autor faria palesa la seva intenció pedagògica.

Massó i Torrents data l'obra a principis del segle XV, seguint la datació del manuscrit (que considera del Quatrecent) i afirma que “ha d'esser l'obra més moderna de totes les altres, entre les quals dominen les redactades en ple segle XIV” (p. 437).

Martí de Riquer també fa referència a la *HFB* a la *HLC*. Comparteix la datació de Meyer al pas del segle XIV al XV, però afegeix que és una obra difícil de situar. Assenyala com a característica més singular l'ús que en fa de tres formes literàries distintes (nova rimada, lírica, prosa) i tres modalitats lingüístiques (català-occità, francès, català). Defineix l'argument com a “molt senzill i no té la més petita pretensió d'originalitat”

²¹⁶ Fa referència al també anomenat Bayezid I, de Bursa (1354-1403), que va pujar al tron otomà el 1389. Bayezid I va construir uns dels exèrcits més grans del moment i va assetjar Constantinoble (1394/6-1402), sense èxit. Va ser capturat en la batalla d'Ankara el 1402, morint en captivitat el 1403.

(1984: 240). A més d'insistir en el caràcter pedagògic, que es veuria als últims versos, Riquer també assenyala la importància de les epístoles, que descriuen els estats d'ànim dels personatges i que “semblen arrencades d'una novel·la sentimental o d'un llibre de cavalleries” (p. 242). Considera que no ens trobem davant d'una traducció, sinó que és una obra d'autor català i creu, com els seus predecessors, que les peces líriques en francès també van ser compostes per l'autor. Crida l'atenció sobre l'estil retòric i recaragolat de les epístoles, tret de l'última composta per Brisona, que és més aviat senzilla i neta, canvi intencional, tal com declara Brisona a la fi de la missiva: “Ffrondino, si lo dictat d'aquesta letra no't sembla meu, per tal com no he gardada en dictar alguna manera de retòrica, segons que he acostumat, creure pots que sí és, mas la gran cuyta, ab què't volia scriure mos trabaylls, m'à feyta venir en plor qui m'à torbat lo cap tant que no he gardada sciència a fer ma letra” (Annicchiarico 1990: 128). Per Riquer aquest canvi és una mostra més de la intenció purament didàctica de l'autor que “fidel al seu propòsit didàctic, ha volgut cloure l'obra amb una epístola redactada en estil senzill (...) mentre que les altres són models de prosa retoricada” (p. 243). Com els seus predecessors, relaciona la *HFB* amb la francesa *Aucassin et Nicolette*, tot i que limita aquesta relació a la barreja de prosa i vers.

L'estudi-edició més recent de la *HFB* és l'elaborat per Annamaria Annicchiarico (1990), que també és el més complet. A la introducció trobem una informació sumària del còdex, de les edicions anteriors, dels estudis previs, la llengua, el gènere, etc. L'autora analitza la transcendència que va poder tenir la *HFB*, tenint en compte que Frondino i Brisona són uns dels amants citats al *Curial*, entre altres clàssics com Tristany i Isolda, Florís i Blancaflor, Lancelot i Ginebra, etc., és a dir que a l'imaginari col·lectiu dels lectors del *Curial* la *HFB* era ben coneguda, i per tant gaudia d'una considerable notorietat (p. 17). També fa referència a la barreja de gèneres que caracteritza l'obra, probablement influenciada pel *Voir Dit* de Machaut, autor ben conegut a Catalunya, i potser també per la *Prison Amoureuse* de Froissart, considerada una de les precursoras de la novel·la sentimental (Pacheco 1970-1982, Deyermond 1986, Martí de Riquer 1984, etc.). Assenyala, a més, l'associació d'aquesta obra amb els *artes dictaminis* o la literatura pedagògica retòrica; si bé no nega que existeixi aquesta intenció, explica que l'obra és més aviat una recreació de tòpics i temes de la literatura cortesa-cavalleresca, a la qual afegeix la mescla de registres. La intenció pedagògica, doncs, no rauria únicament en la qüestió retòrica: el text no seria únicament un pretext per exposar aquesta variació genèrica exemplar, sinó que el contingut, l'argument, també tindria un sentit pedagògic. La *HFB* resumeix els aspectes més bàsics dels fins amants i ensenya com superar obstacles, com ara la maledicència, sense perdre la cortesia. Per tant, el sentit pedagògic de l'obra seria molt més ampli, com a model retòric i de comportament. Sobre les incorporacions poètiques, és a dir sobre les petites cançons en francès, pensa, com la resta d'estudiosos, que van ser compostes expressament pel mateix autor, però afegeix que la seva inserció va ser motivada per la seva voluntat de contraposar estils, “senza perseguire innovazioni e originalità, si contenta nel mero gusto dell'esercizio poetico” (p. 30).

En fer referència a les epístoles en català, Annicchiarico les engloba en el interès general que l'època medieval tenia per l'epístola, molt utilitzada pels grups aristocràtics

i burgesos, concretament la de tipus amorós que barrejava la realitat amb la fantasia literària en un marc retòric que havia de ser essencialment bell. Analitzant les cartes, fa una observació important: algunes de les cartes de Brisona tenen una marcada influència de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio: “una serie de luoghi in cui è dato reperire l'impronta, ora più ora meno marcata, della *Elegia di Madonna Fiammetta* del Boccaccio, può essere a questo punto non azzardato ipotizzare che l'anónimo sia stato attratto dalla formula sentimentale della Fiammetta e che la *Stòria* rappresenti un momento di convergenza tra l'ossequio per la cultura francese, radicatissimo in Catalogna e vivacemente sostenuto dal mecenatismo francofilo dei sovrani (...) e il gusto della novità letteraria proveniente dall'Italia” (p. 47).

Sobre la llengua, defineix la de les noves rimades, és a dir la del marc narratiu o el cos de l'obra, com “una sorta di ‘occitanico’ ibrido e artificioso che gli autori catalani continuarono a praticare (...) per tutto il XIV e parte del XV, e nella poesia lirica e nelle opere narrative in versi” (p. 59). L'autor, doncs, hauria volgut diferenciar clarament aquesta llengua de la de les epístoles, clarament catalana, sense aquesta voluntat occitanitzant.

4. Caracterització literària

Obra de 446 versos de llargades variades, a la qual s'han de sumar 5 epístoles intercalades en prosa, d'extensió variable. Els versos són de diferent mida perquè es barreja l'octosíl·làbic, que s'empra per a les noves rimades que funcionen com a marc de la *HFB*, i els versos de les sis peces líriques en francès, de diferent mida en funció del gènere (*rondeu*, *virelay*).²¹⁷ En ser una obra on es barregen els gèneres literaris (lirica/poesia amorosa, prosa/epístola, vers narratiu/marc) i llengües (francès, català, llengua híbrida català-occità), resulta complicat relacionar-la amb un gènere específic. La crítica, com hem vist en els apartats anteriors, l'ha considerat com una obra essencialment pedagògica, una mena de manual de retòrica epistolar, que també es podria considerar, per la seva temàtica amorosa, un manual de comportament pels amants cortesos.

5. Tradició

Pel que fa a la tradició, una obra d'aquestes característiques presenta alguns elements que connoten influències variades. En l'aparat anterior s'ha comentat que

²¹⁷ A l'obra, quatre de les sis peces porten una rúbrica indicant el tipus de gènere: la primera *virelay*, la segona *rondeu*, la tercera i la quinta *rondeyll*. La quarta i la sexta no porten rúbrica identificativa. Aquestes formes mètriques, molt habituals a l'edat mitjana, conformaven, juntament amb la balada, les anomenades formes fixes. El *virelay* de la *HFB* està conformat per dotze decasíl·labs, repartits en quatre estrofes; la segona peça lírica, el *rondeu*, està conformada per cinc dodecasíl·labs monorims; la tercera, classificada com *rondeyll*, està conformada per deu versos octosíl·làbics; la quarta, un *rondeau* sense rúbrica, es troba integrat per vuit versos octosíl·làbics; la quinta, també identificada com *rondeyll*, conté deu versos hendecasíl·labs; la sexta i última, un *rondeau* sense rúbrica, està conformada per onze versos decasíl·labs i tetrasíl·labs. Les peces es conserven al manuscrit, aparentment fragmentades, perquè no tenen indicats els refranys i repeticions característiques d'aquestes formes mètriques. Per una anàlisi més acurada d'aquestes formes es pot consultar l'anàlisi d'Annicchiarico (1990: 71-81).

l'element que més crida l'atenció és la variació de registres lingüístics, és a dir la barreja entre noves rimades o vers narratiu, lírica i prosa. Analitzant els tres registres per separat, trobem tres influències distintes reforçades per la llengua que utilitza l'autor per a cada un dels estils. Les noves rimades són escrites en una llengua híbrida entre el català i l'occità que estem acostumats a veure en obres d'autors catalans que buscaven adherir-se a la tradició de la literatura cortesa, sobretot la trobadoresca. Escrivien, doncs, en un occità amb marcades traces catalanes. A més, però, trobem unes cançons en francès, uns rondells i *virelais* que estaven de moda entre l'aristocràcia i la joventut de la cort francesa, que usaven l'amor com a un passatemps literari; i finalment trobem les epístoles en prosa en català, una prosa artística plena de recursos retòrics i estilístics, amb cuidada sonoritat i estil llatinitzant, que ens evoca els exercicis retòrics i literaris realitzats per part de la burgesia erudita. L'escriptura de cartes d'amor, de fet, era molt corrent, en part perquè s'emprava com una mena d'exercici poètic que expressava la realitat mitjançant el filtre del codi cortès. L'epístola com a gènere va ser conreada sobretot pels professionals de l'escriptura, els notaris i secretaris, encarregats d'escriure tota mena de cartes, amoroses i no, que utilitzaven el gènere per exercitar la seva retòrica. És per aquesta raó que Rubió i Balaguer (1948: 129-30), Meyer i altres van considerar a l'autor de la *HFB* com un professional de la lletra. Annicchiarico aclareix, però, que fora d'aquesta observació i d'alguns trets de formulismes en algunes de les cartes de l'obra, no tenim cap dada que ens permeti presumir res sobre la biografia de l'autor. Sí que podem afirmar que dominava els tòpics de l'amor cortès i les fórmules retòriques típiques de l'epístola privada.

Podríem dir, doncs, que a aquesta obra reflecteix, per una banda, la tradició cortesa que, a finals del XIV i principis del XV era una tradició consolidada que començava a transformar-se o superar-se en noves formes: per una altra banda, i de forma gairebé anecdòtica, una moda francesa de compondre petites i senzilles cançons de temàtica amorosa; i, finalment, el registre epistolar com recurs poètic, una pràctica conreada pels lletraferits catalans que rebrien ja la influència humanista procedent d'Itàlia. Argumentalment tenim una situació semblant. S'observen els tòpics de la literatura trobadoresca amb elements del *roman* francès, que treuen, però, elements de la literatura italiana (concretament de la *Fiammetta* de Boccaccio) i, a més, tenim l'element pedagògic que sembla justificar tota aquesta barreja d'influències i elements. És evident que l'autor volia ensenyar, però, segurament volia també, i costa decidir quin era l'element més rellevant, fer una petita i variada mostra de la seva erudició, literària i retòrica: dominava a la perfecció tots els estils, les llengües, i a més les diverses tradicions, les antigues i les més modernes.

No és la primera obra, però, que barreja estils i llengües. La *HFB* s'ha associat a les obres de Machaut, concretament al *Voir Dit*, i també l'obra *Prison Amoureuse* de Froissart. Altres obres que utilitzen aquest recurs són l'*Ameto* de Boccaccio i la francesa *Aucassin et Nicolette*. Pel sentit pedagògic Meyer la va relacionar amb *L'Art de ditier* de Deschamps. Totes aquestes relacions, però, es basen en la barreja d'estils i en el sentit pedagògic, sense que s'hagi trobat cap obra amb la qual es detecti una dependència o relació més directa.

6. Autoria

Anònim. La mostra d'erudició retòrica que fa l'autor, sobretot en al registre epistolar, a més del domini del català, del francès i del seu coneixement de l'occità, indiquen que possiblement era un home de lletres, un secretari o un notari molt habituat a fer servir fórmules epistolars, però que també coneixia i dominava molt bé els tòpics de la literatura cortesa-cavalleresca. Aquesta hipòtesi, tanmateix, és considerada poc fonamentada per part d'Annicchiarico (1990), per la manca de cap dada concreta que indiqui que l'autor era efectivament un professional de l'escriptura.

7. Datació

La majoria d'estudiosos daten l'obra a finals del XIV o principis del XV. Alguns, com Massó, prefereixen situar-la més aviat a principis del XV per la datació del cançoner, que considera del XIV-XV, i perquè creia que aquesta obra era la més moderna de totes les contingudes al còdex. Annicchiarico (1990) no fa una hipòtesi de datació directa, però apunta que l'escriptura del còdex és del segle XV i que la llengua occitanitzant de les noves rimades és la utilitzada pels autors catalans del XIV i principis del XV. No hi ha en realitat dades suficients per precisar més la datació. Ni tan sols la referència als turcs assenyalada per Meyer ens permet d'estrènyer-la una mica més. La datació del manuscrit proposada en aquesta tesi, però, advocaria més per una datació a finals del segle XIV i no al XV, perquè totes les obres amb datació coneguda han estat datades abans del XV i les dades codicològiques situen la compilació del manuscrit com un procés que podria haver-se iniciat a finals del XIV i haurà acabat, a tot tardar a principis del XV (vegeu § 2.3).

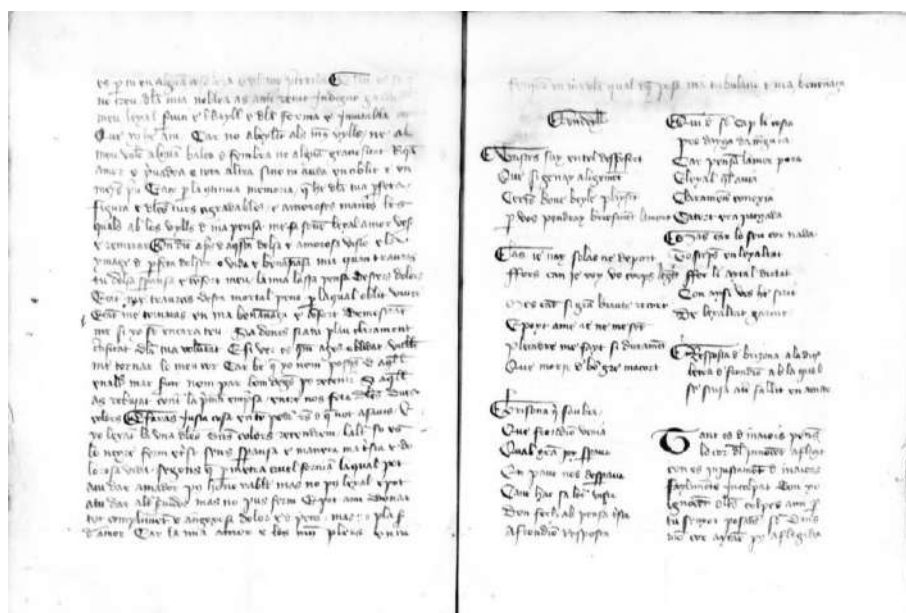
8. Localització

L'obra no presenta elements que indiquin una possible localització, més enllà del domini de tres llengües del que fa gala l'autor.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^a*

La *HFB* presenta algunes singularitats com a testimoni manuscrit si la comparem amb les altres obres copiades al cançoner. Una de les primeres particularitats, que no és exclusiva, però, és que la rúbrica conté un títol. Al manuscrit també porten rúbrica el *Llibre de tres*, el *Llibre dels mariners*, les *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València* (on també trobem que cinc de les sis cançons porten la rúbrica "*Canso*", dues de les quals hi afegeixen el títol de la peça), el *Llibre de bons amonestaments* i les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*. La majoria porten una rúbrica de l'estil de la *HFB*, és a dir que, a més del títol de l'obra, afegeixen alguna explicació sobre el contingut. La *HFB*, però, té també rúbriques internes, com les *Cobles valencianes*, tot i que en aquest és perquè es tracta d'un recull líric. Les rúbriques internes a la *HFB* hem vist que s'empren per indicar l'inici de les peces líriques o de les cartes en prosa. En el cas de les peces líriques, la rúbrica indica el gènere líric de la peça, per

exemple *Virelay* al foli 37^v, i es col·loca en posició centrada a la columna on comença la peça. Les rúbriques que introdueixen les cartes en prosa es troben majoritàriament copiades encolumnades: el copista deixa un espai de separació d'una o dues línies entre el text precedent encolumnat i el text següent en prosa (que a vegades comença encolumnat també, si queden poques línies per acabar el foli, o directament a ratlla tirada si l'espai és de mig foli o més). En aquestes rúbriques s'hi identifica l'emissor, el destinatari i s'hi explica el contingut de la carta. Les rúbriques, per tant, són un element important a l'hora d'estructurar un text que no només barreja estils sinó veus narratives, temps verbals i idiomes.



Imatge 111. Als folis 39^v i 40^r es poden observar els tres gèneres i les seves disposicions al manuscrit: al foli 39^v veiem la prosa a ratlla tirada; al foli 40^r podem veure, a la primera columna una peça lírica acompanyada de la rúbrica, seguida de les noves rimades, que segueixen a la segona columna. A la segona meitat d'aquesta columna podem veure la rúbrica de la següent epistola en prosa, que comença encolumnada amb una majúscula gran.

També cal remarcar que és l'única peça del manuscrit on trobem extensos parlaments en prosa copiats a ratlla tirada. Aquesta combinació entre ratlla tirada i versos encolumnats té una singularitat més: cap al final, a mesura que avança l'obra, la lletra es condensa, i en arribar l'últim foli ens trobem l'únic cas al manuscrit on després d'un fragment en prosa, el final de l'obra que ocupa la segona meitat del foli 45^v es troba copiat en tres columnes i no en dos. Acabades les tres columnes, trobem l'acomiadament que ens indica que l'obra es considerava acabada²¹⁸ i s'inicia l'obra següent. Aquest final materialment condensat de la *HFB* coincideix amb el final del plec. El fet que el copista hagi fet aquest esforç perquè l'obra acabi en aquest foli podria ser una prova material més que no copiava totes les obres una darrera l'altra sinó que deixava espais en blancs per

²¹⁸ Només en aquest cas el copista varia el seu habitual “Deo gracias” per “Explicit deo gracias”.

copiar obres concretes i que, en aquest cas, sembla que no va calcular bé. Sigui quina sigui la raó per la qual el copista va errar el càlcul i va condensar la còpia, el fet ens indica que possiblement la *HFB* no va ser copiada en un primer moment i que, o bé estava destinada a copiar-se en aquell lloc en concret, o bé va ser una decisió d'últim moment perquè no tenia l'obra desitjada. Una altra raó que podria considerar-se és que volia acabar la peça abans d'acabar el plec per no partir-la en dos plecs sense necessitat: tenint en compte l'extensió de l'obra, però, i el fet que en altres obres no va tenir problema en separar-les en dos plecs afegint un reclam, i que fins a aquesta obra en cap cas ha fet un exercici de condensació semblant, m'inclino a pensar que es tracta d'una incorporació feta en un blanc deixat amb un objectiu i no una qüestió merament estructural.



Imatge 112. Observem el final del Frondino, condensat i en tres columnes. S'aprecia la salutació final.

A més de les singularitats mencionades, el testimoni manuscrit presenta correccions i característiques gràfiques particulars. Pel que fa a les correccions, són com la d'altres obres copiades al cançoner, on es troben paraules o part de paraules ratllades i a vegades substituïdes, o paraules afegides a un vers: al f. 35^r apareix “dignats” amb “gn” ratllat i a sobre agregat “ct” (v. 15 d’Annicchiarico 1990: “en lurs dictats gentils”); al mateix foli apareix “Usatgeses” amb el segon “es” ratllat (v. 16: “Usatges es estils”); al f. 36^r trobem “cor” copiada sobre un vers (un oblit; v. 95: “mon cor aver tal grat”); al f. 36^v apareix “se” ratllat, entre que “per” i “me” (v. 156: “que no volgra per me”); al f. 37^v, “au” ratllat i a sobre “ans” (v. 255: “Ez apres dels ans dos”); al f. 41^v, “e” ratllada després de “dol” (v. 359: “ffech pausar tot lo dol”); al f. 42^v, “masosament” te ratllada la “m” inicial, substituïda per “iv”, resta “ivaçosament” (línia 9a d’una de les cartes en prosa, aquí el fragment afectat: “ha mi raquest de esser ivaçosament”); finalment, al f. 45^v, es veu “auzan” ratllat i substituït per “aman” escrit a sobre (v. 444: “de ceyla d’on, aman”).

A més de les correccions trobem algunes anotacions marginals secundàries, és a dir que no semblen del moment de la còpia o d’una correcció posterior, sinó proves de

ploma o afegits més moderns. Una es troba al marge superior del foli 38^r i sembla dir alguna cosa semblant a “Linie Curvieni(n)a”. Trobem dues anotacions més al marge inferior esquerre del foli 38^v: una sembla dir “esren”, i l'altra, a sota i feta amb llapis sembla dir “au gran logor(?)”. Finalment, al marge esquerre del foli 42^v, més o menys a l'alçada de la meitat del foli, trobem una mena de “m” feta amb la tinta negra (segurament una prova de ploma).

Una altra característica gràfica particular del testimoni manuscrit són les separacions de grups de versos als fragments lírics que semblen indicar estrofes (separacions que també s'observen en les cobles valencianes que també són líriques, i al *Llibre de tres* on se separen les màximes). Als fragments en prosa, també s'observen, a més dels calderons vermells intercalats al text, algunes lletres que són pintades o acompanyades d'una taca vermella, lletres que no coincideixen sempre amb la inicial de la paraula i que no es troben destacades per la dimensió o forma (com succeeix amb les majúscules inicials de les cartes), i que no es corresponen sempre a l'inici d'una frase o idea (vegeu § 2.8.1). Solen correspondre a una conjunció d'algun tipus o inicien una exclamació, per tant, semblen tenir una funció visual de suport a la lectura i, en alguns versos lírics i narratius semblen tenir una funció estètica (vegeu § 2.8.1)

Per acabar aquest apartat de particularitats gràfiques, cal destacar una aparat d'anotacions marginals o elements de la impaginació curiosos. Es tracta d'uns punts fets amb tinta vermella al marge inferior, fora de la caixa d'escriptura, uns al recto i altres al verso, que funcionen de forma especular. Aquests punts apareixen als folis 42^v i 43^r (un punt per foli); al foli 43^v i 44^r (dos punts per foli); i als folis 44^v i 45^v (tres punts a cada foli). Sembla un element per assistir la còpia, tot i que seria un element aïllat, motivat possiblement per les particularitats de la font del copista.

X. Calendari rimat

1.

a. 10

b. Ff. 46^r-46^v

e. Dins en ·i· a(n)y son scrit(e)s | Lij setman(e)s (co)nplides...

f. RAO 0 bis; (no recollida per Parramon); *Tractat de les festes variables*; *Poema del còmput*; *Calendari rimat*.

g. *F^a* (6); Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 18060; *f^l* (Biblioteca de Catalunya, ms. 309); *Llunari valencià* (Biblioteca Universitària de València, ms. 216).

h. Meyer (1891); Faraudo de Saint Germain (1950); RIALC (2000; edició electrònica basada en la de Meyer);²¹⁹ **Grapí Rovira (2003)**.

²¹⁹ L'edició electrònica és pot consultar a <https://www.rialc.unina.it/Obis.dins.en.un.any.htm> (última consulta: 25/01/2024).

i. *F^a*; BnM 18060; *f^l* (procedeixen d'un mateix subarquetip) / BUV 216 (deriva d'un altre subarquetip procedent del primer; testimoni més tardà).

j. Calderons.

k. Fragmentària (?).

2. Argument

Com que ens trobem davant d'un tractat per calcular algunes festes religioses del calendari cristià, no hi ha un argument: presentaré igualment un resum del contingut. El tractat comença amb el nombre de setmanes i dies de l'any i les hores que tenen el dia i la nit; continua amb l'explicació dels anys de traspàs i del seu càlcul; seguidament, s'expliquen els dies de dejuni a les quatre tèmperes estacionals²²⁰ i després el temps litúrgic de l'Advent de Nadal; continua amb l'explicació de com calcular el Diumenge de Pasqua i com es troba a partir d'aquesta data les festes mòbils de Quaresma, Pentecosta i Ascensió. Continua amb una breu al·lusió al cicle lunar decemnoenal,²²¹ i finalitza mencionant les festes fixes del calendari litúrgic i la data de la festivitat del Corpus Christi (aquesta última data només apareix al testimoni de *F^a*).

3. Estudis previs

Després de la primera edició de Meyer (1891: 613-614), només Grapí i Rovira (2003 i 2005) en fa una nova edició acompanyada del primer estudi on s'incorpora el quart testimoni conegut (manuscrit 216 de la Biblioteca Universitària de València). Al seu article de 2003, a més de fer una edició crítica de l'obra, Grapí descriu tots els testimonis pervinguts del *Calendari* i els compara. Indica que *F^a* “ens ofereix el text menys deturpat del nostre *Calendari rimat*. D'entrada, quan aporta una lliçó pitjor que la d'algun (...) dels altres testimonis, en la majoria dels casos sol tractar-se d'un error banal de còpia (...)” (2003: 142). La diferència més significativa és potser l'afegitó “al final de l'obra, d'un díptic que fa referència a la festa del Corpus Christi” (2003: 142). Grapí i Rovira elabora un *stemma codicum* separant, en primera instància, els manuscrits en dos grups: *F^a*,

²²⁰ “Les tèmperes o tempres són quatre setmanes de l'any litúrgic durant les quals hom consagra tres dies al dejuni: dimecres, divendres i dissabte. Cadascuna de les tèmperes coincideixen amb un traspàs estacional: Les tèmperes de l'Advent se celebren en la setmana que s'escau entre el tercer i el quart diumenge del temps litúrgic de l'Advent i marquen l'inici de l'hivern; les tèmperes de Quaresma, situades en la setmana posterior al primer diumenge de Quaresma, coincideixen amb el pas de l'hivern a la primavera; les tèmperes de Cinquagesma, en la setmana següent al diumenge de Pentecosta, assenyalen el començament de l'estació estival; i les anomenades tèmperes de principi de tardor preceptuen tres dies de dejuni penitencial durant la setmana posterior a la festa fixa de l'Exaltació de la Santa Creu, a mitjan mes de setembre. Aquesta matèria, sempre present als apartats de cronologia dels llibres litúrgics, és un tema recurrent dels tractats de còmput en llengua vulgar escrits al nord dels Pirineus” (Grapí Rovira 2003: 155-156).

²²¹ “Tot observant que cada dinou anys solars els novilunis s'escauen en els mateixos dies, des d'antic es va considerar que cada dinou anys es complia un cicle cronològic: l'anomenat cicle decemnoenal o metònic. La utilitat pràctica immediata d'aquest cicle decemnoenal consistia en el fet que permetia d'elaborar calendaris amb els quals, només de conèixer la posició d'un any julià dins el cicle, hom podia determinar en quin dia s'esqueia cadascuna de les festes mòbils d'aquell any” (Grapí Rovira 2003: 163).

Biblioteca Nacional de Madrid ms. 18060 i Biblioteca de Catalunya ms. 309, que no estarien filiats, però que procedirien d'un mateix arquetip comú, per una banda, i Biblioteca Universitària de València per l'altra.²²² L'arquetip de *F^a NB* seria de la segona meitat del segle XIV, i en derivaria un subarquetip que afegeix versos probablement procedents d'un altre text "en octosíl·labs apariats que versés sobre el cicle lunar metònic o decemnoenal i la utilitat del *numerus aureus* per a l'establiment de la festivitat de la Pasqua" (2003: 147), subarquetip d'on sorgiria V. Finalment, en parlar dels aspectes codicològics de la versió de *F^a*, menciona una quarteta afegida després de la fi del còmput (el copista deixa un espai equivalent a tres línies en blanc entre la fi del *Calendari* i la quarteta) que transcriu paleogràficament: "xxx dies ha noembra | abril juny e _etembra | De xxvij nj ha vn | Touts los altres _on de xxxj"; es tracta d'uns versos mnemotècnics per recordar quants dies té cada mes de l'any, un tipus de creació molt freqüent a tota Europa més enllà de l'edat mitjana.

L'edició que presenta té com a manuscrit base *F^a* i es complementa amb la publicació, als diversos apèndixs, d'afegits o variacions significatives dels testimonis. Afirmar que la llengua de *F^a* és semblant a l'emprada pels altres testimonis del seu grup, i la defineix com "un català adornat amb alguns occitanismes" (2003: 150).

Al seu article de 2005 se centra més en el context que va propiciar la composició d'aquest tipus d'obra i a les tradicions tant llatines com romàniques de la qual deriven. Comença per una visió més general amb l'explicació resumida del naixement del calendari cristià i la necessitat d'ensenyar el càlcul de la Pasqua i les festes mòbils als clergues, fet que propiciarà la composició des del començament de l'edat mitjana d'un seguit d'obres, primer en llatí després en vulgar, amb la finalitat d'intruir als clergues en l'art del còmput cronològic. En referir-se a la tradició romànica, menciona les quatre obres del còmput que ens han pervingut a més de la catalana: els tractats anglonormands de Philippe de Tahon (s. XII) i la de Rauf de Lenham (s. XIII); un poema anònim en francès del segle XIII; i la versió occitana més moderna atribuïda a Raimon Ferat. Finalment, assenyala la rellevància que té per a la literatura catalana que un dels cinc còmputs en romànic conservats sigui en català, tenint en compte l'escassíssim nombre de mostres d'aquest gènere que ens han pervingut.

4. Caracterització literària

Tractat en versos octosil·làbics constituït per 29 díctics monorims de rima gairebé sempre consonàntica, de contingut eminentment pedagògic i mnemotècnic, destinat a instruir els clergues en el càlcul del còmput cronològic. A *F* hi trobem 32 díctics: a més d'un díctic de més (el que correspon als versos 58-60 de l'edició de Meyer, vegeu Grapí i Rovira 2003: 167),²²³ hi trobem una quarteta final que explica com calcular els dies que tenen els mesos de l'any. La quarteta es troba separada de la resta del poema per un espai

²²² Grapí i Rovira utilitza les sigles *P* per *F^a*, *N* pel ms. 18060 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *B* pel ms. 309 de la Biblioteca de Catalunya i *V* pel ms. 216 de la Biblioteca Universitària de València. A aquest treball mantindrem aquestes sigles tret del cas de *F^a*, on mantindrem amb la denominació de Massó i Torrents en comptes de *P*.

²²³ Vegeu nota 219.

(imatge 114), cosa que indica que el copista probablement ja era conscient que no era part de l'obra original.

5. Tradició

La tradició llatina del còmput i calendaris litúrgics és molt ampla i variada. Entre els tractats més destacats hi trobem el *De temporibus* (de l'any 703) i *De temporibus ratione* (de 725) de Beda el Venerable, *Libellus o Epistolae de ratione Paschae* (de 525) de Dionís el Petit, el *Liber de Computo* de Helerix d'Auxerre. Es tracta d'obres molt teòriques i extenses que tenen com finalitat instruir als clergues sobre el sistema de còmput cronològic de l'any litúrgic cristià, tot i que també ens trobem amb còmputos més breus elaborats amb un sentit més pragmàtic. Seguint Cordoliani (1960-61) aquests tractats breus es poden classificar en tres grups: els *argumenta*, que presenten mètodes de càlcul ràpid —molt nombrosos i diversos—; les taules amb lletres, que presenten de forma esquemàtica els càlculs que poden aplicar-se de forma perpètua o limitada a un període de temps; i les versions breus en vers amb un sentit més mnemotècnic. Tots aquests còmputos es podien aplicar a una festa concreta o a tot l'any litúrgic.

La tradició romànica ja no presenta tractats teòrics en format extens. Per a les versions reduïdes, més pragmàtiques, en vers i amb una finalitat mnemotècnica, l'ús del vernacle resultava ser més natural i útil. D'aquestes versions del calendari medieval se'n coneixen, a més de la catalana, només quatre, tres en francès i una en occità. Aquestes són: la de Philippe de Tahon, de començaments del XII, escrita en dialecte anglonormand (1350 versos); *l'Art de calendari* (1200 versos), també en anglonormand i composta per Rauf de Lenham a mitjans del XIII; un poema, també de mitjans del XIII (253 versos) d'autor anònim; i la més moderna, de finals del XIII (70 versos), té la forma d'un diàleg entre dos priors i s'atribueix a Raimon Feraut (Bauquier 1878; Chabaneau 1881; Brunel 1924). Pel que fa al *Calendari* català, no és estrany que a finals del XIV s'hagi compost una obra d'aquest tipus, més divulgativa, tant per la llengua emprada com per l'estil pragmàtic: al regnat de Pere el Cerimoniós l'interès per desenvolupar una producció literària científica en català va promoure la producció d'aquest tipus d'obres. A l'Europa tardomedieval es continuaran produint aquests texts en romànic, però ja no forçosament en vers o en forma de còmput, com els cinc poemes de la tradició de calendaris rimats comentada.

6. Autoria

Anònim. Podríem pensar que una obra d'aquestes característiques l'hauria d'haver escrit un clergue amb una finalitat didàctica, potser per fer més accessible el coneixement per calcular les festes mòbils i les pasqües a un públic laic, o simplement com a estratègia mnemotècnica per recordar com calcular la cronologia anual de les festes religioses sense necessitat de consultar els tractats més extensos i en llatí. Amb les dades de què disposem, però, no podem ampliar o concretar més sobre aquest punt.

7. Datació

Grapí i Rovira ubica la composició de l'obra cap a les darreries del segle XIV, “quan el saber científic en general, i l'astronòmic en particular, es consolidà com a matèria d'estudi i tema de cabdal interès en l'ambient cultural de les corts reials dels monarques catalanoaragonesos, especialment en la de Pere el Cerimoniós, animós impulsor de la important tasca de renovació de la ciència astronòmica duta a terme pels mestres de l'escola de Barcelona durant el seu regnat” (2003: 139). Aquesta datació coincideix amb la de la majoria de les obres contingudes a *F*, i es correspon amb la datació proposta pel còdex.

8. Localització

No determinada.

9. Testimonis

F^a: Segons Grapí i Rovira aquest testimoni, base de la seva edició, és el menys deturpat de tots els conservats, a més de resultar el més complet. Conté dos díctics monorims en posició final que no són als altres testimonis, amb informació sobre la festivitat del Corpus Christi, i una quarteta afegida que explica com calcular els dies que tenen els mesos de l'any.

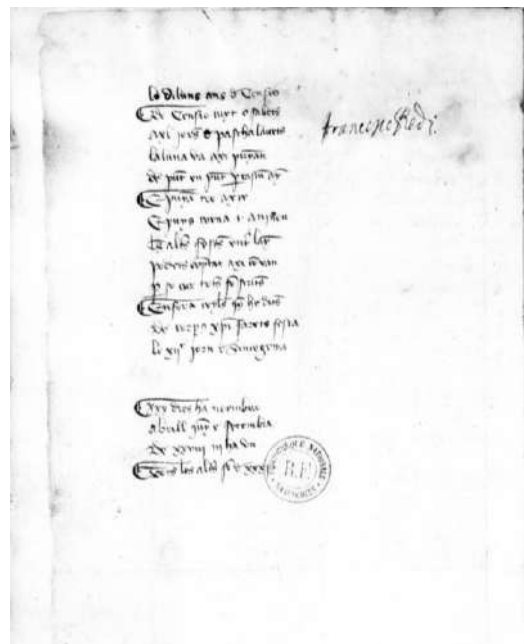
Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 18060: El *Calendari* es troba al foli 143^v d'aquest volum factici datat a finals del XIV, que va arribar a la Biblioteca en el llegat de Pascual de Gayangos y Arce, un bibliòfil del segle XIX. És un manuscrit força heterogeni, amb textos de temàtica historiogràfica i tractats amb finalitat pragmàtica. Algunes d'aquestes obres són en català, a més del *Calendari*, fet que fa pensar que almenys una part del còdex és d'origen català. Respecte al testimoni pròpiament dit, Grapí i Rovira considera que aquest còdex “ens proporciona un text força correcte” però que, “d'altra banda és un testimoni prou particular, en la mesura que en no poques ocasions el seu text s'allunya del de la resta de manuscrits, a voltes aportant una lliçó equipol·lent.” (2003: 143-143).

Biblioteca de Catalunya, ms. 309 o *fⁱ*: Aquesta versió és la que “presenta un text més defectuós (...). La mà d'un amanuense poc acurat donà un text ple d'errors de còpia banals (...)” (2003: 142). El manuscrit és, com el precedent, un volum factici, constituït per obres de temàtica diversa (religiosa, moral, científica, retòrica, documental, etc.) en llatí, català i aragonès. Les còpies es van realitzar majoritàriament a les darreries del XIV i primers anys del XV. El *Calendari* es troba al foli 111^{r-v}, i està seguit d'obres llatines que també tracten sobre el còmput.

Biblioteca Universitària de València, ms. 216 o *Llunari valencià*: Aquest testimoni, el més tardà i l'últim descobert, es troba integrat dins un tractat astronòmic conegut com el *Llunari Valencià*, datat a finals del XV i atribuït a un desconegut Alfons Ferrer. El poema del còmput es troba copiat com el segon paràgraf d'aquesta obra “transcrit sense separació en versos i amb certs indicis de prosificació, especialment al seu inici” (2003: 144). A diferència dels altres testimonis, aquest text consta de dos afegits que el fan la versió més extensa de les conservades. Es tracta de 20 versos més afegits en dos llocs diferents: el primer, que exposa la fórmula aritmètica del *numerus aureus*, entre

els vv. 36 i 37 i el segon, que explica com utilitzar aquest nombre pel càlcul del Diumenge de Pasqua, interpolat entre els vv. 40 i 41. Grapí i Rovira considera que aquests versos afegits no són originals de l'obra, sinó que es tracta, efectivament, de versos afegits per un copista posterior:

“Diversos motius ens condueixen a considerar que aquests vint últims versos no formarien part del text original del *Calendari rimat*. En primer lloc, l'expressió sembla prendre un color tènueament divers al de la resta del poema; fet que detectem, per exemple, en detalls com ara que la llengua es revesteix d'un formulisme matemàtic aliè a la resta de l'obra, o bé que el destinatari del discurs ja no és sempre la segona persona del plural preponderant en els altres 58 versos de la composició. A banda d'això, el fragment d'alguna manera trenca la cohesió discursiva i la continuïtat argumental de l'obra, en introduir unes explicacions en termes científics (per moments formulades amb un considerable grau d'abstracció aritmètica) per exposar quelcom (ço és, el càlcul del terme de diumenge de Pasqua) que en els versos successius ja s'aclareix amb una formulació més planera” (2003: 145).



Imatges 113 i 114. Imatge 113 (esquerra): f. 46^r, on s'observa la disposició de calderons d'un per vers. Imatge 114 (dreta): f. 46^r, on es veu la separació dels últims quatre versos de la resta de l'obra, la manca de salutació final i la signatura apòcrifa de Francesco Redi.

El *Calendari* es troba al foli 55^r d'aquest manuscrit miscel·lani amb “abundantes textos (...) de diversa índole, aunque se ve una preferencia en el tema astrológico y sus consecuencias cronológicas” (Cabanes Pecourt 1994-1995: 245). D'acord amb les característiques del text d'aquesta versió, Grapí i Rovira creu que no procedeix del mateix subarquetip del qual procedeixen els altres tres testimonis, sinó d'un altre subarquetip procedent del primer (2003: 146-147).

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^a*

Aquesta obra és una de les que presenta els calderons en vermell amb una freqüència més intensa del que és habitual a la resta de les obres, amb un calderó per vers al foli 46^r. La freqüència es redueix al foli següent, tot i que encara és més alta del que és habitual (n'hi ha un cada 3/5 versos). A diferència de les altres obres copiades al manuscrit no té la majúscula inicial destacada: en aquest cas el copista emprà un calderó vermell que dona més homogeneïtat al foli, que en presenta un per cada vers. No té la salutació final habitual, fet que podria indicar que el copista no la considerava acabada (tot i que els altres testimonis conservats indiquen que sí). Segons la reconstrucció, aquest foli correspon al foli inicial del cinquè plec (actual tercer de *F^b*), per tant, es tractaria d'un foli solt a *F^a*. En tractar-se de l'última obra del fragment parisenc té la signatura apòcrifa de Francesco Redi.

Pel que fa a les correccions, no se n'aprecia cap feta pel copista. Meyer en suggereix algunes, tot i que responen a qüestions interpretatives: afecten tres mots i dues són dubtoses segon la crítica actual. Es poden consultar a l'edició online present al RIALC.²²⁴

XI. Llibre dels set savis de Roma

1.

a. 11

b. Ff. 27^r-58^r [ff. CLXXVJ^r-CCVIJ^r].

e. Senyors si entendre vol(e)ts | Molts bo(n)s exi(m)plis aus(ir)ets ...

f. RAO 0.138, Parramon (1992: 230) An 0, 138 (Dc:28), *Llibre dels set savis de Roma*.

g. *F^m* (manuscrit 109 de la Biblioteca de Catalunya).

h. Mussafia (1876), edició corregida per Chabaneau (1876), Paris (1877) i Morel-Fatio (1882), Janer y Milà de la Roca (1907), **Giannetti (1996)**.

i. Pertany a la variant occidental del cicle de *Sindibad*, obra antiga d'origen indi o persa que a partir del segle XII va ser traduït a diverses llengües. Les versions catalanes podrien derivar d'una versió occitana perduda, que deriva de la família de textos en prosa L (*Roman des sept sages*) influenciada per una variant derivada del grup A (*Roman des sept sages de Rome*). La tradició occidental deriva de la traducció llatina *Historia septem sapientum*, que deriva de la versió hebrea *Mishle Sendebat*.

j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades (comes) a la fi d'alguns versos. Calderons senzills fets amb la mateixa tinta que el text en anotacions marginals que identifiquen alguns dels exemples inclosos en l'obra.

k. Completa.

²²⁴ Vegeu nota 219.

2. Argument

En néixer el fill de l'emperador de Roma, l'emperadriu mor. Quan l'infant té edat per ser educat, el sobirà decideix cridar set savis perquè li ensenyin allò que ha de saber un príncep. Els savis el porten a un jardí plaent, aïllat del món exterior, per acomplir l'encàrrec de l'emperador. Temps després el sobirà, aconsellat pels seus prohoms, es torna a casar amb una donzella jove, que expressa el desig de conèixer l'infant per assumir el paper de mare. Els savis sospiten que la madrastra el vol matar per beneficiar als seus futurs fills i aconsellen al príncep, que ja ha après la saviesa suficient, que estigui set dies sense parlar. El silenci del príncep, que enutja el pare, es manté fins i tot quan la jove emperadriu li declara el seu amor. Ofesa, acusa el príncep davant l'emperador d'haver-la volgut seduir i demana la seva mort. L'emperador el condemna a mort, i la madrastra, en la intimitat, relata un conte al rei per reforçar la decisió d'executar el príncep. Abans de l'execució, un dels savis compareix davant l'emperador i li explica un exemple per demostrar la maldat de les dones, i per defensar la reflexió pausada davant decisions importants. El rei suspèn l'execució i la madrastra, novament en la intimitat, replica amb un altre exemple que demostra la maldat dels mals consellers. D'aquesta manera es van succeint 13 exemples, sis dels savis per evitar la mort del príncep i set de la madrastra. Entre exemple i exemple passen els set dies, el príncep torna a parlar i la madrastra és ajusticiada.

3. Estudis previs

El primer editor del testimoni *F* és l'erudit Adolf Mussafia el 1876, seguint una reproducció feta per Föerster (Massó i Torrent 1932: 544). L'edició inclou un estudi filològic rigorós, sobretot pel que fa a les qüestions rítmiques, corregit pels estudis posteriors perquè està basada en una còpia del testimoni no totalment fidel. El mateix any de l'edició, Camille Chabaneau assenyala la coincidència del testimoni català amb un testimoni francès en prosa de la mateixa obra,²²⁵ i tot i reconèixer la qualitat de l'estudi de Mussafia, indica una sèrie de correccions respecte de l'ordre i nombre dels exemples i dels personatges que hi compareixen (Chabaneau 1876: 312). Poc després, Gaston Paris (1876) insisteix en la dependència del text català de la versió francesa (ja proposada per Chabaneau i Paris filia a partir del grup L), tot i assenyalar que un dels exemples té alguna variació significativa, i a banda afegeix algunes correccions al text.²²⁶ Morel-Fatio tornarà

²²⁵ Es tracta del manuscrit 19.166 de la BNF (abans 1672 del fons de Saint-Germain).

²²⁶ L'exemple és el d'Ypocràs (Medicus): en la versió catalana s'incorpora, després de l'exemple clàssic que es troba també a la versió francesa, un altre també protagonitzat pel metge Hipòcrates (Ypocràs en la versió catalana). En aquesta versió el metge explica a la seva dona que, dels porcs que tenen, hi ha una truja que si algú la menja morirà, i que només se salvarà si beu del seu brou. La dona ordena, doncs, matar la truja, la prepara per donar-la a menjar a Ypocràs i ordena a la serventa llençar el brou i trencar l'olla on es cuina. En menjar la truja, Ypocràs canvia de color i s'adona del que ha menjat. Demana que li portin el brou, però la dona li explica que no hi ha més perquè la serventa ha trencat l'olla. Ypocràs s'adona de l'engany de la seva muller i es venja, i l'enganya fent-la morir abans que ell. Aquest exemple es troba de forma semblant al *Roman del Sant Graal*; Paris pensa que és possible que aquests dos exemples no

sobre l'edició de Mussafia el 1882 i acabarà per completar-ne les correccions.

Otto Denk en va fer una segona edició parcial (1893), tot i que, a més d'editar només els 465 primers versos del poema, té algunes incorreccions (Janer i Milà 1907: VI, nota 3).

Ignasi de Janer i Milà de la Roca va publicar (1907) una segona edició completa de l'obra. A la introducció, fa un resum de les variants i ramificacions estudiades i conegudes per establir la filiació del text català. Segueix la línia defensada sobretot per Gaston Paris i agrupa el text català amb el testimoni francès L. Detalla amb més precisió, però, les diferències: “l'escriptor català (...) utilitza tots els elements [de la versió francesa], més no'l segueix punt per punt (...). S'observa també una marcada tendència a resumir, especialment en els passatges intermedis pera passar d'un exemple a l'altre: això alleugereix el llibre y el fa més agradós (...). Aont aquest desitg d'abreviar es extraordinari y potser perjudica'l poema es en el desenllaç, que's presenta de sobte sense cap interès dramàtic (...)” (XVIII-XIX). Sobre la diferència entre els exemples assenjala, a més de la indicada per Paris, la major extensió de l'anomenat *Filio*, tot i que en aquest cas es tracta d'una major extensió motivada per qüestions estètiques i irrellevants. Respecte de l'addició a l'exemple *Medicus*, ja comentada per Paris (vegeu nota 226), coincideix que el traductor català la interpola seguint una tradició bizantina (Janer i Milà 1907: XXI). Encara que accepta el contacte entre la versió francesa i la catalana, Janer considera probable que totes dues derivessin d'una versió occitana perduda.²²⁷ La hipòtesi no es pot confirmar, però el fet que no es trobin influències lingüístiques franceses a la versió catalana, a més de la forma mètrica, podrien ser indicis que el model de la traducció catalana era efectivament occità.

Massó i Torrent (1932) cataloga el *Llibre* entre les “novel·les d'influència francesa” tot i que reconeix que aquesta classificació no és rigorosa i respon a la seva proximitat amb els testimonis en prosa francesos (1932: 355). Incorpora un nou testimoni català: el manuscrit 109 de la Biblioteca de Catalunya (que classifica com *F^m*), a més de constatar l'existència d'un altre testimoni perdut mencionat en un inventari del segle XV. Coincideix amb Janer en la possible derivació provençal del text, i assenjala, respecte de la filiació amb la versió francesa en prosa, que “en l'estat actual dels nostres coneixements, es diria que el text català, tal com es troba i malgrat les semblances amb la redacció francesa en prosa i amb altres, forma com una agrupació a part” (Massó i Torrents 1932: 546).

Sansone (1962) publica la primera edició del fragment del *Llibre* conservat a la Biblioteca de Catalunya. En l'article que precedeix a l'edició, resumeix les famílies franceses de les versions del *Set savis* i també integra els dos testimonis catalans a la família francesa de L, i coincideix amb Paris en considerar més plausible que els

tinguin una dependència sinó que estarien trets d'una font comuna, possiblement bizantina (Paris 1872: 299).

²²⁷ Aquesta hipòtesi ve derivada del fet que a les *Lays d'Amors* se'n cita un testimoni occità. Per a Gaston Paris (1876) aquest testimoni perdut era segurament un text creat a Catalunya, que es va citar com a occità, però que estaria escrit en un català occitanitzat, del qual el fragment *F^m* seria una còpia, mentre que altres estudiosos com Janer (1907) i Gianetti (1996) defensen la hipòtesi del text occità perdut.

testimonis catalans derivin directament del francès, sense que hi hagi una versió occitana perduda. Considera les diferències amb la versió de L com a pròpies de l'extrema llibertat creativa del traductor català en ampliar, reduir, o recrear llocs i models expositius, mantenint, però, fidelitat a l'esquema narratiu (Sansone 1963: 53). Compara els dos testimonis catalans, entre els quals observa nombroses diferències. A més de constatar l'estat molt més fragmentat de F^m i el seu lamentable estat de conservació, Sansone coincideix amb Massó i Torrent en considerar aquest testimoni més arcaic que el de F , datant-lo entre finals del XIII i la primera meitat del XIV. Si bé respecte del desenvolupament narratiu F ofereix un text més clar, F^m és superior qualitativament, sobretot respecte de la rima i de les lliçons emprades en alguns passatges (tot i tenir tots dos testimonis una rima força irregular). Respecte del llenguatge, F^m és molt més "aprovençalat" que F , circumstància que per Sansone dona credibilitat a la tesi de Paris respecte de la filiació dels testimonis catalans, qüestionat l'existència d'una versió occitana perduda "Il consuntivo linguistico di assai più esteso provenzaleggiamento del vetusto testo trasmesso da $B [F^m]$ sembra confermare il sospeto avanzato dal Paris; e se davvero egli vide giusto (ma nulla di quanto ci è noto può dare le necessarie garanzie alla soluzione della questione), si deve ritenere o che il testo provenzale ricordato dalle *Leys d'Amors* altro non sia se non un testo scritto in Catalogna e di cui B può essere una delle copie non ancora assoggettate al processo di epurazione linguistico che è invece attuato in $C [F]$, o che il testo catalano sia una copia, ibrida linguisticamente, della perduta redazioni occitanica" (Sansone 1963: 57, 58).

Finalment, Andrea Giannetti (1996) publica un estudi i edició actualitzats del testimoni F . Coincideix amb els seus predecessors, principalment amb Paris, sobre la dependència respecte de la família L, però assenyala que existeix també una relació de dependència amb un altre grup, anomenat A, que correspon a una família de la qual fa derivar el text italià Alessandro D'Ancona (Giannetti 1996: 28).²²⁸ Aquest grup A té una relació de dependència, en la seva primera part (A^1), amb L, i en la segona part amb una altra família en vers anomenada V. Giannetti assenyala que el testimoni de Carpentràs, tot i dependre de L, segueix en moltes ocasions A^1 . Aquesta relació entre F i A^1 , tots dos relacionats amb L, li fan plantejar la hipòtesi d'una transmissió transversal entre F i A^1 , cosa que indicaria una contaminació d' A^1 en la família L (Giannetti 1996: 36). Respecte de la possibilitat d'una versió occitana perduda com a font més immediata, Giannetti la considera la més plausible, a diferència de Sansone i Paris:

"(...) oltre che per quanto detto circa la maggiore strutturazione grammaticale di $B [F^m]$ all'impronta provenzale, anche per un'informazione che ci viene dalle *Leys d'Amor*, cui per primo diede rilievo lo stesso Gaston Paris. Nel III libro del trattato, alla *figura elocutionis* del Paradigma "la tersa filha de Omozeuzis", viene fatta allusione proprio a un poema dei *Sette Savi* in provenzale, come esempio dell'impiego di quella figura retorica (...). Anche se nulla prova evidentemente che

²²⁸ El grup A està conformat per una trentena de manuscrits (vegeu Giannetti 1996: 28, nota 67). Segons Paris, les versions franceses poden classificar-se en dos grups: L (la versió en prosa de la qual depèn F) i V (una versió en vers perduda de la qual deriven les conservades en vers conegudes com K , A i D). El grup A té la singularitat de concordar la primera part amb el grup L (i, per tant, s'identifica amb A^1) i la segona (A^2) amb el testimoni de D , que integra el grup V.

via sia una relazione certa fra il *roman* menzionato nelle *Leys* (...) e il nostro *Libre*, tuttavia si riconoscerà la verosimiglianza dell'ipotesi di uno strettissimo legame genealogico, in considerazione del fatto oltretutto (...) che di fronte a un testo narrativo, quale è il *Libre*, risulta meno agevole accettare l'idea di una elaborazione originale direttamente in una lingua con forte ibridismo linguistico, come avveniva normalmente per la lirica" (Giannetti 1996: 37-38).

Per tant, Giannetti sosté que les versions catalanes derivarien d'una versió occitana perduda, depenent del grup L tot i que a través de la versió d'A¹. Reforcen aquesta hipòtesi les observacions sobre la llengua que coincideixen amb les de Sansone (tots dos tenen una llengua híbrida occità-català, tot i que la versió més antiga, la de *F^m* es troba més propera a l'occità que la de *F*, més catalanitzada).²²⁹

4. Caracterització literària

Aquesta obra de 3.279 versos és la més extensa del cançoner. Està composta en dístics d'octosíl·labs monorims on abunda, més en aquest testimoni que en l'altre fragment català, l'assonància (una anàlisi més detallada de les qüestions mètriques i lingüístiques es pot consultar a Giannetti 1996). Malgrat això, hi ha una considerable irregularitat mètrica que Giannetti defineix com a quasi "caòtica", davant "il grado di disfacimento della norma metrica". Atribueix aquesta manca de rigor mètric a vàries causes: a més de la corrupció pròpia de la transmissió i de la flexibilitat mètrica del gènere narratiu, el text denota una "imperizia versificatoria dell'anónimo autore provenzale o catalano", sumats a la "trasposizione in versi di un testo prostático" (Giannetti 1996: 47).

La seva estructura, amb un marc fix, permet d'incorporar o modificar els diversos exemples relatats pels savis i la madrastra, fet que diferencia, a vegades notòriament, les versions existents. Com veurem a l'apartat següent, aquesta estructura s'hereta de la tradició dels contes oriental adaptada de forma diversa per les tradicions occidentals. En el cas del *Llibre* trobem alguns elements literaris que es repeteixen en les tradicions i versions i altres que són diferenciadors i que responen a les adaptacions de l'obra als interessos del context.

Entre els trets comuns presents en les diverses versions —i, per tant, també als testimonis catalans— trobem l'ambientació cortesana: "la corte se presenta como modelo, como microcosmos en el que se desarrolla la trama argumental principal y que viene a coincidir con el centro ideal, el núcleo primario de la narración, del que se ramifican y al que vuelven todos los cuentos insertados en la obra (...) y en donde ocurre el desenlace final" (Orazi 2006: 12). També són elements essencials la "figura del rey-Infante, su

²²⁹ A més dels estudis presentats en aquest apartat, volia mencionar dos articles publicats més recentment, un de Llúcia Martín Pascual (2005) i altre de Maria D. Bollo-Panadero (2006). El primer presenta una síntesi de l'argument i de les característiques fonamental de l'obra, ofereix una resum dels contes dels diversos personatges i fa, a més, una comparació bàsica amb la versió oriental o *Sendebâr* i amb algunes característiques de la tradició narrativa catalana. El segon presenta també un resum d'alguns aspectes, sobretot dels relatius a la tradició i dels estudis elaborats fins al moment sobre els testimonis catalans. Tots dos són molt sintètics i, més que aportar informació nova, presenten resums d'estudis anteriors, per tant, no els he presentat amb una entrada pròpia en aquest apartat.

educación, su aprendizaje (...), la importancia del “consejo”, cuyo valor no queda limitado a la simple amonestación, sino que requiere enseñanza para comunicar y transmitir los “saberes” procedentes de la experiencia” (Orazi 2006: 12), i “El carácter funcional de los cuentos [que] permite su movilidad y sustitución por otros siempre que se respete la dinámica de conjunto” (Lacarra 1996: 21-22) fet que denota “una gran fe en el poder persuasivo de las historias, pues con ellas se espera modificar la conducta de quienes las escuchan” (Lacarra: 23-24).

A més d'aquests trets comuns, ja hem esmentat que hi ha elements canviants entre les versions, fet que permet establir certes tradicions i agrupacions i que indica la gran flexibilitat d'aquest tipus d'estructures argumentals. Els canvis poden produir-se, entre altres, en certs detalls de l'engranatge marc, com els noms dels personatges, a vegades els seus càrrecs, la localització de l'obra, el nombre de savis que eduquen al príncep (sempre sense afectar la trama essencial);²³⁰ o poden produir-se als *exempla*, canvis que en aquest cas poden arribar a ser molt més dràstics. Els contes poden variar quasi totalment entre les versions, no només en la quantitat, ordre i personatges que els relaten, sinó en la seva forma compositiva, extensió i pes dintre de la història marc, mantenint, però, sempre la seva utilitat com defensa de la posició ideològica dels savis o de la madrastra. La comparació que Llúcia Martín Pascual realitza entre el *Sendebär* i el testimoni català il·lustra breument algunes d'aquestes diferències: “En el *Sendebär* són dos els contes que es reciten com a exculpació. Són, però, narracions molt breus, de vegades no sobrepassen l'anècdota, mentre que la complexitat narrativa de les històries dels *Set savis* és major. La coincidència argumental entre les narracions del *Llibre dels Set Savis* i el *Sendebär* és molt escassa i poc rellevant” (Martín Pascual 2005: 1083).

Davant dels contrastos i de les diverses versions, pot resultar útil mencionar aquí alguns dels trets bàsics argumentals de la versió catalana,²³¹ sobretot aquells que varien molt en altres versions i tradicions.

Aquesta versió no duu cap títol al manuscrit, tot i que comença amb un petit pròleg de 8 versos on s'anuncia el contingut de l'obra i es fa una exhortació al públic (“Senyors, si entendre volets, | molts bons eximplis ausirets” v. 1-2). La localització és a Roma i els personatges —tret dels savis i d'alguns dels personatges dels contes— no tenen nom (es fa referència a l'emperador, el fill de l'emperador i la muller). Els savis als quals s'encomana l'educació del príncep es diuen Bencilles, Encilles, Lentules, Melquider, Cato, Josep i Nayron. Es retiren amb l'Infant a un *locus amoenus* aïllat i l'eduquen durant set anys. Després del nou casament del rei i del desig de la madrastra de conèixer l'Infant —en aquesta versió és per assassinar-lo i garantir el tron pels seus futurs fills—, els savis adverteixen al príncep que es mantingui en silenci durant set dies. El príncep obeeix. La

²³⁰ L'argument essencial seria el retir del jove per ser educat per un o més savis, el conflicte amb la madrastra que l'acusa en fals per aconseguir la seva mort, el silenci del príncep durant set dies, l'ús d'una seguidilla de contes per variar la voluntat real respecte d'executar o no al príncep, i el trencament del silenci del príncep passats els set dies que acaben amb la revelació de la veritat i l'execució de la madrastra.

²³¹ A causa de la complexitat de la tradició d'aquesta obra, aquesta fitxa no presenta una comparativa entre les versions catalanes i la resta, més enllà del que s'ha dit fins ara i del que es comentarà a l'apartat següent. L'objectiu d'aquestes fitxes és donar una informació bàsica sobre cada obra per tal de proporcionar eines interpretatives en relació amb el manuscrit que estudiem, objecte principal d'estudi d'aquesta tesi.

madrastra aprofita aquest silenci i acusa en fals el príncep, fet que desencadena la sèrie de contes o exemples, el primer de la madrastra, sempre recitats la nit anterior a l'execució del príncep i en la intimitat amb el rei. Els contes dels savis (un per savi) són recitats abans de l'execució, amb l'objectiu d'ajornar-la; l'únic savi que no recita cap conte és Nayron, per arribar al setè dia i recuperar la paraula el príncep, que explica què ha passat. L'emperador proposa, doncs, una batalla a ultrança per a demostrar qui és culpable — judici cavalleresc que és aliè a la versió oriental (Martín Pascual 2005: 1086)— i perd la madrastra, que morirà cremada.

Així, doncs, en la versió catalana trobem tretze contes: set relatats per la madrastra i sis dels savis. Els de la madrastra són *ARBOR* (*Eximpli del pi*), *APER* (*Eximpli del porch senglar*), *GAZA* (*Eximpli de la monedes emblada de la torra por lo savi prodich*), *SENECALUS* (*Eximpli del senescal, de sa muller e del rey*), *VIRGILUS* (*De l'emperador que per tresor aver desfeu la obra de Virgili*), *SAPIENTES* (*Del set savis*), i *FILIA* (*Eximpli de la fiyla del rich hom*). Els dels set savis són *CANIS* (*Eximpli del lebrer*), *MEDICUS* (*Ypocras*), *PUTEUS* (*Eximpli del rich veyll e de la muyler jova*), *TENTAMINA* (*Exemple del burges que sagnava la muller*), *AVIS* (*Eximpli del papagay*) i *NOVERGA* (*Exemple de la copa furtada*). Els noms en majúscula són els donats per la tradició, però al testimoni català figuren en la forma entre parèntesis, com a nota al marge, tret de *MEDICUS*, *TENTAMINA* i *NOVERCA*, que no porten títol. El conte *MEDICUS* té, a més, un conte annexat que narra els fets del mateix personatge (Ypocràs), al qual ja s'ha fet referència (vegeu nota 226).

5. Tradició

La nombrosa quantitat de testimonis conservats en manuscrits en diverses llengües proven la popularitat de què va gaudir aquesta obra sobretot a l'edat mitjana. La seva estructura, amb un marc fix, permet d'incorporar, eliminar o modificar els diversos exemples relatats pels personatges, fet que diferencia a vegades notòriament les versions existents. És complicat, doncs, establir de forma sintètica les filiacions de cada testimoni, sobretot perquè no hi ha un acord total ni respecte de l'origen de l'obra i de les diverses agrupacions, ni les influències i interessos subjacents a les versions existents. En aquest apartat presentaré de forma breu aquells elements relacionats amb les tradicions de l'obra que resulten d'interès per situar el testimoni català en la xarxa de testimonis existents; també mencionaré la relació amb la tradició de l'*exemplum* i la narrativa breu occidental i faré alguna breu referència a l'interès per aquests tipus d'obra en la tradició catalana.

El *Llibre* és la traducció d'una obra d'origen complex, tot i que l'origen indi, en sànscrit, o persa, en pahlavi, són els més plausibles (vegeu les introduccions de les edicions de Giannetti 1996, Lacarra 1996 i Orazi 2006). Aquesta versió original o inicial arribaria a occident a través d'una traducció àrab del segle VIII que està a l'origen de dues grans tradicions: la coneguda com a oriental (que agrupen vuit versions en siríac, grec, castellà, àrab, hebreu i tres en pahlavi, totes més connectades amb Orient i representants

de l'estat més arcaic)²³² i l'occidental (que deriva de dues branques, una traducció del grec de Miquel Andreuopulos titulada *Syntipas*, que procediria d'una traducció siriana, i una versió perduda del XII de la que derivarien la coneguda com a *Liber de septem sapientibus* —del segle XIII i perduda—, i una altra versió perduda —identificada com V— de la que derivarien la majoria de les versions franceses).²³³ En general, es dona el nom de *Sendebâr* o *Sindibad* a les obres de la branca oriental i *Llibre dels set savis de Roma* a les de la branca occidental, assenyalant una de les diferències més notables entre les dues branques: en l'oriental és un savi qui educa a l'infant mentre que a l'occidental són majoritàriament set.²³⁴

“Un poema o recitat en prosa, potser llatí, i que avui no coneixem, va introduir en les literatures europees una ficció similar, més no igual, d'aquella indiana, de la qual derivava, imprimint-hi'ls caràcters propis de la civilització aont era trasplantada. Va substituir les intrigues de l'harem per la figura mai atraianta de la madrastra, esborrà'ls exemples de les diableses pera fer lloc a altres d'ones ben reals, prengué quelcom de les tradicions hel·lèniques, de l'història de Roma y de les invencions arturianes, sumprimí tota intervenció de la divinitat: tant sols va conservar els dictats de l'astrologia, donant-ne per desenllaç lo més característic de l'època, la Batalla a Ultrança” (Janer 1907: X).

Aquest procés d'occidentalització que afecta especialment la tradició occidental “muestra un cambio evidente en la orientación narrativa: (...) en esta redacción desaparecen la mayoría de las narraciones de origen oriental (...), sustituidas por otras más conformes con la nueva dimensión cristiana en que estas derivaciones se enmarcan (...). La refundición del material narrativo (del marco y también de los cuentos) transforma el texto en una especie de manual para predicadores” (Orazi 2006: 21-22).

El testimoni català pertany a la branca occidental, estudiada més en profunditat per Gaston Paris (1876). L'erudit francès va establir cinc grups entre les diverses versions franceses, dos de les quals ens interessen a propòsit de la versió catalana. Un dels grups és el de les redaccions en prosa del segle XIII que va anomenar L, i que es troba integrat per vuit manuscrits, més un d'atribució dubtosa.²³⁵ Un altre grup és el que es correspon amb la família V, integrat per les versions derivades del text francès *Li Roman des Sept Sages* en vers, identificat com K per Paris; pel testimoni D, molt relacionat amb K però

²³² Seguint Orazi que fa un clar resum d'aquestes tradicions: “La rama oriental es la más antigua, y de ella han sobrevivido ocho versiones: el *Sindibad* siríaco (aproximadamente del siglo X); el *Syntipas* griego (de la segunda mitad o de finales del siglo IX); el *Mishle Sendebâr* hebreo (de los siglos XII-XIII); los *Siete visires* en árabe (...), tres versiones en palhevi (el *Sindibad-Nameh* de Nashebi, de alrededor de 1300, y el *Sindibad-Nameh* en verso, de 1375); y finalmente la traducción castellana. En esta rama aparece sólo un sabio como preceptor del Infante (*Sendebâr*, el *Cendubete* español) y los cuentos son de tipo sapiencial, conectando así el género de los *specula principis*, es decir, esos textos cuya finalidad coincidía con la educación y la formación de príncipes, Infantes y futuros monarcas” (Orazi 2006: 21).

²³³ Es poden consultar els quadres sintètics presentats a Giannetti 1996: 22 i 30.

²³⁴ A excepció del *Dolopathos* llatí en prosa, composta al segle XII per Johannes d'Alta Silva, que conserva un únic preceptor, desapareixen tots els contes narrats per la madrastra i l'obra comparteix un únic conte (CANIS) amb la branca oriental (Orazi 2006: 22).

²³⁵ En aquest grup hi ha una versió que es conserva íntegra, editada per A. Le Roux de Lincy en base al manuscrit 19166 de la BNF, raó per la qual es va anomenar aquesta família L. El testimoni de dubtosa atribució és el corresponent al del manuscrit Philadelphia Univ. of Penn. fr. 14 (Giannetti 1996: 27).

en prosa; i per els testimonis derivats de la versió d'A, també en prosa.²³⁶ D'aquest segon grup ens interessa particularment el grup de manuscrits anomenats A, de caràcter més barrejat,²³⁷ que té una part inicial que depèn de la família de L (A¹) i una part final que depèn de la família de V, concretament del testimoni de D (A²). Segon Paris, la versió catalana deriva de la família L, malgrat la seva forma versificada. Torre Rodríguez (1990), d'acord amb una anàlisi dels *exempla* inclosos en les redaccions occidentals, troba també una relació entre la versió catalana i la família d'A, relació que Giannetti explica incorporant la sospita d'una tradició en vers provençal perduda, ja defensada per alguns dels estudiosos del testimoni català.²³⁸ Segons Giannetti, les versions catalanes deriven d'una versió provençal en vers que derivaria de L, en part a través de la versió d'A¹: “l'ipotesi che nelle congruenze di C [F] e A¹ si possa ricomporre l'occorrenza di una trasmissione trasversale, ovvero una contaminatio di rappresentanti di A¹ nella famiglia di L. (...) Per concludere, (...) si rafforza a mio avviso l'ipotesi parisiense della discendenza del *Libre* dal gruppo prosastico L, attraverso un probabile poema elaborato in provenzale schietto” (Giannetti 1996: 36-38).

Identificat el possible origen textual de la traducció catalana, em sembla interessant fer referència a la influència de la tradició de contes o *exempla*, oriental i occidental, que és fonamental per a la transmissió, adaptació i desenvolupament d'una obra com aquesta en el context europeu. Aquesta obra, en totes les seves versions, manté de la tradició dels contes orientals —com altres obres d'aquesta tradició també molt traduïdes i adaptades— el relat marc, al que ja hem fet referència anteriorment: “El sistema organizativo de las colecciones de cuentos orientales, siempre estructuradas en torno a un tema central que configura su propia unidad (...) representa el origen de una tipología que difundida por persas, árabes y hebreos se extiende por todo Occidente, fundamentalmente a través de las versiones latinas y castellanas. La difusión de las colecciones orientales por el Occidente europeo en los siglos XII y XIII constituye el momento culminante de la asimilación de estas técnicas compositivas que la literatura europea irá adaptando a sus propias obras” (Paredes 2006: 166). Així la difusió d'obres com el *Calila e Dimna*, *Barlaam i Josafat*, i la que ara estudiem “supuso la asimilación del mecanismo compositivo de la inserción de cuentos en torno a un núcleo central hasta el punto de convertirse en el mecanismo formal por excelencia, aunque poco a poco los cuentos subordinados se fueron sustituyendo de manera paulatina por elementos de procedencia occidental” (Paredes 2006: 167).

L'occidentalització d'aquestes obres es va produir, doncs, en els dos elements

²³⁶ K designa el text francès en vers de *Li Romans des Septs Sages* conservat íntegrament, del qual la primera edició va ser elaborada per l'estudiós H.A. Keller (per això la identificació com K); una versió en prosa estretament lligada a K és la que ofereix el manuscrit 5036 de la BnF, anomenat D per Paris (per *dérivé*); A identifica un grup de testimonis que segueixen la versió en prosa del ms. 2137 de la BnF, publicada per Le Roux de Lincy (Giannetti 1996: 28 i 29; Sansone 1963: 50 i 51).

²³⁷ El grup A està relacionat amb una versió francesa en prosa, i l'integren una trentena de manuscrits, del que deriva el text italià d'Alessandro D'Ancona, i més que ésser una família es caracteritza més per combinar de forma clara elements de dues famílies (la versificada i la prosaica).

²³⁸ Aquesta sospita és motivada per la al·lusió a una versió provençal en les *Leys d'amor*, ja mencionada als estudis previs (Giannetti 1996: 38).

essencials que conformen l'estructura de l'obra: el marc i els contes. Al marc es detecta, sobretot en la branca occidental, al canvi del lloc on succeeix la trama (Roma), als noms dels personatges (quan hi són solen correspondre a les tradicions clàssica i medieval), al nombre de savis (set en lloc d'un), etc. (Giannetti 1996: 24). Als contes, però, el procés d'occidentalització va ser encara més espectacular: en primer lloc, perquè l'estructura de l'obra els permet més llibertat adaptativa (sempre que mantinguin la connexió amb la trama central) i, en segon lloc, perquè els traductors tenien a l'abast la tradició narrativa breu occidental, constituïda, per una banda, pels *exempla* de la tradició homilètica i, per l'altra, per altres formes narratives breus d'esperit laic, hereves principalment de la tradició francesa i de la tradició trobadoresca. Aquestes tradicions prèvies, on el conte circulava sense marc, amb una finalitat més inclinada a l'oci (*delectare*) o a l'ensenyament (*docere*), són la base d'una tradició narrativa occidental que va trobar als mecanismes narratius orientals tècniques integradores que marcaran el desenvolupament de la narrativa occidental posterior:

“El modelo occidental de recopilación de cuentos es simplemente clasificatorio. *Lais, fabliaux, exempla, vidas, razos, miracula*, etc. son narraciones estilísticamente muy similares. El recopilador se limita a cumplir estrictamente su función de dar una unidad al conjunto de relatos que recoge, sea desde el punto de vista ideológico como literario. Por el contrario, el modelo oriental supone de partida un criterio de orden interno. Aquí el recopilador se transforma en un autor, capaz de articular las diversas narraciones en un principio de orden superior que les da unidad, transformando lo que en un principio no era más que una colección inconexa de cuentos en una obra de sentido completo, en un libro” (Paredes: 168).

La tradició narrativa occidental, doncs, va influir, respecte de l'oriental, en l'adaptació dels contes interns al gust i context europeu. Els contes o *exempla* orientals es van canviar (o refer) per altres amb més elements narratius, més rics, a vegades més extensos, i amb més elements occidentals, sense perdre, però, la seva relació amb la unitat narrativa principal. En el cas del *Llibre* es detecten influències de la tradició de narrativa breu laica, més propera també als gustos de l'àrea catalana, davant la complexitat argumental i dels personatges, poc habitual a la primera:

“Pel que fa a la resta del panorama narratiu coetani al *Libre dels set Savis*, observem la relació que pot tenir amb altres textos narratius en vers, de tema al·legoricomoralitzant, de tema amorós, humorístic, cavalleresc, hereus de l'antiga tradició trobadoresca o *novas* o bé relacionables amb els *romans* o primeres narracions en vers romàniques. El nostre text està més a prop d'aquestes manifestacions que dels exemples de la tradició homilètica o dels textos de miracles marians que també trobem en els testimonis manuscrits coetanis. Aquesta correspondència amb altres narracions en noves rimades ve avalada pels manuscrits que conserven l'obra” (Martín Pascual 2005: 1079-1080).

Aquesta relació plantejada per Martín Pascual es troba recolzada per algunes de les particularitats del *Llibre* respecte de les altres versions de la tradició occidental ja exposades anteriorment. Entre elles, destaquen l'elecció de la forma rimada —tot i procedir d'una versió en prosa— que relaciona aquest testimoni amb la tradició de *novas rimades*; l'annexió al conte *MEDICUS* (o exemple d'Ypocras), d'un segon conte, exclusiu de la versió catalana, que es troba també de forma semblant als contes del *Sant Graal*; la

reducció de l'extensió del marc i l'ampliació d'algunes narracions (*FILIO* és on més s'aprecia) per dotar-les de més valor estètic; i el final, amb elements cavallerescos i judicials, sobretot el judici de Déu o Batalla a Ultrança, final proposat per l'emperador, element que comparteix amb una part de la tradició occidental.

6. Autoria

Anònima.

7. Datació

L'obra original podria tenir un origen indi (sànskrit), persa (pahlavi) o hebreu, i estaria datada aproximadament entre els segles VI-IX. A partir del segle XII, a través de traduccions àrabs, comencen a circular una gran quantitat de traduccions. Els testimonis catalans es troben datats entre el XIII i el XIV: *F^m* seria el més antic, datat entre finals del XIII i la primera meitat del XIV (Sansone 1963: 55); *F* de finals del XIV.²³⁹

8. Localització

L'obra és ambientada a Roma, tot i que a una Roma literària i sense cap classe de pretensió de realisme. El *Llibre* té un origen oriental, com s'ha vist, i ens trobem davant una traducció, possiblement d'una versió occitana o francesa.

9. Testimonis

F^m: Manuscrit 109 de la Biblioteca de Catalunya. Es tracta d'un volum factici format per restes de nou manuscrits de diversa procedència (amb fragments castellans i catalans) i mides, relligats junts, la majoria datats entre el segle XIV i XVI. El testimoni del *Llibre dels set savis* és parcial (es conserven quatre folis en pergamí, escrits a dues columnes, que antigament van servir de coberta; el primer foli es correspon a grans trets als versos 2005-2257 i el segon als versos 2714-3010 de l'edició de Janer), es troba escrit amb lletra del XIV; Massó i Torrent el va considerar probablement més antic que el testimoni de *F*. Aquest testimoni va ser editat per Giuseppe Sansone el 1962, qui també va considerar més antic aquest testimoni (Sansone 1963: 55).

Fⁿ: Notícia Betí; aquesta notícia d'un testimoni perdut la dona Massó i Torrent al seu repertori: "El malguanyat Manuel Betí donà un inventari de 1450 [de Joan Spigol], en el qual constaven els dos primers versos (*Fⁿ*) d'aquesta important novella rimada" (1932: 545; Betí 1926: 316). Tot i no tenir el testimoni, aquesta notícia és un rastre més que assenyala la difusió de l'obra en els segles XIV i XV.

²³⁹ Giannetti i Sansone l'identifiquen com de principis del XV; a tenor, però, de l'estudi del manuscrit elaborat en aquesta tesi, material i de contingut, i tenint en compte que ja circulava una versió catalana a tot tardar a mitjans del XIV, crec més ajustat datar aquest testimoni a finals del XIV, coincidint amb la resta de les obres copiades a *F*.

F^b: De les dues versions catalanes conservades, aquesta és l'única sencera: la de *F^m* són dos fragments que ocupen quatre folis. En la versió de *F*, en comparació amb altres versions conegudes no catalanes, no tots els *exempla* porten títol: manca el títol del quart (*Eximpli de Ypocras*, conegut també com a l'exemple del *MEDICUS*), del vuitè (*Eximpli del burges qui sagnave sa dona*, conegut també com *TENTAMINA*), i del dotzè (*Eximpli de la copa emblada*, també conegut com a *NOVERCA*).²⁴⁰ Els altres títols es posen com a anotacions marginals, acompanyades amb un calderó.

L'obra és la més extensa de les copiades al manuscrit; ocupa uns dos plecs, i es troba precedida de la llacuna de 39 folis interna (on la reconstrucció proposada en aquesta tesi situa gran part de *F^a*). Aquesta extensió justifica l'ús de dos reclams en produir-se els canvis de plec. Actualment, l'obra precedent és *Castell d'amor*, però, segons la hipòtesi de reconstrucció, l'obra precedent seria el *Calendari rimat* (*F^a*) i no n'hi hauria folis en blanc entre aquestes dues obres. El *Llibre* s'acaba en el foli 58^r del que n'ocupa només quatre línies de la primera columna (tres versos i el comiat que indica que l'obra es considerava acabada). El vers d'aquest foli i el foli següent (59^{r/v}) es troben en blanc. Al foli 60^r comença la següent obra, el *Llibre de tres*. Tenint en compte l'extensió de l'obra que ens ocupa, en cas que el copista deixés espais per algunes obres en llocs determinats (seguint, per tant, un sistema de compilació), aquest blanc podria suposar un error de càlcul o bé que tenia la intenció d'incloure alguna altra peça.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

La peça es troba copiada a dues columnes i sense títol o rúbrica. En aquest testimoni falten els vv. 2079, 2084-2085, 2107, 2189, 2210-2214, 2220, 2223, 2226-2227, 2230, 2275-2278, 2281-2284 i 2832 de l'edició moderna.

Sobre les correccions, n'apareixen algunes fetes amb la tinta més clara. La primera la trobem al f. 27^v, una “s” ressaltada en “vos” (sembla una correcció, no es veu la lletra original), al v. 53 de l'edició de Giannetti 1996 (“De mi mateix, vos dic aytant”); al f. 28^r es ratlla la “s” de “los”, al v. 117 (“L'emperador los dix axi”); al f. 28^v es ratlla “n” a “farien”, al v. 158 (“de l'emperador que farie”); al f. 31^r apareix una “h” ressaltada (per corregir una “l”: “lo han”) al v. 449 (“E los barons lo han pregat”); al f. 31^v una “t” al final de “decantat” apareix ratllada, al v. 488 (“e puyt un poc se decanta”); al f. 32^r es ratlla la lletra “t” al final de “pinell”, al v. 523 (“agues taylat lo pinell”); al f. 32^v, al mig de l'últim vers de la primera columna (v. 579: “qui ocis lo lebrer a tort”) s'observa la paraula “chavaler” ratllada (última del vers anterior: “pendra us ne axi com al chavaler”), que s'ha de substituir per “lebrer” (copiada al marge esquerre), i al final del mateix vers es ratlla “lo”; al f. 33^r la paraula “volant” està ratllada, al v. 611 (“e la prenia tot cassant”), paraula que és la final del vers següent (v. 612: “los oceylls qui anaven volant”); al f. 33^v es ratlla “l” al final de “atrobal”, al v. 703 (“e atropa en mig del camp”); al f. 34^v es ressalta una “d” en “coylida” per corregir una lletra errada que no s'aprecia, al v. 814 (“de ceyla que coylida avia”); al f. 41^r trobem dues paraules ratllades “q(ue) dey” (la

²⁴⁰ Vegeu Lacarra (1996: 13) i Gianetti (1996).

segona és incompleta, seria “deyts”) al v. 1442 (“e aquella vostra aymia”), que són el començament del vers següent (“que deyts que al pou gesia!”), i la lletra “s” ressaltada a “savi”, per corregir el que sembla una “h”, al v.1466 (“savi hom e fort gint apres”); al f. 41^v observem una altra paraula ratllada al v. 1508 (“per so com ell cregue sa muyler”), “cregue”, que es torna a posar sobre el mateix vers acompanyat a més d’un “ell” anteposat (sembla una correcció de l’ordre de la paraula); al f. 43r s’observa una “r” ratllada amb una barra inclinada (final de vers, potser una coma mal col·locada) al v. 1655 (“que si no fera·l ponir”); al f. 43^v la paraula “lara” està ratllada al v. 1713 (“tro que yo us aja comptada”), paraula que potser té a veure amb l’inici del vers següent (“la rao per que fo segnada”); al f. 47^v la lletra “E” inicial del vers està superposada al que potser és una “n”, al v. 2140 (“e dien que·l derrocaran”); al f. 48^v s’observa una “c” superposada al que sembla una “l” (“llar>clar”), al v. 2254 (“Lo mayti, com fo dia clar”); al f. 51^v apareix una “h” ratllada després del mot “han”, al v. 2582 (“e a Merli han demanat”); finalment, al f. 57^r s’observa una “s” superposada a una “r” (“for>fos”), al v. 3216 (“Set dies pensi que fos mort”).



Imatge 115. Foli 41^v i 42^r, on s’observa el canvi en la disposició de calderons i el reclam a la fi del foli 41^v, que indica el canvi de plec. També s’observa al marge dret del mateix foli una de les anotacions marginals que dona títol a un dels exempla.

S’observa una anotació marginal escrita amb una lletra més cursiva que la de la resta del manuscrit, força diferent, però, feta amb la mateixa tinta o amb una de semblant, una mica més clara. La nota apareix al marge superior del foli 42^v, ocupa l’espai de tres línies i el llarg de les dues columnes (de fet ignora el pautat) i està acompanyada d’altres dibuixos fets al marge esquerre. Pot tractar-se d’una prova de ploma, sobretot pels dibuixos que semblen lletres o paraules petites. El que he pogut llegir de la nota diu: “Mo(n) Senyer molt honorable Yo me recoman molt en gra(ssja) vostra [...]”. Al marge esquerre, a més de dibuixos que semblen una “m”, diu “Huya” i altres paraules aïllades que no he pogut desxifrar.

Al f. 41^v s’observa un canvi en la freqüència dels calderons vermells. Fins ara

semblaven marcar cobles o estrofes, però al f. 41^v se'n fa servir un per vers i al f. 42^r un cada dos versos. Al ff. 42^v i 43^r l'ús comença a espaiar-se, un cada tres i cinc versos, i fins al f. 43^v aquest no torna a ser de tipus estròfic (és a dir, un cada 6 o 10 versos) i la regularitat es manté fins al final de l'obra. El canvi comença al v. 1491 ("ara gardats q(ue) sen d(e)u fer"), al final de l'exemple relatat per un dels savis (Lentules). Afecta l'exemple relatat per la dona de l'emperador ("ex(empli) d(e)l senescal (et) d(e) sa muller (et) d(e)l rey") i la intervenció del savi Melquider abans de començar el seu exemple, i arriba fins al f. 43^r que acaba amb el v. 1701 ("encara q(ue)s depe(n)y mut"). Aquesta alteració coincideix clarament amb el canvi de plec que és on apareix (al foli 41^v també trobem el reclam), fet que reforça la teoria defensada en aquesta tesi de l'ús estètic-estructural d'aquestes alteracions.

Finalment, també s'aprecia un símbol que sembla representar una flor feta de forma esquemàtica. Es troba al foli 30^r, en concret al costat esquerre de la línia 10 de la segona columna que correspon amb el vv. 338 de l'obra "E si·s defene(n) axame(n)t". Sembla tractar-se d'un senyal de lectura o de còpia (imatge 86).

XII. Llibre de tres

1.

a. 12

b. Ff. 60^r-65^v [ff. CCIX^r-CCXIII^v].

c. <Libre de .ijj. q(ue) val a tres mals | tolre set acurar tisich etic | (et) tisich (calderó) E ual encara atres coses | amemel(e)s inflar acul bufar | E aco(m)pa(n)yat star Encara val a | colera baxar la boca badar la | tasa besar Encara val a mals | oblidar alegra star d(e) iuer(n) no suar | Encara val riq(ue)a mantenjr po | brea soferjr mal (et) be retenir | Encara val a don(e)s ho(n)rar ca | uall(e)rs aco(m)pa(n)yar (et) sabates | acu(n)gar>

e. Tres coses salua(n) ho(m) para fill e sa(n)t sp(er)it ...

f. *Llibre de tres.*

g. *Unicum.*

h. Morel Fatio (1883), Faraudo de Saint Germain & altres (1907-1910) i **Riquer (1997)**
ed. facsímil.

j. Calderons vermells en posició inicial i barres inclinades (comes) en posició final i interna a algunes de les sentències.

k. Completa.

2. Argument

El *Llibre de tres*²⁴¹ és un recull de 171 aforismes i sentències redactats en forma

²⁴¹ A partir d'ara *LdT*.

cabalística tripartida, que en part parodia els reculls seriosos de màximes i bons consells. Entre notes de rígida moral cristiana trobem aforismes crítics amb els diversos estaments (sobretot l'eclesiàstic), consells i observacions sobre la vida social de l'època, tot amb un llenguatge senzill, a vegades groller, i amb una actitud humorística despreocupada. Es pot seguir una descripció més detallada dels temes i de l'estructura dels aforismes a l'aparat sobre la caracterització literària.

3. Estudis previs:

Morel-Fatio és el primer estudiós a publicar i editar el *LdT* el 1883. Al seu estudi reconeix la fórmula invariable tripartida en la qual s'estructuren les sentències, fórmula ocasionalment emprada a la literatura paremiològica, com al capítol XXX dels *Proverbis* de Salomó o també, ja en l'àmbit més català, als *Proverbis e dits de filosofos*, obra traduïda per Jafudà Bonsenyor (un jueu de Barcelona), tot i que en totes dues obres són algunes de les sentències les que tenen aquesta estructura i no totes. Morel-Fatio identifica com obres amb característiques similars el francès *Livre des quatre choses* o *Le quaternaire de Saint-Thomas*, imprès des del segle XVI, i també el quaternari italià *Dottrina delle virtù fuga dei vizi* d'Orazio Rinaldi, tot i que “ni l'un ni l'autre recueil ne contiennent rien qui puisse être utilement rapproché de la collection catalane” (1883: 232). Finalment, l'estudiós indica que no totes les triades del text són de caràcter popular i que possiblement “Beaucoup de ces belles sentences et constatations instructives n'ont d'autre source que l'imagination du joyeux compère catalan ou majorquin du XIV ou du XV siècle, qui a eu le tort de ne pas se nommer” (1883: 233).

Seguidament a Morel-Fatio, Faraudo, Janer & Moliné (1907-10) publiquen el *LdT* a l'aplec II del *Recull de textos catalans antics*, fent una edició no anotada i seguint la realitzada pel primer editor. A la introducció els estudiosos afirmen que el *LdT* va ser imprès al segle XV, segons un document datat el 1498.²⁴² També suggereixen la possible autoria de Turmeda, tenint en compte les similituds d'estil observades pels estudiosos amb la *Disputa de l'Ase* de l'autor mallorquí, a més de trobar-se al mateix manuscrit que el *Llibre dels bons amonestaments* i les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, tot i que reconeixen que aquestes es troben plegades i allunyades del *LdT*. Els resulta significatiu, però, que els únics dos autors mencionats (a més de Salomó) siguin Sant Gregori i Sant Anselm, veient en la inclusió d'aquest últim un indicatiu de la possible autoria de Turmeda.

A propòsit de l'edició del *LdT* de Faraudo, Janer & Moliné, l'estudiós Lluís Nicolau d'Olwer fa una nota el 1914 a la revista *Estudis Universitaris Catalans* on assenyala certs paral·lelismes entre el *LdT* i el *LBA* de Turmeda.²⁴³ En concret, Olwer assenyala que cinc dels amonestaments presentats per Turmeda tenen una correlació en

²⁴² En aquest document s'indica que els llibreters Mir & Vernet devien a l'estampador barceloní Pere Posa la quantitat de 56 lliures i 14 sous per la compra d'una col·lecció de llibres entre els quals hi havia uns 50 exemplars del *LdT* (vegeu Rubió i Madurell 1955: 272, 275).

²⁴³ A partir d'ara el *Llibre de bons amonestaments* de Turmeda, en citar-se en reiterades ocasions al llarg d'aquesta fitxa, passarà a ser *LBA*.

contingut i, en alguns casos, també en estil amb alguns aforismes presentats al *LdT*, a més d'assenyalar que dos d'aquests aforismes suggereixen que el seu autor seria un "home d'estudis, clergue i regular" (1914: 91). Tot i aquestes coincidències el mateix estudiós reconeix que es tracten d'indicis d'atribució, en cap cas, però, constitueixen proves de pes per arribar a lligar de forma seriosa el *LdT* amb Turmeda.

A la seva *HLC* Riquer dedica un apartat al *LdT* dintre de la secció de "Literatura religiosa i moralitzadora", tot i que considera que a l'obra "no hi ha intenció moral, sinó exhibició d'enginy i d'associació d'idees pintoresques amb les quals l'autor pretén de divertir al lector. (...) Ens trobem, doncs, davant d'una curiosa obreta que no tan solament pretén tot el contrari de moralitzar, ans manifesta una clara intenció de parodiar la literatura de preceptes morals" (1984: 308-10). Assenyala els paral·lelismes i similituds trobats per Nicolau d'Olwer entre el *LdT* i el *LBA*, que considera poc significatius tret d'un dels proverbis del *LdT* que es troba escrit de forma semblant al *LBA*, així com un paral·lelisme significatiu entre un altre proverbi del *LdT* i un de la *Disputa de l'Ase*. Riquer considera que aquests paral·lelismes, però, no serien suficients per provar l'autoria de Turmeda, i planteja com hipòtesi la possibilitat que el frare mallorquí hagués plagiat aquestes màximes del *LdT* (vegeu l'apartat sobre l'autoria). Riquer també estableix una primera hipòtesi de datació a finals del segle XIV, d'acord amb la menció dels "mogobells", uns préstecs que van ser coneguts en aquesta època.

Temps després el *LdT* crida l'atenció de Maria Conca i Joseph Guia (1995a): publiquen un estudi paremiològic sobre les sentències, classificant-les d'acord amb els temes i segons el mecanisme de codificació (a més del ritme ternari; vegeu l'apartat següent). Resulta interessant la comparació que estableixen amb dues altres obres que contenen aquests tipus d'estructures trimembres: a més de les obres de Jafudà i dels proverbis bíblics ja identificats per Morel-Fatio, n'analitzen d'altres on apareixen sentències semblants a les del *LdT*, com el *Liber de consolationis et consilii* del italià Da Brescia (1246), les *Fiori di virtù* (s. XIII), els *Versos proverbials* de Cerverí de Girona (s. XIII), el *Libre del tresor* de Bruneto Latini (1260-66), el *Dotzè* d'Eiximenis (1387), i la *Doctrina moral* d'en Pacs (principis del XV). La conclusió dels autors és que cap d'aquestes obres pot considerar-se font del *LdT*, ni tampoc es troben influències mútues entre les obres contemporànies (Eiximenis – Pacs). Les sentències coincidents són molt poques (una o dues) i habitualment d'origen bíblic o popular (per tant, apareixen en altres obres gnòmiques); a més, no s'explica perquè l'autor del *LdT* hauria extret tan poques (i només les poc originals) havent-hi moltes més que s'ajustaven perfectament amb la forma i to del *LdT*. De fet, reconeixen que "Els proverbis són fonamentalment de creació, alguns basats en conceptes ja recollits en sentències o proverbis antics i altres, la major part, compostos de bell nou com si d'un exercici d'enginy literari es tractés" (p. 37). Finalment, analitzen la relació entre el *LdT* i les obres de Turmeda, aportant nous indicis de la possible autoria de Turmeda en analitzar algunes possibles coincidències de termes i temàtiques entre el *LdT*, el *LBA* i la *Disputa de l'ase*, tot i que reconeixen que aquestes coincidències no són concloents.

L'últim estudiós a realitzar una edició i estudi del *LdT* va ser Riquer (1997), amb unes conclusions semblants a les aportades anteriorment a la seva *HLC*. Com Conca & Guia, analitza les sentències segons el tema, però també tenint en compte el to (és crític,

còmic o seriós) per donar una visió més global del tipus d'obra. Riquer intenta establir amb més fiabilitat la datació (tot i que reconeix que no deixa de ser una conjectura) entre 1380 i 1396 (vegeu apartat sobre datació), i reprèn el tema de la possible autoria de Turmeda, insistint en la possibilitat que el mallorquí hagués plagiat el *LdT*. De fet, l'estudiós analitza l'actitud "humorística, despreocupada, sensual i grollera, però al mateix temps enginyosa i àgil" (p. 14) com generalitzada als segles XIV i XV, i com a mostra presenta una carta de 1450 entre dos valencians que es desafien fent servir aquest to, on a més un d'ells fa servir la fórmula de tríada per criticar a un dels parents de l'altre,²⁴⁴ demostrant que la fórmula "era corrent i estava molt difosa"(p. 14).

Albert Hauf publica l'any 2000 un article sobre la paròdia medieval, on analitza l'aspecte paròdic del *LdT*. Se centra en els recursos que generen l'efecte còmic, tot i que davant la majoria de sentències serioses considera que l'objectiu predominant del *LdT* era el didàctic. L'estudiós explica la seva sospita que —si bé hi ha poques coincidències de les sentències amb la tradició existent, fet que ha generat la idea que el *LdT* és "original"— en realitat sota aquests proverbis hi ha un "aprofitament d'un grapat de models àrabs i jueus, potser ja assimilats per la tradició llatina, i per això sovint comuns a tot l'àmbit de la Romània" (2000: 32). Analitza alguns aforismes que indicarien aquesta relació, com també relaciona un dels possibles paral·lelismes entre el *LBA* i *LdT* amb les lletanies paròdiques dels goliards. Reconeix que l'obra necessita una exploració més sistemàtica per veure la connexió dels proverbis amb una tradició comuna (és a dir, ni originals, ni trets d'un recull concret). Si bé no estableix un posicionament explícit davant la qüestió de l'autoria, qüestiona que els paral·lelismes trobats entre les obres de Turmeda i el *LdT* s'expliquin per tenir un mateix autor: considera més plausible que en aquests casos Turmeda i l'autor del *LdT* els hagin tret d'aquesta tradició comuna.

4. Caracterització literària

La característica més destacable i que de fet dona el títol a l'obra és l'estructura trinitària de les sentències, seguint un mecanisme de codificació basat fonamentalment en els procediments expressius de representació a través de tres concrecions, relacionant 3X amb X1, X2, X3, que representen per l'autor diferents concrecions de X (Conca & Guia 1995a: 19). A més del ritme ternari s'emprenen diverses tècniques que intensifiquen el mecanisme d'engrandiment: fer servir els mateixos lexemes o sintagmes relacionats als tres elements de la clàusula ternària;²⁴⁵ generar un joc contrastiu entre X i les seves concrecions, mitjançant un trencament de la rima, una distància del camp

²⁴⁴ Riquer publica la carta a l'apèndix: és la resposta d'Eiximèn Pérez d'Arenós a Guerau de Castellvert, que li recriminava la burla que feia del nom Bernat, cosa que l'ofenia perquè Guerau tenia un cosí i un cunyat amb aquest nom. La burla era "seguons lo exemple antich, vullgarment parlant, [el nom de Bernat] té en si los tres significats, ço és groser, horat e ab les cames tortes" (vegeu Riquer 1997: 53).

²⁴⁵ Segueixo l'anàlisi de Conca & Guia (1995a: 19-20): "Tres coses fan dona lletja: nas tort, ulls torts e boca torta" pv. 80 (relació hiponímica entre "nas," ull" i "boca" i al·literació de "tort" i variants); "Tres plers són: menjar carn, jaure amb carn e cavalcar carn" pv. 89 (ús de "carn" de forma polisèmica); "Tres maneres hi ha de vi: fresc e fi e fort" pv. 142 (al·literació fonètica de "f"); "Tres plers són: sol haure d'estiu, d'hivern fer niu e bons capons en caliu" pv. 90 (reiteració basada en la rima).

semàntic o altres tècniques que solen tenir una intencionalitat còmica;²⁴⁶ i emprar una mateixa fórmula de contraposició a les tres concrecions de X.²⁴⁷

Tots els estudiosos del *LdT* coincideixen en la seva estructuració més o menys caòtica, tot i que es poden detectar unes línies temàtiques més o menys definides. Conca & Guia (1995a) detecten a la primera meitat de l'obra tres grans blocs temàtics: l'home (en sentit genèric), càrrec i oficis, i les dones; a la segona meitat els conceptes es barregen aparentment sense cap mena d'ordre definit.

Seguint la classificació proposada per Conca & Guia, els primers 6 proverbis són la introducció del *LdT*, on es declara amb rotunditat la intencionalitat còmica, de forma potser exagerada si es té en compte que les sentències clarament lúdiques són minoritàries²⁴⁸ (tot i que el contrast entre les serioses i les còmiques generen un efecte paròdic). Iniciant ja el contrast, els primers proverbis tenen un to seriós, evocant la santa trinitat i condemnant el pecat, per després començar el bloc de sentències referents a l'home (que inclou temes com la joventut, la vellesa, la pobresa, la riquesa, etc.). Hem d'esperar al proverbí 15 ("Tres coses fan hom alegra: honor inflada, mala muller soterrada e bela serventa sots flassada") per veure la comicitat anunciada al pròleg, que continuarà en parlar de la tristesa, coses que fan l'home gras i prim (segueix la línia temàtica) fins al proverbí 20, que recupera el to seriós en parlar de l'honor. No gaire després es reprèn la tonalitat còmica, anticipada per un proverbí de transició, el contingut banal del qual, si bé en si mateix no és gaire còmic, genera un contrast amb els proverbis anteriors de contingut seriós (coses que enganyen l'home jove, que fan l'home savi, que fan pecar l'home). Es tracta del proverbí 25, "Tres coses són que nagan pot bé aixir: mocar candela, jutjar dau e torcar cul d'infant poch". Segueixen quatre sentències amb un nivell de comicitat que presenta una gradació: el pv. 26 encara manté la comicitat de l'anterior; el pv. 27 és el clímax d'aquesta seguidilla còmica ("Tres coses engenren l'hom: ·I· longuet e dos radons") i el 28 i 29 (sobre coses que desfan l'home) no són còmics en ells mateixos, però pel context mantenen la tonalitat còmica.²⁴⁹ Comencen després dos blocs referents als càrrecs i oficis, referint-se en to seriós primerament al papa (coses que fan un mal papa o un bon papa), als cardenals, als bisbes, a l'abat; més tard, amb el mateix to, hi ha unes quantes sentències que tracten del rei (coses que fan un bon rei o un mal rei), de la reina i del cavaller. Com es veu tenim un ordre jeràrquic, primer entre els estaments, les primeres sentències són sobre l'eclesiàstic, després sobre el cortesà, i també dintre de cada estament, on es comença per l'autoritat màxima (papa – rei) per acabar amb la menor (entre les grans autoritats). Observem aquí clarament el

²⁴⁶ *Ibidem*: "Tres coses fan mal religiós: ésser desobedient, anar per la vila sovent o fermar dos redons en una estaca" pv. 48; "Tres coses fan diners: fan tort, fan dret e fan furgar cony estret" pv. 146.

²⁴⁷ *Ibidem*: "Tres passions soferren les dones d'ordre: veen e no tenen, oen e no toquen, senten e no palpen" pv. 135; "Tres grans desfalliments són: molt presar e poc valer, molt cuidar e poc saber, molt desprendre e poc haver" pv. 152.

²⁴⁸ Hauf (2000: 31) considera 35 de les 171 sentències amb contingut lúdic.

²⁴⁹ Conca & Guia (1995a; 17-18) assenyalen que dintre d'aquest bloc de proverbis referents a l'home també es podrien incloure els proverbis 116 "Tres maneres hi à d'hòmens: home e homene[t] e macarý"; 119 "Tres coses han los hòmens que no an les fembres: pus grossa veu, pèls en la barba e al cul"; i 124 "Tres coses són de què qualque hora hom se penedet: pendre muyller, pendra sancta orde e entrar en religió", tot i que, a la meua opinió i com explicaré més endavant, hi aniríem millor en altres seccions.

joc que ja va reconèixer Hauf (2000: 28-30) on les sentències s'agrupen en models d'afirmació positiva seguida d'una altra negativa (coses que fan un bon papa, seguida d'unes que fan un mal papa, etc.), característica fonamental del *LdT*.²⁵⁰ A partir del pv. 46 tornem a les sentències dedicades a l'estament eclesiàstic, a les autoritats menors, però, concretament els clergues i religiosos. Aquestes autoritats, en ser menors, són tractades amb tonalitat còmica tot i que es manté l'estructura emprada per a les autoritats majors (coses que fa el bon clergue, coses que fa el mal clergue, etc.). Segueix després amb l'estament social, concretament amb els oficis, tot i que, a diferència dels religiosos, es manté el to seriós (tracta sobre l'advocat, l'escrivà, el mercader, l'alberguer, el capità de mar, el mariner, l'oficial, el jutge, i el saig).²⁵¹ És possible que aquest to seriós es degui al fet que la majoria dels oficis són els considerats com "alts" en contrast als oficis més "vils" que apareixeran després.²⁵² Continua amb uns proverbis sobre objectes quotidians, amb una tonalitat més descriptiva que pedagògica, sobre el pa i la llum, seguint l'estructura de contraposició (sentències positives seguides de negatives i viceversa), que lliguen amb dos proverbis solts que apareixen al mig del bloc sobre els oficis (vegeu nota 251) i amb altres sobre el vi, les salses, els sucus i menjars de les Índies,²⁵³ cosa que podria ser un indicatiu d'un bloc disgregat. Després comença un dels

²⁵⁰ Destaco aquest element, no només per ser una característica essencial en la diagramació i formulació del *LdT*, sinó perquè aquest joc, d'acord amb l'observat per Hauf, es tracta d'un model "del qual no trobem tanmateix evidència d'una mínima continuïtat en els reculls de dites llatines que tenim a mà" (Hauf 2000: 30), cosa que reforça l'originalitat d'aquesta obra, a més de donar indicis sobre una intenció diagramàtica.

²⁵¹ Curiosament, al mig d'aquest bloc, entre la sentència sobre l'alberguer i les del capità de mar, hi ha dos proverbis, el 59 i el 60, que tracten sobre temes quotidians, la bona vinya i el bon hort, que probablement estan mal col·locats si es té en compte que més endavant hi ha un bloc destinat a aquest tipus de contingut.

²⁵² Conca & Guia consideren que es podrien incloure en aquest bloc els proverbis 150 i 151 que en la mateixa línia tracten sobre els mestres d'escolars: "Tres coses fan bon mestre de scolans: lo mestre continuar, les lletres bé formar e'n batra manera servir" (150) i "Tres coses fan mal mestre de scolans: la lissó a tart passar, bons nodriments ni ensenyar e la squena scorxar" (151). Si tenim en compte que segueixen la mateixa estructura i tonalitat de les sentències del bloc, és versemblant que actualment estiguin mal col·locats. També inclourien en aquesta secció els proverbis 167 i 170, un dedicat als "vils oficis" i l'altre al sabater, tot i que l'estructura canvia (ja no es donen pautes positives i negatives de comportament) i també el to. Els estudiosos mencionen també altres proverbis on apareixen els oficis a les clàusules ternàries (139, 159 i 161): penso que el 167 i 170 s'apropen més a aquests últims, pel tractament paròdic, despectiu o crític que es fa dels oficis. Copio aquests proverbis perquè es vegi les diferències amb els anteriors: "Tres maneres hi à de fer qui són poc presades: fe de carnicer, d'usurer e de bordeler" (pv.139); "Tres menyspreus són: beneficiats per canonges, pàgers per chivalers e menestrals per ciutadans" (pv.159); "Tres condicions són de persones qui de rriquea tornats a pobrea: sen fan metges o horats o alquimiyres" (pv.161); "Tres vils officis són: budayler qui fa codes d'esturments, merdacaner e fer paper" (pv. 167); i "Tres desfayliments ha sabater com pren muyler: al cul la besa, puden-li les dents e lo cul tostemp per lo cuyr que tira ab les dents" (pv. 170).

²⁵³ Em refereixo als proverbis "Tres maneres hi à de vi: fresch e fi e fort" (pv. 142); "Tres maneres hi à d'àvol vin: florit, ferreny e fusteny" (pv. 143); "Tres bones salses són: salsa de pago, salsa blanca e salsa camalina" (pv. 155); "Tres mals brous són: brou de porc mesclat ab pèls de ca, brou de tonyina salada ab vedriol e brou d'eures ab rreyna de pi" (pv. 156); "Tres suchs són de què viuen aquells qui an desfici: such de bruch, such de suro e such de sponge" (pv. 157); i "Tres coses són bones e foren de gran preu si no se'n trobassen sinó en les Índies: ays, cols e moltó" (pv. 158). Els quatre primers responen perfectament a l'estructura i temàtica del bloc, contrastant una sentència positiva amb una negativa. Els dos últims, tot i tenir un contrast entre els "suchs" que alimenten als febles —pobres— i els menjars cars i exòtics, i tractar

blocs més llargs dedicat a un tema en concret: el referit a les dones. Primerament, hi trobem una sèrie de sentències dedicades a les virtuts de les dones amb l'estructura "tres coses fan X dona", essent X un dels atributs. Així trobem coses que fan les dones belles, gracioses, plasents, devotes i santes (pv. 75-79). Amb la mateixa estructura, segueixen les sentències, ara sí, còmiques i amb la misogínia característica de l'època, sobre les dones amb atributs negatius, és a dir, coses que fan les dones lletges, desplaents, brutes, llaminereres, a més de coses que fan a la dona (ara "fembra") plorar (pv. 84), coses que fan "dona d'orde axir" (pv. 85) i coses que fan a la dona vídua prendre marit (pv. 86).²⁵⁴ Tancat aquest bloc trobem un proverbi, el 87, que ni Conca & Guia ni Hauf van situar dintre de la seva classificació: "Tres aygües són perdudes: aquelles que hom met en lo vi, aquella qui serveix a batiar jueu veyll e aquella del bany qui serveix a dona veyla". El to despectiu davant la dona es manté, tot i que hi ha un canvi de fórmula, on la sentència no és descriptiva sobre un tipus de dona en concret, sinó que la dona passa a ser una de les concrecions dintre d'una sentència més reflexiva. Aquest canvi de fórmula, tot i que trenca amb les altres sentències del bloc, també centra en la dona (la dona vella en aquest cas) el punt irònic o crític de la triada, deixant-la a l'última posició, com a clímax d'una gradació interna (podria tractar-se d'un proverbi de transició). Aquí acaba el bloc de les dones, l'últim que Conca & Guia van identificar. A la segona part l'ordre és més caòtic i, per tant, la classificació és menys clara.

Al meu entendre, la segona part comença amb un nou bloc sobre situacions i sentiments humans de tipus més bàsics i genèrics, com són les situacions que generen plaer o "béns" —entès com a benestar— (pv. 88-92), les que generen mal —malestar— o males situacions (pv. 93), les que generen enveja (pv. 94, 95), dolors i mals físics (pv. 96-101), misèries (pv. 102) i les que estimulen o eviten la son (pv. 103-105). En aquest bloc, la primera part relacionada amb els plaers és la que té la càrrega còmica: la resta són més descriptives, i assenyalen l'agut sentit d'observació de l'autor.²⁵⁵ Entre aquest

un tema com el menjar, més concret i mundanal, no segueix exactament la pauta del bloc, cosa que pot indicar que són proverbis de transició o que són d'un altre bloc, potser el final amb un sentit més metafòric.

²⁵⁴ Conca & Guia consideren —amb bon sentit— que es podrien afegir a aquest bloc: "Tres coses fa la fembra: plora, riu e filla" (pv. 108); "Tres coses fa la fembra ensemps: porta càrrech e va e mene les anques" (pv. 109); "Tres coses fan les dones com se descalsen: tiren la calsa, mostren les mameles e banden lo cul" (pv. 110); "Tres maneres hi à de fembres: fembra barbuda, memeluda e colonuda" (pv. 117); "Tres coses an les dones que no an los hòmens: pus mirades, pus culades e pus foradades" (pv. 120); i "Tres pacions soferren les dones d'orde: veen e no tenen, oen e no toquen, senten o no palpen" (pv. 135). Els primers tres, copiats junts, sembla que veritablement anirien molt més bé a aquesta secció, com si estiguessin mal col·locats, igual que l'últim, que tracta de les dones d'orde; els altres dos, en canvi, tot i que tracten sobre les dones i el to és el mateix, còmic i groller, per l'estructura semblen més lligats a la posició que tenen actualment. El 117 està precedit per dos amb la mateixa estructura; l'anterior tracta de "tres maneres hi à de hòmens...", amb el qual sembla generar un contrast; igual succeeix amb el 120, que està precedit d'un que explica el cas contrari, les tres coses que tenen els homes i no les dones.

²⁵⁵ Hi ha alguns proverbis que, tot i estar en altres seccions, pel to descriptiu i el tema mundanal anirien bé en aquest bloc. Em refereixo a "Tres paors són: caure de banch e aver cranch e cagar sanch" (pv. 113); "Tres glays són: lamps, trons, e diables" (pv. 114); "Tres maneres hi à de vent de tras: pet, bufà, biula" (pv. 115) —aquest ve seguit del 116 i 117 dels que ja hem parlat a les notes 224 i 229, i que crec que per l'estructura i el sentit còmic i de contrast hi anirien bé també en aquest bloc—; "Tres mameles són: mamele, mameleta e mamelessa albudequeya e venosa" (pv. 118); els 119 i 120, que s'han comentat a les notes 224 i 229; "Tres mals sabors són: oli de basses, e car de spatla e sagí de ·XV· anys" (pv. 125); "Tres rrues són: anques de frare menor, ventre de dona sovín partera e cuxes d'infant poch" (pv. 129); "Tres

bloc i el següent trobem dos proverbis còmics, els únics protagonitzats per animals, on es fa una divertida descripció de les tres coses simultànies que poden fer. El to descriptiu és similar, tot i que el fet que els protagonistes siguin animals trenca amb els proverbis precedents, generant un contrast que reforça la comicitat (per tant, més que proverbis solts, podrien tractar-se d'un tancament còmic de la secció). S'inicia un altre bloc, l'últim, que podrien denominar el veritablement pedagògic, on trobem consells i reflexions diverses amb una intencionalitat més clarament instructiva que els anteriors, independentment del contingut més o menys mundanal. Comença amb el proverbí 111 sobre les coses grans del món,²⁵⁶ i segueix amb proverbis sobre coses que desfan la terra, que fan un bon sermó, un bell convit, una bella festa, coses sobre les quals l'home es penedeix, de les que es deu guardar, que fan a l'home molt viure, que fan bon seny, que fan estar bé al matrimoni, que fa el mal marit a la dona, i coses que fa la dona per enganyar el marit. Continua amb coses que fa el joc, recomanacions sobre l'estiu, reflexions sobre els rancors, formes de desafiar, oficis poc valuosos, béns del dejuni (i actituds que fan perdre el dejuni), efectes del bon temps, del mal temps, dels diners, coses en les quals l'home no s'ha de fiar, reflexions sobre les mirades (els ulls) i grans defectes. Segueix amb coses que produeixen vergonya, situacions que poden generar menyspreus, les condicions de les persones que poden dir mentides sense inconvenients, tres tipus de bèsties segons la manera en què cavalca, coses nècies, coses que es poden fer al llit sense necessitat de llevar-se, dolors que es poden tenir en la cort reial o ducal, perills que corren aquells que són a la cort, oficis vils, coses menyspreades, els menyspreus de Salomó i els problemes que té un sabater quan pren muller. Aquest bloc, el més ampli i heterogeni, inclou algunes sentències que podrien també pertànyer a alguna de les seccions precedents, tot i que resulten menys clares i, per tant, mereixen una anàlisi més profunda del que estic en condicions de presentar.²⁵⁷ Entre les sentències serioses es troben les còmiques, que s'incrementen a mesura que s'aproxima el final, amb el clímax al proverbí referit a Salomó,²⁵⁸ no només per la seva comicitat, sinó per la representació satírica del savi que lliga el *LdT* amb la tradició, a la vegada que fa explícita la seva intenció paròdica. Després d'aquest proverbí, en tenim un sobre un

pudors són sobiranes: pet de col, rrot de rava e cors de mort" (pv. 134) . La tonalitat de molts d'aquests proverbis reforçarien el to còmic inicial de la secció.

²⁵⁶ Com es pot apreciar en aquest punt i en altres, els proverbis que semblen pertànyer a altres seccions als quals ja he fet referència els deixo fora de la secció i, per tant, no els incloc en la descripció, independentment de la seva posició.

²⁵⁷ Em refereixo a "Tres coses fan bon temps: salut e molts diners e bon sol" (pv. 144), "Tres coses fan mal temps: malaltia e pobrea e grant pedrenya" (pv. 145); "Tres maneres hi à d'uylls: humils e gardador en la cara, ab perla e no aja màcula en lo negre dels uylls" (pv. 148); i "Tres maneres hi à d'uylls qui mostren falcia de hom: alt gardar e baix gardar cant parlaràs ab eyll, e fa lengajar los uylls com parla" (pv. 149). Els dos primers, per l'estructura contraposada, podrien anar també a la secció sobre objectes quotidians, tot i que el sentit més metafòric i ampli de bon i mal temps complica l'assignació; i els dos últims també podrien pertànyer a la secció d'objectes quotidians en tant que es parla de forma descriptiva dels ulls. En aquest cas, però, tenint en compte que més que per ulls s'entén la mirada (objecte menys concret i part de l'ésser humà), el primer és més descriptiu, però el segon és més reflexiu, i per tant sembla més adient a aquesta secció.

²⁵⁸ "Tres pets fèu Salomó: lo primer en barba de aquell qui s desfà per maridar sa filya, lo segon de les nines que prenen marits veylls, lo ters de aquells qui an fills legítims e fan hereves lurs muylers" (pv. 169).

sabater, també de tonalitat còmica, tot i que és probable que originalment hagués estat a una posició anterior, més si tenim en compte que la menció de Salomó s'ha reservat gairebé per al final, posició que resulta adient amb les intencions declarades a la presentació de l'obra. L'última sentència "Molts més tres són, mas per tres me'n stich, que pus no'n dic; per què prenets so qui bo serà e l'als lexats-o a rreramà. Deo gracias" (pv. 171) és el tancament i comiat.

Recapitulant, el *LdT* tindria sis seccions més o menys definides (sobre l'home en tant que hom; sobre els càrrecs i oficis; sobre els objectes quotidians; sobre les dones; sobre situacions i sentiments que hom pot viure i patir; i consells i reflexions variis o secció pedagògica), precedides d'una introducció-presentació de l'obra, una evocació a la Santa Trinitat i una crítica als pecats, i seguides d'un proverbi sobre la utilitat dels consells i el comiat. És alhora un recull de sentències que segueix la tradició i la seva paròdia, que es manifesta tant a l'estructura com als continguts, i a la barreja entre sentències serioses i còmiques, profundes i banals, generant un contrast que arriba al seu clímax en parlar dels tres pets de Salomó, on el savi més admirat i representat per aquest tipus de literatura es manifesta no pels seus consells sinó per les seves ventositats. L'estructura caòtica sembla respondre més a la transmissió que a la intencionalitat de l'autor, ja que es detecten seccions i proverbis probablement mal col·locats, i en tractar-se d'un únic testimoni i davant la seva fórmula de triada es fa difícil descartar la possibilitat que el *LdT* hagi tingut uns blocs més definits originalment, a més de poder ser més ampli.

5. Tradició

En l'apartat anterior s'ha analitzat com el *LdT* és, per una banda, un recull d'aforismes amb intenció pedagògica que s'inscriu dintre de la literatura gnòmica de sentències medieval i, per l'altra, una paròdia del gènere, emparentat doncs amb la literatura paròdica que tant agradava als autors i al públic medieval.

Com a obra parenètica-didàctica, igual que en altres llengües romàniques, té entre els seus primers referents als *Proverbis* bíblics atribuïts a Salomó —una de les úniques tres autoritats mencionades al *LdT*, tot i que en sentit paròdic—, les *Epistolae* de Séneca (les sentències tretes i traduïdes d'aquestes epístoles són conegudes com *Flors* o *Autoritats*) i els *Disticha de moribus ad filium* conegut com *Ditsicha Catonis*, de Dionysius Caton, referents llatins que van ser traduïts al català.²⁵⁹ D'origen àrab trobem també *el Llibre de paraules e dits de savis e filòsofs*, del segle XIII, que conté uns 753 proverbis copiats i traduïts per Jafudà de Bonsenyor, un jueu resident en Barcelona, i *el Llibre de saviesa* del rei en Jaume d'Aragó, també del XIII, i altres del XIV com la col·lecció *Proverbis àrabs i el Secret de secrets* (de filiació pseudoaristotèlica).²⁶⁰ Seguint les anàlisis de Conca & Guia "Des del final del segle XIII i durant el XIV i el XV

²⁵⁹ Per un panorama breu i clar sobre les formes i tradició didàctica medieval, i sobre com s'inscriuen les obres proverbials en aquest context, vegeu l'article de Segre (1968), concretament l'apartat sobre "Didattica mundana" (p. 86-108).

²⁶⁰ Per una anàlisi sobre paremiologia catalana vegeu Conca & Guia (2003).

apareixen en català moltes obres de gènere proverbial, que recullen sentències sàvies d'autors clàssics, grecs o llatins, o de fonts àrabs o jueves, ara proverbis creats pels autors del moment, els uns i els altres barrejats amb dites populars d'autoria desconeguda, alguns amb glosses i altres sense, rimats o no, etc., però sempre amb una clara vocació didàctico-moral" (Conca & Guia 1994: 24). A més de les traduccions d'obres en altres llengües, alguns autors catalans van crear reculls propis, com és el cas dels *Versos proverbials* de Cerverí de Girona (de finals del XIII) o, en prosa, els *Proverbis de Ramon*, *Proverbis d'ensenyament* i els *Mils proverbis* de Ramon Llull (de finals del XIII i principis del XIV). Més contemporanis al *LdT*, trobem obres com *Lletra de càstich e bons nodriments* (1387) d'Alfons de Gandia, dedicat a la seva filla, i *la Doctrina moral* del mallorquí Pags, el *LBA* d'Anselm Turmeda, a més dels proverbis emprats sovint per Eiximenis de gran transcendència per la història de la paremiologia catalana.²⁶¹ En vers, a més del *LdT*, dels *Proverbis* de Cerverí i del *LBA* de Turmeda ja mencionats, trobem una petita obra de 25 versos coneguda com *Els motius del rei Pere*, atribuïts a Pere el Cerimoniós (1319-1387), possiblement dedicada als seus fills els infants Joan i Martí, basada en diversos tòpics —geogràfics, misògins, etc.— per prevenir als seus fills.²⁶²

Aquest ambient era evidentment propici per la creació d'una obra com el *LdT*. El que crida l'atenció dels estudiosos és que, tot i que el seu autor tenia al seu abast una gran varietat d'obres per treure sentències i copiar-les al seu recull, es tracta d'una obra relativament "original", és a dir, no s'ha trobat fins ara una font clara o dominant dels proverbis recollits sinó que, quan es troben coincidències, solen ser als proverbis de llarga tradició repetits en molts tractats diferents, sense que s'hagi pogut identificar una font més directa.²⁶³

Si ens atenim al format tripartit de les sentències, el primer referent és un clàssic de la tradició sapiencial, els ja esmentats *Proverbis* de Salomó, on es recullen a la darrera part sentències expressades mitjançant la fórmula de triada, amb encapçalaments del tipus "*Tria sunt...*", "*Per tria...*", etc. Aquesta tècnica la trobem com a fórmula dominant a altres obres, com en les conegudes com *Triades gal·leses*, tot i que en aquest cas no es tracta de sentències sinó d'una exposició d'elements llegendaris,²⁶⁴ i també *Le quaternaire Saint-Thomas* i la *Dottrina delle virtù e fuga dei vizi* d'Orazio Rinaldi Bolognese, tot i que aquestes últimes són posteriors al *LdT*.²⁶⁵ En l'àmbit català també trobem l'ús d'aquest tipus de fórmula a algunes sentències de reculls com el *Llibre de*

²⁶¹ Vegeu ibídem, p. 7-8.

²⁶² Ibídem, p. 9.

²⁶³ Conca & Guia 1995a és l'estudi paremiològic més exhaustiu existent fins ara sobre el *LdT*, on els estudiosos no n'han trobat una font directa pel que fa a l'estructura trimembre, com tampoc, malgrat l'ús de tòpics de la literatura didàctica-moral, un precedent de caràcter proverbial: "tot fa pensar que la seva obra planteja un exercici d'enginy i de creació" (p. 24). Hauf (2000) posa en dubta aquesta originalitat, tot i que reconeix "que les coincidències amb els reculls fins ara consultats resultin molt més escasses d'allò que esperàvem"; sosté que és necessari una exploració més sistemàtica per determinar fins on van influir els models àrabs i jueus "ja assimilats per la tradició llatina i per això sovint comuns a tot l'àmbit de la Romània" (p. 32).

²⁶⁴ Les triades gal·leses són un grup de textos on es fa referència a personatges mitològics i llegendaris de la Bretanya postromana, trobats en manuscrits del XIII i posterior.

²⁶⁵ Aquestes dues obres fan servir proverbis quadrimembres i van ser impreses al segle XVI (Conca & Guia 1995a).

saviesa i l'obra de Jafudà de Bonsenyor, abans esmentats.²⁶⁶ Malgrat aquesta coincidència pel que fa a la fórmula, només el *LdT* la fa servir com un element essencial, al voltant del qual gira tota la composició (si descartem les *Triades gal·leses* que no són sentències, i les obres francesa i italiana per ser posteriors); resulta curiós, doncs, que l'autor del *LdT* no hagi utilitzat les sentències tripartides d'aquestes obres com a font de les seves.²⁶⁷ A més de l'ús culte, Hauf (2000) assenyala també que aquest tipus de formulació es feia servir a l'elaboració d'endevinalles, refranys i dites populars, que segurament van influir a l'elaboració d'algunes de les sentències del *LdT*, tot i que no s'ha estudiat a fons aquesta relació.

Hem comentat prèviament que molts estudiosos van veure entre el *LdT* i el *LBA* i la *Disputa de l'Ase* de Turmeda paral·lelismes i concomitàncies que podrien suggerir, si més no una autoria compartida o una relació entre aquestes tres obres (vegeu els apartats sobre estudis previs i autoria). La relació sembla que s'explica més per una tradició comuna de tots dos autors o, en tot cas, per una possible influència del *LdT* sobre Turmeda i no a l'inrevés (Riquer 1984 i 1997).

A més de l'ús exclusiu de la fórmula tripartida, l'efecte paròdic és el que defineix al *LdT* i el col·loca en un lloc particular a la tradició sapiencial. Hauf analitza aquest aspecte paròdic, que ja troba al llatí *Debat entre Salomó i Marcolfus*:²⁶⁸ com en el *LdT*, les respostes de Marcolfus tenen forma aforística i busquen, mitjançant diverses estratègies còmiques, fer riure. En aquest cas, però, la paròdia és molt clara: es parodien algunes de les sentències salomòniques sentència a sentència, desplegant recursos per reforçar l'efecte paròdic, a més d'un to que arriba a ser més brutal i groller que el que trobem al *LdT*. L'obra catalana, però, no sembla que parodiï una obra concreta, sinó que sembla una elaboració lúdica d'un llibre de sentències, un joc paròdic que és a la vegada un exercici creatiu, on la doctrina, que hi és, queda a un segon pla. Tot i que el contingut seriós és més abundant, la declaració d'intencions inicial del pròleg, la fórmula trinitària constant, les explosions còmiques, i les sentències més descriptives (que més que transmetre un coneixement mostren un sentit agut de l'observació i, moltes vegades, són un joc lúdic) elaboren una xarxa de contrastos que porta a un primer pla l'objectiu lúdic i paròdic.

En aquest sentit, és interessant veure com a la literatura catalana paròdica del segle XV va incorporar les sentències com un element còmic més, transcendent la seva funció a la literatura didàctica-moral. Obres com el *Tirant*, l'*Espill*, *Lo procés de les olives* i *Lo somni de Joan Joan* utilitzen proverbis, molts amb un sentit irònic (Conca & Guia 2003). Potser el *LdT* és també una de les primeres experimentacions a terres

²⁶⁶ Sobre aquestes dues obres i altres formes breus sapiencials es pot consultar l'apartat específic de Sadurní Martí 2013 a la *HLC* de Broch, v. II: 96-103.

²⁶⁷ "El fet de prendre la tècnica de proverbis trimembres, sempre present a les obres didàctico-morals, s'adiu molt amb la intenció paròdica de l'autor, el qual, d'altra banda, tot fent palès el seu desig d'originalitat, no incorpora a la seva obra gairebé cap dels proverbis preexistents d'aquest tipus, quan perfectament li haguessin anat bé dins el seu conjunt" (Conca & Guia, 1995a: 21).

²⁶⁸ Salomó inicia una disputa amb Marcolfus, un personatge lleig i deforme, prometent-li grans premis si pot donar resposta a les sentències salomòniques. El debat consisteix en l'exposició seriosa d'una sentència exposada per Salomó, seguida de la resposta de Marcolfus, grollera, contundent i en clau paròdica (Hauf 2000: 25-28).

catalanes d'un ús més polivalent del proverbi, més enllà de l'exclusivament didàctic.

6. Autoria

Com s'ha vist als estudis previs, des de l'afirmació de Morel-Fatio indicant un probable autor mallorquí, gairebé la resta d'investigadors i editors van coincidir en assenyalar la possible autoria d'Anselm Turmeda. Els primers a suggerir aquesta hipòtesi van ser els editors Janer, Moliné & Faraudo (1907), en afirmar que “Sols hi ha hagut algú que ha llençat tímidament lo nom de Fra Anselm Turmeda, fundantse en la semblansa d'estil entre'l *Llibre de tres* y la introvada *Disputació del ase*, coneguda per ses traduccions franceses y en lo fet d'anar incloses en lo «Cançoner» de Carpentras dues obres de Fra Turmeda (...)” (p. 39).²⁶⁹ Indiquen com indicatiu que reforçaria l'autoria la menció de Sant Anselm a una de les sentències del *LdT* (on també es menciona sant Gregori i Salomó), tot i que assenyalen que al manuscrit les obres de Turmeda es troben juntes i separades del *LdT*. Seguint la mateixa línia Lluís de Nicolau d'Olwer (1914), troba algunes coincidències i paral·lelismes entre el *LdT* i el *LBA*, que considera com a indicis d'una mateixa autoria.

Miquel de Epalza (1983) considera directament que l'autor és Turmeda, davant del que qualifica de signes d'un “equilibri turmedià” de moralisme i escepticisme apreciables al *LdT*, i Conca & Guia (1995a) a més de resumir el que diuen els estudiosos anteriors, presenten una comparació més detallada dels aforismes del *LdT* amb els dels *LBA* i amb passatges de la *Disputa de l'Ase* que reforçarien la hipòtesi de l'autoria de Turmeda. Dos anys després, Riquer, a l'estudi introductori de la seva edició del *LdT*, és el primer a desmarcar-se d'aquesta hipòtesi.²⁷⁰ L'estudiós sembla no tenir en compte l'estudi de Conca & Guia, tot i que reconeix alguns paral·lelismes entre les obres de Turmeda mencionades i el *LdT*—de fet ell mateix a la seva *HLC* va assenyalar algunes d'aquestes concomitàncies entre la *Disputa de l'ase* i el *LdT* abans que Conca & Guia—, tot i que no els interpreta com la resta d'estudiosos en tant que indicis de l'autoria de Turmeda:

“No neguem la possibilitat que fra Anselm Turmeda fos l'autor del *Llibre de tres*, obra que per la seva despreocupació i sobretot la doble faç cristiana i desimbolta escau molt bé a la personalitat del que fou franciscà i musulmà i que escriví els seus quatre llibres conservats entre 1398 i 1420. Com també li escauen els possibles mallorquinismes detectats en alguns aforismes. (...) Però també existeix la possibilitat que Turmeda, bon coneixedor del *Llibre de tres*, les sentències del qual tan fàcilment restaven gravades en la memòria, l'hagués plagiat tant al *Llibre de bons amonestaments* com a *La disputa de l'ase*, i això no fora gens rar en l'autor mallorquí, capaç de furts literaris molt més grans. La poca originalitat de Turmeda és el que més s'oposa a atribuir-li decididament la paternitat del *Llibre de tres*” (p.

²⁶⁹ És possible que els estudiosos s'estiguessin referint a l'edició de R. Foulché-Delbosc de 1911 a *Revue Hispanique* n° 24 (358-479), on s'assenyalen concomitàncies amb dues sentències del *LdT*.

²⁷⁰ En realitat, Riquer ja se n'havia desmarcat en tractar sobre el *LdT* a la seva *HLC* (1984), és a dir, abans dels estudis d'Epalza i Conca i Guia. La seva posició, però, es mantindrà invariable a l'estudi introductori a l'edició del *LdT* al que fem referència, publicat el 1997.

19).²⁷¹

Albert Hauf comparteix la tesi exposada per Riquer, en considerar que alguns dels elements comuns entre l'obra de Turmeda i el *LdT* es deuen a una tradició de fons comuna, més que proves d'una autoria. Així, sobre la crítica als clergues assenyala que: “quan hom tracta dels diversos estaments medievals, els únics comentaris destinats a provocar la rialla són els centrats en els clergues i religiosos, la qual cosa confirma que al públic medieval li agradava ridiculitzar els mendicants i el baix clergat, venjant-se així de llurs insistents predicacions i poder, factor aquest molt ben aprofitat per Turmeda en *DA* i en el *LBA*” (31-32); i sobre els paral·lelismes entre el *LdT* i *LBA*: “el fet que l'únic paral·lelisme segur fins ara detectat entre el *LdT*: ‘Tres coses són de què hom se deu guardar: de vent forat, de amich reconciliat, e de car II. vegades cuyta’ (nr. 126) i el *LBA* de Turmeda sigui precisament aquest: ‘De amic reconciliat, | de vent que (?) entre per forat, | e cell qui va simple com a gat: | d'aquests te guarda’ (vv. 323-6) lluny de provar la pretesa autoria turmediana del *LdT*, sembla indicar aquest procés obert d'assimilació que fins i tot no exclou alguna de les invocacions de les lletanies paròdiques dels goliards (...) que coincideixen amb la rima i part del contingut” (Hauf 2000: 35).

Vist el panorama sobre aquest tema, crec que els paral·lelismes entre les obres de Turmeda i el *LdT* proposats pels estudiosos no són suficients per considerar aquesta obra com una creació de l'autor mallorquí. A més de tenir en compte que ens trobem davant d'un autor amb predilecció pels furts literaris com reconeix Riquer, Turmeda ja és autor del *LBA*, una obra que s'inscriu a la mateixa tradició que el *LdT*. Si a més analitzem com va elaborar el *LBA*, basant-se en una font directa reconeguda clarament,²⁷² sembla que xoca amb la forma en què es va compondre el *LdT*, que no segueix explícitament cap obra aforística. Tot i que el *LdT* s'insereix en una tradició concreta, interpreta de forma creativa conceptes, temes i elements preexistents per crear una obra única, integrada, que basa la seva coherència en l'ús exclusiu d'una forma aforística —la triada— i en l'objectiu paròdic-educatiu que no parodia un recull aforístic concret sinó el recull aforístic en general, la tradició comuna. Les concomitàncies, doncs, s'expliquen si considerem que l'autor del *LdT* tenia una formació i un origen sociocultural similar al de Turmeda, a més de l'ús de la mateixa tradició per l'elaboració de les dues obres.

7. Datació

Riquer (1984 i 1997) estima la datació de l'obra a finals del segle XIV, concretament entre 1380 i 1396 (i no a la primera meitat del XV com s'estimava en alguns estudis previs), d'acord amb els elements que apareixen a dues tríades i que resulten

²⁷¹ Un dels més recents estudiosos sobre Anselm Turmeda, Marco Pedretti, autor entre altres estudis del capítol sobre l'autor mallorquí en la HLC de Broch (2013), coincideix amb Riquer posant en dubte aquesta autoria: “No hi ha cap raó per atribuir a Turmeda l'autoria del *Llibre de tres*, ni tampoc la d'altres obres copiades en els mateixos manuscrits que recullen les seves obres autèntiques” (Pedretti 2013: 246, nota 9).

²⁷² Moltes de les màximes que presenta Turmeda al *LBA* són tretes de la italiana *Dottrina dello Schiavo di Bari*, a més de trobar-se alguns paral·lelismes amb la *Doctrina de la discrisión* del castellà Pedro de Veragüe (vegeu Pedretti 2013: 251).

significatius a aquest respecte. En primer lloc, la menció dels “mogobells”, uns préstecs usuraris dels últims temps del regnat de Pere el Cerimoniós i del regnat de Jaume I (1387-1396), que ja constituïen un escàndol públic el 1381 quan els menciona Bernat Metge al seu *Llibre de Fortuna e Prudència* (Riquer 1959: 56 i 116) i que al *LdT* apareixen a la sentència 112: “Tres coses desfan la terra: lladres que hom no gosa punir e mogobells e males anyades”. En segon lloc, a la sentència 165: “Tres grans dolors són en cort rreal o ducal: enveja de honor, de officis e de rrichs comportaments” on Riquer hi veu, en la referència a la cort reial i ducal, una al·lusió a la cort de l’infant Martí, que fou duc de Montblanc des del 1387 i rei en 1396.²⁷³

Abonaria aquesta hipòtesi de datació el considerar com a probable que Anselm Turmeda hagi tingut com a font o inspiració el *LdT* a l’hora de crear el *LBA*, per al qual sí que tenim una datació concreta, l’any 1398. Si el *LdT* fos anterior, el *terminus ad quem* hauria de ser a tot tardar els últims anys del XIV.

8. Localització

Tot i que no es pot afirmar una localització concreta de l’obra, des de Morel-Fatio s’han vist en el llenguatge del *LdT* indicis d’un autor mallorquí, uns dels fets que han permès que part de la crítica consideri a Anselm Turmeda com possible autor de l’obra. Com s’ha vist als apartats anteriors, tot i que no es pot afirmar que Turmeda en sigui l’autor, sí que es pot considerar que el *LdT* neix al mateix context geogràfic, cultural i social, amb un autor contemporani a l’autor mallorquí.

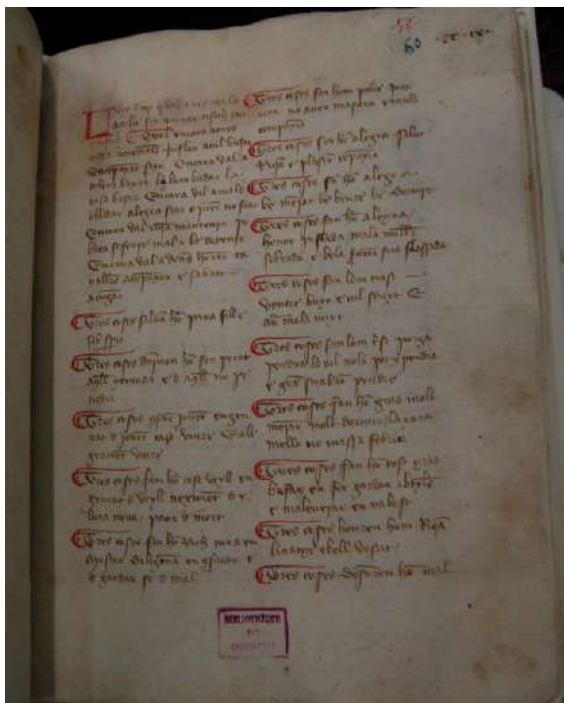
10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

L’obra comença amb una rúbrica encolumnada, amb una majúscula inicial destacada per l’ús de la tinta vermella, per la seva mida (dues línies) i per ser tancada (fa un quadrat). Com si fos una introducció al *LdT*, ja anticipa l’estructura trinitària en una mena d’enumeració sobre les coses per a les quals serviran els consells exposats a l’obra. Els elements de l’enumeració comencen amb un “Encara val”, tret dels dos primers que comencen, un amb “Libre de III qui val (...)” i “E val encara a tres coses (...)”; cadascun dels elements de l’enumeració s’integren per tres elements per als quals serveix el llibre, de forma que “encara val” per X1, X2, X3.

Respecte de l’ús dels calderons vermells se n’observa un a l’inici de cada tríada del foli 60^r al 61^v; del 61^v al 62^r n’hi ha un a l’inici de les tríades de forma alterna (si una en té, la següent no); del foli 62^v al 63^r s’observa un calderó cada tres tríades (si una en té, les dues següents no), tot i que amb algunes excepcions on trobem un calderó en tríades alternes o en tríades seguides. Finalment, a partir del foli 63^v trobem variacions que van des d’un calderó per tríada a un calderó cada quatre tríades, tot i que és més freqüent un calderó cada dues tríades (és a dir, en tríades alternes). En alguns casos

²⁷³ Sobre aquesta última al·lusió, Riquer estableix una altra possible identificació, amb el ducat de Dènia, creat el 1399, tot i que la considera menys probable (vegeu Riquer 1997: 16).

trobem calderons que no acompanyen a l'inici d'una màxima, i poden haver-hi dos calderons per triada. Aquesta alteració en concret es produeix a la rúbrica, on s'aprecia un calderó vermell al mig d'una de les enumeracions, i en algunes tríades quan són utilitzats per indicar la primera línia d'una columna, independentment de si la columna comença a la meitat d'una sentència.



Imatge 116. Foli 60^r, on s'observa l'inici del Llibre de tres: s'aprecia la rúbrica encolumnada i la forma de sentència, cadascuna acompanyada per un calderó vermell.

L'ús de la mateixa tinta (per l'obra i pels calderons), així com l'equilibri en la freqüència dels calderons a tota l'obra, poden ser indicis de què va ser copiada en un mateix moment de còpia.

S'observen dues correccions fetes amb el que sembla la mateixa tinta. La primera es troba al f. 60^v, on apareix la paraula “vestir” ratllada a l'inici de la primera línia de la primera columna (pv. 21 de l'edició de Riquer 1997); la segona al f. 61^r, on es ratlla “mal” a la 7a línia de la segona columna (pv. 26). A la seva edició, Riquer (1997: 31) substituís “mal” per “bon”, però no apareix al manuscrit.

L'obra acaba a la segona columna del foli 65^v, deixant un petit espai en blanc equivalent a unes vuit línies; al foli 66^r ja comença el *Llibre dels mariners*.

XII. *Llibre dels mariners*

1.

a. 13

b. Ff. 66^r -70^r [ff. CCXV^r -CCXIX^r].

c. <libre d(e)ls marin(er)s>

- e. En nom d(e) d(e)u tot poderos | Q(ue) es senyor d(e) trestots nos ...
- f. RAO 0.49, Parramon (1992: 235) An 0, 49 (Ia:3); *Llibre dels Mariners*.
- g. *Unicum*.
- h. Marià Aguiló i Fuster (1873-1900), Morel-Fatio (1882), Massó i Torrents (1932), **Ors (1977-78)**, Ors (2008) edició electrònica al RIALC.²⁷⁴
- j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades (comes) a la fi d'alguns versos.
- k. Completa.

2. Argument

El *Llibre dels mariners* satiritza certs aspectes de la vida de la gent de mar, particularment el seu comportament quan són a terra (Ors 1977-78: 214). Un narrador omnipresent comença fent una invocació a Déu i a la Verge per després declarar la seva intenció de relatar com és la vida dels homes de mar (vv.1-6). Comença per destacar les penalitats i treballs (males jornades, mal beure i menjar, etc.; vv. 7-19), per posteriorment explicar de forma més detallada com se'n recuperen.

L'explicació del que fan a terra és molt més extensa (vv. 20-172); descriu com busquen bon menjar, bon vi, una bona casa on dormir i, sobretot, prostitutes. La descripció consta de diàlegs entre els mariners que exposen els seus arguments i les dones. Primer parlen amb una "amiga", que sembla ser qui regenta la casa on menjaran i beuran, a qui expliquen que no partiran en una setmana pel temps i que "fembres volem aver, | e diem-te per ver: | volenters despendrem | dels diners que avem" (vv. 72-75). Aquesta amiga promet trobar una alcavota amb nom Na Garaula que és qui els proveirà de les prostitutes que busquen. Hi ha un diàleg entre l'amiga i l'alcavota, on es veu com es donen indicacions per treure el profit més gran dels mariners necessitats (vv. 84-111). Així, doncs, els mariners arriben a la casa de l'alcavota on troben la companyia de les dones, amb les quals romandran fins que se'ls acaba els diners. Es representen petits parlaments de les dones exposant arguments per convèncer als mariners que es quedin amb elles, i també com els fan fora quan ja no tenen diners dient que esperen un nou client i ja no es poden quedar. Els mariners, doncs, tornen a bord sense res, preocupats per què diran les seves dones quan tornin a terra sense diners. Però no escarmenten i ja pensen a comprar-se un nou i fastuós vestuari amb la pròxima paga (vv.191-208). El narrador es recrea en la seva vestimenta actual, que és molt diferent, es burla de les intencions dels mariners i de la seva realitat (vv. 209-281) i fa una reflexió sobre com els mariners confien massa en la seva joventut i no pensen en l'endemà (vv.280-296). Exposats els dos primers vicis dels mariners (la golafreria i les prostitutes), se centra ara en un tercer vici que defineix un altre grup de mariners: els jugadors (vv. 297-328). El narrador explica com juguen i com acaben empenyorant les seves coses per tal de

²⁷⁴ L'edició de 2008 és la mateixa que l'anterior d'Ors (1977-1978), ara, però, publicada també al RIALC: <http://www.rialc.unina.it/0.49.htm> (última consulta: 04/02/2024).

recuperar el que han perdut, per després tornar-ho a apostar, com no mengen ni deixen de jugar i com es fien de la seva sort fins a quedar-se sense res (vv. 329-392).

Finalment, els mariners, arruinats, acaben el viatge, tristos, enfadats, capficats, pensant quina cosa diran a les seves famílies i amics quan arribin a terra sense res. El narrador descriu amb detall en quina situació es troben, sobretot pel que fa a la vestimenta (vv. 392-437). En arribar a terra els amics i parents demanen explicacions i els mariners diuen que els han robat i que van haver de vendre fins i tot la roba per poder escapar, que havien estat a punt de morir i els havien ferit. I els parents els creuen. Acaba l'obra amb el comiat del narrador "Ara lexem star | aquest fet de jugar. Deo gracies"

3. Estudis previs

Es tracta d'una obra poc estudiada, publicada per primera vegada a finals del segle XIX per Marià Aguiló i Fuster al seu *Cançoner de les obretes en nostra llengua materna més divulgades durant los segles XIV, XV e XVI*, una edició de bibliòfil avui gairebé intrombable. Morel-Fatio (1882) en va fer alguns comentaris en fer referència als textos del manuscrit de Carpentràs a la revista *Romania* i Massó i Torrents també va publicar alguns fragments al seu *Repertori* (1932: 495-498), però no serà fins a l'edició de Joan Ors al *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* el 1977-78 quan es va realitzar el primer i únic estudi monogràfic de l'obra. Ors se centra sobretot en la versificació i els aspectes lingüístics, tot i que dedica una part important també a la caracterització literària de la peça. Algunes de les seves conclusions més rellevants són que l'autor probablement pertanyia a la zona del català oriental-central, i que la lletra de la còpia dona un *terminus ad quem* que la data a les darreries del XIV (no es troben formes lingüístiques pròpies del XV, p. 232). L'edició d'Ors és la publicada al RIALC.

A més de les edicions descrites i de l'estudi d'Ors, el *Llibre dels mariners* va aparèixer citada en algunes de les *HLC* existents, com la de Riquer (1964), on va ser mencionada molt per sobre, o la dirigida per Àlex Broch (2013), més moderna i amb una descripció una mica més extensa. Tots els estudiosos i editors coincideixen en destacar la seva senzillesa —en alguns casos considerada manca de qualitat de l'autor— i el seu to satíric, en aquest cas dirigit contra un estament social o una professió.

4. Caracterització literària

Es tracta d'una obra narrativa de 480 versos, vehiculada per un narrador omnipresent, amb un llenguatge senzill i vivaç i una clara intencionalitat satírica i moralitzadora. Al començament hi ha una tendència als versos octosil·làbics apariats; després, però, l'obra es continua amb hexasíl·labs. La peça presenta irregularitats mètriques freqüents i al llarg del poema es troben versos heteromètrics.

5. Tradició

Com hem dit als apartats anteriors, aquesta obra no es troba gaire estudiada, possiblement per la seva senzillesa formal i estilística, i potser per un cert aïllament (temàtic i estilístic) dintre del corpus de narrativa catalana medieval. Massó i Torrent

identifica tres obres més de narrativa amb temàtica marina, que es conserven plegades al manuscrit 759 de la Biblioteca Universitària de Barcelona:²⁷⁵ *Qui fo ab ells* o *Poemet extravagant*, *Per ço com mariner* o *Poema sobre l'expedició naval de 1393* i *Car sai caminant* o *Vida Marina*.²⁷⁶ Totes aquestes obres són d'autor desconegut: Massó i Torrent considera que aquests tres textos haurien de ser del mateix autor (p. 490). Totes quatre obres coincideixen a tractar el tema marítim en un estil còmic, tot i que cadascuna ho fa d'una forma totalment diferent. De les quatre, la més llunyana estilística, formal i temàticament és indubtablement el *Poemet extravagant*, que Ors relaciona amb els *fatras* o *fatrasie* francesos (Ors 1983: 414), per tractar-se d'un poema que articula amb lògica sintàctica i en codolades una sèrie de mots sense relació semàntica entre ells o amb una relació distorsionada, produint un efecte d'incoherència significativa o d'absurd. Massó i Torrents veu entre aquesta juxtaposició de versos absurda una “preferència per les coses de mar” (p. 490), però, fora d'aquesta possible preferència, la resta del poema no sembla tenir relació amb els altres que tracten la temàtica de forma més clara. De les altres dues obres del manuscrit 759, només *La vida marina* es troba completa. A totes dues hi ha un narrador en primera persona que es dirigeix a un personatge concret (a *La vida marina* a un mercader dit Vilaruhir, possiblement fictici, i al *Poema sobre l'expedició naval* a Berenguer Simon, personatge real documentat) de qui critica algun aspecte per després fer valer la seva experiència personal com a home de mar per explicar com és o era aquesta vida. El *Poema sobre l'expedició naval* es troba molt fragmentat: només es conserva la primera part (101 versos), que primer lloa les virtuts d'en Berenguer Simon, un armador de Barcelona que va participar en l'expedició a Còrsega preparada per Joan I en 1393, per després criticar la seva participació en aquesta expedició frustrada: el ridiculitza per les grans despeses i per presumir d'acostar-se a aquests grans magnats, fent una sàtira del personatge i el seu entorn social. El narrador comença posteriorment a defensar la marineria anterior, més ordenada i intel·ligent que la del moment, fet que indica implícitament la probable experiència personal de l'autor pel que fa a la vida marinera.²⁷⁷ S'acaba aquí el fragment i és difícil saber si l'obra continua amb un to còmic o si amplia l'elogi dels mariners de temps passats. *La vida marina*, en canvi, es conserva sencera i, per tant, no hi ha dubte de la seva intencionalitat còmica. En aquest cas, el narrador es dirigeix al mercader de Vic Vilaruhir per intentar convèncer-lo que abandoni la vida marina, per la inconveniència econòmica i per la mala vida de la gent de mar, tot explicant la seva experiència personal. D'aquesta manera el narrador ridiculitza les penalitats dels mercaders que feien la ruta del Llevant per la compra i revenda

²⁷⁵ El manuscrit es troba descrit al Repertori de Massó i Torrent amb la sigla *f*² (p. 34); al BITECA es pot consultar les dades actualitzades. La signatura actualitzada és Biblioteca de la Universitat de Barcelona 759 (antic 21-2-17), i la seva datació és de finals del XIV principis del XV. Després dels poemes, es troba una còpia dels *Gesta comitum* en català i una part de les cròniques de Desclot i Muntaner.

²⁷⁶ Els títols dels poemes segueixen la denominació de Massó i Torrent al seu Repertori (p. 489 - 495), utilitzada habitualment per la crítica posterior.

²⁷⁷ Es pot consultar l'edició electrònica de la peça publicada al RIALC i elaborada per Navarro, Gemma (2000): <http://www.rialc.unina.it/0.107.htm> (última consulta: 04/02/2024).

d'espècies.²⁷⁸ L'autor mostra tenir uns coneixements importants sobre la vida dels mercaders de ruta marítima —és possible que aquest relat de la seva vida com a navegant estigui basat en una experiència real— a més d'uns coneixements literaris significatius, no només per la qualitat digna del seu poema, sinó davant la referència final que fa al *Maldit bedit* de Cerverí de Girona.²⁷⁹

Repassades aquestes obres relacionades temàticament amb el *LdM*²⁸⁰, queden paleses, però, les profundes diferències entre elles. Descartant el *Poema extravagant* per la seva annexió molt feble al corpus, i aparcant també el *Poema sobre l'expedició naval* per trobar-se molt fragmentat —i no permetre reconstruir la descripció de la vida dels mariners— queden com a obres completes que ridiculitzen la vida marinera *La vida marina* i el *LdM*. Aquestes dues, però, són molt diferents; el narrador, l'estil, els arguments i fins i tot l'estament on es concreta la seva crítica —en *La vida marina* són els mercaders que naveguen a la recerca de negoci i pateixen les penalitats dels mariners, i en el *LdM* són els mariners— presenten diferències importants i, per tant, és difícil establir-hi una relació més enllà de la coincidència temàtica, l'elecció mètrica i la tonalitat. La coincidència temàtica, de fet, es pot explicar si es té en compte el marc històric: “La ruta del llevant era la que menava, sobretot, als ports de Beirut i Alexandria per obtenir espècies de Síria (Damasc) i Egipte, salpant de Barcelona i altres ports. Aquest comerç està ben documentat des de principis del segle XIV però esdevingué particularment intens a l'últim quart d'aquest segle (...) i es mantingué fins a les primeres dècades del XV; llavors decaigué sobtadament” (Cabré, Lluís & Cabré, Miriam 2018: 80). Aquesta efervescència comercial via marítima conformaren sense dubte el marc idoni pel conreu d'aquest tipus d'obres marineres.

Tenint en compte l'estil, Ors considera el *LdM* un *dit* professional dintre de la família de monòlegs dramàtics, concretament associat al *sermon joyeux* (p. 219), gèneres conreats sobretot a França.²⁸¹ Com al *LdM*, els *dits* es caracteritzen per tractar temes molt variats des d'un punt de vista extern, amb un narrador que exposa el seu parer sobre el tema, i que, en alguns casos, es troben encapçalats per una invocació a Déu i als sants en llengua llatina (p. 217-219); en el cas del *LdM* als primers versos trobem una invocació a Déu i a la verge (en vulgar) i la declaració del narrador al seu públic “yo us dire segons que·m par | con ne pren als hòmens de mar” (vv. 5 i 6).²⁸² A més dels elements comuns

²⁷⁸ Cabré, Lluís i Cabré, Miriam (2018): l'edició electrònica es pot consultar al RIALC, elaborada per Cabré, Lluís; Cabré, Miriam; i Navarro, Gemma (2001): <http://www.rialc.unina.it/0.29.htm> (última consulta: 04/02/2024).

²⁷⁹ “L'anònim tenia una cultura poètica, i així s'observa en la referència al *Maldit bedit* de Cerverí de Girona, en expressions pròpies del llenguatge de tradició trobadoresca (...), i fins i tot en la llunyana referència als *adynata* en temps de tempesta, quan els peixos volen fugir del seu espai natural (...)” (Cabré, Lluís & Cabré, Miriam 2018: 78 i 79).

²⁸⁰ *Llibre de mariners*; a partir d'ara utilitzaré aquesta sigla per referir-me a aquesta obra.

²⁸¹ Seguint a François Pirot, el *LdM* estaria més aprop del *sermon joyeux* que del *monologue dramatique*; “La différence essentielle réside dans (...) le “point de vue” : le récitant du monologue dramatique se met en scène tandis que celui du sermon joyeux disserte “objectivement”. Le sermon joyeux présente également une caractéristique stylistique d'importance secondaire : l'invocation exordiale parodique, en langue latine, à Dieu ou à l'un de ses saints.” (Pirot 1972: 61).

²⁸² El *dit* és una forma poètica conreada pels escriptors gals entre els segles XII i XIV: com a gènere és de difícil definició delimitació: en trobem definicions més restrictives com la de Jaqueline Cerquiglini (1980) “le *dit* ne se définit donc pas par sa matière mais par la manière dont les éléments qui le composent

assenyalats per Ors, tenim un altre element que reforça el parentiu amb el *dit* i que el distingeix d'altres gèneres narratius breus: el caràcter no anecdòtic: “su especificidad [del *dit*] frente a otras formas narrativas breves de la misma época, tales como el *fabliaux*, el cuento moral o el *exemplum*, reside, precisamente, en su carácter no anecdótico. La ausencia de historia constituye el rasgo definitorio dominante que permite diferenciar con claridad el *dit* de estas y otras creaciones consideradas como más o menos próximas, a pesar de que tradicionalmente la crítica no ha sido lo suficientemente precisa como para trazar las fronteras entre ellas” (Iñarrea Las Heras 1998: 20). Tot i les anècdotes internes que es poden trobar al *LdM* funcionen en un segon pla, com a exemples del comportament dels mariners, que és el tema principal de l'obra. Sembla, doncs, que hi ha un parentiu entre el *LdM* i els *dits* francesos, tot i que la dificultat de traçar fronteres entre els gèneres narratius breus derivats dels sermons llatins, i la dificultat de la crítica per caracteritzar i definir el *dit* no permeten assegurar amb rotunditat la pertinença d'aquesta obra al gènere francès.²⁸³

Volia ampliar el que he assenyalat abans sobre els *dits* i la falta d'anècdota que els caracteritza, en relació amb el *LdM*. A l'obra que ens ocupa no es narra una anècdota, una història amb uns personatges concrets, sinó que es critica un grup professional de forma genèrica, fent servir recursos diversos, amb una tonalitat còmica.²⁸⁴ Paradoxalment, l'ús d'una pseudoanècdota en forma dialogada, que no és el centre de la narració, però que serveix per il·lustrar els arguments del narrador de forma més explícita (em refereixo als diàlegs amb les prostitutes), una de les quals s'identifica amb un nom propi, resulta una mostra clara de la dificultat de classificar el *LdM* sense reserves en aquest gènere. La particularitat del *LdM* no resideix en l'ús d'un petit episodi, sinó en la forma dialogada, que arriba a donar nom a un dels personatges (per tant cau la universalitat), distingint-se dels *dits*. En la forma dialogada l'autor desapareix i es perd aquesta distància amb el fet narrat i l'aparença d'objectivitat. Aquestes modificacions del que podríem anomenar cànon del gènere, però, no volen dir que el *LdM* no sigui una forma adaptada del *dit* francès o que l'autor no s'hagi inspirat en aquest gènere per crear

sont mis en présence. (...) nous avons dégagé trois critères qui permettent de cerner, par opposition à des autres genres, quels sont les types de textes que les auteurs médiévaux ont rangés sous le nom de *dit* (...) : a- Le *dit* joue avec la discontinuité; b- Le *dit* relève d'une énonciation en je (...) et d'un temps; c – Ce je est celui du clerc-écrivain. Le *dit* enseigne” (1980: 86-87); i altres de més amples, com la de Monique Léonard, que directament rebutja la idea de considerar-lo un gènere literari: un *dit* seria una forma d'anomenar qualsevol composició literària, versificada i no cantada que —coincidint amb Cerquiglini en aquest punt— es caracteritza per “une manière d'écrire”, constituint més una nova veu poètica (com el jo líric o l'èpic) on l'autor pren la paraula i elabora una poesia personal al voltant d'un tema d'actualitat (1996: 352-353). Per comparar el *LdM* tinc en consideració les delimitacions més restrictives del gènere tot i que, davant de la varietat i diversitat d'aquests tipus de composicions, aquestes delimitacions són també molt variables.

²⁸³ Sobre els gèneres narratius breus francesos es pot consultar l'obra de Zumthor (1972), sobretot els capítols 8 i 9, on també es fa referència al *dit*, i la tesi doctoral de Bermejo Larrea, Esperanza (1981). Sobre el *dit* a Classen, Albrecht (2010) es troba un panorama general amb bibliografia i específicament Poiron, Daniel (1988), Léonard Monique (1996), Cerquiglini, Jacqueline (1980) i Iñarrea Las Heras, Ignacio (1998), tot i que aquest últim se centra en els *dits* morals.

²⁸⁴ S'ha de tenir en compte que quan es planteja la manca d'anècdota al *dit* en considerem les definicions més restrictives; segons definicions més amples com la de Léonard, el *LdM* seria plenament un *dit*, més tenint en compte que el *dit* seria un tipus de veu poètica que inclouria gèneres còmics i narratius com els *fabliaux* (vegeu nota 282).

la seva obra. Hem de recordar que moltes obres narratives de l'època es resisteixen a encaixar totalment en les descripcions genèriques canòniques (molt més en el cas del *dit*, que ja és un gènere de mal definir, l'existència del qual és fins i tot qüestionada per part de la crítica), i en el cas de la narrativa catalana podríem dir que aquesta resistència és més aviat la norma.

Sembla, doncs, molt probable que el *LdM* estigui inspirat en aquest tipus de literatura satírica conreada sobretot a França, perquè com bé va observar Ors, s'aprecia una clara relació entre el *LdM* i les obres satíriques-còmiques considerades *dit*, com el *dit* professional. El narrador del *LdM* manifesta una visió personal dels professionals del mar a un relat que té un clar objectiu còmic, tot i que també té una certa intencionalitat didàctica-moralitzadora, manifestada en les conseqüències sofertes pels mariners i les seves eleccions vitals (guanyen diners, però decideixen malgastar-los, deixant-se portar pels seus vicis), i reforçada per alguns comentaris que l'autor deixa caure durant la narració.²⁸⁵ S'allunya d'aquest tipus de literatura potser en la manca d'una conclusió explícita de l'autor (que en certa forma reforça la seva intencionalitat còmica davant la didàctica o moral), tot i que el poema té un tancament. Quant a l'estructura, segueix les pautes més comunes dels *dits* inspirades en els sermons.²⁸⁶ Tenim, doncs, com a element interessant, la incorporació, com a part de la seva argumentació i amb un paper molt més central que en altres *dits*, de l'anècdota, segurament fictícia, que il·lustra com els mariners perden els diners en mans de les prostitutes. Aquestes anècdotes compleixen la funció de l'*exemplum*, mantenint certa universalitat, però personalitzant en posar nom a l'alcaçota, a més d'introduir diàlegs que dinamitzen la narració.

6. Autoria

Obra anònima que en un inici Aguiló i Fuster va atribuir a Turmeda, autoria que ja Massó i Torrent va desestimar a la seva edició parcial. Ors va considerar, després de realitzar un estudi lingüístic, que probablement l'autor pertanyia a la zona de català oriental-central.

7. Datació

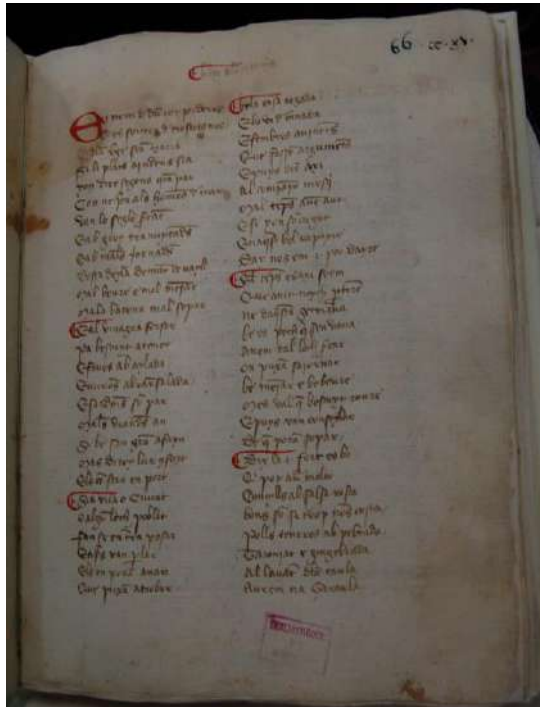
²⁸⁵ Al capítol sobre narrativa en vers de la *HLC* de Broch, elaborat per Miriam Cabré & Anton Espadaler, s'assenyala aquesta matisació moral: "El narrador afegeix de tant en tant algun comentari que dona un vernís d'admonició moral a la sàtira social: 'Doncs vejats si es foll | hom qui·n bagasses fia' ('vegeu, doncs, si és boig qui es fia de prostitutes' vv. 112-113)" (p. 363). A aquest comentari l'afegeixo un altre: "Mas veus lo seu confort: |qu'es jove e trempat | e de bona adat; |e vejats en que·s fia, | que si una malaltia | avia, o altre mal, | veus que al spital | l'eurian a gitar, | pus ell no·s pot pensar, | ne ha mayla ne diners, | ne vestit ne arnes. | Doncs veus a quina fi | venen tuyt ceyll masqui, | qui no·s pense nul dia | so que sdevenir li poria" (vv. 282-296).

²⁸⁶ "El estudio de la estructura discursiva de los *dits* del primer tercio del siglo XIV ha llevado a confirmar la idea inicial, según la cual estos poemas constituyen una continuación de aquellos que dentro del mismo género se componían en el siglo inmediatamente anterior. En efecto, la composición básicamente tripartita de estos se mantiene en las creaciones analizadas. Todas ellas, salvo muy escasas excepciones, se componen de preámbulo, desarrollo (que incluye exposición del tema y argumentación) y conclusión" (Iñarrea Las Heras 1998: 121).

Segon l'estudi lingüístic d'Ors, l'absència de formes lingüístiques del segle XV i la lletra permeten establir com a *terminus ad quem* les darrerries del XIV.

8. Localització

A l'obra no es fa cap referència a una localització concreta.



Imatge 117. Foli 66r, on s'observa l'inici del Llibre dels mariners: s'aprecia la rúbrica centrada i la majúscula inicial el tinta vermella.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

La rúbrica que dona el nom a l'obra ocupa l'espai de dues columnes (centrada) i està acompanyada d'un calderó vermell. L'obra s'inicia, com la majoria al manuscrit, amb una majúscula vermella amb una alçada equivalent a dues línies del pauta. La freqüència dels calderons és força regular: sempre en trobem un al primer vers de cada columna i, com a norma general, trobem tres calderons per columna separats per un nombre de versos variable entre sis i dotze. Als dos últims folis (69^v i 70^r) aquesta freqüència s'altera i trobem quatre calderons vermells per columna, el primer al vers inicial i la resta distribuïts de forma variable deixant un espai d'entre tres i nou versos (els espais més breus són sempre després de l'últim calderó). En acabar l'obra trobem la salutació "D(e)o gracias" acompanyada d'un calderó vermell, el quart de la columna. La tinta és la més clara i no s'aprecien correccions.

A l'obra trobem dues correccions fetes amb la mateixa tinta de la còpia. La primera al f. 67^r, on es ratlla "en" en posició interna, al v. 151 (de l'edició d'Ors 1977-78: "no stiatís duptant"); i al f. 67^r es ratlla la lletra "s" escrita abans de "tot" ("stot>tot"), al v. 183 ("ab N'Esterot tot sol").

XIV. Disputació d'en Buch ab son cavall

1.

a. 14

b. Ff. 70^v-73^v [ff. CCXIX^v-CCXXII^v]

e. Lectio ep(isto)le d(e)l trabayll | q(ue) en buch moch ab so(n) cauall..

f. RAO 0.72, Parramon (1992: 229) An 0, 72 (Dc:16), *Disputació d'en Buc ab son cavall*.

g. *F^b* (7); BC 3705

h. Förster (1877), Morel-Fatio (1882), Faraudo de Saint Germain & altres (1910-12), Garcés i Miravet & Olivar (1925), aquesta última és una edició fragmentària, **Pacheco (1983)**; totes les edicions corresponen a la versió de *F^b*, no hi ha encara una edició del testimoni de la BC.

i. *F^b*; BC 3705 (? sense datar).

j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades a la fi d'alguns versos.

k. Completa.

2. Argument

L'obra, que s'inicia amb la fórmula emprada a la missa per anunciar la lectura del dia, és essencialment un diàleg burlesc entre un bandit anomenat Bernat des Buch i el seu cavall. Aquest diàleg, fet amb un to col·loquial àgil i incisiu sense arribar a ser groller, pot dividir-se en tres parts: primer un debat entre el cavall i en Buch, seguit de la confessió del lladre, on el cavall pren el paper de confessor de l'amo, i finalment el testament burlesc d'en Buch.

El debat, que ocupa els 99 versos inicials, comença amb l'acusació d'en Buch al seu cavall de ser un lladre, un gandul i un golafre. El cavall es defensa criticant els defectes d'en Buch —més greus que els del cavall— i justificant la seva conducta reprovable com el model que ha après del seu amo. Buch intenta desviar les acusacions del cavall en un diàleg que puja d'intensitat, arribant als insults; el debat acaba amb el reconeixement d'en Buch de la seva condició de lladre, i l'acceptació de la proposta feta pel cavall de netejar la seva ànima de pecats mitjançant la confessió. S'inicia, doncs, la segona part, la confessió, la més extensa i central, on al llarg de 202 versos en Buch pren tot el protagonisme i confessa, amb detalls i anècdotes de la seva vida, els seus pecats. El cavall, fent un paper de confessor modèlic, proposa amb paciència recomanacions espirituals per expiar els pecats que en Buch rebutjarà perquè no pot —ni vol— abandonar els seus hàbits i costums, de les quals en part se sent fins i tot orgullós. El cavall acaba claudicant davant la determinació del seu amo de no abandonar la seva forma de vida i deixa el judici dels seus pecats en mans de Déu, tot i recomanant-li, però, que faci testament per repartir els seus béns terrenals, recomanació que en Buch accepta. S'inicia l'última part de la *Disputació*, el testament burlesc, on al llarg dels últims 42 versos el lladre llega el seu ofici, la seva mala fama i pecats al seu fill, i el seu cos a

Montgibell.

3. Estudis previs

La composició no ha estat objecte de gran interès per part dels estudiosos de la literatura. L'únic estudi monogràfic dedicat a la *Disputació d'en Buch ab son cavall* se centra en l'examen de la llengua de la composició sense aprofundir en aspectes pròpiament literaris (Villas 1990).²⁸⁷ En aquest sentit, l'obra només ha estat analitzada o bé en estudis sobre el conjunt de les narracions en vers, o bé com a terme de comparació en investigacions sobre textos amb els quals presenta alguna afinitat.

La primera edició és la de Wendelin Föester: *Catalanisches Streigedicht swichen En Buch und seinem Pferd* (1877: 77-78), que li va donar el títol de *Disputació d'en Buch ab son cavall*.²⁸⁸ Posteriorment, va tornar a ser editada per Lluís Faraudo en el *Recull de textos catalans antics*, (1910-12) i, finalment, Arseni Pacheco a *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers* (1982) utilitzà l'edició de l'erudit català per a tornar a publicar el text, amb l'ortografia i la puntuació normalitzades.

Entre els estudis no monogràfics que analitzen la *DBC*, una de les primeres és sense dubte l'article d'Amadeu Pagès (1929) sobre els *fabliaux* a Catalunya. A l'article assenyala que el gènere narratiu és tardà a la literatura catalana i que entre els seus models es troben els autors francesos als quals és possible que els autors catalans volguessin imitar en crear narracions per fer riure, assimilant aquestes narracions als *fabliaux* (p. 312). Com primer exemple Pagès presenta la *DBC*, assenyalant que el tema (una disputa entre l'amo i el cavall) no era nou, ja que es troba en una *tenso* de 1268 entre el senyor Dammartin i el seu cavall Vairon (*Plait de Renart de Dammartin contre Vairon, son rocin*) i també, més tardanament (finals del XIII), en dues *tensons* del trobador Bertran Carbonell de Marsella. Pagès suggereix una possible relació de la *DBC* amb les faules dialogades de La Fontaine (concretament la faula del llop i de l'anyell de Fedre) i amb *el Roman de Renart*, veient una clara relació entre Buch i el *Chevalir au barizel* (p. 314). També estableix una relació entre la part final, el testament d'en Buch i els *Testamenta* llatins de l'edat mitjana. De les cinc obres catalanes que considera *fabliaux*, la *DBC*, els *Planys del cavaller Mataró*, i *El sagristà i la burgesa* són les tres que considera més dependents del model francès. En les altres dues, el *Llibre de fra Bernat* i el *Testament d'En Serradell*, detecta a més influència de models italians com el *Corbaccio*, el *Decameron* i la *Divina Comedia* (p. 321).

Pocs anys després Massó i Torrent publica el seu *Repertori*, on inclou la *DBC*. A més de copiar una part força extensa del text, comenta la hipòtesi d'Aguiló sobre una possible autoria de Turmeda i, si bé no la comparteix de forma explícita, tampoc la rebutja. Entre les particularitats de la *DBC* destaca la petició que fa en Buch de lliurar la

²⁸⁷ Existeix una tesina doctoral inèdita de Berta Pedemonte (2008) sobre la *Disputació* que versa sobre qüestions literàries i que em va passar molt generosament fa uns anys. Com que malauradament no es va publicar, faré al llarg d'aquesta fitxa mencions i cites més extenses davant l'interès que té en analitzar aquesta peça.

²⁸⁸ A partir d'ara em referiré a la *Disputació* com *DBC*.

seva ànima a Montgibell, identificat com l'Etna, lloc on es pensava que residien els diables i que, per tant, s'associava a l'infern, i que segon Massó i Torrent no es retroba en cap obra similar occitana o francesa. Assenyala com a obres de temàtica semblant el diàleg entre el cavall Carn-et-Ongla i el seu amo el comte de Provença Ramon Berenguer V (a la *tenso Carn et Ongla de vos no'm voill partir*, composta pel comte la primera meitat del s. XIII), i també el personatge del cavall intel·ligent de Guerau de Cabrera, tot i que la relació més directa seria, tal com va veure Pagès, amb la *tenso* francesa entre Dammartin i el seu cavall i, si bé no la nega de forma taxativa, la qüestiona: “Ni els versos treballats d'En Bertran Carbonell ni les quartetes del debat francès no igualen les noves rimades de l'autor del present diàleg amb el seu cavall, ple de petits incidents impensats. (...) Demés té una proporció més ponderada que els seus davanters: el llenguatge és més ample, just; els dos interlocutors diuen només el que convé dir a cada moment precís. (...) Fa de mal dir si el nostre anònim autor (Turmeda?) va prendre la idea del seu diàleg dels debats provençals o d'alguna tençó francesa desapareguda, perquè les conegudes són massa diverses. De totes maneres, la proporció i l'originalitat, en fi, són incontestables” (p. 479).

A la seva *HLC*, Riquer (1984) la inclou en la secció de “Contes plaents” i la identifica com una narració de “del tipus del *fabliaux*” (p. 264). Estableix com a datació la segona meitat del XIV. Destaca que es tracta d'una obra còmica destinada a fer riure per damunt de qualsevol interpretació heretge o anticlerical o d'una intenció moralitzadora, interpretacions que considera exagerades. Planteja la hipòtesi que el personatge d'en Buch pogués estar inspirat en una persona real, un lladre famós a Catalunya. Sobre les possibles influències, assenyala el mateix que els crítics anteriors pel que fa a les influències occitana i francesa, i sobre la possible autoria de Turmeda suggerida per Aguiló i Fuster, la considera poc fonamentada (p. 268, nota 15).

Villas i Chalamanch (1990) se centra en l'examen de la llengua de la composició, deixant en segon termini les qüestions literàries. A la seva anàlisi intenta establir la datació aproximada del poema i localitzar de la forma més precisa possible l'autor. Proposa com a data de composició la segona meitat o finals del segle XIV i identifica el tipus de llengua com més propera al català central. Sobre qüestions literàries es limita a repetir el que ja havia dit la crítica, identificant la *DBC* com a un *fabliau* català, tot i assenyalar els precedents occitans, i descarta, com ho va fer abans Riquer, que l'autor sigui en Turmeda, com, segons Massó i Torrent, va suggerir Aguiló i Fuster.

Entre els estudis que s'han ocupat de la *DBC*, tot i no fer-lo de forma monogràfica, és d'interès el treball d'Ottiano (1993) sobre els anomenats *fabliaux* catalans on, en intentar establir una definició pel corpus d'obres així classificades a partir d'Amadeu Pagès,²⁸⁹ fa una comparació més detallada amb el gènere francès, que permet veure potser amb més interès les diferències que no pas les similituds.²⁹⁰ Entre les

²⁸⁹ Els corpus dels anomenats *fabliaux* catalans l'integren, a més de la *DBC*, els *Planys del cavaller Mataró*, *El sagristà i la burgesa*, el *Llibre de fra Bernat* i el *Testament d'En Serradell*, tal com va establir Amadeu Pagès al seu article de 1929, on vam veure com associa aquestes peces amb el gènere francès, basant-se en la seva intencionalitat còmica i en algunes relacions generals entre tots dos corpus.

²⁹⁰ Vegeu la fitxa sobre els *Planys del cavaller Mataró* (§ 3.2.2.IV), on es tracta el tema dels possibles *fabliaux* catalans de forma més extensa.

diferències assenyalen una major indiferència per part dels autors catalans respecte de l'extensió, una aparent manca de consciència de gènere (cap d'aquestes obres té una manifestació sobre la seva pertinença a un gènere, en el cas dels *fabliaux* francesos alguns manifesten la seva adscripció) i, sobretot, l'ús d'un llenguatge que, tot i ser col·loquial, escapa de la vulgaritat i obscenitat, i la cerca de la comicitat més en l'enginy argumental que en l'acció còmica dels protagonistes. Malgrat algunes similituds, les diferències que allunyen aquestes obres dels *fabliaux* francesos i que, fins i tot, qüestionen la teòrica homogeneïtat dels textos del corpus català (fins al punt de fer de l'heterogeneïtat una de les seves característiques principals) són considerables. Ottaiano, però, no renuncia a aquesta classificació.²⁹¹

Berta Pedemonte va tenir l'amabilitat de deixar-me consultar la seva tesina inèdita (2008), on analitza la *DBC*. A l'espera de la seva publicació, avançaré algunes de les seves conclusions en tractar-se del primer treball monogràfic d'aquesta obra centrada en qüestions literàries i no lingüístiques. Pedemonte classifica el seu treball com una primera aproximació a l'obra, i se centra principalment a comparar la *DBC* amb els diversos models amb els quals es va relacionar, principalment els anomenats *fabliaux* catalans, els *fabliaux* francesos i la *tenso* trobadoresca, tot i que també el compara amb l'*altercatio* paròdica llatina. També analitza el paper d'aquesta peça al marc de la narrativa catalana medieval en vers com a prelude d'obres posteriors, com les de Bernat Metge i Jaume Roig. Entre les seves conclusions, assenyalen una relació més estreta de la *DBC* amb els models occitans i destaca, com a característica principal tant de la *DBC* com del corpus dels anomenats *fabliaux* catalans, la hibridació de materials i temes de la literatura burlesca, en una cerca d'hibridació i innovació que també s'observa al corpus de *novas* occitanes (p.12).

Entre els objectius que podria tenir la *DBC*, Pedemonte assenyalen que el principal seria el desig de fer riure, tot i que admet que el “desenvolupament de l'acció deixa entreveure certa actitud crítica envers els costums morals de l'època i, especialment, cap als textos que servien com plataforma de difusió d'aquests costums” (p. 60).

A l'*HLC* de 2013, Cabré, Miriam & Espadaler assenyalen la relació de la *DBC* amb els *fabliaux* en l'elecció d'alguns dels motius còmics continguts a l'obra. Indiquen també que l'estructura segueix el model de *conflictus* o *altercatio* llatines i també el de la *tenso* trobadoresca. Assenyalen com a referent de la paròdia l'àmbit religiós, segons es detecta en l'*incipit*, tot i que, coincidint amb Pedemonte (2008), destaquen que la convergència de tradicions satíriques que es detecta en la constitució de la *DBC* — característica de totes les narracions catalanes de tipus còmic o paròdic— dificulta establir la finalitat i la intenció concretes de l'obra, així com “la falta de coneixement sobre les circumstàncies concretes que podrien explicar el text i, sobretot, augmentar-ne

²⁹¹ Sobre aquest aspecte de l'anàlisi d'Ottaiano, Pacheco (2009) va comentar: “(...) Ottaiano, sense voler negar una taxonomia acceptada ni contradir els pressupòsits tradicionals, ha arribat a la conclusió que els textos catalans són força diferents, potser fins i tot independents, dels *fabliaux* francesos. La consideració històrica, però i més que aquesta el pes de la tradició crítica, afegiria jo, no li permet estudiar-los sense mantenir la referència al suposat model, encara que sigui per remarcar, més que la presència, la manca de coincidències textuals, d'estructura, de contingut, de llenguatge o d'intenció en tots i cada un dels textos” (p. 8).

la càrrega còmica” (p. 360).

4. Caracterització literària

Obra composta per 343 octosíl·labs ariats que s’inicia com la lectura de l’epístola a la missa, continuada amb un diàleg burlesc entre el bandit Buch i el seu cavall. Com s’ha comentat a l’apartat anterior, és Amadeu Pagès el 1929 qui relaciona aquest text amb els *fabliaux* francesos,²⁹² plantejant la possibilitat que els autors catalans imitessin el gènere francès ja consolidat en crear narracions per fer riure. L’erudit, però, no desenvolupa aquesta afirmació més enllà d’assenyalar possibles relacions temàtiques amb algunes obres del gènere. Tot i la falta de desenvolupament d’aquesta relació, la crítica posterior va seguir la línia de Pagès en considerar la *DBC* i altres quatre peces d’intencionalitat còmica com els “*fabliaux* catalans”; aviat, però, es van observar diferències substancials entre tots dos corpus. Ottaiano (1993) serà, com s’ha indicat anteriorment, qui més analitzarà aquestes diferències, tot i que no proposa una nova classificació. En aquest apartat em detindré només en assenyalar les observacions que aquest estudiós fa respecte de les relacions i diferències entre la *DBC* i el model francès, sense entrar en les relacions que estableix amb les altres obres del corpus català.

De les cinc peces que Pagès va classificar com a *fabliaux* catalans, indica que només tres, la *DBC*, els *Planys del cavaller Mataró* i *El sagristà i la burgesa*, estan escrites en octosíl·labs ariats com els *fabliaux* francesos; les altres dues, el *Llibre de fra Bernat* i el *Testament d’En Serradell*, són en codolades. Seguint la seva comparació només les tres primeres es poden considerar breus, característica comuna també amb el gènere francès. Les altres dues superen considerablement els 1000 versos. Tot i això, destaca que en les obres catalanes sembla que l’extensió no era un factor que els autors consideressin important, en tant que no hi figura cap referència. Sobre la *DBC* en concret assenyala que té un únic nucli diegètic, és a dir una acció narrativa única, en la qual hi ha una condensació d’espai i temps en situar-se aquesta acció en un únic lloc. Si bé en aquests punts hi ha similituds amb el *fabliau* francès, aquests elements són insuficients per veure una relació de dependència entre la *DBC* i aquest gènere. Molt més tenint en compte les diferències substancials que hi ha entre les obres catalanes i les franceses. En el cas de *DBC*, tenim que tant el to com la forma d’aconseguir la comicitat i el pes del diàleg sobre l’acció l’allunyen del *fabliau*. El furt i el personatge del lladre són habituals al gènere francès, la comicitat, però, rau en la narració d’un furt, en les accions que fa el lladre i en l’ús d’un llenguatge vulgar; en la *DBC* la comicitat rau en l’agudesesa del lladre manifestada durant la conversa amb el cavall per justificar la seva forma de vida, sempre fent ús d’un llenguatge clar i col·loquial que escapa, però, de la vulgaritat.

Any més tard Arseni Pacheco (2009) rebutjarà aquesta classificació de “*fabliaux*

²⁹² Els *fabliaux* francesos, com a gènere, tampoc tenen una definició tancada. Integren aquest corpus de textos còmics, breus i en vers octosil·làbic entre 60 i 150 peces segon es consideri la classificació més ampla —Montaignon & Raynaud (1872-1890), seguida per Bédier (1893)— o la més restrictiva —Jodogne & Payen (1975)—, que considera *fabliaux* només aquelles peces del corpus que així s’autoanomenen. A la fitxa sobre *Els planys del cavaller en Mataró* (apartat 5, sobre la seva tradició) faig una referència més ampla sobre les característiques del gènere francès.

catalans” per a aquest corpus d’obres en vers amb finalitat còmica. Inspirat en part pels qüestionaments que fa Joan Lluís Marfany (1991) sobre la classificació dels *Planys del cavaller Mataró* com a *fabliau* i per les seves pròpies observacions en el mateix sentit sobre el *Testament de Serradell de Vic*, Pacheco qüestiona la classificació d’aquest corpus sota el paràmetre del gènere francès. Com a anàlisi de les diferències entre els *fabliaux* i els textos que integren el corpus català, presenta el treball d’Ottaiano com a model que, tot i no qüestionar la classificació heretada, deixa palès a la seva anàlisi que les diferències són més significatives que les semblances. Pacheco justifica aquesta dificultat de la crítica per separar el corpus català del model francès, entre altres raons, per les necessitats didàctiques que afavoreixen la creació i sosteniment de taxonomies, per la dificultat d’anàlisi d’aquestes obres en tenir com un dels seus punts forts la hibridació de temes, models i fonts, i per la mateixa amplitud significativa del *fabliau* francès, gènere que també presenta dificultats de definició i que en algunes ocasions s’ha acabat emprant com a una mena de calaix de sastre per obres amb finalitat còmica, en vers, d’extensió breu i de difícil classificació.

Respecte de la relació entre la *DBC* i els *fabliaux* francesos són interessants també les observacions de Pedemonte (2008) qui, com ja hem assenyalat a l’apartat anterior, detecta una dependència molt més forta amb els textos occitans, entre altres raons per “la manca d’apel·latius grollers en la narració i el fet que personatges com els cavalls parladors o els lladres impertinents també formin part de les composicions occitanes del segle XIV” (p. 59). Pedemonte observa també que en el cas de la *DBC* no hi ha una trama central amb uns recursos narratius que es trobin subordinats a la història, com succeeix als *fabliaux*; ans al contrari, en aquest cas els recursos narratius conformen la trama, tenint més relació amb un gènere argumentatiu com és la *tenso* trobadoresca, relació que detecta amb molta més claredat a la primera part de l’obra, al debat que precedeix la confessió (p. 23-24). Assenyala que, tot i els lligams amb la tradició anterior, la *DBC* “testimonia, principalment, la creació d’un nou model literari (...); hibrida tot un seguit de materials de la literatura burlesca amb l’objectiu d’aconseguir un tipus de narració nou i singular” (p. 59). Aquesta hibridació de temes i materials connecta la *DBC* amb la tradició de *novas* occitanes i és un dels trets característics de tota la tradició dels anomenats *fabliaux* catalans, característica que a la vegada els diferencia clarament dels francesos, que s’han volgut considerar com el principal model. En paraules de Pedemonte “Els textos occitans —així com els catalans— volen innovar i no reproduir (...). Tot i que la pèrdua de valor referencial de la literatura trobadoresca va potenciar l’obertura cap a formes de creació literària menys mimètiques, la seva influència (...) no va desaparèixer mai de l’horitzó de creació dels autors catalans. La renovació va fer-se barrejant la tradició autòctona amb tot un seguit de nous materials que provenien d’altres literatures de prestigi, de tal manera que la creació de nous gèneres a partir de la hibridació constant de fonts i de motius es va acabar convertint en una característica bàsica dels autors catalans del XIV i XV” (p. 12-13). En el cas de les *novas* occitanes, la dimensió d’aquesta hibridació seria distinta, més acotada a la tradició trobadoresca i lligada al seu sistema de valors (p. 20).

5. Tradició²⁹³

Hem vist com molts dels estudis mencionats en apartats anteriors destaquen la relació de la *DBC* amb tradicions literàries properes, especialment els *fabliaux* francesos, la tradició occitana (en concret la *tenso* i les *novas*) i l'*altercatio* llatina. Alguns d'aquests estudis també assenyalen la relació d'aquesta peça amb la tradició de les *novas* rimades catalanes de la qual forma part.

En part per la proximitat geogràfica, temporal i cultural, la tradició occitana és la que Pedemonte (2008) considera més propera a la *DBC*, a causa de la seva similitud amb les tençons fictícies entre amo i cavall, com també van observar Massó i Torrent (1932), Riquer (1985) i Grifoll (1995), entre altres.

El pes que la tradició del *fabliau* francès té en l'elaboració de la *DBC* va generar opinions desiguals, sobretot pel que fa al grau d'influència que els diversos estudiosos hi detecten (com s'ha vist en l'apartat dels diversos estudis i amb més detall en l'anterior). Com que aquest tema ja s'ha tractat de forma relativament extensa, en aquest apartat em centraré a assenyalar alguns elements significatius de les altres tradicions que es detecten a la *DBC*, en concret l'occitana i la llatina. Després em centraré més a analitzar amb una mica més de detall les relacions amb obres de temàtica semblant, en concret les que tenen com a tema central la conversa o debat entre un home i un cavall. També indicaré algunes relacions i diferències amb les altres obres catalanes amb les quals la crítica i la tradició ha agrupat la *DBC*, em refereixo als altres quatre anomenats "*fabliaux* catalans", a més de veure les possibles relacions amb obres posteriors de la tradició catalana.

Ja hem comentat que bona part de la crítica observa a la *DBC* una influència de la *tenso* trobadoresca, específicament als primers 99 versos que corresponen al debat entre el cavall i en Buch. També s'ha proposat com a model l'*altercatio* llatina —es pot consultar el treball d'Hauf (2000) en aquest sentit—,²⁹⁴ tot i que Pedemonte considera menys significativa aquesta influència perquè a l'obra catalana hi manquen alguns elements importants del gènere llatí, com la contextualització de la història mitjançant una introducció o el fet que els personatges encarnin dos elements contraris que busquen mostrar la seva superioritat davant el rival. La primera part de la *DBC* "més que un debat és un diàleg, cosa que fa que l'intercanvi d'arguments sigui puntual i lliure". La relació

²⁹³ Per elaborar aquest apartat seguiré el treball de Pedemonte (2008), per ser el més complet i actualitzat de tots els que s'han dedicat de forma més detallada a aquest aspecte de la *DBC*.

²⁹⁴ L'*altercatio* és una de les variants del debat o diàleg llatí. Si bé el debat i els diàlegs van ser molt fructífers a la literatura llatina medieval com universal —en part per la seva finalitat eminentment centrada en el *docere*, i per la facilitat per contraposar diversos punts de vista—, la variant coneguda com a *altercatio* va resultar menys fructífera. S'anomenen així les formes de debat que fusionen element didàctics amb altres de caràcter retòric i especialment dotats d'un llenguatge agressiu. Un dels primers exemples és el denominat *Altercatio Hadriani et Epicteli* (segle III), obra molt copiada en l'edat mitjana. En el cas de la *DBC*, Hauf la relaciona amb la disputa monàstica *Contentio Benivoli et Bobarri*: "(...) o *Disputa entre el savi-bona persona i el beneït llenguerut* (...) creada dins de l'àmbit de tolerada *Laetitia in refectorio*, o recreació postprandial d'alguna comunitat monàstica del nord de França, precisament per cridar l'atenció humorísticament sobre alguns punts de la Regla benedictina (...) referits a les disputes i als excessos de la gola en el beure i el menjar" (p. 21).

amb la *tenso* trobadoresca és més clara, tot i que no es tracta d'una relació directa, sinó més aviat d'una reelaboració o d'una inspiració en el gènere trobadoresc, on “bona part de la gràcia (...) resideix en la distància que hi ha entre la *DBC* i les tençons reals, distància que s'incrementa en avançar el text” (p. 25). Hem de pensar que, tot i que la forma dialogada i els personatges es poden relacionar amb *tenso*s trobadoresques precedents, la *DBC* surt completament de l'univers cortès d'aquesta tradició, a més de continuar amb una confessió i testament que abandonen completament la relació amb aquest model. D'aquesta forma el text jugaria no només a “trencar les expectatives relatives al desenvolupament argumental sinó que també trenca les literàries (...); això lliga perfectament amb l'esperit d'una narrativa tardana que prova d'innovar a través de la tradició” (p. 25-26). El diàleg o debat és seguit de la confessió, que ocupa els 202 versos següents i que, segons observa Pedemonte, “segueix fil per randa les recomanacions dels manuals de l'època” (p. 46), i lliga la peça amb la literatura religiosa i també amb la de costums. A la *DBC* la confessió proporciona a l'autor una estructura ideal per presentar de forma condensada la vida i intensions d'en Buch; segons Pedemonte, mantenir l'estructura de la confessió inalterada permet que les sortides de to d'en Buch siguin més notòries augmentant la comicitat, element clau en aquesta segona part (p. 45-46).

La *DBC* acaba amb una mena de testament burlesc que ocupa els últims 42 versos, gènere que té una gran tradició a la literatura europea medieval. El testament queda integrat a la narració principal a tall de colofó tenint, en comparació amb altres testaments burlescos, unes dimensions reduïdes i un ús menys formulari (p. 54). Així, aquestes tres parts de la *DBC* (diàleg, confessió i testament) són les que estructuren l'obra que integra materials de procedència diversa para crear una situació còmica “sense pretensions didàctiques; (...) intenta divertir posant en boca d'un parell de personatges amb punts de vista oposats tot un seguit de tòpics literaris (...), morals (...) i jurídics (...). En aquest sentit, no és un text aïllat sinó que presenta molts punts en comú amb tot un conjunt de textos escrits dins el territori occitanocatalà i, especialment, amb les narracions humorístiques en noves rimades” (p. 54-55).

Respecte del fet que el diàleg o debat es produeixi entre un home i un cavall, la crítica va assenyalar l'afinitat que existeix entre la *DBC* i la tradició dels debats ficticis entre amo i cavall. Hi ha en concret algunes obres documentades amb aquest motiu que van ser assenyalades en relació amb l'obra que ens ocupa. A més de les ja mencionades anteriorment, és a dir les tençons de Bertran Carbonel i el *Plait de Renart de Dammartin*, d'intencionalitat burlesca, Pedemonte inclou *Le dit du cheval* de Guillaume de Machaut (1300-1377) on fa un retrat caricaturesc del seu cavall adreçat a un possible comprador i *Le debat dou cheval et dou levrier* del francès Jean Froissart (1337-1405), on el debat es produeix entre un llebrer blanc i el cavall que acompanyen al poeta sobre qui té les obligacions més dures (p. 31). Tot i les semblances contextuals, les diferències més paleses les trobem amb les obres de Machaut i Froissart; la primera perquè no és un debat o diàleg, i la segona perquè la discussió és entre animals sobre les seves obligacions i s'assembla més a una versió satírica de les *altercatio* llatines que no pas de les tençons trobadoresques, com en el cas de la *DBC*. Una altra obra amb aquest tipus de debat que

resulta interessant per compartir elements temàtics amb la *DBC* és la *Disputa de l'ase* d'Anselm Turmeda. Hauf (2000) assenyala que totes dues peces comparteixen la contraposició *savi bona persona – beneït llarguerut* tot i que, com assenyala Pedemonte, és un tòpic literari universal que recorre transversalment tots els gèneres i totes les èpoques. A la *Disputa* turmediana, la contraposició s'estableix entre l'ase ronyós de la cua tallada, aparentment molt més neci que fra Anselm, que acaba, però, guanyant la simpatia del lector davant les seves respostes carregades de seny. En comparació a la *DBC*, el paper de l'ase i del cavall són inversos: l'ase és qui encarna la saviesa popular i l'astúcia, mentre que en la *DBC* aquest paper l'encarna el lladre. A més d'aquesta diferència, la més significativa és el contingut dels dos debats: a l'obra turmediana ens trobem davant un debat ampli i seriós sobre qüestions morals mentre que a la *DBC* el debat és un dels recursos satírics d'una obra elaborada principalment per fer riure (Pedemonte 2008: 35-36).

Respecte de la comparativa amb la resta d'obres incloses al corpus dels anomenats *fabliaux* catalans, conformat per cinc obres diverses de difícil classificació,²⁹⁵ totes tenen en comú l'ús d'un tipus de vers narratiu, l'ús d'un llenguatge més proper o col·loquial —sense arribar a ser groller—, una ambientació aliena a l'ambient cortesà i la preponderància del *delectare* com a objectiu, buscant amb diverses estratègies el divertiment i la riassa del públic. Tot i aquests elements comuns, que tampoc són exclusius de les peces d'aquest corpus, s'observen també diferències considerables. *Grosso modo*, la primera és en el tipus de vers emprat i en l'extensió: hem vist que dues de les peces del corpus van ser compostes en codolades (*Llibre de fra Bernat* i *Testament d'En Serradell*), davant dels octosíl·labs apariats que es va emprar en les altres tres. Aquestes dues a més tenen una extensió considerable en relació amb les altres: superen els 1500 versos mentre que cap de les tres octosil·làbiques arriben al miler.²⁹⁶ Temàticament, només la *DBC* i el *Llibre de fra Bernat* tenen un únic nucli diegètic, la resta en presenten més d'un, tot i que sempre ben articulats a la trama argumental que, tret dels *Planys del Cavaller Mataró*, és lineal. Seguint aquestes observacions ja desenvolupades per Ottaiano (1993), és fàcil veure que aquest corpus, tot i els elements comuns, és lluny de ser homogeni. Tot i això, potser en aquesta falta d'homogeneïtat trobem la clau de la relació entre els diversos elements d'aquest corpus: “Aquest grup d'obres catalanes, aleshores, s'ha de posar en relació amb el sistema literari del XIV català; en especial, s'ha de veure com a part activa d'aquell procés d'innovació, tant en el pla de l'instrument d'expressió com en el dels continguts, en la pràctica literària catalana que va tenir com a protagonista les narracions en noves rimades i en codolades compostes entre els segles XII i XV” (Pedemonte 2008: 35). La innovació i, en paraules de Pedemonte, l'heterogeneïtat compositiva inherent a les peces que integren aquest corpus són els elements que les relacionen entre elles i amb la tradició literària catalana

²⁹⁵ Segueixo Ottaiano (1993), per ser qui ha elaborat la primera i més exhaustiva descripció comparativa dels diversos anomenats *fabliaux* catalans, tot i que sigui centrada a comparar el corpus amb els *fabliaux* francesos i no fer una anàlisi del corpus *per se*. Vegeu la nota 291.

²⁹⁶ La *DBC* té uns 343 versos, els *Planys del Cavaller Mataró* uns 903; del *Sagristà i la burgesa* es conserven uns 236 versos, i tot i ser fragmentària es pensa que no era molt més extensa (Ottaiano 1993: 8).

contemporània i posterior. De fet, aquesta visió trencaria el corpus i les relacionaria amb altres *novas rimadas* catalanes que no van ser considerades *fabliaux* catalans per tenir una relació més clara amb altres gèneres existents, com el *Llibre dels mariners* o el *Sermó del bisbetó* (p. 7). De fet, aquesta visió trencaria el corpus i les relacionaria amb altres *novas rimadas* catalanes que no van ser considerades *fabliaux* catalans per tenir una relació més clara amb altres gèneres existents, com el *Llibre dels mariners* o el *Sermó del bisbetó* (p.7). Totes aquestes peces es caracteritzen per la barreja de materials, la hibridació de fonts i de motius amb la mateixa tradició, arrelada principalment a la tradició occitana trobadoresca i de *novas rimadas*. El cas de la *DBC* és clar en aquest sentit: trobem la *tenso* trobadoresca, com també la confessió satírica emprada com a estratègia narrativa i el testament burlesc com a colofó. Tot això fora de l'ambient i del sistema de valors cortesos, i presentat com a lectura de la missa, fent servir els contrastos argumentals per generar un efecte satíric i paròdic, escrit amb una reconeguda destresa compositiva i sense voler ensenyar res sinó entretenir. En paraules de Pedemonte:

“L'autor de la *DBC* sap combinar amb encert tot un seguit de tòpics i situacions que formaven part de l'ambient literari del moment per a bastir una obra nova, peculiar, que incideix amb un punt de crítica sobre diversos aspectes de la moral de l'època sense sortir mai dels límits de la literatura burlesca. En aquest sentit, el text pot considerar-se un precedent de les obres de Bernat Metge i de Jaume Roig, peces personals que són fruit d'una hàbil reelaboració d'elements de fonts diverses. Ara bé, a diferència d'aquestes grans composicions, la *DBC* és encara una obra menor (...) [perquè] el gruix de materials que [la] conformen (...) no formen part de l'alta cultura sinó que provenen de les files de la literatura humorística” (p. 58-59).

6. Autoria

Anònima. S'ha comentat en apartats anteriors que Aguiló i Fuster va considerar com possible autor al mallorquí Anselm Turmeda, autoria que la crítica posterior va descartar (vegeu l'apartat sobre estudis previs). Sobre l'autor, Villas i Chalamanch (1990) indica que segurament era de “procedència burgesa, el qual, endemés, posseeix cultura, puix que té un lèxic ric, distingeix l'occità i el català” (p. 41).

7. Datació

Villas i Chalamanch (1990) intenta establir la datació aproximada del poema i localitzar l'autor mitjançant l'anàlisi minuciosa del seu llenguatge. La menció del “carlí” en un dels versos (moneda atestada a Mallorca a principis del XIV i comuna poc temps després a la resta de la Corona d'Aragó) l'inclinen a creure que l'obra és de la segona meitat o finals del segle XIV. Seguint el seu estudi lingüístic, conclou que la *DBC* “mostra alguns occitanismes, però és un text totalment català, la data del qual, després d'observar els lexemes i trets fonètics i morfològics assenyalats, podríem situar-la entre 1350 i el 1375” (p. 44).

8. Localització

Villas i Chalamanch (1990) identifica la llengua general de l'obra com a més propera al català central (àrea barcelonina); no es tenen més dades que donin més informació sobre la seva localització.

9. Testimonis

Ms. 3705 BC: Aquest testimoni es troba a la Biblioteca de Catalunya i, segons em confirma la cap de la Secció de Manuscrits, Anna Gudayol, va ser comprat el 1989 a un particular (Isabel Montobbio Jover de Dalmases). Es tracta d'un manuscrit de petites dimensions (145 x 105 mm, amb una caixa de 100 x 70 mm), amb 4 folis de guarda inicials i finals més 11 folis on només es troba copiada aquesta obra, a raó d'entre 13 i 19 línies per foli. Hi ha unes proves de ploma al f. 1 i l'enquadernació moderna és de xagrí vermell, amb plans emmarcats per una sanefa daurada, i amb el títol al llom en lletres daurades i talls daurats.²⁹⁷ Sobre aquest testimoni també es troba una referència a la base de dades BITECA, on es considera una versió incompleta perquè li manquen alguns versos que són al testimoni *F^b*, tot i que també incorporen alguns versos que no es troben al testimoni de Carpentràs. Seguint les observacions que apareixen a BITECA, que prenen com a referència l'edició de Faraudo, aquest manuscrit transmet els vv. 1-28, 31-41, 43-94, 96-97, 99-109, 111-129, 131-214, 216-217, 219-236, 238-310, 312-340, i incorpora aquests versos, absents a aquesta edició: “poch val quj si uol acustumar | null hom no es res preat | Quj hi sia acustumat | Ara dix lo cauall en axi” (entre els vv. 19 i 20 de Faraudo), “a crestia ne a juheu” (entre els vv. 133 i 134), “Deu sab quem era gran mester” (entre els vv. 138 i 139), “Cauall so que yo me emblat | Dire que deusmo ha dat | Buch ans uos ho ha dat deu | Cauall ans mo he pres heu” (entre els vv. 214 i 216), “Que ja no men cuyt pus saluar” (entre els vv. 301 i 302), “Deus prech que ljn haje mal grat | Testament aytal fassats” (entre els vv. 339 i 340).

F^b: El testimoni que estudiem és el primer a ser descobert i fins fa relativament pocs anys es considerava l'únic existent fins al descobriment del testimoni de la BC. L'obra es troba copiada a continuació del *Llibre dels mariners*, i es tracta d'una obra breu que ben podria ser copiada en aquesta posició com a part d'un sentit de compilació o bé podria servir per omplir un espai en blanc sobrant del reservat per l'obra precedent, tenint en compte que comença al verso del foli i no al recto com és habitual. Presenta una alteració en la freqüència dels calderons a un dels folis (71^v) dels sis i mig que ocupen l'obra. Aquesta alteració (els calderons apareixen cada dos versos en comptes de cada 6-9 com apareixen més habitualment) és una de les més difícils d'explicar, perquè no es troba al final o inici d'un plec com es troben la resta. A l'apartat següent es donen més detalls sobre aquesta alteració.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

Manca un vers després dels vv. 133, 138, 217, 220, i 301. El darrer mot dels vv.

²⁹⁷ Aquesta descripció me l'ha facilitada molt amablement l'estudiosa Anna Gudayol, cap de la Secció de Manuscrits de la Biblioteca de Catalunya.

156 i 260 és incomplet. L'espai corresponent a la segona columna del f. 73^v roman en blanc. Al f. 71^v es produeix una irregularitat respecte a l'ús dels calderons (d'una mitjana d'un calderó cada 6-9 versos, passa a un cada dos versos). Afecta els versos que van des del 112 (“E val vos m(e)s q(ue) si (us) p(er)dets”) fins al 164 (“veig q(ue)n molt bo(n) cars me(n) s(er)uesch”),²⁹⁸ que tracten de la confessió d'en Buch al seu cavall sobre quins dels seus actes l'han convertit en un “home dolent”. Encara no hem pogut determinar les raons d'aquesta alteració; sembla que no respon a una qüestió mètrica o argumental, sinó que es tracta d'una qüestió estructural. Per a més informació, vegeu § 2.7.2.1.

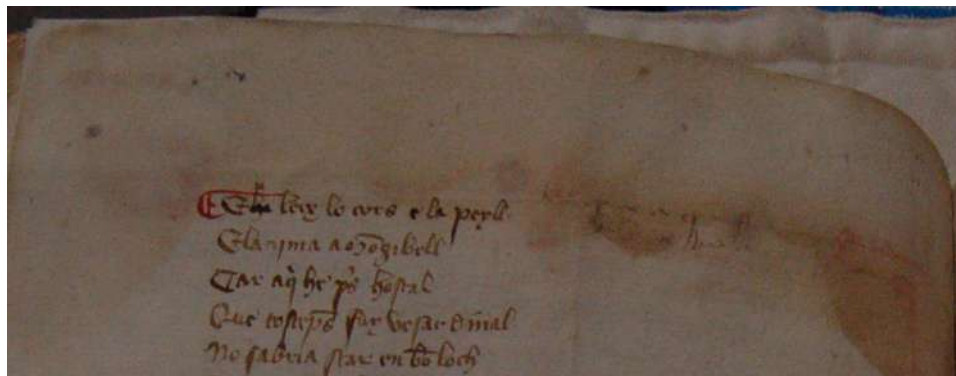


Imatge 118. Folis 71^v i 74^r; s'observa l'alteració en la freqüència dels calderons que afecta al primer.

S'observen tres correccions fetes amb el que sembla la mateixa tinta de la còpia. La primera al f. 72^v: la paraula “me(n)jar” apareix ratllada al v. 17 de la primera columna, i torna a aparèixer al final del mateix vers (sembla un error de col·locació: v. “com no havia què menjar” de l'edició de Pacheco 1983); la segona al mateix foli que la primera, on s'afegeix “no” sobre “ajolons”, per corregir “a jonollons”, al v. “e pregats Déus a jonollons”; i l'última al f. 73^v, on es ratlla possiblement “ley” o “ly” i es col·loca a sobre “u”, perquè quedi “eu leix”, al v. “eu lleix lo cors e la pell”.

A més s'observa una anotació marginal peculiar; apareix al foli 73^v i sembla escrita amb una tinta semblant però amb diferent lletra. Ocupa la primera línia de la segona columna del foli (l'obra acaba a la columna anterior); desgraciadament la humitat l'ha feta il·legible.

²⁹⁸ El nombre dels versos es correspon amb l'edició de Pacheco (1983).



Imatge 119. Foli 73v: l'obra acaba a la primera columna i s'observa la nota marginal a la segona, il·legible.

XV. Roman Facet o Llibre de cortesia

1.

a. 15

b. Ff. 74^r-93^r [ff. CCXXIII^r-CCXLIJ^r].

e. Senyors q(ui) vol e(ss)er cortes | be ense(n)yat e gi(n)t apres...

f. RAO 0.137, Parramon (1992: 230) An 0, 137 (Dc:27), *Facet o Llibre de cortesia*.

g. Únic testimoni conegut d'aquesta obra en català, amb un afegit final *unicum*.

h. Morel-Fatio (1886), Mussafia & Lévy (1887); Faraudo de Saint Germain (1910-12); **Francesca Ziino (2000)**,²⁹⁹ Rossana Cantavella (2013).

i. De les dues versions llatines existents d'aquesta obra, el *Facetus* català deriva de la de finals del segle XII o principis del XIII (l'altra versió és una mica més antiga, de principis del segle XII). D'aquesta versió n'existeixen diverses traduccions al francès fetes a mitjans del segle XIV, entre elles la de Thomas Maillet (ms. fr 12478 París, Bibl. Nat. de Fr., f. 278-291v).

j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades (comes) a la fi d'alguns versos.

k. Completa.

2. Argument

Faraudo va definir aquest poema com un “tractat d'urbanitat i d'*ars amatoria*” (1912: 6) resultat de la traducció o, com diu el mateix Faraudo, més aviat adaptació d'una obra llatina coneguda com el *Facetus, Moribus et vita*, un de tants tractats per ensenyar bons costums als joves cortesans. La versió catalana respecta més fidelment l'original a la primera part, tot i que ja es troba considerablement amplificada. Aquesta primera

²⁹⁹ Es tracta d'una edició digital publicada al RIALC: <https://www.rialc.unina.it/0.137.htm> (última consulta: 11/02/2024).

secció està integrada per un pròleg, unes recomanacions generals on es donen els consells sobre els bons costums (com vestir, menjar, beure, parlar correctament, etc.), seguit d'uns consells a qui vulgui seguir la carrera eclesiàstica, que no van ser molt ampliat per l'autor català, però que ja es podrien considerar part de la segona secció. La segona part comença, doncs, amb els consells als futurs eclesiàstics i continua amb uns consells per qui vulgui continuar amb la carrera laica. Entre els consells als laics hi trobem els relacionats amb l'educació i les ocupacions, que encara segueix el model llatí relativament amplificat, seguit d'uns consells relatius a l'amor i al festeig a les dones. A aquesta "subsecció" sobre l'amor trobem una mena d'*ars amandi*, és a dir un tractat més aviat de cortesia on s'ensenya com festejar una dama de forma correcta, molt glosat per l'autor català que amplifica els consells i afegeix uns diàlegs amb forma d'epístoles amoroses i les seves respostes. Cap al final d'aquest tractat l'autor puja de to i ensenya als joves com obtenir "els favors" de les dames de forma més directa. El segueix un *remedia amoris*, part gairebé totalment afegida per l'autor català (el *remedia amoris* del *Facetus* consta d'uns 64 versos, mentre que el català de més de 370), i és una mena de tractat misogin on s'ataca directament a les dones arribant fins i tot a la més pura grosseria. L'obra finalitza amb un epíleg on es declara que aquest atac a les dones només és dirigit a les dolentes, no a les bones, excepcionals i excel·lents.

3. Estudis previs

Morel Fatio (1886-1887) és el primer a editar aquest testimoni. Li dona el nom de *Llibre de cortesia* a més del que ja porta l'obra, *Facet*, "pour en mieux déclarer le contenu" (1886: 192). Explica els dos significats de "facet", i identifica aquesta obra com la traducció d'una de les deu versions d'un poema llatí, concretament de la identificada com *Moribus et vita quisquis vult esse facetus*. L'estudiós defineix l'obra llatina com un mena de "manuel de discipline mondaine, du livre de civilité et de l'art d'aimer. Après des généralités, des conseils sur l'éducation et le choix d'une carrière, des règles touchant le maintien, la toilette et l'accoutrement, l'auteur dicte à ses élèves une *ars amatoria*, qui est la partie essentielle de son œuvre et de toutes la plus longue, pus qu'elle embrasse environ la moitié du poème" (1886: 192).

Morel-Fatio també destaca la influència d'Ovidi (concretament del seu *Ars amatoria*) al poema (tant al llatí i com al català). L'estudiós proposa com a data de la traducció catalana la segona meitat del XIV i menciona les al·lusions del traductor a "Flore, à Tristan, à Jaufre (...) dénoncent le poète en langue vulgaire, auquel étaient familières les œuvres principales des littératures provençale et française" (1886: 193). Explica que la traducció catalana se centra sobretot en l'*ars amatoria*, "le reste ne devant servir que de prétexte et de prologue" (1886: 194). L'estudiós en fa una anàlisi lingüística breu per explicar el que considera un estat lamentable del text, pels nombrosos errors sintàctics i lingüístics que farien complexa la lectura del poema. Conclou que aquest problema es deu a errades del copista i de l'autor de la traducció, que no dominava força bé el llatí. Aquesta primera edició va ser corregida per Adolf Mussafia i Emile Lévy (1887), correcció que Morel-Fatio mateix va publicar també a la revista *Romania* el

1887.

Temps després, Faraudo de Saint Germain (1912) va fer una altra edició del *Facet*, que considerava, com Morel-Fatio, un “tractat d’urbanitat i d’*ars amatoria*” (1912: 6). En aquesta edició més divulgativa s’aporta informació sobre la popularitat de la qual va gaudir el *Facetus* durant segles a Catalunya com a llibre d’ensenyament, potser pels més joves: “Les obres educatives traçades seguint el pensament dels preceptors medievals eren força abundoses (...) Neguna, emperò, obtingué la celebritat del *Facetus* que, compartida ab (...) [el] *Floretus*, féu abdues obres insubstituïbles en la disciplina ordinària dels infants, les quals generacions formaren, no solament durant l’ “edat gòtica” sino en el meteix segle XVI^e, car seguiren en usatge fins a tocar son derrer terç” (1912: 5). Acompanya aquesta menció una nota on fa referència a un poema del doctor Nogués, del 1637, on es menciona al *Facetus* com metàfora de la infantesa. En aquest sentit, també es pot incloure una altra menció que fa aquest autor, ja fent referència específicament al *Facetus* català, sobre una citació relativa al *Facet* en la traducció de l’*Epístola de Sant Geroni a Santa Eustoxion*, on es qualifica de perillós per a la salvació de l’ànima (una altra prova de la seva popularitat i del contingut censurable per als moralistes). També troba semblances amb *Lo Somni* de Bernat Metge en parlar sobre les belleses físiques de la dona (a partir del v. 1505 del *Facet*). Com el seu predecessor, considera aquesta obra pobra literàriament, ja que l’autor fa gala d’una “atesa ignorància (...) de la llengua llatina (...) ab no massa coneixença de la propria (...)” (1912: 7), i veu com més interessant la informació que pot aportar sobre els costums i la seva riquesa lexicogràfica.

A més de fer-ne una edició parcial, Massó i Torrents (1932) presenta al seu *Repertori* un resum de l’obra i comenta breument l’apartat que en destaca més, el “Manual del perfecte seductor”, ampliat per l’autor català. Fa referència al tractat misogin final, la violència del qual es excusada explicant que solament havia parlat de les dones vils, arguments que Massó i Torrents identifica com els mateixos emprats per Cerverí al seu *Maldit bendit*.

Dècades després, Martí de Riquer (1984) col·loca el *Facet* a l’apartat de “poemes cortesans, amorosos i al·legòrics” al capítol de narrativa en vers de la seva *Història de la literatura catalana*. Com Morel-Fatio, explica la procedència d’aquest *Facet* de l’obra llatina, i com els seus predecessors fa referència a les ampliacions i modificacions de l’autor català “L’adaptador català (...) no és un vulgar traductor, ans va seguir la matèria exposada als dístics llatins amb llibertat, fent-hi supressions i addicions, alguna de les quals revela els seus coneixements literaris” (1984: 224). Riquer explica la intenció didàctica d’aquesta obra que probablement va funcionar com un manual de conducta pels joves de l’edat mitjana, ja que es correspon amb el tipus d’amor cortès amb influències ovidianes que estava en voga en aquell moment. L’apartat final, que “adquireix una ferotge intenció misògina que arriba a extrems verament repulsius quan vol posar de manifest la lletgesa de les dones” (1984: 227), té un to a Riquer li recorda el de Marcabré; no indica, però, una relació directa. Finalment, fa referència a la popularitat de què va gaudir aquesta obra, posant com a mostra una carta amorosa del segle XV que plagiava una de les cartes del *Facet*, a més de les informacions ja presentades per Faraudo.

Francesca Ziino va publicar el primer estudi monogràfic i una edició crítica del

Facet català a la seva tesi el 1990-1991. Al seu article de 1995, Ziino presenta l'obra i molt breument els estudis previs, destacant la descripció que se'n fa com un *ars amandi*: l'objectiu de l'article és ampliar aquesta interpretació de la crítica, és a dir “non privilegiare nel *Facet* solo quelle componimenti, certamente convenzionali, che lo legano alle *noves* erotico-allegoriche, quasi fosse esclusivamente un *tractat d'urbanitat*, una sorta di galateo erotico per giovani nobili in cerca di avventure galanti, nel tentativo di metterne in evidenza anche gli altri e diversi materiali narrativi che hanno contribuito alla sua elaborazione” (1995: 188).

Continua explicant de forma més àmplia la tradició ovidiana de la qual deriva i la seva relació amb els poemes llatins que tradueix parcialment. A diferència dels seus predecessors, explica que aquesta influència ovidiana en la forma d'entendre l'amor no únicament afectava els sectors nobles de la societat, sinó també “in diversi e molteplici contesti socioculturali. (...) è significativo, a mio parere, che nel *Facet* si propugni una concezione dell'amore spoglio di ogni idealità «cortese». Nel *Facet*, come nell'*Ars amandi* ovidiana, l'amore non è la devozione idealizzata per la dama, (...) è piuttosto un gioco galante, un sentimento fittizio volto unicamente alla conquista” (1995: 191-192).

Destaca també l'afinitat entre el *Facet* i l'*Ovidi enamorat* de Bernat Metge; totes dues obres tenen la mateixa “visione disillusa e spregiudicata del sentimento amoroso” (1995: 193). També assenyala influències possibles en la part “original” del *Facet*, concretament dels saluts d'amor d'Arnaut de Maruelh. Sobre el tractat misogin final, el considera més proper als exemples catalans de literatura misògina del XIV-XV, com Eiximenis, Metge o Jaume Roig, o en tot cas a Marcabré, més que als poemes llatins o al *Remedia amoris* ovidià.

Més recentment Hedzer Ulders (2007), en un dels apèndixs del seu treball de màster *Letres qui van per tal afar: Réception et transformation du salut en Catalogne (13^{ème} et 15^{ème} siècles)*³⁰⁰ —l'apèndix es titula *Nostra lenga es camisa*— realitza una comparativa de la retòrica cortesa entre el *Facet* català i el *Facetus, Moribus et vita* llatí: “En effet, très souvent le texte catalan n'est pas tant une traduction qu'une interprétation appliquée du texte latin. (...) le texte catalan est non seulement la traduction des conseils latins, mais en constitue surtout l'application : le manuel de courtoisie devient la mise en pratique d'un manuel de courtoisie” (2007: 84). Ulders coincideix amb la tesi de Ziino i veu al *Facet* l'intent de reconciliar dos models d'amor diferents, l'ovidia —que part de l'home per conquerir a la dona— i el cortès —que proposa un model de submissió a la dona—. Difereix, però, respecte de la direccionalitat d'aquesta relació:

“Ziino part du premier en disant que le poète catalan ne pouvait faire autrement que de se servir du langage poétique de l'époque, celui de la courtoisie. Selon elle, le *Facet* reste pourtant un texte essentiellement non courtois et cela d'autant plus que l'auteur a sans doute appartenu à un univers avant tout bourgeois. Selon cette thèse, le catalan se serait forcé d'adapter artificiellement le modèle ovidien au modèle courtois qui, lui non plus, ne l'appartient plus. Si cette

³⁰⁰ El treball d'Ulders va ser publicat l'any 2009 en dos articles intitulats *Letres qui van per tal afar: un nouveau salut occitano-catalan et la fortune du genre en Catalogne*, publicats a la revista *Estudis Romànics* de l'Institut d'Estudis catalans v. 31 i 32. En aquest estudi, però, citem el treball de màster.

interprétation peut paraître assez plausible, je crois pourtant que l'inverse est tout aussi vrai. En effet, le problème de l'auteur n'est pas forcément qu'il doit utiliser le langage courtois, comme s'il n'avait pas d'autre choix : en théorie, il aurait pu traduire plus fidèlement le *Facetus*, comme l'a fait vers la même époque un de ses confrères français. Son problème est plutôt l'inverse : il veut traduire le *Facetus*, mais ne peut adhérer à sa conception amoureuse ovidienne, qu'il essaie alors de modifier à ses propres fins" (2007: 86-87).

D'acord amb aquesta tesi, l'autor-traductor del *Facet* tradueix i interpreta un text didàctic inscrit a la tradició ovidiana de *l'Arts amandi* i *Remedia amoris* adoptant la tradició literària dels trobadors: "l'auteur du *Facet* s'est imposé la tâche difficile de réconcilier deux conceptions de l'amour radicalement opposées" (2007: 87-88). Finalment, Uulders també menciona una altra prova de la popularitat del *Facet*: un salut retrobat recentment a un manual d'un notari conservat als Arxius de la Catedral de Barcelona (*En nom de Deu totpoderós*), que reprèn gairebé literalment uns versos del *Facet* (2007: 83).

L'estudi i edició més recent d'aquesta obra és de Rossana Cantavella (2013), que defineix el *Facet* com "la més extensa art de seducció de la cultura catalana baixmedieval, i una de les més interessants de l'Europa cristiana" (2013: 21). El relaciona amb els *libri morum* o manuals d'educació d'origen clerical-episcopal, manuals que ensenyaven les bones maneres i costums, i amb els *ars amandi*. El *Facet* i el seu model llatí "participen d'aquest gènere dels manuals d'urbanitat en la seua part inicial, en la qual el text català segueix de prop el text llatí (...). Però (...) aquests dos textos són més que això, ja que inclouen sengles *ars amandi*, acabades en sengles *remedia amoris*" (2013: 25). L'autora considera, com la resta d'investigadors, que en la versió catalana aquesta segona part, la que denomina erotodidàctica (que aconsella o dona models de conducta per comportar-se escaientment en l'amor), és la fonamental i l'adscriu a l'eròtica pràctica, situada als antípodes del discurs amorós idealitzant de la lírica cortesa (2013: 176-178).³⁰¹

Al seu estudi, a més d'una descripció codicològica del manuscrit i una lectura acurada del *Facet*, fa una detallada anàlisi de les característiques lingüístiques, que li permet establir com hipòtesi de datació més tardana les primeres dècades del regnat de Pere el Cerimoniós. La possible influència del *Maldit bendit* de Cerverí li fan situar l'any 1271 com *terminus a quo* (vegeu l'apartat 7).

Cantavella considera el *Facet* com a un manual del *foll amator*: "el model de comportament proposat al *Facet* no és el del *fin aimador*, però (...) si bé aquest enamorat no és pas fi, sí que és cortès" (2013: 177). Per una banda, el *Facet* s'adscriu en l'eròtica pràctica defensant i donant pautes per practicar la fornicació simple, és a dir consentida, entre persones lliures (no casades, monges, etc.) per reproduir l'espècie (es considerava un pecat menor). Per altra banda, fa servir, com a model de comportament per obtenir el consentiment de la dona, el del *fin amator*: ha de comportar-se com a un home cortès,

³⁰¹ Els manuals d'erotodidàctica d'influència ovidiana van proliferar des del segle XII; Cantavella destaca, a més del *Facetus Moribus et vita*, el *Pamphilus* (comèdia elegiaca amb un format dialogat, considerada anterior al *Facetus*), el *De amore* d'Andreu el Capellà i la *Rota Veneris* de Boncompagno da Signa com a exemples d'aquest tipus de manuals.

malgrat que no sigui sincer. A la lírica, aquest tipus de comportament és censurable i es considera competència deslleial, generant textos diversos dedicats a queixar-se d'aquest tipus d'homes i a prevenir-ne a les dones: “tot és igualment *foll'amors* per als lírics, falsedat rere uns comportaments cortesos a través dels quals es canalitza literàriament la *fin'amors*” (p. 177-179).

4. Caracterització literària

El *Facet* català consta de 1.742 octosíl·labs apariats, amb presència esporàdica de versos hipermètrics i hipomètrics i amb rima predominantment consonant (Cantavella 2013: 68-71).

Respecte de l'estil d'escriptura, Cantavella afirma que, tenint en compte que ens trobem davant d'una obra d'intenció preponderant didàctica, té una “remarcable cura en la seva confecció mètrica i formal”. Les imperfeccions que molts dels estudiosos d'aquesta obra assenyalen sembla que es deuri en part a corrupcions de la transmissió: la versió original, però, “devia tenir una considerable dignitat literària” (Cantavella 2013: 68).

5. Tradició

Existeixen dos poemes llatins amb aquest títol: el *Facetus: Cum nihil utilius*, de principis del segle XII i escrit en hexàmetres rimats, és una col·lecció de preceptes educatius inspirats en els dístics atribuïts erròniament a Cató; i el *Facetus: Moribus et vita*, de finals del mateix segle o principis del XIII i escrit en dístics, és un manual d'urbanitat que, entre les diverses indicacions pels joves refinats, desenvolupa l'art de seducció de dones d'acord amb l'ideari ovidià. El primer va ser traduït al francès en diverses ocasions, el segon va ser traduït al francès per Thomas Maillet a mitjans del XIV. El *Facet* català deriva del segon *Facetus*, si bé és en part una traducció amb addicions i supressions, però les amplifícacions i afegits originals el situen més aviat com una reelaboració de la versió llatina carregada d'un to i una intencionalitat propis.

Partint del model original, al *Facetus* es poden distingir dues parts: una amb consells a l'estament clerical i una altra amb consells als laics. Entre els consells als laics, dedicats sobretot als joves, hi ha el que podem anomenar una subsecció dedicada al comportament en temes amorosos, una *ars amandi* seguit d'un *remedia amoris*. Acabada la subsecció, el poema llatí reprèn la línia inicial fent referència a professions (jutges, doctors, soldats) i altres circumstàncies vitals (amistat, vellesa). El *Facet* català és una traducció més fidel de la primera part; a la segona realitza una adaptació i amplifícació considerable de la subsecció amorosa, sobretot al fragment que correspon al *remedia amoris*, on hi ha un important nombre de versos originals que ja no es poden considerar només una amplifícació sinó que són més aviat un afegit propi del traductor. La versió catalana, però, omet la represa de la línia inicial i col·loca directament l'epíleg on justifica la duresa de la seva *reprobatio feminae*, explicant que només va dirigida contra les dames vils (vv. 1719-1742).

Hem vist, doncs, com els diferents estudiosos distingeixen al *Facet* un mínim de dues branques diferenciades: per una banda, el manual de comportament més genèric dirigit a un home jove, una sèrie de consells sobre com ha de comportar-se en determinats contextos i sobre quines són les seves opcions vitals; per altra banda, el manual centrat en el comportament en el terreny amorós, una mena d'*ars amandi* seguida d'un *remedia amoris*. S'ha comentat ja com la primera part es relaciona més amb el text del qual deriva directament, el poema llatí, que ja s'adscriu a dues tradicions diferents i relacionades, una com a manual d'urbanitat i altra com a manual d'amor (el comportament amorós no deixa de ser una part del comportament social que ha de tenir un home jove). La segona és la part més glossada i amplificada del poema, i presenta referències socioculturals i literàries més contemporànies a l'autor-traductor, com la literatura cortesa (sobretot el salut), el to més marcadament misogin (que recorda a autors com a Cerverí), etc.

Començant per la primera branca, a l'edició de Cantavella trobem una anàlisi acurada dels diversos manuals d'urbanitat als quals s'adscriu el *Facetus* (i, per tant, el *Facet*). Aquesta denominació *facetus* era compartida per almenys dues obres més,³⁰² i no sorprèn tenint en compte el seu significat: “és *facetus* aquell que sap practicar el vessant social de la cortesia. En són sinònims adjectius com *curialis*, *urbanus* i *elegans*, que qualifiquen aquell qui és cortès, ben educat” (Cantavella 2013: 23). La necessitat de tenir unes bones maneres com a part essencial d'una bona educació i la creació de manuals específics per assolir aquesta mena de comportament tenen un origen clerical: trobem a l'*Eclesiàstic* i a alguns passatges del *Disticha Catonis* la base dels manuals més antics escrits a la primera meitat del segle XII.³⁰³ En començar a traduir-se o a compondre's en llengua vulgar, aquesta consideració de *facetus* es manté, i els consells per ser *facetus* s'incorporen a altres tipus de textos en obres d'intenció molt més ampla,³⁰⁴ a més d'utilitzar-se en l'àmbit escolar.

A la Corona d'Aragó també trobem aquest tipus de manuals o llistat de consells, un d'entre els quals el trobem copiat també en aquest mateix manuscrit, el *Llibre dels bons amonestaments* d'Anselm Turmeda,³⁰⁵ “qui probablement coneixia el *Facetus*, o, encara més probablement, el mateix *Facet*” (Cantavella 2013: 24). L'èxit d'aquest tipus de manual és inqüestionable: es van utilitzar per a l'educació dels joves i en trobem considerables referències, com veurem més endavant. El *Facetus* va ser traduït al català en la versió que ara estudiem, però s'ha comentat que no n'és l'única traducció en llengua vulgar: existeix una traducció al francès (tot i que és possible que n'existeixi una altra d'alemanya, vegeu Cantavella 2013: 94) que, d'acord amb Morawski, va ser traduïda pel mateix traductor del *Facetus: Cum nihil utilius* a finals del XIV (ed. 1923), però amb una

³⁰² A més del *Facetus: Cum nihil utilius*, hi ha un altre manual d'urbanitat que comparteix la denominació de *Facetus*, el *Doctrina vivium propere* (Cantavella 2013: 22-23).

³⁰³ *Disciplina Clericalis* de Pere Alfons (1140), *De institutione noviciorum* d'Hug de Sant Víctor (1141) i probablement el *Facetus* en dístics.

³⁰⁴ Cantavella cita com a exemples al *Roman de la Rose* de Jean de Meun, o a les diverses demandes d'amor, on s'evidencia el lloc preferent que té el comportament educat i refinat entre les virtuts que ha de tenir un enamorat cortès (Cantavella 2013: 23-24).

³⁰⁵ També tenim consells d'urbanitat a determinats capítols del *Crestia* d'Eiximenis, al *Guardacor* de Ramon de Cornet i als sirventesos de Jaume Rovira i de Pere Cardenal, a més d'un opuscle català en prosa del XIV. (Cantavella 2013: 23-25).

recepció gairebé contrària a la del traductor català (en redueix l'*ars amandi* i suprimeix les parts més explícites). Les diferències entre totes dues versions són molt marcades i Cantavella descarta que hi hagi una relació directa (2013: 95).

Anteriorment, hem remarcat que la segona branca dedicada a la temàtica amorosa és la més interessant del *Facet*: és la part més original i, per tant, la que denota influències més contemporànies a l'autor-traductor. El text llatí ja presenta una *ars amandi* d'inspiració ovidiana que també té un paper destacat a l'obra, sense arribar a la centralitat que té a la traducció catalana. El text català segueix el text llatí, amplificant, però, els passatges narratius i els que impliquen l'ús de l'estil directe (els diàlegs amb la dama o la mitjancera). El *Facetus* es manté més fidel a l'esperit ovidià respecte de la forma de conquerir la dona; la traducció catalana, però, és més pragmàtica i directa. Pel que fa a la consecució del plaer sexual, instrumentalitza a la dona i ensenya al jove a crear la situació idònia per obtenir els favors de la dama, fent ús de tots els estratagemes necessaris, exceptuant-ne aquells que, d'acord amb l'ideari religiós de l'època i de l'eròtica pràctica,³⁰⁶ podrien ser més perjudicials per a l'home (no per a la dona, evidentment). De fet, al *Facetus* trobem recomanacions pel manteniment de la relació amorosa que són obviades al *Facet*, que passa directament a la *reprobatio feminae*, molt més àmplia que la del text llatí.

L'obra llatina s'inscriu en la sèrie d'*ars amatorias* d'arrel ovidiana compostes des del segle XII. Una de les més populars i que va ser font directa d'alguns versos del *Facet* és el *Pamphilus* (Cantavella 2013: 26). És una comèdia elegíaca que, a diferència de les altres *ars amandi* contemporànies, presenta una forma dialogada de gran eficàcia didàctica. Hi ha similituds entre el *Pamphilus* i el *Facetus*: d'acord amb la datació proposada per Dronke, el primer és unes dècades anterior al segon i, per tant, la influència la va rebre el *Facetus*. Aquestes dues obres van influir també al *De amore* d'Andrea el Capellà, si bé aquest últim manté una visió més idealitzant de les dones. A partir del XIII aquestes obres i altres llatines de temàtica amorosa no idealitzant es van traduir al vulgar, sobretot al francès, i comencen a fer-se noves, essent una de les més conegudes els *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris i de Jean de Meun, i la pseudo-ovidiana *De vetula*. Aquestes dues obres —que van gaudir d'una notable difusió— manipulen conceptes teològics i filosòfics per justificar la fornicació simple, és a dir, les relacions sexuals consentides esporàdiques (queda fora l'adulteri, vegeu Cantavella 2013: 36-37) i, partint d'aquesta justificació, s'ensenya als homes joves com conquerir la dona per a aquest fi. La visió utilitarista de l'amor i de la dona cobra un nou impuls al segle XIV amb la pesta negra (Cantavella 2013: 39). Amb la disminució de la població, els textos que defensaven el coit oposant-se a l'anticoncepció es reforcen al món laic. Aquest context explicaria la diferència de to entre el *Facetus* i el *Facet*: el primer, fruit del XII, s'adscriu a la tradició més propera a l'ovidiana, mentre que la traducció catalana,

³⁰⁶ Utilitzem aquest terme seguint a Cantavella, que aplica aquesta denominació “al missatge explícit, present en diversos textos tardomedievals europeus d'entreteniment, consistent en justificar com a bona la pràctica del coit, especialment de la fornicació simple, amb recurs a autoritats o arguments dialèctics d'origen teològic o filosòfic (...), i que presenta a les relacions sexuals com un afer pràctic, desproveït de tota sentimentalitat sincera” (Cantavella 2013: 35).

com altres textos contemporanis, adapta la traducció i el seu discurs als plantejaments de l'eròtica pràctica i al context social i literari de l'època (Cantavella 2013: 41-42). Entre les obres que presenten els arguments de l'eròtica pràctica trobem generalment els contes plaents i els *fabliaux*; a la Corona d'Aragó tenim, per exemple, el *Llibre de fra Bernat*, on es presenten en clau paròdica. Junt amb les obres que s'adscriuen a l'eròtica pràctica en trobem d'altres, entre les obres de temàtica amorosa, centrades a ensenyar als joves el comportament cortès apropiat per seduir a una dona, relegant o exclouent la part pràctica i més utilitarista i reforçant la visió més idealitzant. La poesia trobadoresca és el més clar exponent d'aquest tipus d'amor, i els sirventesos i els ensenyaments són els gèneres de didàctica amorosa per excel·lència. Així trobem poemes com l'occità *Cort d'Amor*, que es proposa ensenyar els comportaments de la *fin'amor* als enamorats que pretenen ser amants carnals (*drutz*). D'acord amb la ideologia cortesa, els enamorats han d'establir amb la dama una relació de submissió i fidelitat, per tant, és clara la diferència entre aquesta ideologia i la defensada als texts eroticopràctics. També trobem textos que hibriden més d'una ideologia amorosa, com el *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut, que insereix la ideologia cortesa a una visió més cristiana de l'amor. Concretament als *Cosseilh als aimadors quo-s devon captener en amor*, dona consells als joves per convertir-se en *fi amador*, però també considera el sexe fora del matrimoni injustificat perquè el considera pecat. Dona també consells per oblidar l'amor de la dona, concretament a la secció *Perilhos tractatz d'amor de dones*, que té forma de debat a favor i en contra de les dones i l'amor. Tant el *Breviari* com la *Cort d'Amor* concorden amb el *Facet* en l'exigència de comportament cortès, és a dir, concorden en les formes exigides als joves per dirigir-se a les dames, però no en el fons (Cantavella 2013: 44-46).

El *Facet* i el *Facetus* coincideixen, doncs, en defensar l'ús de les bones maneres per dirigir-se a una dona en el procés de seducció. El *Facet*, però, ho amplifica amb diàlegs que mostren com ha de ser la forma en què ha de dirigir-se el jove a la dona. Aquests diàlegs tenen un model: “és la epistografia amorosa en general, però en particular la forma genèrica que pren aquesta epistografia en la tradició lírica culta, tant occitana com francesa: el salut d'amor” (Cantavella 2013: 100). La tradició trobadoresca, doncs, és el model principal dels afegits catalans a l'original.³⁰⁷ Francesca Ziino ja va assenyalar l'ús purament instrumental del llenguatge i la ideologia cortesa trobadoresca al *Facet* i les possibles influències en la part “original” del *Facet*, concretament dels saluts d'amor de Arnaut de Marueilh (Ziino 1995: 194-195). D'acord amb Ziino, el traductor català fa ús del llenguatge trobadoresc perquè aquesta va ser la cultura dominant a la Corona d'Aragó des del XII fins al XV i, per tant, no tenia elecció per tractar temes amorosos perquè ideològicament el *Facet* no s'adscriu a la ideologia amorosa (p. 195). Hem vist que Uulders, però, afirma que la situació és la inversa: el traductor podria escollir un altre llenguatge, però intenta modificar l'original per incorporar-lo a la tradició cortesa, tot i que ja el model original té una ideologia amorosa incompatible (Uulders 2007: 87-88): “En adoptant ainsi la tradition littéraire des troubadours dans la traduction d'un texte appartenant à une tout autre tradition, l'auteur

³⁰⁷ Sobretot el salut, gènere trobadoresc de cartes d'amor escrites generalment en vers narratiu (octosil·làbic) que segueixen les regles de l'*ars dictandi*, l'art epistolar medieval.

du *Facet* s'est imposé la tâche difficile de réconcilier deux conceptions de l'amour radicalement opposées." Totes dues visions ressalten l'ús del llenguatge trobadoresc i del gènere del salut al *Facet*, sigui com a merament un instrument o amb la intenció d'inscriure l'obra a la tradició cortesa dominant.

Cantavella també assenyala certa influència de la literatura francesa al *Facet* en analitzar alguns motius literaris. Concretament al motiu literari de la condemna a les dames cruels que ja apareixia al *Lai du Trot*³⁰⁸ i també es troba a un altre text del manuscrit, el *Salut d'amor* català. En tots dos casos Cantavella observa que qui castiga les dames és el déu d'amor: "Com aquesta figura de tipus al·legòric (...) és més habitual a la literatura francesa que no a la catalana, convé considerar la concordança del *Salut* i el *Facet*, indicativa d'una certa comunitat de referents culturals" (2013: 136). Morel-Fatio també va considerar que l'autor català dona mostres de conèixer les obres principals de les literatures franceses i provençals (1886:193).

Em sembla interessant destacar també, seguint a Ulders, el to narratiu que adquireix l'obra gràcies a les modificacions i incorporacions del traductor: "le texte catalan est non seulement la traduction des conseils latins, mais en constitue surtout l'application: le manuel de courtoisie devient la mise en pratique d'un manuel de courtoisie." (2006: 84) L'autor del *Facet*, doncs, busca amb les seves modificacions donar-li un to més narratiu, més "entretengut" i més contemporani ideològicament i culturalment a l'obra llatina, aconseguint una major efectivitat en les seves intencions didàctiques i d'entreteniment.

L'*ars amandi* del *Facet* finalitza amb una *reprobatio feminae*, que destaca davant l'obra llatina per una *amplificatio* que dona al text un to més virulent; "Hem de considerar que la literatura antifeminista, que era anècdota a l'època del *Facetus*, va gaudir a partir del segle XIII d'una gran popularitat a l'Europa occidental, i no menys a la Corona d'Aragó. El *Facet*, produït en aquest nou ambient, reforça la *reprobatio feminae*, exhibint el coneixement d'un ventall de tòpics literaris misògins molt més detallats que no el del seu model" (Cantavella 2013: 162). Aquesta amplificació, a més de respondre a les intencions ideològiques de l'obra, reforça la idea de la cerca de l'autor d'adscriure's a la literatura d'entreteniment de l'època: "la *reprobatio feminae* (...) resultava ben popular i atractiva per a un públic molt més vast que els dels joves inexperts (...), de manera que l'autor del *Facet* català procura fer un discurs en què també la resta del públic potencial pugua trobar motius d'entreteniment, i fins de diversió, alhora que lliçons edificants" (2013: 163). Als arguments antifeministes emprats per l'autor del *Facet* trobem possibles ressons de Cerverí, concretament del *Maldit bendit* (a més de les observacions fetes per Massó i Torrent, vegeu Cantavella 2013: 171-173). Com exposa Ziino: "A partire dal *Maldit-bendit* (...), per arrivare allo *Spill* di Jaume Roig, la corrente misogina in Catalogna si sviluppa vigorosamente, scegliendo a veicolo d'espressione la poesia lirica (il Capellà de Bolquera, i vari maldits, Francesc Ferrer, etc.), come la poesia narrativa (Turmeda, Francesc de la Via...), e la prosa" (1995: 198). El *Facet* s'inscriu,

³⁰⁸ Es pot veure l'ús d'aquest tòpic en obres com l'*Art d'amours* de Jakes d'Amiens, o a l'occità *Cort d'Amor*: vegeu Cantavella 2013: 138-139.

doncs, més a la tradició misògina catalana que no pas a l'ovidiana o la llatina. Als segles XIV i XV Eiximenis i Metge també formen part d'aquest corrent. Ziino destaca també l'afinitat entre el *Facet* i l'*Ovidi enamorat* de Bernat Metge en aquest sentit, en tenir totes dues obres la mateixa visió del sentiment amorós (1995: 193). Faraudo (1912) també va veure afinitat entre el *Facet* i una altra obra de Metge, *Lo Somni*, aquesta vegada, però, en la *descriptio puellae*, sortint de la tradició misògina.

Un últim aspecte del *Facet* que em sembla interessant acabar de precisar en aquest apartat és el de la recepció. Com hem vist anteriorment, trobem en l'àmbit de la Corona d'Aragó testimonis de la coneixença de les obres d'Ovidi (vegeu Lola Badia 1993) i de la influència d'obres d'inspiració ovidiana com el *Facetus*,³⁰⁹ el *Pamphilus* i el *De vetula* (l'obra que n'estudiem és una clara mostra). En el cas del *Facet*, de fet, pot resultar a vegades difícil distingir quan una obra el va tenir com a referència i quan va seguir la versió llatina. Trobem, doncs, obres com el *Llibre dels bons amonestaments* de Turmeda, conservat a aquest mateix manuscrit, que concorda en certs consells amb els propugnats pel *Pamphilus*, el *Facet* o el *Facetus*. Trobem també a *F el Llibre de tres*, que és una versió paròdica d'aquest tipus de textos (vegeu les fitxes corresponents). Moralistes com Eiximenis els van criticar o van utilitzar els seus arguments per atacar a les dones. Cantavella troba en una de les citacions atribuïdes per Eiximenis erròniament a Ovidi, una mostra que apunta a la probabilitat que Eiximenis hagués conegut i tingut en compte la versió catalana³¹⁰ en criticar aquest tipus d'obres. Se sap que, com a mínim, coneixia la versió llatina, que el mateix cita com a lectura no recomanable.³¹¹

També criticaven aquest tipus d'obres els defensors d'una visió idealitzant de l'amor i la literatura didàctica medieval per a dones. Entre els primers és lògic que els qui defensaven no només el comportament cortès sinó ser cortès com a forma d'educació i de vida veiessin en aquestes obres un ús tergiversat i una competència deslleial per l'amor de les dones. Els trobadors van crear, fins i tot, una denominació concreta per aquest tipus d'amor enganyós i superficial, el *fol·l'amors* o *fals'amor*.

Pel que fa a la recepció del *Facet* concretament, a més del ja exposat sobre Eiximenis, Turmeda i el corrent misogin, existeixen elements que indiquen que aquesta obra va gaudir d'una destacada popularitat. Ja hem mencionat com diversos estudiosos van fer referència al plagi d'una de les epístoles amoroses contingudes al *Facet* a una carta privada (Martorell 1926: 25-26) i una al·lusió inclosa en la traducció d'una carta de sant Jeroni a santa Eustòxia (Bofarull 1908: XII). Jesús Alturo Perucho (1996) exposa clarament la recepció que el *Facetus* va tenir a Catalunya com a part del cànon d'obres escolars conegut com *Auctores octo morales*, detallant diversos testimonis manuscrits

³⁰⁹ “De fet, el testimoni més antic de la coneixença catalana del gènere erotodidàctic, com també del que ensenya bones maneres, és precisament una còpia del nostre *Facetus, Moribus et vita*. Se'n conserva un exemplar, segon sembla de final del segle XII o d'inici del XIII, a l'arxiu de la catedral de Barcelona, al colofó del qual figura el nom del copista, un escrivà català de nom Nadal Ponç” (Cantavella 2013: 49).

³¹⁰ Cantavella parteix de la sospita apuntada per Lola Badia sobre una de les cites que Eiximenis atribuï Ovidi al *Llibre de les dones*, concretament al capítol 72. Aquesta cita sembla tenir un origen pseudo-ovidia, i Cantavella troba al *Facet* el possible origen d'aquesta confusió d'Eiximenis, ja que és el traductor del *Facet* el primer a fer aquesta atribució errònia i/o inventada (vegeu Cantavella 46-47).

³¹¹ Cita un “*vel forte librum risus sicut est Facetus*” al seu Pastoral, vegeu Cantavella 2013: 52-53.

que corroboren la circulació d'aquesta obra. També ja hem vist com Uulders menciona un altre salut (*En nom de Deu totpoderos*) trobat a un manual notarial conservat als Arxius de la Catedral de Barcelona que reprèn quasi literalment alguns versos conservats al *Facet*.³¹²

El *Facet*, doncs, va provenir d'una tradició definida, però, amb les variacions fetes per l'autor-traductor, va aconseguir arribar més intensament als seus contemporanis, ampliant el públic, i deixant traça en obres d'autors posteriors de la talla de Bernat Metge o Turmeda.

6. Autoria

Anònima. L'autor és en realitat un adaptador, un traductor que, com era habitual a l'edat mitjana, va modificar el text original per adaptar-lo als seus interessos, desenvolupant alguns dels temes que li semblaven més interessants i ometent els que no. Sobre l'autor Cantavella conclou, oposant-se a les opinions d'alguns dels seus predecessors,³¹³ que la “comprensió catalana del text llatí acostuma a ser bona (...) el nostre traductor partia d'un exemplar del *Facetus* sense deturpacions i tenia un bon nivell i coneixement del llatí” (Cantavella 2013: 97). Sobre l'autor Cantavella conclou, oposant-se a les opinions d'alguns dels seus predecessors,³¹⁴ que la “comprensió catalana del text llatí acostuma a ser bona (...) el nostre traductor partia d'un exemplar del *Facetus* sense deturpacions i tenia un bon nivell i coneixement del llatí” (Cantavella 2013: 97).

7. Datació

Fins ara no ha estat datat amb precisió, però la majoria dels estudiosos i editors el consideren de la segona meitat del XIV, tenint en compte les influències rebudes i generades i les mencions literàries de l'obra. La datació del *Facetus* llatí remunta al segle XII: el testimoni trobat per Jesús Alturo i Perucho fa uns anys a Barcelona, testimoni d'origen català, es va datar a finals del XII o principis del XIII (1996: 395). Seria el testimoni més antic fins ara conegut i, per tant, la composició s'ha de datar abans de finals del XII. La versió catalana és indubtablement posterior. Alturo també menciona diversos elements que indiquen la popularitat del *Facetus* (és difícil determinar a quin *Facetus* fan referència aquestes afirmacions) tal com hem vist a l'apartat 3. Entre aquests elements menciona un inventari (del ciutadà de Barcelona Antoni de Mur, lloctinent d'escrivà de Ració) publicat el 1463 on figura un testimoni de l'obra amb el títol “*Fasset*”, és a dir en vulgar. Aquest fet pot permetre sospitar que aquest exemplar era en vulgar, però, com diu el mateix Alturo, “fa de mal dir si era en la llengua original o constituïa un nou testimoni de la versió catalana” (1996: 394).

³¹² Notaria particular, not. Francesc Puig, vol. De 1352-54 (Vegeu Uulders 2007: 83).

³¹³ Vegeu l'apartat d'aquesta fitxa sobre els estudis previs per veure aquestes opinions contràries a la de Cantavella.

³¹⁴ Vegeu l'apartat d'aquesta fitxa sobre els estudis previs per veure aquestes opinions contràries a la de Cantavella.

Cantavella (2013), però, reula una mica més la datació i la situa a la primera meitat del segle XIV. D'acord amb la seva anàlisi morfosintàctica i lèxica de l'obra, s'aprecia una clara quantitat de solucions antigues i occitanes correctes que fan sospitar que no es tracta d'una imitació de l'estil antic, sinó que l'obra va ser escrita a les primeres dècades de regnat de Pere el Cerimoniós. De fet, com a termini *a quo* més remot proposa l'any 1271, tenint en compte la inclusió de Sant Pere com a víctima de les dones (habitual en textos del XII i XIII) i els arguments que rebaten els postulats d'algunes obres profeministes usuals en l'època del *Maldit bendit* de Cerverí (p. 91-92).

8. Localització

No en tenim prou dades sobre l'autor, i tampoc figura cap referència geogràfica al text que ens permetin establir-ne una localització, més enllà de l'observació de Cantavella que “aquesta obra (...) va ser escrita molts anys abans de ser copiada a aquest manuscrit, en territori català oriental, i la seua transmissió va passar per moltes mans abans d'arribar al ms. *F*” (2013: 65).

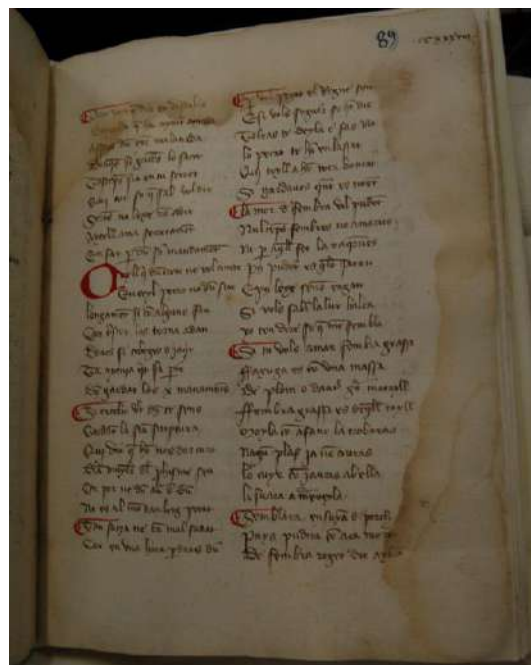
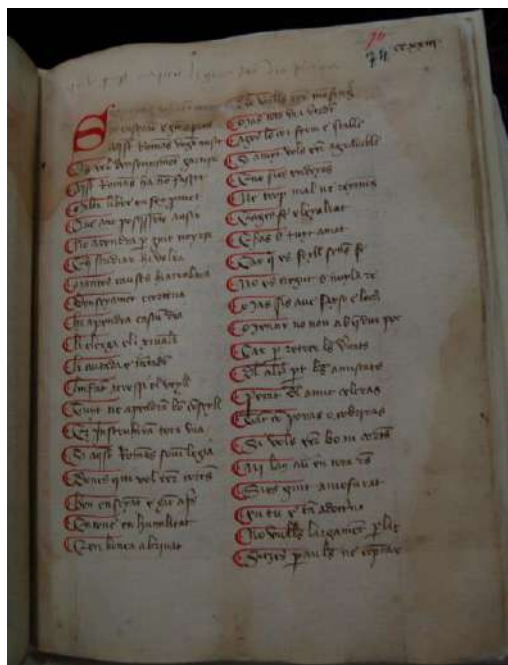
10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

S'observen algunes correccions fetes pel que sembla la mateixa tinta. La primera al f. 78^r, on es ratlla “ch” al final de “dich” (“dich>di”), al v. 391 (edició de Ziino 2000); dues més al f. 78^v, “(r)es” ratllat al v. 411 (apareix col·locat en una altra posició al mateix vers: “ayceyla amor res no valria”), i s'afegeix “ell” al v. 421 (“o mylor que ell, si li u val”). Trobem la quarta al f. 79^v, on s'afegeix “r(e)s” a sobre del v. 511 (“e ama us mes que res al mon sia”); la quinta al f. 80^r, on es ratlla “cor” al v. 585 (“per so us ama així de cor”), que apareix al mateix vers en posició final; la sisena al f. 81^r, on es ratlla “fay” en posició interna al v. 673 (“de totes quantes nines son”); la setena al f. 82^v, on es ratlla “v(ost)ra” en posició interior al v. 791 (“per fer a vostra voluntat”), paraula que apareix al mateix vers en una altra posició; la vuitena al f. 84^r, una lletra ratllada, «ay», al v. 930 (“que de mi alre·n volgues dir”); la novena al f. 85^r, dues abreviatures juntes ratllades (sembla que va voler separar-les perquè són necessàries per al sentit del text), “Q(ue) d(e)l”, al v. 1040 (“Que del vostra dolç aymador”); dues correccions més al f. 86^r, on es ratlla l'última paraula “co(m)ptar” del v. 1113 de la segona columna i es corregeix per “no(m)nar” (“Rosa vos puix dir ni nomnar”), i s'afegeix a l'inici del v. 1132 “vos” (“vos, madona, na cors gentil”); i l'última al f. 91^v, on es ratlla la lletra “s” al final de “ressembla”, al v. 1608 (“car la ressembla per engan”).

També s'aprecien dues anotacions marginals fetes amb la mateixa tinta i sembla que per la mateixa mà de la resta del manuscrit. La primera apareix al f. 74^r, (primer de l'obra) al marge superior, en una línia ocupant l'espai de les dues columnes. És perfectament legible i diu: “qui haquest capitol ligira b(o)na via fara” (imatges 81 i 120). Potser també es tracta d'una prova de ploma, que funciona com a una rúbrica o glossa senzilla. La segona es troba al foli 91^v, al marge esquerre, a l'alçada de la línia 9 i està assenyalada amb un calderó del mateix color de la nota. Sembla tractar-se d'una referència per al lector, i un possible indici de l'ús del manuscrit per a la lectura. Està

escrita llatí i diu: “p(ro)u(er)bior(um) vlti(m)o ca(pitul)o” (imatge 77).

S’observa una irregularitat en l’ús dels calderons al mateix foli, on apareix pràcticament un calderó per vers. No es produeix en cap altra part de l’obra i afecta els versos des del 1 (“Senyors qui vol esser cortes”) fins al 44 (“sutzes perauls ne comptar”).³¹⁵ En coincidir l’inici del *Facet* amb l’inici del plec, aquesta irregularitat sembla respondre a una qüestió estructural, que també observem en altres obres d’aquest manuscrit.



Imatge 120 (esq.). Foli 74^r, inici de l’obra amb alteració en la freqüència dels calderons. Imatge 121 (dta.). Foli 89^r, on s’observa la majúscula destacada al mig de l’obra, just quan comença l’ampliació/afegit exclusiva del testimoni català

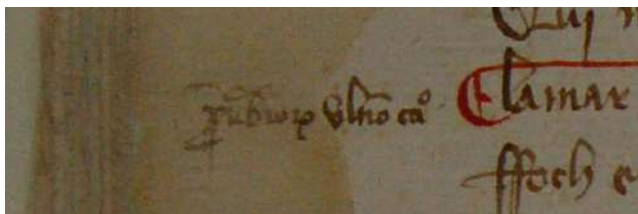
Finalment, s’observa una particularitat respecte d’una segona majúscula destacada —en tinta vermella i de mida més gran respecte de la lletra del text— que trobem al f. 89^r. Aquesta inicial correspon al v. 1371 (“Ceyll q(ui) d(e)u creu ne vol amar”), i coincideix amb el començament de la tercera part extensament amplificada de forma exclusiva pel *Facet* català, que constitueix la *reprobatio feminae*. Amb aquesta inicial el copista sembla indicar que es tracta d’un element que, tot i ser part de l’obra, s’ha de considerar de forma especial respecte de la resta. La diferenciació no és casual, perquè aquesta *reprobatio*, tot i existir de forma molt reduïda a la versió llatina, es troba amplificada de tal forma a la versió catalana que se’n podria considerar sobre manera un afegit original. Aquest afegit reforça el caràcter de “manual d’amor” i dona a l’obra una distinció particular, un component gairebé satíric que la individualitza: amb la majúscula possiblement el copista (potser seguint la seva font) volia assenyalar que el tractat és més que una ampliació i s’ha de llegir amb certa atenció. Potser el va considerar essencial

³¹⁵ D’acord amb l’edició de Ziino (2000) publicada al RIALC.

per “adaptar” el contingut del *Facetus* a la ideologia del cercle creador i receptor de la peça, o fins i tot va utilitzar l’obreta llatina com a pròleg de l’afegit. Aquesta última possibilitat la menciona Morel-Fatio (1886: 194).

L’espai corresponent a la segona columna del foli 93^r i el foli 93^v romanen en blanc. Falta un vers entre els vv. 101-102 i 1339-1340.

Existeix unes anotacions al text a l’edició del RIALC elaborada per Francesca Ziino (2000), que es pot consultar online.³¹⁶



Imatge 122. Anotació marginal que es troba al f. 91^v, escrita en llatí.

XVI. Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València

Les conegudes com a *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València* són set peces líriques (úniques d’aquest gènere al manuscrit, si no considerem els poemes integrats a la *Història de l’amat Frondino i de Brisona*) que semblen realitzades per a un certamen, amb una temàtica, forma, origen, datació i motivació semblants. Aquests elements comuns han fet que s’hagin estudiat com un corpus, percepció compartida també pel copista o per la seva font, en tant que les tracta com a una unitat en donar-les una rúbrica i una salutació final comunes. Seria poc productiu i repetitiu, doncs, fer una fitxa descriptiva com les elaborades per les altres obres per cadascuna de les peces, però també es perdria informació si només se’n donés una de general. Per simplificar, es presenta aquí una fitxa per cadascuna de les poesies, la primera de les quals és l’única completa i les altres presenten només els apartats que tenen informació diferenciada i que, per tant, podrien resultar d’interès.

XVI. “Actor de pats, tot lausat e honor”

1.

a. 16

b. F. 94^r [f. CCXLII^r].

c. <Cobles fet(e)s p(e)r lo p(re)ciors Cors d(e) jh(es)u(chri)st p(er) algu(n)s home(n)s d(e) valencia>

e. Actor d(e) pats tot lausat e honor | de ess(er) dat a v(ost)ra magestat...

f. RAO Oc.1, Parramon (1992: 138) An Oc, 1 (200: 12); *Actor de pats, tot lausor e honor*.

³¹⁶ Vegeu nota 299.

g. *Unicum*.

h. Pagès (1913), Ribelles Comín (1915), Ferrando Francés (1983).³¹⁷

j. Calderons vermells a l'inici i barres inclinades (comes) a la fi de la rúbrica i d'un dels versos.

k. D'acord amb Parramon (1992) podria ser fragmentària; la resta dels crítics, però, no fan menció d'aquesta possibilitat.

2. Argument

Aquesta poesia curta és la primera d'aquest corpus de tema religiós, que gira al voltant de l'Eucaristia i la Transsubstanciació. La primera cobla glossa algunes fórmules litúrgiques i la segona és una declaració doctrinal de la Transsubstanciació,³¹⁸ dogma proclamat al Concili Laterà IV (1215), i una invitació a participar de l'Eucaristia.

3. Estudis previs

El primer estudi i edició d'aquest corpus és Amadeu Pagès (1913: 190-203) a la revista *Romania*, on les anomena equivocadament "*Chansons en l'honneur du Sacré-Cœur de Jésus*", fent una interpretació incorrecta del mot "cors" ("corp", és a dir, cos). El crític literari Jaume Barrera va denunciar aquest error en un article publicat a *El Correo Catalán* amb el pseudònim Quirze d'Oliva el 1913.³¹⁹ Pagès observa que aquest corpus es diferencia de la majoria d'obres del manuscrit no només pel tipus de vers sinó que a més donen informació precisa sobre el seu origen (la rúbrica ens assenyala València) i dades que permeten establir amb relativa seguretat la seva datació. L'estudiós es deté als tres versos finals de la quinta peça:

“l'aut cardenals En Jacmes, descendents
de pures fonts de reyal dignitat,
c'apur mos vers sa benignitat.”

Pagès l'identifica amb el cardenal Jaume d'Aragó (1342-1396), cosí del rei Pere el Cerimoniós (1336-1387) —i, per tant, amb dignitat reial—, que va ser bisbe de València el 1369 i promogut al cardenalat el 1387, però va estar a València fins al 1392. Era conegut l'interès de Jaume d'Aragó per les lletres,³²⁰ per la qual cosa Pagès dedueix que entorn d'aquests anys (1387-1392) s'hauria organitzat aquest certamen eucarístic. L'estudiós vincula Jaume d'Aragó amb l'organització d'aquest concurs, no només

³¹⁷ Les edicions de Ferrando de les poesies del corpus es poden consultar al RIALC: <http://www.rialc.unina.it/inc-cavallers.htm> (última consulta: 11/02/2024).

³¹⁸ La transsubstanciació és un terme escolàstic que intenta explicar com pa i vi es poden transformar en cos i sang de Jesucrist sense perdre la seva aparença externa.

³¹⁹ Per més detalls sobre el descobriment i crítica de la incorrecta interpretació de Pagès del mot "cors" vegeu la publicació de Ribelles Comín (1920: 39) on copia l'article de Barrera.

³²⁰ Pagès assenyala que en 1372 el bisbe va encarregar una traducció de Valeri Màxim a Antoni de Canals, i també que va prestar un cançoner provençal a la reina Iolanda.

perquè es menciona als versos finals, sinó pel reconeixement que fa el poeta del cardenal com a mestre del *gai saber*, en corregir els seus versos. Seguint aquest fil, Pagès afirma que seria probable que la primera peça, més breu, sigui una introducció a les altres i que pogués estar composta pel mateix Jaume d'Aragó.

Continua l'article amb una descripció mètrica de cadascuna de les peces: destaquem l'observació sobre la llengua emprada pels poetes, als quals atribueix la intenció d'escriure en occità i l'associació entre les cançons cinquena i sisena, més relacionades amb la poesia dels trobadors. En totes dues s'indica que han de ser cantades amb la melodia de dues cançons trobadoresques clàssiques. La cinquena té com a rúbrica *Cançó ab zo de xant d'euçeylls* i imitaria la *canço* "Ab xant d'auçels començ en mes xanços" que Pagès afirma és atribuïda a Rambaut de Vaqueiras.³²¹ La sisena té com a rúbrica *Aixi om zell qui ·n la mar vay perillant*, que identifica amb la *canço* "Amors non pot partir ni dessebrar" atribuïda majoritàriament a Raimon Jordan (Pagès indica les altres atribucions possibles: Perdigon, Rambaut de Vaqueiras i Gui d'Ussel). L'estudi conclou que aquest corpus constitueix una temptativa d'adaptar la lírica i la melodia provençal a la religió, imitant en certa forma l'activitat dels Consistoris de Tolosa i de Barcelona.

Ribelles Comín va publicar a la seva *Bibliografia de la Llengua Valenciana* (1915) les *Cobles* i també aprofita gran part de l'estudi de Pagès i l'article de Jaume Barrera on s'aprecia l'errada interpretativa del primer respecte del mot *cors* a la rúbrica. Menciona també la publicació de la tercera de les peces del corpus de forma independent a un "Recort de la primera comunió" de l'alumne Josep A. Miquel, celebrada el 1911. L'alumne era nebot del bibliòfil català Ramon Miquel i Planas, a qui es deu la impressió de la peça.

Qui més ha aprofundit en l'estudi d'aquest corpus és Ferrando Francés (1983), que va estudiar els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX. D'acord amb Ferrando, el corpus s'integraria dintre del que anomena "Període Occitanitzant", comprès entre el 1329, data del primer "hipotètic" concurs valencià, i el 1474, data de la impressió de les *Trobes en lahors*. "Els certàmens valencians d'aquesta època repleguen la iniciativa de la tradició poètica tolosano-barcelonina, per bé que amb una característica molt peculiar, si més no per les dades que posseïm: l'absència de temes profans" (p. 19). Ferrando analitza el context històric i literari que va generar aquest tipus de certamen i poesia, i en el cas del període que ens interessa estudia les relacions entre la poesia tolosana que va inspirar el consistori barcelonès i els certàmens valencians. Explica les relacions entre poetes catalans i el consistori tolosà, així com la creació i el manteniment del barcelonès, que es va desenvolupar seguint el seu model. Analitza també com era el funcionament d'aquests consistoris i el desenvolupament dels jocs florals, és a dir, dels certàmens poètics que inspiren indubtablement els certàmens valencians.

Als certàmens del Període Occitanitzant o Medieval —Ferrando en troba

³²¹ Més endavant Ferrando (1983) aclarirà que aquesta atribució és incorrecta; la cançó és *Belh Monruelh* i pot ser atribuïda a Peire Rogier o a Bernat de Ventadorn.

quatre—³²² identifica una sèrie de característiques fonamentals que es poden resumir en aquests punts: temàtica centrada en qüestions religioses, sobretot en la devoció eucarística i immaculista; finalitat bàsicament laudatòria o apologètica; certàmens convocats per iniciativa predominantment eclesiàstica; participants d'extracció eclesiàstica o nobiliària; ús pràcticament exclusiu de la cobla catalana tradicional de vuit versos decasíl·labs amb cesura després de la quarta síl·laba; caràcter culte en el fons i en la forma, amb acompanyament musical fins al segle XV; l'ús d'un tipus de llengua artificial, “morfològicament occitanitzant i sintàcticament acatalanada”; i el paper ideològic d'aquest tipus de poesia, com a suport de “la superestructura político-eclesiàstica enfront del perill que la dissidència religiosa o l'humanisme escèptic de les classes burgeses ascendents (...), especialment a València, que compta al llarg de l'Edat Mitjana d'una majoria demogràfica jueu-musulmana” (p. 67).

Sobre el corpus que ens ocupa, Ferrando comparteix la identificació feta per Pagès sobre el cardenal “En Jacme” mencionat a la poesia cinquena amb Jaume d'Aragó, però en fa una identificació més detallada que el seu antecessor. També, seguint la informació aportada per les poesies i per aquesta identificació, elabora dues hipòtesis de datació més precises que l'estimació de Pagès: situa el certamen bé el dia del Corpus de 1388, any en què Jaume d'Aragó fou confirmat oficialment com a cardenal, bé el Corpus de 1392, any en què havia tornat a València després d'una llarga absència entre el 1388 i 1391 (vegeu l'apartat 7 d'aquesta fitxa sobre la datació). Ferrando elabora també una llista de possibles autors de les poesies, tot i que afirma que són anònimes i que aquest tipus d'identificació no deixa de ser un exercici d'elucubració davant la falta d'indicis. Com Pagès, assenyala un probable protagonisme de Jaume d'Aragó i de Pere March, i assenyala també com a possibles participants d'aquest certamen Berenguer i Arnau March.³²³ Sobre la temàtica, assenyala una evident unitat, també pel que fa a la mètrica i a l'estil, entre les primeres sis composicions, quedant com una peça solta l'última, de to i temàtica més populars, en l'estil de les cançons de Nadal. Ferrando detalla un context històric que justifica la promoció d'aquest tipus de poesia religiosa a València, sobretot en relació amb el Corpus, festa que es va institucionalitzar el 1372, sota l'episcopat de Jaume d'Aragó. El fet que la poesia fos cantada —com mostren les rúbriques de dues de les poesies del corpus que fan servir melodies de cançons trobadoresques—, a més de la temàtica i les al·lusions a la solemnitat de la festa del Corpus, són indicis que el fan

³²² Hem de tenir en compte que d'aquests quatre períodes, dos, el primer i el segon (el que estudiem ara), no estan identificats amb seguretat, és a dir, a la poesia conservada del primer certamen i al corpus de València no hi ha cap referència explícita a un certamen. El tipus de poesia, però, com exposarem més endavant, dona fort indicis que assenyalen en aquesta direcció (vegeu l'apartat 5 sobre tradició).

³²³ Sobre els poetes que podrien participar d'aquest tipus de certamen i, per tant, que poguessin ser autors d'aquestes peces, repetim les observacions de Ferrando (1983): “Ja hem apuntat el probable protagonisme de Jaume d'Aragó i de Pere March en el certamen eucarístic valencià. (...) Ara bé, tota atribució de qualsevol de les set poesies eucarístiques als rimaires valencians d'aleshores no passa de ser una pura elucubració, perquè els coneixements teològics o el propòsit didàctic que trasllueixen aquestes cobles són comuns a una gran part dels lletraferits coetanis. Si de cas esmentarem a Berenguer March (f. 1409), mestre de Montesa, germà dels més famosos poetes Jacme i Pere March, i sembla que el de més intensa preocupació religiosa dels tres (...) com un dels possibles participants del certamen. Arnau March, potser parent de la família dels tres poetes citats, va ser també un notable poeta religiós, però res no sabem de la seva vinculació a la València de les darreries del segle XIV” (p. 80).

sospitar que el certamen podia ser part de la festa del Corpus mateix. Ferrando analitza la temàtica i la mètrica peça a peça, d'on conclou que la setena probablement no va ser part del certamen, i és aquesta incorporació la que potser no va permetre al copista indicar-ne la pertinença de les restants a un certamen concret. Estudia també la llengua de les peces, que defineix com fonètica i morfològicament occitana amb estructura catalana, que denota una intenció occitanitzant per part dels poetes, fent servir fórmules catalanes si era convenient per la rima o la mètrica. Finalment, Ferrando comenta l'estil i valor literari de les peces, conclouent que, si bé no tenen gaire valor artístic, tenen una destacable correcció mètrica i, tenint en compte que van ser compostes amb un fi laudatori i didàctic, "la relativa pobresa artística queda perfectament compensada per la seua eficàcia teològico-moral" (p. 91).

4. Caracterització literària

Aquesta primera poesia és la més curta del corpus; té només dues cobles de vuit decasíl·labs cadascuna, amb cesura després de la quarta síl·laba. És de rima unisonant i respon a l'esquema mètric ABBACCDD. Es tracta de "teologia religiosa en vers" i, per tant, "Tot el que podem valorar en aquesta, com en les altres composicions, és el major o menor grau d'habilitat del rimaire per a combinar les estereotipades fórmules i pregàries eclesiàstiques i el seu propòsit didàctic, si és que aquest existeix, car, de vegades, el propòsit laudatori s'imposa sobre aquell. En aquest sentit, la primera composició és bastant reeixida" (Ferrando 1983: 83).

5. Tradició

La unitat temàtica, mètrica, lingüística i estilística —a excepció de l'última peça—, i el fet que el mateix copista integri les obres sota una mateixa rúbrica, és a dir, ja les copiï com a un conjunt unitari i amb una localització definida, són indicis que han fet pensar a tots els estudiosos del corpus que es tracta de poesia de certamen. La temàtica religiosa, la intenció occitanitzant a més de les relacions mètriques i melòdiques amb la poesia trobadoresca, i el context històric, social i literari en el qual van ser probablement elaborades les poesies, relacionen aquest tipus de certamen amb els tolosans i els barcelonins, sent el Consistori de Tolosa el germen dels certàmens catalans (Ferrando 1983: 30).

El Consistori de la Gaia Ciència de Tolosa va ser fundat el 1323 per un grup variat de tolosans. Va organitzar certàmens poètics en llengua occitana atorgant diversos premis a les poesies seleccionades: es conserven un centenar de peces premiades durant els seixanta anys en què el Consistori va funcionar. Des del Consistori s'encarregà a Guilhem Molinièr les *Leys d'amors*, per tal de poder jutjar les poesies d'acord amb unes lleis poètiques i gramaticals, obra que va gaudir d'una gran divulgació a Catalunya. Martí de Riquer va definir aquesta poesia com a monòtona, de retòrica casuística, amb caràcter imitatiu i sense vibració, a més de portar els poetes a la paradoxa d'evitar els temes amorosos —centrals a la poesia trobadoresca— preferint els religiosos (sobretot els

marians).³²⁴ L'observació de Riquer ha estat compartida per gran part de la crítica, que considera que la lírica trobadoresca va patir una decadència a principis del segle XIV davant la desfeta geopolítica occitana, fet que va afectar la producció dels trobadors catalans i que no serà fins al final d'aquest segle que es produirà una mena de *revival* d'aquesta poesia, renovada, en català i amb trets d'altres tradicions. Nous estudis sobre la literatura catalana i de la tradició manuscrita tardomedieval, però, proposen una nova aproximació i qüestionen que aquest període de la literatura trobadoresca i catalana es pugui considerar com de decadència; parlen, més aviat, d'una continuïtat, tant en terres catalanes com occitanes (vegeu Cabré, M.; Martí, S. & Navàs M. 2010 i Cabré, M. & Navàs, M. 2014).³²⁵

Les relacions entre el Consistori de Tolosa i Catalunya es poden resseguir ja als inicis del Consistori amb la participació de poetes catalans a les justes tolosanes. Diversos poetes, tant occitans com catalans (Joan Blanch, Jaume Rovira, Bernat de Palaol, Lluís Ycart, Guillem de Masdovelles i Llorenç Mallol), van participar en aquests certàmens. Joan de Castellnou, poeta i músic occità vinculat a la cort de Pere III, va compondre també un tractat en prosa.³²⁶ La casa reial catalana va ser protectora d'aquest tipus de poesia fins al regnat de Martí I (1396-1410). De fet, és conegut el mecenatge que poetes com Jaume i Pere March van gaudir del rei Pere el Cerimoniós (1319-1387), del cardenal Jaume d'Aragó i del duc de Gandia Alfons el Vell. L'activitat del Consistori de Tolosa sembla cessar el 1484, deixant la seva marca a la poesia catalana, que mantindrà la mètrica —els decasíl·labs amb cesura darrere la quarta síl·laba—, els temes i l'occitanisme lingüístic.

A Catalunya existia abans de la poesia tolosana, però, una poesia religiosa “d'origen culte o semiculte, ja ben documentada al segle XIII, que s'expressa en un occità més o menys pur fins a les darreries del Tres-cents, i que serà la base temàtica i formal de la futura poesia religiosa de certamen en català dels segles XV i XVI” (Ferrando 1983: 38). A més d'aquesta poesia bàsicament litúrgica, diversos elements fan sospitar que llavors ja se celebraven certàmens literaris, a la mateixa època en què va començar a funcionar el Consistori Tolosa. Ferrando sospita que la primera mostra de poesia de certamen a València és una peça composta durant el regnat d'Alfons el Benigne (1327-1336) anomenada *Llaors de la Verge Maria*, i que, per tant, seria “el precedent més antic de les justes marianes valencianes” (Ferrando 1983: 38).³²⁷ Pocs anys més tard ja tenim

³²⁴ Vegeu Riquer, M. (1984): 523.

³²⁵ Aquesta continuïtat es reflecteix en els ressons de la lírica trobadoresca que s'aprecia en la lírica d'aquest període i en la conservació manuscrita sobretot en terres catalanes, on els trobadors clàssics i els tardomedievals es compilen de forma conjunta en el que s'interpreta una mateixa tradició i on no s'evidencia un tall, sinó una evolució i adaptació als canvis dels temps. El manuscrit que estudiem ara, de fet, tot i ser essencialment de narrativa en vers, dona suport a aquest plantejament, tenint en compte que compila de forma conjunta textos narratius amb influències diverses, on la influència trobadoresca és una de les més presents, tot i que en diversos graus d'evolució.

³²⁶ De fet, els seus tractats estan íntimament relacionats amb el conreu d'aquesta poesia: un és el *Compendi de la conaxença dels vicis que podem esdevenir en los dictatz del Gay Saber*, que segueix les *Leys d'amor*, i l'altra és el *Glossari*, un comentari del *Doctrinal de Trobar* de Ramon de Cornet, un tractat de preceptiva poètica.

³²⁷ Es tracta d'una obra mariana conservada als folis 31 i 32 del manuscrit 273 de l'Arxiu de la Catedral de València, composta en una llengua catalana molt occitanitzada. “(...) l'estrofisme i el contingut

documentat un certamen celebrat a Lleida el 3 de maig de 1338, on un jurat de savis va realitzar uns judicis sobre unes poesies, algunes de les quals van ser premiades i els autors guardonats a l'estil dels jocs florals tolosans (Ferrando 1983: 38-39). Es tractava en aquest cas d'un certamen probablement vinculat a Pere el Cerimoniós i a la casa reial, i no a la ciutat de Lleida, tenint en compte la vinculació entre la casa reial catalana i la protecció d'aquest tipus de poesia. Anys després a València, i lligat a la figura del cardenal Jaume d'Aragó, per tant, entre 1388 i 1392, se celebra el certamen d'origen de les poesies del corpus que estudiem. A diferència del certamen celebrat a Lleida, en aquest cas no tenim proves concretes que ens permetin afirmar amb rotunditat que aquest corpus sigui part d'un certamen. Tenim, però, com hem assenyalat anteriorment, forts indicis que ens porten en aquesta direcció: la unitat temàtica, estilística i mètrica, a més del tipus de llengua i, sobretot, la vinculació explícita amb Jaume d'Aragó, lletraferit i mecenes, amb València i amb la poesia dels trobadors.

La figura del cardenal Jaume d'Aragó és central per l'anàlisi d'aquest certamen. El seu gust per la literatura i la seva posició inviten a pensar que es movia per un ambient de poetes i intel·lectuals i, per tant, seria natural que conegués persones vinculades amb aquest món literari com Pere March (1338?-1413).³²⁸ Ferrando sosté que la relació entre aquests dos homes de lletres podria explicar el suport a un certamen literari de les característiques del que possiblement se celebrà a València, exercint Pere March una influència semblant a la que el seu germà, Jaume March, va tenir davant Joan I (1387-1396) per a la constitució del Consistori de Barcelona el 1393. El certamen valencià no només tindria com a objectiu el conreu d'una poesia de tipus trobadoresc, també tindria una intenció ideologicoreligiosa, reforçant el culte eucarístic relativament recent —va ser introduït a Catalunya el 1317 i a València el 1348— per consolidar “la cohesió catòlica davant les minories no cristianes i les diverses sectes antitranssubstancianistes que, com la dels càtars, havien amenaçat la unitat de l'Església un segle abans” (Ferrando 1983: 82). El certamen, doncs, se celebrava probablement el dia del Corpus, com a part dels actes, fet que explica les indicacions de dues de les poesies per ser cantades amb una melodia concreta, i altres referències que es poden trobar a les poesies assenyalant la solemnitat de la festa.³²⁹

de la poesia sembla corroborar la idea que es tracta no d'uns goigs destinats a ser utilitzats en qualsevol acte popular de culte marià sinó més aviat d'una poesia apologetica: la defensa de l'immaculisme i el triomf del rei Alfons sobre els infidels. I això darrer sí que permet de suposar que fos composta per a ser recitada o cantada a una celebració pública determinada en resposta a una situació concreta. Res no ens impedeix de veure-hi una justa poètica a l'estil de la que, segons hem vist, se celebrà i jutjà davant Pere el Cerimoniós, a Lleida, només uns anys més tard, exactament el 31-V-1338” (Ferrando 1983: 70).

³²⁸ Hi ha forts indicis que indiquen la més que probable relació entre Pere March i Jaume d'Aragó. Pere March, com a senyor de Beniarjó, va representar en algunes ocasions els cavallers valencians a les Corts del Montsó, i el 1385, Jaume d'Aragó, com a bisbe de València, li reconeix formalment el dret de presentar un eclesiàstic al benefici de la capella de Sant Marc, de la catedral, fundada per l'oncle de Pere, el canonge Berenguer March. Pere March, a més, va ser, durant més de quaranta anys, procurador dels béns d'Alfons d'Aragó, duc de Gandia i marquès de Villena, i germà de Jaume d'Aragó.

³²⁹ Ferrando assenjala alguns dels versos que indiquen que la composició estava orientada a ser cantada a una festa: versos quart i cinquè de la segona cançó “volc mort sofrir, per la festa honrar | fau vers novell, sopleyant l'umil Mayre”; versos 17-20 de la quarta “enquer xascus, ab corage baudos, | en aycest jorn sol·lempne, celebrar | denh xant devots ez ane adorar | al Qual tot sol tany adoracios”; versos cinquè i sisè de la cinquena: “eres trop mays, en tal festivitiat | que ·sfay al mon vuey pel tieu Cors sagrat”.

La poesia d'aquest corpus tindria també un cert paral·lelisme a Barcelona a través del Consistori barceloní, creat poc després d'aquest certamen³³⁰ i una continuïtat als següents certàmens de poesia religiosa que encara es van realitzar a València. La poesia vinculada amb el Consistori de Barcelona té la mateixa base estilística, mètrica, i el mateix germen que la de certamen valenciana: seguia les perceptives tolosanes, tenia una arrel trobadoresca, conservava la llengua i donant un valor predominant a la seva perfecció formal. L'intent de mantenir la tradició va generar aquest to que la crítica sol classificar com anacrònic, característic també a la poesia de certamen valenciana.

Respecte dels certàmens valencians posteriors al corpus que estudiem, Ferrando n'identifica dos més durant el que anomena Període Occitanitzant: el *Certamen en llaors a la Concepció de Nostra Dona* celebrat el 1440 i un altre en llaors del Cors de Déu, celebrat el 1456. Hem dit abans que tots aquests certàmens tenen característiques comunes, com el tipus de llengua, la mètrica, la iniciativa eclesiàstica, l'acompanyament musical, etc. Serà a partir de mitjan segle XV que aquestes característiques canviaran, sobretot pel que fa a la llengua, cada vegada més catalana (amb trets valencians), i als poetes, d'extracció cada vegada més burgesa. De fet, serà al segon període segons Ferrando, que anomena Període Valencià (1474-1532), on els certàmens esdevenen un gènere poètic important a la vida literària local, atraient a poetes catalans, mallorquins i castellans.

6. Autoria

Aquesta peça és anònima, tot i que Pagès va assenyalar com a probable autor al mateix cardenal Jaume d'Aragó (1342-1396), pel seu caràcter introductor a la resta de peces. És una hipòtesi que mai s'ha desmentit, tenint en compte la més que probable implicació del cardenal en la promoció i creació d'aquest certamen, tot i que no hi ha cap prova ni testimoni concret que permeti establir aquesta autoria. Jaume d'Aragó era net de Jaume II i fill de Pere d'Aragó, comte de Ribagorça. Va ser designat bisbe de València per Urbà V davant la recomanació del rei Pere el Cerimoniós (1336-1387), cosí seu, i va prendre possessió del càrrec el 1369. Va ser promogut al cardenat per Climent VII, papa d'Avinyó, i es va confirmar la seva designació després de la mort del rei Pere, durant el regnat de Joan I, el 1388 (vegeu Pagès 1913 i Ferrando 1983: 77-78).

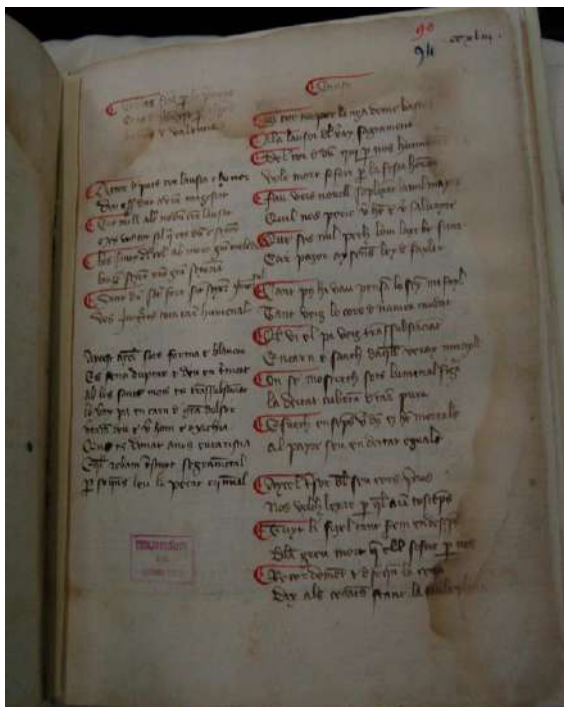
7. Datació

³³⁰ Respecte al Consistori de Barcelona, va ser promogut per Jaume March (1334?-1410) i per Lluís d'Averçó que van aconseguir el suport de Joan I el 1393, imitant la institució tolosana, malgrat que fins a 1395 no es va instituir a la ciutat per les desavinences entre la cort i els regidors municipals. El manteniment de la festa no es va produir sense polèmica pels conflictes entre la casa reial i l'oligarquia municipal barcelonina, conflicte que en part era ocasionat per la no voluntat de la ciutat de subvencionar econòmicament la festa, i que es va resoldre amb la reforma de Martí I que en responsabilitza a la corona. El Consistori, que a imitació del tolosà hauria de tenir un caràcter ciutadà, passa a tenir-lo reial. D'aquesta forma es va mantenir durant el regnat de Ferran I (1412-1416), i va desaparèixer durant els primers anys de regnat d'Alfons el Magnànim (1416-1458), que es desentengué del Consistori.

Pagès (1913) va ser el primer a establir una hipòtesi de datació. Seguint la menció que es fa a la cinquena poesia del cardenal Jaume, identificat amb Jaume d'Aragó, se sap que es va confirmar la seva designació com a cardenal el 1388. La menció del cardenal suggereix que el bisbe hauria de ser present al certamen i, per tant, a la ciutat durant la celebració. Seguint aquesta hipòtesi, Pagès estableix la datació entre 1387 i 1392, última data de l'estada del cardenal a València. Ferrando afina més aquesta hipòtesi: "J.L. Villanueva (*Viage*, II, p. 27) afirma que el cardenal era a Roma el 1388 i que també hi era el 2-IX-1391, quan els jurats de la ciutat li escriviren una carta contant-li els recents avalots antisemites i suplicant-li que tornés a València. El to de la carta sembla indicar una llarga absència del bisbe. (...) ¿Encara no havia tornat des del 1388? Si així fos, potser hauríem de situar la data del certamen el dia del Corpus de 1388 — any de la seva confirmació oficial com a cardenal (...)— o el de 1392 —quan ja havia tornat—, car a les cobles hi ha diverses referències a la solemnitat del dia en què foren cantades" (Ferrando 1983: 78).

8. Localització

La localització s'explicita a la rúbrica, on s'indica que les poesies van ser compostes per uns homes de València. La menció del cardenal Jaume d'Aragó, bisbe de València des de 1369, corrobora aquesta localització.



Imatge 123. F. 94': s'observa la poesia copiada a la primera columna (amb les dues tintes) i la següent a la segona columna.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

L'ús de la tinta més fosca en la segona i última cobla indica que va ser acabada

en un moment diferent i posterior al de la còpia de la primera (imatge 123).³³¹ Com succeeix en aquests casos, la part copiada amb tinta fosca manca d'elements ornamentals.

S'observa una irregularitat en la freqüència dels calderons vermells al foli 94^r, que afecta la primera cobla de la cançó, la primera a ser copiada, on es col·loca un calderó cada dos versos.

XVII. “Sitot no pot lenga d’ome bastar”

1.

a. 17

b. F. 94^{r-v} [f. CCXLIIJ^{r-v}].

c. <Canso>

e. Si tot no pot lenga dome bastar| ala lausor d(el) v(er)ay sacrament...

f. RAO Oc. 6, Parramon (1992: 138) An Oc, 7 (200: 14) *Sitot no pot lenga d’oma bastar*.

g. *Unicum*.

h. Pagès (1913), Ribelles Comín (1915), **Ferrando Francés (1983)**.

j. Calderons vermells a l’inici d’alguns versos (sol coincidir amb l’inicial de l’estrofa).

k. Completa.

2. Argument

Cançó de tema eucarístic. A la primera cobla el poeta demana a la mare de Déu que l’inspiri en el seu atreviment d’intentar lloar degudament l’Eucaristia. A la segona confessa que perd els sentits en contemplar el miracle de la transsubstanciació. A la tercera recorda les paraules de Jesús a l’última Cena en instituir l’Eucaristia. A la quarta l’adoració que els sants i els àngels tenen pel pa diví. I finalment a la cinquena cobla es glossa un fragment de la Missa del dia del Corpus, afirmant que, si bé tots els cristians reben el Sagrament, només els justs obtindran la salvació. L’obra acaba amb una tornada que imita la fórmula d’acabament de nombroses pregàries litúrgiques.

4. Caracterització literària

La cançó té cinc cobles de vuit decasíl·labs amb cesura després de la quarta síl·laba, amb una tornada de quatre versos. És de rima assonant i respon a l’esquema

³³¹ Sobretot perquè la peça següent està escrita amb la mateixa tinta que la primera cobla, i també té els calderons vermells a l’inici de la majoria dels versos copiats en aquest foli; així queda clar que el copista va escriure la primera cobla d’aquesta poesia i la resta de peces del corpus en un moment, i que la segona cobla es va afegir en un moment posterior. Aquest fet és important perquè prova que aquesta segona tinta i la manca d’elements en vermell (calderons, majúscules) indiquen obres (o fragments d’obres) copiats en un moment posterior, donant-nos informació sobre el sistema de compilació del manuscrit.

mètric ABBACDD, amb rimes diferents a cada estrofa.

6. Autoria

Anònima.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

S'observa una irregularitat en la freqüència dels calderons vermells que afecta les dues primeres estrofes i part de la tercera (els sis primers versos), és a dir, la part de la cançó copiada al f. 94^r. Els primers tres versos tenen un calderó cadascun i els altres que es troben al f. 94^r en tenen un cada dos versos (imatge 123). La freqüència dels calderons torna a espaiar-se al f. 94^v (aproximadament un per estrofa) i continua així fins al final de l'obra.

XVIII. “O altitut del trezaur glorios”

1.

a. 18

b. Ff. 94^v-95^r [ff. CCXLII^v-CCXLIII^r].

c. <Canso>

e. O altitut d(e)l trezaur glorios | d(e)l gra(n) secret d(e)la divinitat...

f. RAO Oc. 3, Parramon (1992: 134) An Oc, 3 (182: 1), *O altitut del trezaur glorios*.

g. *Unicum*.

h. Pagès (1913), Ribelles Comín (1915), **Ferrando Francés (1983)**.

j. Calderons vermells a l'inici d'alguns versos (sol coincidir amb l'inicial de l'estrofa) i una barra inclinada (coma) a la fi d'un dels versos.

k. Completa.

2. Argument

Cançó laudatòria de tema eucarístic. Si bé el poema és bàsicament una lloança i expressió de la professió de fe eucarística, Ferrando destaca la cinquena estrofa, que és una glossa d'Ap 20, 2-8. En la cobla el poeta descriu un drac amenaçant que vol “devorar lo veray past sagrat” que va ser empresonat per Déu mil anys i que ara ha escapat ferint tot el que toca. Acaba amb un desig expressat de forma imperativa: “No venga say entre nos far mayso! | Romanga lay en la mayso scura” (Ferrando 1983: 95-97). En aquesta cobla el poema adquireix un to apocalíptic que contrasta amb el to serè de la resta del poema.

4. Caracterització literària

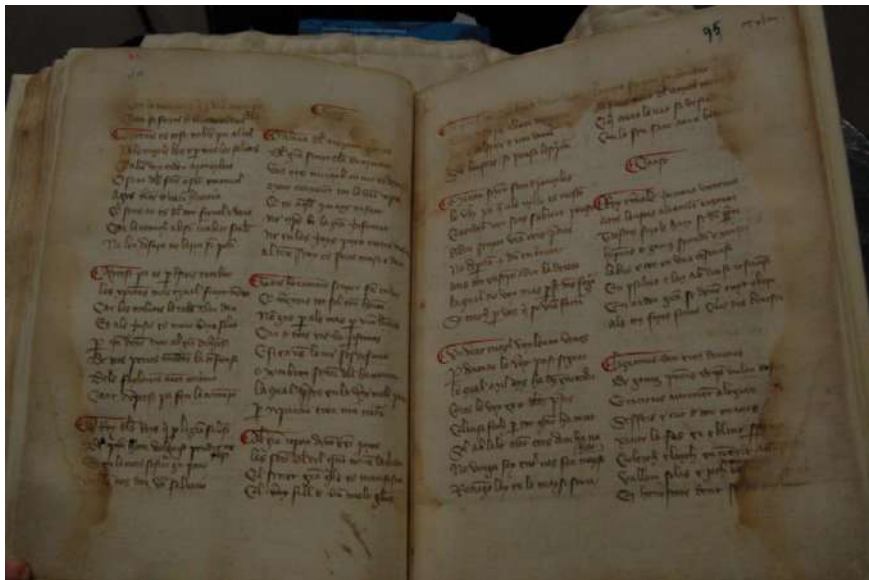
Cançó de cinc cobles de vuit decasíl·labs cadascuna amb cesura després de la quarta síl·laba, amb una tornada de quatre versos. És de rima unisonant i respon a l'esquema mètric ABBACCDD.

6. Autoria

Anònima.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de F^b

Aquesta peça té una rúbrica genèrica “Canso” decorada amb un calderó vermell, com tots els versos inicials de cada cobla, tret de la tornada. L'única cobla que té un calderó al mig d'una cobla és la tercera, que té un calderó al primer vers i al cinquè, fet que s'explica perquè aquesta cobla es troba partida entre els folis 94^v i 95^r, i el quart és el primer vers copiat en aquest últim foli (imatge 124). Curiosament, la tornada, tot i estar a l'inici de la segona columna del foli 95^r, no porta cap calderó.



Imatge 124. Folis 94^v i 95^r: s'observa la rúbrica i la distribució dels calderons vermells, un per estrofa tret d'en la tercera, que en porta dos.

XIX. “Rey eternal, immens, victorios”

1.

a. 19

b. Ff. 95^r-96^r [ff. CCXLIII^r-CCXLV^r].

c. <Canso>

- e. Rey et(er)nals jnmens victorios | ates lausors altament razonar...
- f. RAO Oc. 6, Parramon (1992: 138) An Oc, 6 (200: 13), *Rey eternal, immens, victorios*.
- g. *Unicum*.
- h. Pagès (1913), Ribelles Comín (1915), **Ferrando Francés (1983)**.
- j. Calderons vermells a l'inici d'alguns versos (sol coincidir amb l'inicial de l'estrofa).
- k. Completa.

2. Argument

Cançó de tema eucarístic amb to didàctic. Les tres primeres cobles són una invitació del poeta a lloar i adorar a Jesús. La resta són explicacions didàctiques relacionades amb el Sagrament Eucarístic.

4. Caracterització literària

Cançó de vuit cobles de vuit decasíl·labs cadascuna amb cesura després de la quarta síl·laba, amb una tornada de quatre versos. És de rima unisonant i respon a l'esquema mètric ABBACCDD.

6. Autoria

Anònima.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

Com l'anterior, porta una rúbrica genèrica "Canso", decorada amb un calderó vermell (imatge124). Els versos inicials de cada estrofa porten un calderó vermell, inclòs el vers inicial de la tornada. L'única cobla que porta un altre calderó en un vers diferent de l'inicial és la vuitena, que està dividida entre el foli 95^v i el 96^r (imatge125). El vers intern que porta un calderó és el vers quart, primer copiat al foli 96^r. No s'observa aquest calderó en la cobla cinquena, copiada íntegrament al foli 95^v, dividida però entre les dues columnes del foli (els dos últims versos es troben copiats a l'inici de la segona columna).

S'observa una correcció al f. 95^r, feta amb la mateixa tinta de la còpia: afegeix "d'onor" sobre el 15è vers de la cançó ("vullam solas e joch d'onor bastir", seguint Ferrando Francés 1983).

XX. "Lenga no deu jamays devotaments"

- 1.
- a. 20

- b. F. 96^{r-v} [f. CCXLV^{r-v}].
- c. <Canço ab zo d(e) xa(n)t de uceylls>
- e. Lenga no deu Ja mays deuotame(n)ts | Cessar ab xa(n)ts spandir tes honors...
- f. RAO Oc. 2, Parramon (199: 135) An Oc, 2 (191: 1), *Lenga no deu jamays devotaments*.
- g. *Unicum*.
- h. Pagès (1913), Ribelles Comín (1915), **Ferrando Francés (1983)**.
- j. Calderons vermells a l'inici d'alguns versos (sol coincidir amb l'inicial de l'estrofa) i una barra inclinada (coma) a la fi d'un dels versos.
- k. Completa.

2. Argument

Cançó de caràcter didàctic i laudatori. Com l'anterior, s'inicia amb una invitació a lloar Jesucrist, especialment en la festivitat eucarística, al·lusió que, d'acord amb el que va afirmar Ferrando, permet suposar el caràcter públic de la composició. També té un clar component didàctic en explicar aspectes del sagrament eucarístic. Aquesta composició és la que menciona el cardenal Jaume d'Aragó a l'última estrofa, suggerint "la presència física i el mecenatge del cardenal (...) en la celebració d'aquest certamen" (Ferrando 1983: 85). El poeta agraeix al cardenal, a qui reconeix "reial dignitat", la correcció dels versos.

4. Caracterització literària

Cançó de nou cobles de sis decasíl·labs cadascuna amb cesura després de la quarta síl·laba. És de rima unisonant i respon a l'esquema mètric ABBACC, tret de l'última cobla que funciona com a tornada i té un esquema mètric diferent, ACCACC. Aquesta és una de les dues poesies del corpus que es troben més directament relacionades amb la poesia dels trobadors: s'explicita a la rúbrica que es devia cantar "ab so de 'xant d'uceylls'" frase que pertany a la cançó *Bels Monrueus, aicel que-s part de vos* (BEdT 70,11) atribuïda a Bernart de Ventadorn o a Pèire Roger (Ferrando 1983: 87; Riquer 1984: 302-304 indica que a Catalunya s'atribuí a Rambaut de Vaqueiras). La melodia d'aquesta cançó va gaudir de popularitat fins a començament del XV: a la Catedral de València pertanyia a la llista de cançons que acompanyaven la representació del misteri assumpcionista. Aquest aclariment de la rúbrica ens indica, a més de la influència trobadoresca en l'autor, el fet que la composició fa ser realitzada per ser cantada.

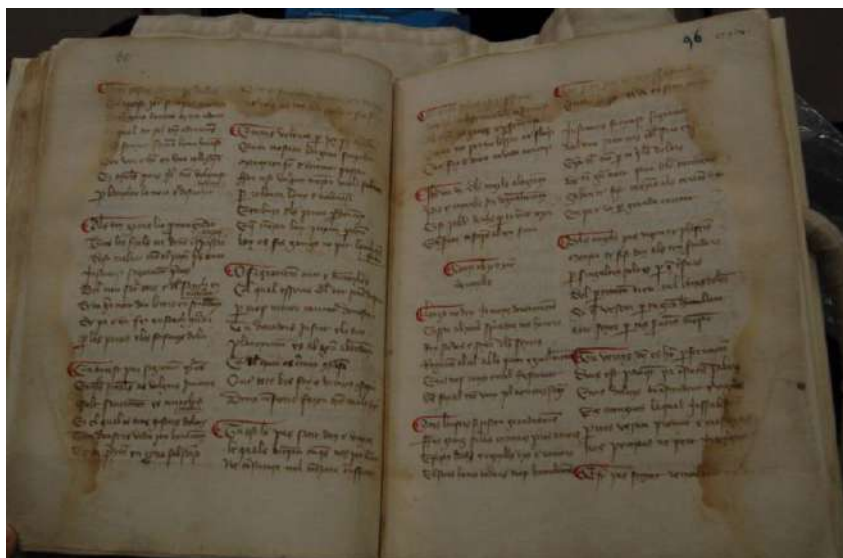
6. Autoria

Anònima.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

Com hem comentat, aquesta cançó és la primera a tenir una rúbrica diferenciada, no genèrica “Canso ab so de ‘xant d’euceylls”, acompanyada d’un calderó vermell, en referència a la música amb què hauria de cantar-se la composició. És també una font interessant d’informació en indicar justament la relació amb el món trobadoresc (en emprar una melodia d’una cançó trobadoresca), i en l’agraïment al cardenal que figura a l’última estrofa, identificat històricament, que permet establir una datació aproximada del corpus i sustentar moltes de les hipòtesis que es tenen sobre el seu origen i significat.

Seguint l’estructura ornamental que hem vist fins ara, el vers inicial de cada cobla es troba encapçalat per un calderó vermell. Només s’observen dues excepcions en la peça. La primera és als versos de la segona cobla que es troben repartits entre les dues columnes del foli, i que presenten dos calderons, al primer vers de la cobla i al cinquè vers, primer de la segona columna del foli. Aquest canvi segurament respon a una motivació estètica i visual (el copista preferia que els versos inicials de les columnes estiguin acompanyats d’un calderó). Es reforça aquesta idea amb la segona excepció, que es produeix a la cobla següent, a la tercera, que no porta cap calderó vermell. Segurament el copista va decidir no col·locar aquí el calderó vermell i col·locar-lo al cinquè vers de la cobla precedent, inicial de la columna. Tot i que aquest intent de col·locar calderons a l’inici de cada columna és recurrent, no sempre segueix aquest principi i podem trobar cobles que, tot i estar repartides en dues columnes, mantenen només un calderó al vers inicial de la cobla, deixant sense calderó el vers intern que és inicial de la columna següent.



Imatge 125. Folis 95^v i 96^r: S’observa l’inici de la cançó amb la rúbrica diferenciada i la distribució de calderons.

XXI. “O Rey dels reys e Senyor dels senyors”

1.

- a. 21
- b. Ff. 96^v -97^r [ff. CCXLV^v-CCXLVI^r].
- c. <Canço axi c(om) zell q(ui)n la mar vay p(er)illan<
- e. O Rey d(e)ls Reys e se(n)yor d(e)ls seyors | O deu d(e) d(e)u o lum d(e) v(er)itat...
- f. RAO Oc. 4, Parramon (1992: 137) An Oc, 4 (200: 2), *O rey dels reys e Senyor dels senyors*.
- g. *Unicum*.
- h. Pagès (1913), Ribelles Comín (1915), **Ferrando Francés (1983)**.
- j. Calderons vermells a l'inici d'alguns versos (sol coincidir amb l'inicial de l'estrofa) i una barra inclinada (coma) a la fi d'un dels versos.
- k. Completa.

2. Argument

Cançó laudatòria que rememora els moments més importants de la vida de Jesús: la transfiguració al Tabor, la penitència al desert, l'Encarnació, l'alliberament dels justs i la seva Passió, Mort i Resurrecció (Ferrando 1983:85).

4. Caracterització literària

Cançó de set cobles de vuit decasíl·labs cadascuna (amb cesura després de la quarta síl·laba). És de rima unisonant i respon a l'esquema mètric ABBACCDD. El poeta dona un ús anafòric del pronom demostratiu "aycest" per reforçar el caràcter laudatori, tot i que el to didàctic i impersonal impedeix l'efecte emotiu que aquest recurs i l'argument podrien evocar als espectadors.

La poesia, com l'anterior, té una rúbrica que la relaciona amb una altra poesia trobadoresca, indicant probablement que havia de ser cantada amb la mateixa melodia. La rúbrica "Axi com zell qui ·n la mar vay perillan" està presa del primer vers de la quarta estrofa de la poesia *D'Amors no ·m puosc partir ni dessebrar* (BEdT 404,3) de Raimon Jordan de Saint Antonin: "Cum hom en mar qan si sent perillar".

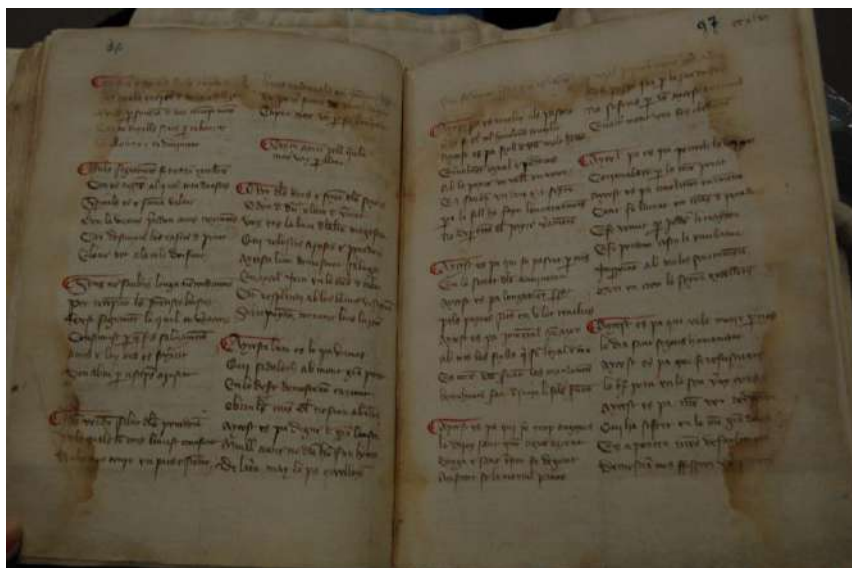
6. Autoria

Anònima.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

Aquesta peça es la segona i última del corpus amb una rúbrica diferenciada, no genèrica, "Canso així com zell qui ·n la mar vay perillan" i que, com hem vist en apartats anteriors, la relaciona amb la poesia trobadoresca, en concret amb una peça de Raimon

Jordan. Com les anteriors, el vers inicial de cada cobla es troba acompanyat d'un calderó vermell, i en aquest cas no trobem cap excepció com en les peces precedents: fins i tot, quan una cobla es troba repartida en dues columnes es manté aquesta distribució dels calderons (imatge 126).



Imatge 126. Folis 96^v i 97^r: S'observa l'inici de la peça al foli 96 i la manca de calderons als versos inicials de les columnes del foli 97.

XXII. “Resplendor infinida”

1.

a. 22

b. F. 97^v [f. CCXLVIJ^v].

c. <Canso>

e. O Resplendor jnfinida | a(n)yels d(e) v(er)a humilitat ...

f. RAO Oc 5, Parramon (1992: 93) An Oc, 5 (112: 1), *Resplendor infinida*.

g. *Unicum*.

h. Pagès (1913), Ribelles Comín (1915), Ferrando Francés (1983).

j. Calderons vermells a l'inici d'alguns versos i barres inclinades (comes) a la fi d'altres.

k. Completa.

2. Argument

Es tracta d'una senzilla pregària a Jesucrist, de to emotiu i popular. A la primera estrofa es fa la pregària a Jesús perquè ens protegeixi de tot mal recordant la sagrada concepció; a la segona prega per la nostra salut recordant el naixement humil de Crist, fill de la Verge; i a la tercera la pregària recorda la mort de Jesucrist, el seu sacrifici i

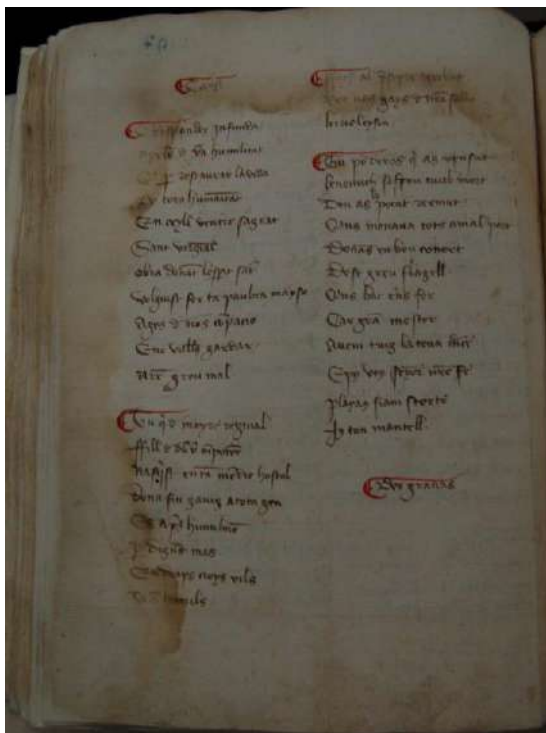
demana mercè. A diferència de les anteriors, no hi ha al poema cap mena de càrrega teològica o didàctica rellevant.

4. Caracterització literària

Cançó de tres estrofes caudades, d'onze, deu i dotze versos respectivament, de quatre, sis, set, vuit i nou síl·labes combinades de forma lliure, sense tornada. El poema s'aparta del tema, estil i mètrica de les altres cançons del corpus, diferències que permeten pensar que es va afegir després, ja sigui a la font que va fer servir el copista o per ell mateix per omplir un espai en blanc. Ferrando la relaciona amb la balada francesa, que va gaudir d'una gran acceptació entre els poetes catalans fins a finals del XIV i destaca la menció de les invocacions "Kirieleyson" i "Deo gracias" al final de la segona i tercera estrofa respectivament, com a indicis del caràcter de melodia litúrgica que va tenir la composició. Tenint en compte, com hem vist a l'estudi d'aquest manuscrit, que la invocació "Deo gracias" és habitual al final d'algunes de les obres copiades independentment de la temàtica, i per la posició d'aquesta invocació, al final, fora de l'estructura estròfica (imatge 127), descarto que sigui part de la mateixa poesia: indicava el final del corpus, que el copista considerava un conjunt poètic.

6. Autoria

Anònima.



Imatge 127. F. 97^v: s'observa la salutació final que tanca el corpus, diferenciada de la resta de la peça, i la distribució de calderons, un per estrofa tret de la segona que en té dos.

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

Com ja hem mencionat, les diferències d'estil, tema i mètrica entre les primeres sis peces i l'última permeten pensar que en realitat aquesta poesia no pertany al corpus original sinó que es va afegir després. No hi ha, però, diferències de tinta, calderons ni cap element que suggereixi una incorporació en un moment diferent de la còpia de les primeres peces, a més de la salutació "Deo gracias", característica al manuscrit quan el copista donava per acabada una peça. Aquesta salutació final, sumada a l'homogeneïtat de la tinta i dels calderons entre la cançó setena i la resta, permeten suposar que el copista va considerar aquesta peça part del mateix corpus i que, per tant, la seva incorporació es va produir probablement a la font.

Com altres cançons del corpus, aquesta peça té una rúbrica genèrica "Canso" acompanyada d'un calderó vermell, a més d'un calderó al vers inicial de cada cobla. Presenta una excepció en a la segona cobla, que té els versos repartits entre les dues columnes del foli: el copista va col·locar un calderó al vers inicial de la cobla i un segon calderó a l'inici del vers novè, inicial de la segona columna del foli. Trobem a més, com és habitual a altres peces del manuscrit, un calderó vermell a l'inici de la salutació final "Deo gracias" que tanca el corpus.

XXIII. *Llibre de bons amonestaments*

1.

a. 23

b. Ff. 98^r-103^r [ff. CCXLVI^r-CCLII^r].

c. <En nom d(e) jh(es)u(chri)st tota via q(ui)ns vulla gujar ab sa mara | la v(er)ge Maria libre co(m)post en Tonis p(er) ffrara En | celm turmeda | en alt(ra) man(er)a apeylat abdeyla de al | guns bons en seyaments Ja q(ue) ell mal los aja seguits emp(er)o | pensen au(er) algu(n) merit d(e) diuulgar los (a)la gent q(ui)l legira | p(re)ch d(e)u p(er) ell q(ue)l leix be finir vn so(n) cor desige>

e. En no(m) d(e) d(e)u o(mn)ipotent | vull come(n)sar mo(n) p(ar)lame(n)t..

f. RAO Turmeda 182. 1 (Gb:1), Parramon (1992: 232), *Llibre de bons amonestaments*.

g. Testimonis complets: *N* (Biblioteca de l'Ateneu Barcelonés, ms. I, conegut com a *Cançoner de l'Ateneu*); *X* (Biblioteca Universitària de Barcelona, ms. 151; abans 21-4-I, conegut com a *Jardinet d'orats*). Testimonis parcials: *p* (Biblioteca Universitària de Barcelona, ms. 68); *i*, seguint la nomenclatura proposada per Pedretti (2008): *Br* (Arxiu del Palau de Recasens IV); *Ma* (B. M. De l'Alcazar de Marsella, ms. 1095); *Sh* (Col·lecció d'El Borrell); *Ol* (Col·lecció privada d'Olot). Fragments recentment descoberts: *Reus* (Olim Vídua Font de Rubinat); *Ripoll* 143 (Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona).

h. Aguiló, M. (1900); Olivar, M. (1927); **Pedretti, M. (2008)**.

i. *F^b*-12 (*F* 17); *Br*-2; *Reus*-2; *Ol*-1; *Ripoll*-3; *p*-1; *Ma*-47; *X*-78; *N*-221; *Sh*-4 (ordenació cronològica aproximada).

j. Calderons vermells a l'inici d'algunes estrofes (en general es col·loquen de forma alterna entre estrofes, i al primer vers de cada columna) i barres inclinades (comes) a la fi d'alguns versos.

k. Completa.

2. Argument

El *LBA*³³² és un conjunt de bons consells cristians i morals, una mena de doctrina cristiana i cívica escrita en vers per facilitar-ne la memorització. La majoria dels consells segueixen la línia tradicional d'aquest tipus d'obres proverbials, tot i que algunes de les cobles tenen un to crític i satíric, sobretot respecte de tres temes; el clergat, les dones i els diners. Com veurem més endavant, aquests elements no serien gairebé extraordinaris si no fos per la biografia de l'autor: el *LBA* va ser escrit a Tunis pel franciscà Anselm Turmeda, entre deu i onze anys després d'abandonar la fe cristiana per convertir-se a l'islam. De fet, el pròleg del *LBA* presenta a l'autor amb el doble nom, el cristià i el convers, fet que genera un punt de desconcert i que va permetre a gran part de la crítica veure un sentit més profundament irònic del que es desprèn d'una lectura més literal. En aquest apartat, però, em limitaré a fer un resum del contingut de l'obra, seguint les cobles segons l'ordre establert per les edicions d'Olivar (1927) i Pedretti (2008).

Comença amb un pròleg en prosa on, en primer lloc, es fa una invocació a Jesucrist i la Verge Maria, per després presentar l'autor com Anselm Turmeda "en altra manera apellat Abdeilà", i el contingut i propòsit de l'obra: "alguns bons ensenyaments, ja que ell mal los haja seguits, emperò pensa'n haver algun mèrit de divulgar-los a la gent". El pròleg acaba amb un prec dirigit al lector: "Qui·ls llegirà prech Déu per ell que·l lleix bé finir així com lo seu cor ab gran esperança desitja. Amen" (Pedretti 2008: 41).

Després del pròleg comencen les quartetes. La primera invoca a Déu i anuncia l'inici i objectiu del *LBA* de forma resumida "Qui aprendre vol bon nodriment | aquest segueca" (vv. 3-4). Segueixen tres estrofes que contenen els tòpics habituals en les obres didàctiques per cristians, on es presenta un resum dels eixos fonamentals de la fe cristiana: la creença en la Trinitat i en la divinitat de Jesús i l'afirmació de l'autoritat de la Bíblia i l'Església (Conca & Guia 1995b: 169-170). Segueix una quarteta que torna a insistir en l'objectiu de l'obra, recomanant al lector que prengui els consells que siguin bons i deixi els altres (vv. 17-20).

A partir d'aquí emprarà tota una sèrie de quartetes per donar consells concrets: discreció o "poc parlar" (6); servir Déu i tenir consciència de la mort (7); amor i lleialtat a la terra i ciutats nats (8); austeritat (9); i preferència per la pau davant la guerra (10). Comencen després una altra sèrie de quartetes amb consells temàticament més

³³² *Llibre de bons amonestaments.*

relacionats entre ells, tots de caràcter més social: ser educat en el tracte amb els altres (11); no malparlar (12); no difamar (13); evitar els contactes amb “àvol fembra” (14); evitar estar fora durant la nit i la companyia de “mals hòmens” (16); mantenir la lleialtat al senyor (17); creure amb fermesa, no ser gandul i obrar amb efectivitat (18); no ser mandrós (19); no robar i evitar relacions amb els lladres (20); cuidar els bons amics i vigilar els enemics (21); pensar abans de parlar (22); conformar-se amb allò que es té (23-27-34); no malparlar de ningú (24); evitar els “mals parlaments” (25);³³³ tractar amb amor al pobre (26); ser humil i acceptar els consells d’home “sotil” (28); evitar la supèrbia (29); mantenir els secrets (30); no deixar-se comprar i mantenir la lleialtat (31-35); evitar molt parlar si no s’és “bon raonador” i ser prudent (32); i buscar consell abans d’obrar (33). Les quartetes ara canvien de to i comencen a ser més crítiques, sobretot respecte de les dones i dels clergues. De fet, els últims dos versos de la quarteta 35 ja indiquen un canvi de to: “No·t fius massa de vestiment | qui burell sia”. El segueix una quarteta que canvia definitivament de marc recomanant anar a l’església i escoltar atentament els sermons (36), per després indicar “Ço que oiràs dir, faràs, | e ço qu·ells fan, esquivaràs: | d’aicells ho dich qui lo cap ras | porten e barba” (37). En aquesta estrofa la major part de la crítica ha vist una clara al·lusió a l’orde franciscà, al qual pertanyia Turmeda fins a la seva apostasia.

Tenim després un altre salt temàtic (no de to, que continua crític) cap a les dones: comença per recomanar que no es trigui gaire a casar les filles (38) i fer-ho sense gastar diners (39); recomana no pegar la dona “sense raó” (40) i no forçar-la perquè “puta la faries tornar | com desperada” (41);³³⁴ recomana també no fiar-se de les prostitutes (43), i ho fa extensiu a les dones en general fent servir exemples bíblics (44). Finalitza aquesta crítica a les dones reforçant la imatge negativa: “és cap del pecat, | arma del diable malvat” (45), i incloent, després de la menció bíblica, la menció d’Orígenes com a una autoritat —tot i que polèmica—³³⁵ per reforçar l’argument.

Les quartetes següents tornen al tema principal del *LBA*, que són els comportaments i les relacions socials: recomana controlar la ira (46-47); es reprèn el tema del parlar correctament per evitar enemistats (48-49); es recomana també prudència amb el joc (50), mesura amb el vi (51)³³⁶ i s’insisteix en la conveniència d’una actitud conformista (52).

Tot seguit comencen unes quartetes on els consells, tot i mantenir el caire social, es relacionen amb l’individu com a pare (la necessitat d’ensenyar als fills des de petits, donar-los bon exemple i allunyar-los del mal comportament: 53, 54, 55), i com a fill

³³³ En aquest cas més que un consell és una ampliació del tema d’aquesta sèrie de consells sobre com es parla amb els altres (no difamar, no malparlar, no parlar malament, no parlar massa, etc.). En aquesta quarteta empra la metàfora del foc per indicar com d’unes males paraules pot fer-se un gran problema: “De poca brasa, certament, | se fa gran foch e molt ardent; | així d’un mal parlament | ixen grans bregues.”

³³⁴ La quarteta següent amplia l’explicació de l’anterior, dient que la dona té tendència a la luxúria i més quan està enfadada (42).

³³⁵ Orígens (184-~253), erudit, asceta i teòleg cristià, considerat un dels pares de l’Església cristiana, va exercir gran influència intel·lectual al seu temps i més endavant. L’ortodòxia de la seva doctrina es va qüestionar a finals del segle IV, i el 543 l’emperador Justinià I el va condemnar com a heretge i va ordenar que es cremessin tots els seus escrits. Les seves doctrines foren condemnades al Concili de Constantinoble, a mitjan segle VI.

³³⁶ Tot i que no per salut, sinó per evitar parlar de més.

(honrar els pares i ser obedient envers ells: 59, 60). Entre el comportament com a pare i com a fill trobem tres quartetes més genèriques i tòpiques: obtindràs el que faràs, bé o mal (57); amar els altres (58).

Torna després a fer referència a consells més socials, com no apropar-se als mals homes (61) i no menysprear als discapacitats (62). Segueixen dues quartetes amb un contingut més pragmàtic i èticament més qüestionable: dir sempre la veritat, tot i que es pot mentir en cas de necessitat (63) i evitar tenir conflictes amb una persona més rica, perquè no se'l pot guanyar. Aquesta sentència dona entrada a les quartetes més populars del *LBA* sobre els diners, enllaçades textualment a través l'ús anafòric del terme "diners" al primer vers, únic apartat de l'obra que té un to indubtablement satíric.³³⁷ En aquest bloc sobre els diners, s'exemplifica el seu poder corruptor sobre tots els homes (i la corruptibilitat humana), ja siguin jutges, savis, clergues de tots els ordes i confessions, per acabar recomanant que s'apleguin tot els diners possibles per tenir el poder de la corrupció màxima al món cristià: "si molts n'hauràs poràs tornar | papa de Roma" (72). La temàtica dels diners continua a les següents tres quartetes, tot i que canvia l'estructura (no trobem el mateix ús anafòric del terme "diners") i el to. La primera insisteix en la necessitat de tenir diners o béns, tot i que amb un lleuger canvi d'òptica: no se centra en el seu poder corruptiu, sinó en l'ús per protecció: "Si vols haver bé i no dan" (73). Les altres dues quartetes (74-75) aconsellen evitar aplegar «mals diners», amb la qual cosa es torna al to sentencios, però amb una finalitat més pragmàtica que ètica.

La següent sèrie d'estrofes tornen al to original, reprenent també els temes i insistint sobretot a recomanar una actitud conformista i tòpica del "bon catòlic": recomana la castedat (76); no alegrar-se dels mals aliens (77); ser just (78); desconfiar dels falsos (79); donar el que correspon a l'Església i als pobres, independentment de si qui ho rep no en fa un ús just (80-81); l'austeritat (82-83); tenir consciència de la variabilitat de la fortuna (84-85); mantenir una actitud conformista (86-87-91); perdonar (88); buscar consell i reflexionar abans d'actuar (89-90); estar pendent d'aquells amb els quals no es va tenir una actitud complaent (92);³³⁸ penedir-se dels pecats davant la misericòrdia divina (93-94); i confessar-se i fer penitència (95). Per acabar, aconsella no tenir por davant la mort, fent una descripció del que es trobarà al cell: la verge, Déu, Jesús, etc., (96-97-98) i insisteix en la necessitat d'obrar bé per obtenir la gràcia divina (99).

³³⁷ Fins ara vam detectar un to crític respecte de les dones i algunes al·lusions crítiques als clergues, però no satíric com aquestes quartetes sobre els diners. Com veurem més endavant, aquest bloc va ser un dels més analitzats per la crítica per ser el cor satíric del poema, i probablement una de les causes de la seva popularitat; fins i tot, es va veure amagada en ells l'autèntica personalitat de l'autor, tot i que no hi ha unanimitat respecte de la seva veritable importància i originalitat.

³³⁸ Aquest consell "No gards a qui servei faràs | mas guarda a qui desplauràs; | servir te porà en son cas | segon ta obra" (vv. 365-368) va ser vist com a cínic per Juan-Mompó i Rovira (1995: 7) pel sentit pragmàtic i poc ètic. Tot i que, tenint en compte que un dels elements més insistents del *LBA* és la necessitat de mantenir una actitud conformista i la de respectar la jerarquia social, no veig aquí un sentit que es pugui considerar poc ètic: no s'aconsella ser fals sinó tenir una actitud vigilant davant aquells a qui no es va complaure. No incita a tenir actituds combatives o a actuar de forma reprobable amb els altres; de fet, la majoria dels consells són totalment contraris a aquestes actituds, per tant, l'interpreto més com a una eina de supervivència bàsica. Es pot desplaure a algú tot actuant correctament; si passa, s'ha d'estar pendent.

A partir d'aquí comencen les quartetes de tancament, o l'epíleg, on es reprèn i s'amplifica els temes tractats als pròlegs en vers i en prosa. Insisteix en el seu valor pedagògic seguint els tòpics de la literatura didàctica: recomana que s'escrigui la seva doctrina per no oblidar-la (100), que s'utilitzi per educar-se i buscar respostes (101-102), justifica la llengua escollida (no llatina) per ampliar el públic receptor (103) i autoritza que s'esmenin les possibles errades (104). Finalment, destina una quarteta per indicar l'autor, una altra per la datació, i l'última és una invocació a Déu.

3. Estudis previs

El *LBA* va gaudir d'un èxit notable gairebé des de la seva composició: es tenen dades d'impressions a finals del XV³³⁹ i va ser l'obra en català més impresa entre els segles XV-XIX,³⁴⁰ amb edicions divulgatives que arriben pràcticament fins als nostres dies. Malgrat aquest èxit (o potser a causa d'aquest èxit, que va permetre la circulació d'edicions divulgatives), la primera edició més acurada de tipus crític³⁴¹ va ser la publicada el 1927 pel filòleg Marçal Olivar. Des d'aquella edició, s'haurà d'esperar al 2008 per tenir una altra proposta d'edició crítica, feta per Marco Pedretti;³⁴² podríem afirmar, doncs, que encara no hi ha a l'abast una edició crítica completa i actualitzada. Tot i això, són nombrosíssims els articles on es fa referència al *LBA*, la majoria, però, amb la figura de l'autor com eix fonamental. No és estrany tenint en compte la seva particular biografia, que va generar gairebé tanta bibliografia com la seva obra, sinó més. De fet, es podria dir que bona part de l'atenció crítica i l'anàlisi de l'obra de Turmeda ve a propòsit de l'interès generat per la seva biografia, sobretot en confirmar-se que no era un convers forçat, sinó que la seva apostasia va ser voluntària.³⁴³ En aquest apartat em centraré només en els estudis específics sobre el *LBA* o que tinguin un apartat concret sobre aquesta obra dins una anàlisi de la figura de Turmeda.

Seguint aquesta línia, la primera anàlisi més específica és la de l'erudit Agustí Calvet (1914) a la seva biografia de Turmeda. A l'apartat destinat a les seves obres, dedica unes pàgines al *LBA* en les quals, tot i considerar les dades que presenten els testimonis sobre la datació i el lloc de composició de l'obra (1398, Tunis), planteja la possibilitat que l'hagi escrita abans de la seva apostasia, a Catalunya o Itàlia, davant del seu clar contingut moral i cristià.³⁴⁴ Calvet reconeix que algunes estrofes podrien llegir-se en clau irònica (sobretot les de contingut antimonàstic) i altres directament trenquen la moralitat defensada a la majoria de les sentències. Argumenta, però, que a la tradició

³³⁹ Vegeu l'apartat de testimonis sobre la circulació impresa.

³⁴⁰ Pedretti (2008:1); Conca & Guia (1995b: 167-168) .

³⁴¹ Seguint les paraules de Pedretti (2008: 2): "Olivar no va publicar una veritable edició crítica, sinó que va transcriure el text del manuscrit de Carpentràs amb unes esmenes seves i, en nota, algunes lliçons dels manuscrits de l'Ateneu i de la Biblioteca Universitària (...)."

³⁴² Aquesta edició és provisional i encara no s'ha publicat: l'he pogut consultar gràcies a l'amabilitat de l'editor que me l'ha facilitada. Malgrat la seva provisionalitat, la considero de referència en tenir en compte més fonts manuscrites analitzades més profundament, i per emprar un sistema més acurat i objectiu per obtenir el *text restitutus*.

³⁴³ Vegeu l'apartat sobre l'autoria per a més detalls.

³⁴⁴ Com veurem més endavant aquesta hipòtesi no serà abonada per la crítica posterior.

era habitual un cert ús de la ironia i que els casos més flagrants es podrien explicar per errors de transmissió. Defineix el *LBA* com “una colección popular y casera de principios morales dictados por el sentido común y puestos en forma métrica asequible a todas las inteligencias. Aunque alguna de sus estrofas respiren cierto aire socarrón y ligero, el fondo del librito es de una moralidad y devoción solidísimas” (Calvet 1917: 156). El punt més interessant de la seva anàlisi és potser la confrontació entre el *LBA* i la *Dottrina dello Schiavo di Bari*,³⁴⁵ que ja Menéndez Pelayo havia identificat com a font més important.³⁴⁶ Calvet confirma que el *LBA* en tradueix algunes sentències i n’imita d’altres, tot i que els seus trets més interessants (el to antimonàstic i l’elogi dels diners) no apareixen a l’obra italiana.

Any després de l’estudi de Calvet, el filòleg Marçal Olivar publica la primera edició elaborada a partir de tres fonts manuscrites, seguint el testimoni de *F^b* com a *codex optimus*. L’edició es troba precedida d’una molt breu introducció on assenyala el plagi de l’obra italiana, reconeixent, però, l’adaptació mètrica i la incorporació d’estrofes originals que conferirien al *LBA* un estil més personal (Olivar 1927: 11).

A la seva *HLC* Martí de Riquer analitza la vida i figura de Turmeda i dedica unes pàgines al *LBA* (1984: 454-460). A la seva anàlisi assenyala que la presentació de l’autor al pròleg (amb el nom cristià seguit del musulmà) i la indicació de la seva composició a Tunis, són elements significatius que marquen una contradicció impossible d’ignorar pel lector. Tenint en compte l’alt percentatge d’imitació i traducció del *LBA* respecte de la *DSB*, Riquer sosté que “la personalitat i el pensament propi de Turmeda cal cercar-los en aquells passatges (...) independents” (1984: 45). La majoria d’aquestes sentències “originals” de Turmeda, però, segueixen la moral cristiana, i molt poques tenen un to dubtós, essent les del bloc sobre els diners les que presenten una més clara oposició. Riquer reconeix un estil molt personal en aquest passatge, tot i que la temàtica no és original; “no fan més que repetir un tòpic molt freqüent a l’Edat Mitjana, que es troba als goliards i, entre altres textos, al *Libro de buen amor* de l’Arxipreste d’Hita. És possible que Turmeda, en redactar-les, recordés una coneguda poesia llatina dels clergues vagants on no tan solament s’expressen idees molt semblants, ans encara s’hi empra la mateixa tècnica anafòrica” (Riquer 1984: 457-458). Tot i ser un tòpic, a diferència de les sentències tretes de la *DSB*, Riquer observa en aquestes estrofes, a més d’una gran efectivitat mnemotècnica, una actitud autèntica de l’autor. Destaca també l’actitud anticlerical del *LBA*, que troba en el bloc sobre els diners i en algunes sentències més, actitud que tampoc era aliena als textos medievals fets per i per als cristians, tot i que, en aquest cas, el fet de ser escrits per un frare franciscà renegat convertit a l’islam, li donen una força especial. De fet, Riquer considera que el *LBA* ha de llegir-se tenint en compte aquestes dues cares de l’autor, cosa que carregaria d’un sentit diferent fins i tot les sentències més doctrinals. Tenint en compte aquesta actitud, Riquer troba sorprenent

³⁴⁵ A partir d’ara *DSB*. Sobre aquesta obra es tractarà en l’apartat dedicat a la tradició.

³⁴⁶ Menéndez Pelayo (1943): *Orígenes de la novela*, edició preparada per Enrique Sánchez Reyes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Aldus, Santander, ed. original 1905-1915, 174.

que Turmeda hagi escrit, el mateix any, les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, on l'actitud davant el clergat és contrària, més aviat elogiosa.³⁴⁷

El 1995 Maria Conca i Josep Guia van publicar un article dedicat exclusivament a l'anàlisi del *LBA* com obra paremiològica. L'adscriuen al grup d'obres de caràcter didàctic i moral destinades a l'educació de la població en les qüestions quotidianes, des d'una òptica fonamentalment cristiana (1995b: 167). De fet, el *LBA* és l'obra didàctica que més difusió va tenir a terres catalanes durant segles, on es coneixia com el *Franselm* abans de la denominació moderna.³⁴⁸ Indiquen com a fonts manuscrites algunes de les existents,³⁴⁹ i assenyalen la dependència amb la *DSB* analitzada per Calvet. Centrant-se en l'interès del *LBA* per la història de la paremiologia catalana, diuen: “el *Franselm* és un recull inestimable de sentències i proverbis que, ara provinents dels llibres sapiencials àrabs o bíblics, ara traslladades de l'italià, ara preses de l'ús oral català, juntament amb aportacions originals, apareixen per primera vegada escrites en llur codificació catalana” (1995b: 169). Amb aquesta premissa analitzen diverses sentències del *LBA*, independentment de si són traduccions de la *DSB*, i les comparen amb altres de contingut semblant, emprades a la literatura paremiològica en general, sobretot bíblica-llatina i àrab, i amb l'específicament catalana (principalment el *Llibre de tres* i la *Doctrina moral* d'en Pacs). A més de les obres paremiològiques, tenen en compte obres literàries catalanes que utilitzen proverbis, com ara el *Tirant lo Banc* de Martorell i el *Llibre de Fortuna e Prudència* de Bernat Metge, entre altres. Des d'un punt de vista paremiològic, conclouen que el *LBA* “és una obra amb una importància remarcable, per dos motius: l'un, perquè Turmeda, amb un bon coneixement de l'estructura del discurs gnòmic i de la llengua catalana, fou capaç de codificar proverbis —tant si provenien del llatí bíblic, de l'àrab o de l'italià de la *Dotrina* com de l'ús popular— amb una precisió i concisió que encara avui els diem de la mateixa manera; l'altre, per la gran divulgació d'aquest llibre (...), la qual cosa va influir força per la difusió i fixació d'aquests proverbis” (Conca & Guia 1995b: 178).

Al mateix any Joaquim Juan-Mompó i Rovira publica un article per donar eines per la lectura del *LBA*. Identifica el tipus de públic a qui va dirigit com majoritari i masculí, i analitza el contingut tenint en compte tres aspectes: el religiós, els tipus de consells i la visió sobre la dona. Sobre l'aspecte religiós conclou que, tot i considerar la particular biografia de Turmeda, al *LBA* no s'aprecien gaire influències de la religió islàmica: de fet hi ha una clara exposició de l'ortodòxia cristiana, llevat d'alguns versos. Sobre el tipus de consells, la majoria són més elementals, de sentit comú, tot i que alguns tenen un cert grau de cinisme en prioritzar el profit propi davant les consideracions morals. La visió de la dona és, com calia esperar a un escriptor del seu temps, misògina.

³⁴⁷ Riquer també assenjala molt breument que aquest tractament particular dels tòpics seria compartit per una altra obra, el *Llibre de tres*, tot i que en el *LBA* la particularitat rau en la figura de l'apostasia de l'autor (i la contradicció amb la doctrina defensada) mentre que en el *Llibre de tres* afecta al seu contingut i forma d'elaboració. Aquest és un dels arguments que sosté la crítica que defensa una possible autoria de Turmeda del *Llibre de tres*; per veure les relacions entre el *LBA* i el *Llibre de tres* vegeu la fitxa corresponent a aquesta última obra.

³⁴⁸ Conca & Guia (1995b) donen dades sobre com aquest ús del *LBA* arriba fins a pràcticament principis del segle XX, a més de donar informacions sobre les edicions més reculades (167-168).

³⁴⁹ *F^b*, *N*, *p*.

L'article es completa amb algunes observacions lingüístiques destinades a facilitar-ne la lectura.

El darrer estudi sobre la figura i obra de Turmeda és de Marco Pedretti qui, a més de realitzar una edició crítica provisional del *LBA* (2008) i d'elaborar el primer *stemma codicum* de les fonts conegudes fins al moment, va publicar dos estudis monogràfics sobre l'autor, un el 2011 a *Studi Ispanici* i l'altra el 2013 a la *HLC* dirigida per Broch. A l'edició de 2008, després d'una anàlisi detallada de les fonts manuscrites, assenyala la dificultat que una obra amb aquestes característiques planteja en elaborar un *stemma codicum* coherent a causa de la seva prompta i extraordinària difusió, tant oral com escrita, la diversitat del públic receptor i el tipus de formulació retòrica que facilitava l'aprenentatge memorístic. Els copistes podien tenir al seu abast diversos manuscrits, a més de saber ells o una persona present al moment de la còpia part o tot el text de memòria, tots fets que propicien una contaminació freqüent. A més de les fonts manuscrites, per elaborar l'edició Pedretti té en compte la *DSB*, ja que la relació d'imitació-traducció entre totes dues obres és coneguda, així com les dues versions impreses més antigues conegudes fins al moment. Són interessants també les taules sinòptiques que acompanyen a l'edició del text: a la primera es poden visualitzar els paral·lelismes entre el *LBA* i la *DSB*, que inclouen també les sentències de la *Doctrina de la discríció* de Pedro de Veragüe³⁵⁰ i les d'una traducció castellana del *LBA* del XVI feta a València; a la segona s'identifiquen les sentències del *LBA* que tenen relació amb el *Llibre de Cató* i amb el *Llibre de tres*.

A l'article publicat a *Studi Ispanici* Pedretti se centra en la possibilitat d'una lectura política de les obres de Turmeda, introduïda per una exposició general força completa de les dades conegudes de cadascuna de les obres (fonts manuscrites, fonts emprades per l'autor, tradició, etc.). Observa que, malgrat no tenir un sentit polític explícit, el *LBA* és un adoctrinament complementari a altres obres de Turmeda com ara les *Cobles de la divisió del Regne de Mallorca*: si aquestes són una exhortació directa als ciutadans mallorquins per aconseguir la pau davant les divisions existents en aquell moment, el *LBA* ensenya, en un to més popular, a evitar els conflictes, a conformar-se amb la situació vital —social i econòmica— que es té i a respectar la jerarquia social per mantenir la pau. En paraules de Pedretti: “Al di là delle differenze stilistiche e di contenuto, i due testi poetici hanno in comune una certa concezione della vita sociale e politica: una visione tutto sommato statica della società cittadina —anche gli *Amonestaments* sono evidentemente rivolti a un lettore che vive in città—, in cui l'atteggiamento più costruttivo è accontentarsi delle proprie ricchezze (...). La pace deve essere continuamente ricercata, perché è solo in una condizione di pace interna che la comunità può prosperare, mentre l'invidia genera divisioni” (Pedretti 2011: 32).

Finalment, al capítol sobre Turmeda, Pedretti dedica un apartat al *LBA* on també exposa de forma clara i sintètica les informacions conegudes fins al moment. A més

³⁵⁰ Com es veurà a l'apartat següent, la *Doctrina de la discríció* podria ser una font del *LBA* o a l'inrevés, ser el *LBA* una de les seves fonts. Aquesta indeterminació rau en la controvèrsia no resolta sobre la datació de l'escriptor castellà, fet que no permet establir amb seguretat el tipus de relació entre totes dues obres.

d'insistir en l'adoctrinament social conservador que amaga el *LBA*, que aconsella conformisme, resignació i respecte a les jerarquies per mantenir la pau, aporta una visió diferent sobre les quartetes destinades a l'elogi dels diners. Pedretti observa que "En la llista de possibilitats, tant positives com negatives, que els diners ofereixen, Turmeda crida l'atenció, sobretot, contra l'ús erroni que se'n pot fer. En aquests versos hi ha, per tant, una exhortació a l'ús correcte i mesurat dels diners: Turmeda en reconeix tot el potencial, però, malgrat els abusos que es cometien, deixa prou clar que no és el mateix utilitzar els diners per a fer el bé que usar-los per a fer el mal (...)" (Pedretti 2013: 254).

4. Caracterització literària

Consta d'un pròleg en prosa i 428 versos disposats en cent set quartetes³⁵¹ formades per tres octosíl·labs rimant entre ells seguits d'un tetrasíl·lab de rima independent (AAAx). Els octosíl·labs poden ser aguts o plans; els tetrasíl·labs són sempre plans.

El títol amb el qual es coneix actualment l'obra va ser emprat per primera vegada per Marià Aguiló al seu *Cançoner* (Aguiló i Fuster 1900), combinant la denominació de "llibre", comuna a les edicions impreses, i el terme "amonestaments", que figura al pròleg del testimoni del manuscrit X, davant d'"ensenyament" i "nodriment", com figura a les altres fonts (Pedretti 2011: 26). Popularment, va ser conegut com a *Franselm*, i és així com figura als documents i inventaris sobre les edicions de l'obra (Conca & Guia 1995b: 167-168).

El *LBA* va ser utilitzat durant segles com a obra didàctica, per educar als nens sobretot en ambients rurals. La crítica, però, tenint en compte algunes estrofes de to anticlerical, de moralitat dubtosa i el bloc sobre els diners, i en relació amb la biografia de l'autor, ha vist, a més del sentit didàctic, un fons crític i satíric que s'hauria perdut amb el pas del temps.

5. Tradició

Si considerem únicament el *LBA* sense tenir en compte les vicissituds de la vida del seu autor, ens trobem davant una obra d'intenció didàctica explícita, una sèrie de consells en forma d'aforismes destinats a l'educació d'un públic medieval força ampli. En aquest sentit comparteix la mateixa tradició que ja hem estudiat al *Llibre de tres*, i per tant no em detindrè en donar una visió general de la literatura gnòmica precedent a l'obra de Turmeda.³⁵² Sí que intentaré fer referències a les obres d'aquesta tradició que van exercir una influència més o menys directa en el *LBA*.

Com en gairebé tota obra paremiològica medieval, partint del model del *Disticha Catonis*, una bona base de les sentències tenen un origen bíblic, mentre altres procedeixen de la filosofia grega, llatina i àrab. Podríem dir que en pertanyen a un corpus

³⁵¹ Estrofes tetràstiques d'art menor en forma de sirventès caudat (Pedretti 2008: 41).

³⁵² Aquesta visió es pot trobar de forma sintètica a l'apartat sobre la tradició del *Llibre de tres*, on també hi ha referències bibliogràfiques per ampliar el tema.

“base” o comú: solen ser habituals en aquests tipus de recull, tot i que Turmeda va saber adaptar-les al català amb gran habilitat i gràcia, fent ús d’un format rimat que ajudava a la memorització de les màximes, aconseguint un notabilíssim èxit com a obra educativa.³⁵³ Destaca, però, una font directa, la *DSB*, de principis segle XIII: algunes de les sentències del *LBA* en són traducció literal, altres en són imitacions, i altres semblen inspirades en les sentències de l’obra italiana.³⁵⁴ L’autor de la *DSB*, el Schiavo di Bari, resulta un personatge confús, una mena de clergue o joglar de principis del XIII que va rebre aquest nom,³⁵⁵ i que va compondre aquesta obra, més breu que el *LBA*, amb consells de caràcter social. De la *DSB*, Turmeda en va utilitzar, a més de la quarteta inicial introductòria, algunes sentències focalitzades majoritàriament en consells i normes per viure en societat com, per exemple, les referents a la defensa de la pròpia terra i ciutat, les que recomanen austeritat, la cerca de la pau, les relacionades amb l’educació, amb el tracte amb els altres, les que recomanen el respecte a la jerarquia social, les que inciten al treball, a l’actitud conformista, a educar els fills quan són petits i respectar als pares, entre altres. Sembla que Turmeda, sobre la base de la *DSB*, hagués incorporat les sentències sobre la doctrina catòlica (amb consells per a ser un bon cristià), augmentant les que fan referència a les dones i als clergues (algunes de to anticlerical), i afegint el bloc sobre els diners, aconseguint una doctrina més completa, amb una tonalitat més variada.³⁵⁶

Una altra obra estretament relacionada amb el *LBA* és la *Doctrina de la discrícion*, de Pedro de Veragüe. La direccionalitat de la relació és, en aquest cas, poc clara. Sobre l’escriptor castellà hi ha molt poques dades per establir una datació fiable i la crítica oscil·la entre finals del XIV (Del Piero 1970: 14) i la primera meitat del XV (Rico 1973: 234-235). Aquesta oscil·lació fa difícil establir amb seguretat quina obra es va compondre primer i, per tant, quina és la font i quina la còpia, tot i que no hi ha dubtes que estan relacionades³⁵⁷ en dotze estrofes: les més literals i abundants són les de temàtica cristiana; les altres de caràcter més social no són tan literals i repeteixen tòpics. De les quatre que es troben en totes tres obres, tres apareixen traduïdes del *DSB* al *LBA*, però no són preses de forma literal a la *Doctrina* de Veragüe, sinó que hi ha una relació menys directa,³⁵⁸ i una, tot i semblar més literal, és també un tòpic d’aquest tipus de

³⁵³ Remeto a l’article de Conca & Guia 1995b per l’anàlisi del *LBA* com a obra paremiològica en relació amb la tradició més general. L’habilitat i l’estil Turmeda va ser reconeguda per bona part de la crítica; la prova més contundent és l’èxit que va tenir durant segles (Riquer 1984: 460; Conca & Guia 1995b: 167-168, 178; Vila 2001: 339-340; Pedretti 2011: 26; etc.).

³⁵⁴ A l’espera de la publicació de les taules sinòptiques elaborades per Pedretti 2008 comparant el *LBA* amb la *Doctrina*, es pot recórrer a la comparació elaborada per Calvet (1914: 160-167).

³⁵⁵ Pedretti (2011: 27 nota 2 i 2013: 251 nota 19) dona informació i bibliografia sobre aquesta obra.

³⁵⁶ Calvet estableix una comparativa entre totes dues obres: reconeix que la *DSB* és tècnicament més complexa que el *LBA*, més breu, i amb un to més uniforme i diàfan. Les sentències de to més anticlerical, l’elogi dels diners i algunes de les sentències referides a les dones de mala vida són pròpies del *LBA*, i en constituïrien els millors fragments i els més personals (Calvet 1914: 168-170).

³⁵⁷ A la taula sinòptica de Pedretti 2008 es pot veure amb claredat aquesta relació: malauradament, encara no s’ha publicat, per tant, agraeixo a l’estudiós que m’hagi permès consultar-la.

³⁵⁸ Per exemple, l’estrofa del *LBA* “Qui bé està, mai no’s moga; | qui cerca lo mal tost lo troba; | lleixar via vella per nova | és modorria” (Pedretti 2008: n. 27) és traducció de la *DSB* “Qual huomo sede bene, non si muova: | chi va carendo il male, assai ne truova: | chi lassa la via vecchia per la nuova | fa

literatura.³⁵⁹ Els paral·lelismes entre la *Doctrina* de Veragüe i el *LBA*, doncs, són suficients per assegurar la relació entre totes dues obres, però no són definitius per ajudar a establir quina és font de quina (Pedretti 2013: 251).

Establertes ja les fonts (o influències) més directes conegudes, cal intentar una anàlisi dels passatges que bona part de la crítica ha considerat originals de Turmeda, per determinar fins a quin punt són originals i a quina tradició s'adscriuen. Des de Calvet, la majoria dels estudiosos del *LBA* estan d'acord en el fet que l'anticlericalisme i l'elogi dels diners són els passatges més originals o, si més no, els més particulars, on es pot veure la "personalitat" de l'autor (Calvet 1914: 170; Riquer 1984: 45; Conca i Guia 1995b: 169).³⁶⁰ Respecte a l'anticlericalisme, l'observem a sentències com la següent: "Ço que oiràs dir, faràs, | e ço qu'ells fan, esquivaràs: | d'aicells ho dich qui lo cap ras | porten e barba" (37); en aquest cas la referència és força clara als franciscans. Una altra sentència més enigmàtica que podria tenir un rerefons anticlerical és "No vulles jurar falsament | ne per diners fer traïment. | No't fïus massa del vestiment | qui burell sia" (35), on per "burell" entenem el color gris fosc, que podria fer al·lusió a l'hàbit d'un tipus d'orde, potser la franciscana.³⁶¹ Dintre ja del bloc dels diners, en trobem tres on l'anticlericalisme s'observa de forma més directa; "Diners...| (...) fan cantar preïcadors: | Beati quòrum" (67), "Diners...| (...) fan cantar los capellans | e los frares carmelitans | a les grans festes" (68) i "Diners, doncs, vulles aplegar, | (...) | si mols n'hauràs poràs tornar papa de Roma" (72)³⁶²; i una menys directa per fer una referència més universal i no només al clergat; "(...) moros, jueus e crestians | lleixant a Déu e tots los sants, | diners adoren" (70). Són suficients aquestes estrofes per veure un anticlericalisme manifest més enllà del que era habitual als escriptors contemporanis a Turmeda? Deixant de banda les sentències antimonàstiques incloses en l'elogi dels diners, una es va inspirar en unes sentències de la *DSB*, tot i que Turmeda va adaptar el contingut per fer referència als clergues i donar aquest punt d'ironia, i l'altra és també adaptació d'un tòpic amb

foleza." La relació entre aquestes dues estrofes és molt clara, en la *Doctrina* de Veragüe, però apareix com segueix: "Ama e sigue buen consejo. | [Fuye] de perro bermejo. | Por nueuo camjno, viejo | non dexarás" (Pedretti 2008: 67). Hi ha una relació de contingut i, fins i tot, en l'ús de la metàfora del camí nou i vell — que, per altra banda, és un tòpic—, per tant, es detecta una relació més llunyana amb l'obra de Veragüe.

³⁵⁹ Seguint la taula de Pedretti (2008: 66), l'estrofa 21 del *LBA* "Escolta, fill, ço que jo't dich: | can hauràs guanyat bon amich | garda'l bé, e de l'enemich | tostemps te garda" tindria una relació més directa amb la de la *Doctrina* "Para mjentes lo que digo: | si [tuujeres] buen amigo | guárdale, e de enemigo | te velarás". Efectivament, la relació sembla més directa, tot i que es tracta d'un tòpic, a més d'un dels pocs casos en què coincideixen totes tres obres, l'únic de manera més directa.

³⁶⁰ També serien originals els referents a la doctrina cristiana, si tenim en compte que no es troben a la *DSB* i que molt pocs coincideixen amb la *Doctrina* de Veragüe. En tractar-se de típics en aquest tipus de literatura, de la qual una de les fonts més important és la Bíblia, no fan més que adscriure el *LBA* a la tradició paremiològica cristiana i no donen més trets característics d'interès per l'estudi que ens ocupa.

³⁶¹ Aquesta sentència és en realitat una reelaboració d'una treta de la *DSB* tergiversant el sentit original: "Non essar vago di far sacramento | nè per danari fare tradimento: | l'honor di questo mondo è il vestimento, | al mio parere". La reelaboració de Turmeda canvia el sentit clarament respecte de l'obra italiana. La lectura anticlerical la fa Samsó (1972: 83), Juan-Mompó i Rovira (1995: 10), Perarnau (1996: 691) i Tropé (1998: 205-206).

³⁶² Aquesta última, si bé té una menció explícita a l'església cristiana, concretament a la jerarquia màxima, també és l'última sentència amb el format anafòric i podria llegir-se no tant com un atac a la figura del papa, sinó com a un exemple de corrupció màxima dels diners, on la figura del Papa fa l'efecte de clímax.

precedents llatins.³⁶³ Riquer, tot i veure en el *LBA* “un odi real i un autèntic desig de desprestigiar aquells ordes”, reconeix que el seu to antimonàstic “no té res de sorprenent en un text medieval, i apareix fins i tot en autors religiosos d’ortodòxia inatacable (ho hem registrat en Francesc Eiximenis i en sant Vicent Ferrer, de vegades amb més cruesa)” (Riquer 1984: 458). Per tant, l’anticlericalisme del *LBA* seria poc rellevant, fins i tot davant el contrast amb els consells piadosos i respectuosos amb la fe cristiana: no hi ha un trencament o aportació original a la tradició en aquest sentit. Queda, doncs, l’elogi dels diners com el fragment més proper a la personalitat de l’autor, el més “autèntic”, el més exitós i conegut del *LBA*. Aviat la crítica va veure que aquest fragment també adapta un tòpic procedent dels goliards, tant en el to, com en el tema i en la forma;³⁶⁴ el fragment “Enxiemplo de la propiedad que el dinero ha” del *Libro del buen amor* de l’Arxipreste d’Hita n’és un altre exemple.³⁶⁵ L’ús d’aquest tòpic no és original, tot i que aquesta digressió a un llibre de doctrina cristiana i consells morals crida l’atenció. Sembla, en paraules de Pedretti, una “‘isola’ cinica”, tot i que l’ús d’aquestes formes burlesques a la predicació moral no era estranya (Pedretti 2011: 32).

Certament, hom ha detectat un cert to cínic general, un excessiu pragmatisme que contrasta amb la moralitat cristiana de la majoria de les sentències del *LBA*. A més de les sentències ja analitzades, una en concret causa certa perplexitat a la crítica reforçant la teoria de la doble moral de l’autor amagada als versos del *LBA*: “Vulles tostemp dir veritat | de ço que seràs demanat: | mas en cas de necessitat | pots dir falsa” (63). Aquest desconcert comença ja amb Calvet que va veure una possible errada de còpia en trobar una edició que canvia el terme “mas” per “ni” (Calvet 1914: 157). Descartada aquesta teoria, gran part de la crítica veu aquesta sentència com una nota més d’immoralitat turmediana al *LBA*. Em sembla interessant en aquest sentit la visió discrepant de Hauf (2000: 49), que troba en aquesta sentència un concepte procedent de la tradició hebrea que va ser assimilat per la tradició cristiana medieval, i que reconeixia situacions concretes on s’acceptaria la mentida dintre d’un marc moral.³⁶⁶ En el cas del *LBA*, a diferència d’altres textos que repeteixen el mateix concepte, la sentència no es troba matisada (és a dir no s’indiquin els casos concrets on es pot mentir), fet que ha generat aquesta lectura com immoral: difícil saber si Turmeda va decidir conscientment generar

³⁶³ Seguint a Hauf (2000: 48-49) “De la referència anticlerical, suposadament fruit del rancor personal del frare renegat, puc aportar-ne el precedent d’un dels refranys llatins de Werner (nr.49, p.19), que prova que era un tòpic més dels que circulaven arreu de la piadosa Europa teocèntrica i cristiana: ‘*Debes consilium sectari presbiterorum; | Ipsorum facta sed tu vitare labora.* = Deus seguir el consell dels capellans | esforça’t, però, per evitar llurs fets’.”

³⁶⁴ Riquer (1984: 457-458) assenyala la possible relació en l’ús de la tècnica anafòrica, també emprada a algunes composicions dels *Carmina Burana*, a més de la relació temàtica i de to.

³⁶⁵ Són les estrofes 490-513, cfr. Juan Ruiz (1988: 210-214); Pedretti (2011: 32 i 32 nota 9) fa una síntesi clara de la relació entre aquest passatge de l’Arxipreste i el *LBA*.

³⁶⁶ Hauf assenyala algunes sentències que provarien aquesta tradició: una que figura al *Llibre d’Ensenyaments delectables* del jueu barceloní Ibn Sabara, on s’indiquen tres casos on s’accepta la mentida; també assenyala la indicació a les *Siete Partidas* d’Alfonso X el Sabio, on es regularitza legislativament quan és lícit mentir; i, finalment, indica les sentències del *Facet* català i del *Facetus* llatí on també s’accepten excepcions a dir sempre la veritat.

una doble lectura o si, per economia d'espai, es va estalviar la matisació en suposant que s'entendria moralment.

El text del *LBA*, doncs, fins i tot considerant aquests passatges conflictius, és un text que s'emmarca dintre de la tradició paremiològica, sense que per ell mateix tingui res significativament rellevant com per veure'n una novetat, parodia o trencament. És una doctrina cristiana amb consells cívics, escrita amb habilitat i pinzellades humorístiques que en feien més amena la seva lectura i en facilitaven la memorització, claus de l'èxit multiseular que va tenir com obra educativa. Tot i això, hi ha un element transcendental que es troba al fons de totes aquestes variades interpretacions i que encara no ha posat d'acord a la crítica sobre la veritable intencionalitat d'una obra com aquesta: l'autor. Com va manifestar Riquer, res del *LBA* resulta sorprenent en un text medieval escrit per un autor cristià, tot i que "ací adquireix un relleu especial perquè procedeix d'un ex-franciscà, el qual (...) fa professió de fe cristiana, després d'haver-la renegada" (1984: 458). Aquí rau la clau de la possible doble lectura del *LBA*: en determinar fins a quin punt va ser escrit amb una intenció cínica, escèptica i pragmàtica, o si va ser escrit com a veritable doctrina per cristians, seguint la tradició i adaptant-se a les creences d'un públic que l'autor coneixia tan bé. El pròleg en prosa, amb el doble nom de Turmeda, abonaria la primera opció, tot i que la recepció real com a llibre educatiu, la segona. Les restants obres de Turmeda suggereixen que era capaç d'escriure per tots dos mons, al gust del públic destinatari, i entre línies aquesta capacitat d'adaptació es pot analitzar de moltes maneres diferents: com a una actitud escèptica propera al Renaixement (Marfany 1965; Santandreu Brunet 1996), i/o com una capacitat d'exercir la pràctica literària amb un perspectivisme innovador, que permetria a l'autor conservar la sensibilitat cristiana anys després de la seva conversió (Alemany Ferrer 1989). Totes aquestes interpretacions sorgeixen, però, en intentar casar les obres de Turmeda amb la seva controvertida biografia. Que un exfrare convers hagi escrit una obra com el *LBA* després de la seva apostasia voluntària és el que es pot considerar innovador, prerenaixentista, etc., no el *LBA* en si. Com a obra literària, el *LBA* és part de la tradició medieval i el públic així la rebia: com a educativa, ortodoxa i cristiana.

És interessant en aquesta línia la hipòtesi proposada per Hauf en plantejar una relació dialogal entre el *LBA* i el *Sermó* de Bernat Metge, on el segon seria "una deliberada rèplica per al·lusions, o *contentio* elidida" a les tesis del primer (Hauf 2000: 36). És indubtable la intenció paròdica de Metge i l'anàlisi de Hauf, tot i no poder provar que la paròdia és precisament sobre el *LBA*, sí que deixa clar que ho és sobre la tradició que representa. La contraposició entre totes dues obres deixa palès com el *LBA* s'adsciu a la tradició prèvia que Metge parodia.

6. Autoria

Al pròleg en prosa i al colofó de l'obra ens trobem la confirmació de l'autoria d'Anselm Turmeda, en el primer cas presentat amb el doble nom cristià-islàmic "Llibre compost en Tunis per Frare Entelm Turmeda, en altra manera apellat Abdeilà", i en el segon només amb el nom cristià "E si volets saber mon nom, | frare Entelm m'apella

hom; e Turmeda, per sobrenom” (105).³⁶⁷ La seva vida és molt rellevant per la crítica a l’hora d’estudiar l’obra d’aquest autor, en tractar-se probablement d’un cas únic en la història de la literatura catalana: un frare franciscà que renega de la seva fe i es converteix a l’islam. Anys després d’aquesta conversió escriurà obres en català pel públic cristià i també en àrab per un públic islàmic, essent reconegut i respectat en tots dos mons (Riquer 1984: 454; Epalza 1983: 62; Pedretti 2013: 239). Molt s’ha escrit des que la *Tuhfa* —nom amb què es coneix l’obra en àrab de Turmeda—³⁶⁸ va revelar detalls de la seva biografia que, contràriament al que sol succeir, en comptes d’aportar llum sobre les intencions i sentit de les seves obres, va obrir la porta a una gran varietat d’interpretacions per intentar entendre les aparents contradiccions entre les vicissituds biogràfiques i la seva obra literària, sobretot l’escripta en català. No em detindré aquí en exposar tot el que es coneix sobre la seva biografia, ni les teories sobre les relacions amb les seves obres. Per una historiografia completa i actualitzada sobre la vida de Turmeda es poden consultar l’actualització d’Epalza a la reedició de la seva tesi doctoral (Epalza 1994) i l’article de Pedretti a *Studi Ispanici* (2011: 12-13). Pel que fa a la biografia, a més dels capítols corresponents a Turmeda en la *HLC* de Riquer (1984: 445-488) i en la *HLC* de Broch (Pedretti 2013: 239-260), és de referència obligada l’elaborada per Epalza 1983 i, sobretot, la seva ja mencionada tesi sobre *Tuhfa*, preferentment la reedició de 1994. Sí que presentaré algunes de les dades de forma sumària que poden resultar rellevants per les obres presents a aquest manuscrit, el *LBA* i les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*.

Anselm Turmeda (~1350/1355-d.1422) va néixer a Mallorca i, després d’una formació bàsica, va ingressar a l’orde franciscà i va estudiar a la facultat d’arts de la Universitat de Lleida. Sembla que va passar un temps al convent dels franciscans de Montblanc, per traslladar-se temps després a la Universitat de Bolonya, on és probable que hagi continuat els seus estudis de teologia i s’iniciés en la llengua hebrea. S’ha suggerit una possible estada de Turmeda a París d’acord amb un passatge de la *Disputa de l’Ase*, tot i que aquesta única al·lusió, que a més resulta ambigua (vegeu Pedretti 2013: 241), no és suficient per assumir aquesta estada més enllà d’una possibilitat. Cap als anys 1387-1388 es desplaça a Tunis on es converteix a l’islam. Cinc mesos després l’emir Abú-l-Abbàs el va convertir en cap de la duana marítima i Turmeda es va casar amb la filla d’un mercader de Tunis, amb qui va tenir almenys un fill. En morir l’emir el 1394, Abú-Faris pren el poder i, a més de confirmar-lo en els càrrecs, el va nomenar director de la Casa del Monopoli, des d’on s’administraven els monopolis de l’Estat (Epalza 1994: 19). Des d’aquesta posició, és molt probable que Turmeda mantingués relacions amb els mercaders mallorquins, fet que li permetria mantenir el contacte amb la seva terra i enviar-hi les seves obres. El 1398 Turmeda devia compondre les seves primeres obres conegudes, totes dues en català i copiades al nostre manuscrit. És probable que la

³⁶⁷ El nom sencer musulmà de Turmeda és *'Abdallah ben 'Abdallah al-Tarğumân* (Epalza 1978). El nom significa “un servidor de Déu, fill d’un servidor de Déu, i era molt comú entre els conversos (Pedretti 2013: 242); el cognom significa “traductor” (Epalza 1994: 19).

³⁶⁸ El títol sencer és *Tuhfa al-arīb fi al-radd `alà `ahl al-salīb*, que es tradueix com *El present del lletrat contra els seguidors de la creu cristiana* (Epalza 1994).

sensibilitat cristiana d'aquestes dues obres portades pels mercaders a Mallorca, i el to nostàlgic que desprenen les *Cobles*, ajudessin a generar en el món cristià la idea que Turmeda hi volia retornar. En tres ocasions diverses autoritats reials i papals li van oferir salconduits per poder fer-ho sense represàlies,³⁶⁹ tot i que mai els va utilitzar. Turmeda va morir en la ciutat de Tunis, on encara es troba la seva tomba, un petit mausoleu al barri de Bab-al-Manara (Pedretti 2013: 243).

7. Datació

A la penúltima estrofa es declara la datació amb força precisió: “Açò fo fet al mes d’abril | temps de primavera gentil; | noranta vuit, tres cents e mil, | llavors corriem” (106): abril de 1398.

8. Localització

El lloc de composició del *LBA* és Tunis, segons es declara al pròleg en prosa i d’acord amb el que se sap de la seva biografia: “Llibre compost en Tunis per Frare Entelm Turmeda, en altra manera apellat Abdeilà”. Tot i que Turmeda va escriure el *LBA* a Tunis el 1398, igual que les seves *Cobles*, la llengua emprada i el contingut mostren que eren obres dirigides a un públic cristià i, d’acord amb el contingut més específic de les *Cobles*, als seus antics conciutadans mallorquins.

9. Testimonis

Testimonis complets:³⁷⁰

F^b: Seguint la hipòtesi de *stemma codicum* proposta per Pedretti (2008: 24-29), de les dues famílies identificades aquest testimoni pertany a α , la família més culta, amb lliçons més arcaïques i properes a l’original. Segueix aquesta peça una altra obra de Turmeda, les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*. Pedretti assenyala l’estreta relació d’alguns textos d’aquest manuscrit amb Mallorca (menciona la preponderància d’autors mallorquins, en haver-hi també un text de Torroella i els mallorquinismes detectats per Riquer al *Llibre de tres*). També indica la coherència d’aquest text en aquest manuscrit, en tenir més obres amb intenció didàctica.

N, Biblioteca de l’Ateneu Barcelonès, ms. 1: Conegut com a *Cançoner de l’Ateneu*, va pertànyer a la biblioteca del bibliòfil català Miquel Victorià Amer, adquirida per l’Ateneu Barcelonès al 1889. El còdex va ser escrit per almenys quatre mans dels

³⁶⁹ El 1402, quatre anys després de compondre el *LBA* i les *Cobles*, Roger de Montcada, virrei de Mallorca, estengué un salconduit a favor de Turmeda, on s’especifica que no es vol la seva mort sinó que es converteixi; el 1412 el papa Benet XIII signà una butlla de reconciliació per Turmeda; finalment, el 1423 Alfons el Magnànim va atorgar-li altre salconduit, garantir el seu retorn amb seguretat a terres catalanes (Riquer 1984: 450-454; Pedretti 2013: 242-243).

³⁷⁰ Per realitzar aquest apartat m’he basat en les informacions aportades per l’estudi introductori a l’edició del *LBA* de Pedretti (2008), a més d’altres informacions més actuals que he consultat al *BITECA*, amb el mateix Pedretti i amb l’estudiós Xavier Renedo, qui molt amablement em van assistir sobre aquest tema.

segles XV i XVI, amb alguns afegits del XVII. El *LBA* es troba al tretzè plec (l'últim) copiat pel que sembla un únic copista. Aquest plec, afegit al nucli central, data segurament de finals del XV o principis del XVI, tenint en compte les obres contingudes i el tipus de lletra.

X, Biblioteca Universitària de Barcelona, ms. 151; abans 21-4-I: Conegut com a *Jardinet d'orats*, procedeix de la Biblioteca de Sant Josep del Carme de Barcelona, d'on va passar a la seva localització actual. Està datat al segle XV i va ser copiat majoritàriament pel notari barceloní Narcís Gual fins al 1486. El *LBA* va ser copiat a mitjan segle XV en un plec que segurament no pertanyia al còdex original, al qual es va integrar posteriorment conjuntament amb altres textos.

Testimonis parcials:

p, Biblioteca Universitària de Barcelona, ms. 68: Copiat a València a la segona meitat del segle XV, amb tractats de medicina i veterinària i un manual de cuina. El còdex va pertànyer a Pere Miquel Carbonell, notari i arxiver reial de la Corona d'Aragó al segle XVI. Més tard va passar a la biblioteca del convent dominicà de Santa Caterina de Barcelona i després a la seva localització actual. El *LBA* és la primera obra del volum, i li manquen el pròleg i setze cobles. Sembla que s'ha perdut almenys un foli.

Br, olim Arxiu Palau Recasens IV (Barcelona): Aquest manuscrit es troba avui perdut —va desaparèixer durant la guerra civil—, tot i que es conserven sis fotografies de pàgines del manuscrit, precisament les del *LBA*, que avui es troben a la Biblioteca de Catalunya, al fons Arxiu Miquel i Planas, caixa 6.3). Pertanyia a l'arxiu del Palau de Recasens de Barcelona, que avui es conserva a la Biblioteca del Centre Borja, la institució dels jesuïtes de Sant Cugat. El *LBA* es troba copiat després del *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut, als últims cinc folis no numerats, per un altre copista, i, per tant, és tracta d'un afegit posterior, de la primera meitat del XV.

Ma, Bibliothèque municipale de L'Alcazar, ms. 1095 (Marsella): L'últim possessor conegut del manuscrit abans del seu ingrés en aquest centre va ser l'advocat i escriptor, i alcalde de Marsella, Jacques-Thomas Bory (1809-1875). El còdex sembla compost de diversos fragments que van ser enquadernats junts, patint diverses paginacions fins a l'última restauració al segle XX. Pel contingut sembla una mena de sermonari amb altres textos afegits. S'aprecien diverses mans del XIV i XV; el *LBA* és la penúltima peça.

Sh, Biblioteca d'Àngel Serradesanferm, (Sant Hilari Sacalm): Es tracta d'un dels dos manuscrits que el filòleg Francesc Carreres Candi va trobar el 1920 entre els béns de la família de Manuel Borrell (Carreres Candi 1921: 198-210). Posteriorment, va pertànyer a Guillem de Pallejà, vuitè marquès de Montsolís, qui finalment el va vendre a l'erudit Àngel Serradesanferm, mestre i estudiós de Sant Hilari, actual propietari. Carreres Candi va copiar i descriure aquest testimoni, identificant l'ús de diverses lletres i mans emprades entre els segles XV i XVII. Recentment, els investigadors Vila Medinyà & Sierra Valentí (2012) van tornar a analitzar el manuscrit i a fer-ne una edició.

Ol, Biblioteca particular d'Olot: El còdex va pertànyer al doctor Antoni Noguera Massó i va ser descrit el 1954 conjuntament amb tres pergamins i dos plecs del mateix

propietari per l'erudit Nolasc del Molar. Sembla que el manuscrit continua avui a una biblioteca particular d'Olot, però no se sap exactament quina és la seva localització. Només la descripció de Molar permet conèixer algunes de les característiques d'aquest testimoni.

El *LBA* es troba als primers folis, amb algunes estrofes repetides. Manquen els primers folis del plec, on possiblement es trobava la primera part de l'obra. Juntament amb l'obra de Turmeda es copien dos capbreus, una oració a la Verge i un conte d'origen francès en català. Els capbreus tenen una sèrie de dates ordenades cronològicament, fet pel qual es dedueix que el manuscrit es va copiar de forma progressiva, durant els segles XV i XVI. El *LBA* seria, doncs, probablement la primera obra copiada, abans de 1438, primera data que compareix amb el capbreu que el segueix. Els capbreus també contenen referències al monestir de Sant Pere Galligants de Girona, on Nolasc del Molar creu possible que es copiés el manuscrit.

Ms. Ripoll 146, Arxiu de la Corona d'Aragó: Manuscrit que va pertànyer al Monestir de Ripoll al segle XV i conté un text principal en llatí: la *Summa seu effectus tocium, voluminis Decretalium et Clementinarum*. Intercalat per una altra mà als folis 84^v i 85^v, s'hi troba l'obra de Turmeda.

Reus, Òlim Vídua Font de Rubinat: Es tracta d'un manuscrit de finals del XIV i principis del XV, avui perdut, del qual queden, però, unes fotografies a la Biblioteca de Catalunya. Conté el *Consolat de Mar*; intercalat als folis cxxxv recto i verso s'ha copiat un fragment del *LBA*.

Circulació impresa:

A més d'aquests testimonis manuscrits, el *LBA* va tenir un èxit sorprenent i va ser l'obra més impresa en català entre els segles XVI i XIX. Conegut amb el sobrenom de *Franselm*, va ser utilitzat a Catalunya com a llibre de lectura per a nens fins al segle XIX. El testimoni imprès més antic que es conserva és de l'any 1527, estampat per Duran Salvanyach a Barcelona (Pedretti 2008), tot i que es tenen notícies d'edicions anteriors.³⁷¹ Avui en dia es conserven moltes d'aquestes edicions amb finalitat didàctica.³⁷²

10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

El *LBA* s'inicia amb una rúbrica en prosa a ratlla tirada que ocupa l'amplada de dues columnes, amb una majúscula feta amb tinta vermella, una E tancada de mida més gran (ocupa l'espai de tres línies: vegeu imatge 128).

Les màximes tenen cadascuna quatre versos i es estan distribuïdes a raó de cinc per columna, és a dir deu a cada cara de foli. Els calderons vermells tenen una distribució

³⁷¹ Rubió i J. M. Madurell (1955: 272-274) van exhumar el document de compra d'una partida de llibres a l'impressor Pere Posa per part dels llibreters Gaspar Mir i Antoni Vernet el 1498, entre els quals apareixen uns 36 *Franselms*. També hi consten 8 exemplars a l'inventari de la llibreria de na Bartomeua Riera, fet el 1524 (Conca & Guia 1995b: 168).

³⁷² A més de l'estudi de Conca & Guia (1995b) ja citat, es pot consultar l'article de Pep Vila (2001) on llista algunes de les edicions catalogades del *LBA* anteriors a la gironina de 1637.

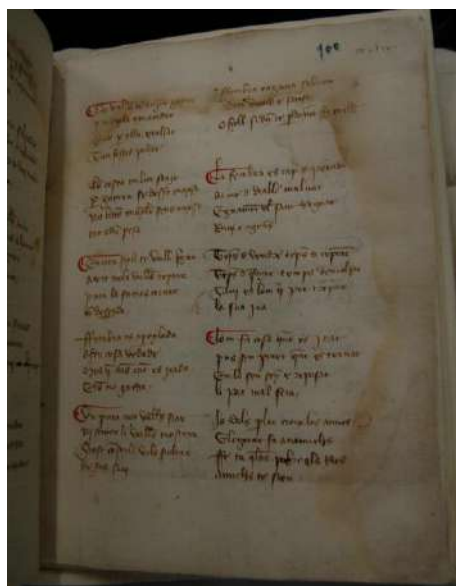
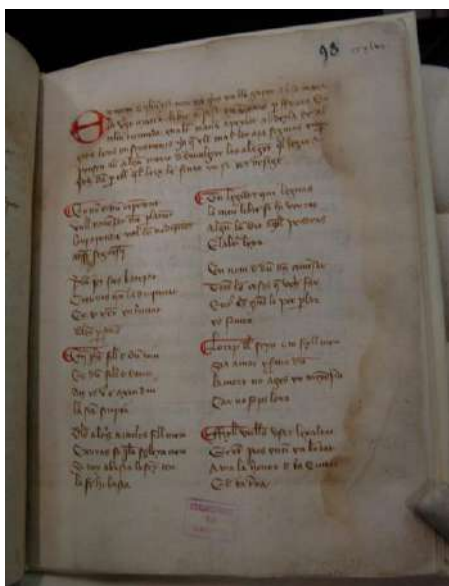
força regular: en trobem un al vers inicial de la primera màxima de cada columna, un al vers inicial de la tercera, i un al primer vers de la cinquena (última), de forma que, visualment, queden distribuïts de forma alterna a cada columna. Només tenim dues excepcions: la primera al foli inicial perquè la rúbrica ocupa l'espai de les primeres màximes de les dues columnes i, per tant, en aquest foli només tenim quatre màximes. Els calderons apareixen als primers versos de les dues primeres i terceres màximes de cadascuna de les columnes, i a la quarta i última de la segona. L'altra excepció es produeix a la segona columna del foli 100^r (fotografia 93), on el calderó vermell no apareix al primer vers de la primera màxima. Al seu lloc hi ha una petita taca vermella, com si el copista el volgués fer, però se'n penedís a l'últim moment. Curiosament, els calderons apareixen als primers versos de la segona màxima i de la quarta, mantenint l'alternança de forma inversa, però. Ens trobem davant del bloc de màximes crítiques amb les dones. En concret la màxima que genera l'alteració (la primera que hauria de portar calderó i no en porta) és “Fembra engana Salamo | Adam, David e Samsó | O fyll si d(e)us te p(er)do | not fius en ella”. Una altra alteració d'aquesta màxima és que l'últim vers es troba copiat a la mateixa línia del penúltim, fet que el copista va detectar, afegint dues línies formant una mena de calderó senzill que ja vam observar en altres obres a anotacions marginals (vegeu § 2.8.3). Per tant, la màxima es troba copiada en tres línies en lloc d'en quatre. Fora d'aquesta particularitat, res indica el perquè del canvi de posició dels calderons en aquesta columna.

Al *LBA* s'aprecien tres *maniculae* que assenyalen passatges determinats, fetes amb una tinta semblant a la de l'obra, però amb un traç molt més prim. Es troben al f. 99^r assenyalant l'estrofa que diu “Qui be sta mai nos moga | Q(ui) c(er)ca lo mal tost lo troba | lexar via veyla p(er) nova | Es modorria”; al f. 100^r assenyalant l'estrofa de la segona columna, que diu: “Te(m)ps d(e) vendre te(m)ps de co(m)prar | Te(m)ps de fogir te(m)ps dencalsar | Savj es lom q(ue) pot tre(m)par | la sua jra”; i al f. 100^v assenyalant l'últim vers de l'estrofa que diu “Q(ui) en est mo(n) va simplame(n)t | Certes va fiansosame(n)t | D(eu)s ha lom en auorrime(n)t | De dues car(e)s”.³⁷³

Pel que fa a les correccions, només trobem una a la segona columna del foli 99^v, en concret al tercer vers de la quarta màxima “d'aicells o dich qui lo cap ras” (v. 39 de Pedretti 2008), on abans de les paraules finals “cap ras” apareixen dues paraules ratllades, potser “au (o an) cap” i, a sobre de la paraula ratllada “cap” apareix “lo”.

L'obra acaba al final de la segona columna foli 103^r, on trobem la salutació “D(e)o gracias” acompanyada d'un calderó vermell. En aquesta columna només es van copiar quatre de les cinc màximes habituals i, per tant, l'espai de la salutació final es correspon amb el que hauria ocupat l'última màxima. Al foli 103^v comencen les *Cobles de la divisió del Regne de Mallorca* del mateix Turmeda.

³⁷³ Hi ha una fotografia d'una d'aquestes *maniculae* a § 2.7.2.5; també s'observa una a la fotografia del f. 100^r que acompanya a aquesta fitxa.



Imatge 128. F. 98^r (esquerra), inicial de l'obra; s'observa la rùbrica i la majúscula, i la distribució dels calderons a les columnes.

Imatge 129. F. 100^r (dreta), on observem el canvi en la distribució dels calderons a la segona columna; entre les dues columnes s'observa una de les tres maniculæ que trobem a l'obra.

XXIV. Cobles de la divisió del regne de Mallorca

1.
 - a. 24
 - b. Ff. 103^v-113^v [ff. CCLII^v-CCLXII^v].
 - c. <Con per alguns honrats m(er)caders de Mallorq(ue)s sia stat | p(re)gat afectuosame(n)t q(ue) faes e ordonas vn tractat | d(e)la Diuisio d(e)l dit Regne Supos q(ue)lo meu entenjment | sia grosser e no subtil en lart datrobar emp(er)o p(er) dar | algu(n)a sat(i)sfaccio alurs p(re)chs he fet(e)s algun(e)s cobles gros(er)es | en pla catala segons q(ue) veurets>
 - e. Sim leui vn bon mayti | Te(m)ps era d(e) p(ri)ma u(er)a ...
 - f. RAO Turmeda 182. 6 (100: 11), Parramon (1992: 90), *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*.
 - g. *Unicum*.³⁷⁴
 - h. Aguiló, M. (1900); **Olivar, M. (1927)**.
 - j. Calderons vermells a l'inici d'algunes estrofes i versos, i barres inclinades (comes) a la fi d'alguns versos.
 - k. Completa.

³⁷⁴ Cingolani (1990-1991: 112) ha identificat aquesta obra en un inventari de 1432, quan pertanyia al notari Bernat Nadal, abans de ser venuda al sastre Joan Tanyadell.

2. Argument

Les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* és un poema escrit en primera persona, caracteritzat per l'ús d'alguns elements al·legòrics i de contingut més aviat polític i moral.

A l'inici del relat Turmeda explica com un matí de primavera arriba tot cavalcant a un palau meravellós. Després que una donzella l'hagi rebut i de descriure amb detall el palau, ric en simbolisme, Turmeda conta com veu, asseguda en un tron, una reina amb el semblant molt trist. La reina, que s'identifica com l'Illa de Mallorca, plany les desgràcies del present i recorda amb nostàlgia els temps passats, i es pregunta com pot ser que, havent-hi tants mallorquins honorables (esmenta uns quants personatges històrics mallorquins contemporanis a Turmeda), el seu poble estigui dividit. Turmeda intenta explicar les raons a la reina mitjançant l'exemple de l'astròleg, que al·ludeix a la conquesta de Jaume I (a l'exemple s'explica que un rei, per assegurar-se el poder, desuneix un poble unit i acaba perdent el poder, i el seu poble, la pau). La reina demana a Anselm que vagi a Mallorca i porti un missatge d'unió als mallorquins, però Turmeda s'hi nega per por a patir represàlies. Davant la negativa, la reina li demana que escrigui alguna cosa als mallorquins amb la mateixa finalitat. Anselm accepta, demana un llapis i escriu les cobles (de l'estrofa 95 a la 123), plenes de consells de pau i unió.

Es tracta, doncs, d'una obra ben carregada d'al·lusions polítiques, socials, religioses i autobiogràfiques que, almenys en part, buscaven consolidar davant del pobre cristià mallorquí la imatge de Turmeda com a home de lletres, savi, i amb coneixements astrològics.

3. Estudis previs

Anys després de la primera publicació de les *Cobles*³⁷⁵ al *Cançoner* de Marià Aguiló i Fuster el 1900, l'estudiós Agustín Calvet les esmenta al seu llibre sobre la vida i obra d'Anselm Turmeda (Calvet 1914: 170-172). Identificada com una de les obres menors de l'exfranciscà, Calvet la defineix com a una obra de circumstàncies, allunyada del veritable esperit de Turmeda, on l'autor buscava donar prova del seu talent poètic que Calvet defineix com mediocre, tot i la "espontaneidad agradable" d'algunes de les cobles. En destaca l'aspecte històric davant la menció d'uns quants personatges contemporanis a Turmeda de certa rellevància a l'illa.

La primera —i única— edició, acompanyada d'un esperit més crític, és la de Marçal Olivari el 1927, en què publica les *Cobles* conjuntament amb una altra de les obres considerades menors de Turmeda, el *Llibre de bons amonestaments*, que també es troba al manuscrit *F* i del qual s'ha tractat a la fitxa precedent. A la introducció Olivari jutja que l'anècdota i l'elogi personal tenen una dimensió desmesurada, fet que podria indicar que el seu veritable objectiu era preparar el terreny per a una possible tornada del mallorquí a l'illa. Si fos així, en tot cas el retorn no es va produir mai, malgrat els diversos salconduits

³⁷⁵ A partir d'ara es farà servir aquesta forma abreujada en lloc del títol sencer.

que va rebre. Assenyala la influència que s'aprecia de la matèria de Bretanya com a model narratiu, i defineix les cobles com a una “excel·lent mostra de l'estil poètic d'En Turmeda, florejat i popularista alhora” (Olivar 1927: 12).

Dècades després Martí de Riquer hi farà referència al capítol sobre Turmeda a la seva *Història de la literatura catalana*. L'estudiós assenyala com a particularitat de les cobles turmedianes l'ús de l'al·legoria amb una intencionalitat política en comptes d'amorosa, més habitual (com a exemple proposa la *Joiosa Garda* de Jaume March). Entre els elements destacables menciona la forma en què la reina de Mallorca anomena al narrador, com “frare Anselm”, és a dir fent ús de la seva forma cristiana, quan ja havien passat més de deu anys de la seva apostasia, un fet que seria per tant ben conegut pel públic cristià a qui anava dirigida l'obra. A més d'aquesta denominació, que no ve acompanyada pel seu nom en àrab com sí que hem observat en el *Llibre dels bons amonestaments*, Turmeda fa un elogi dels diversos ordes cristians —crítics al *Llibre*—, assenyalant diversos personatges de la seva època, tot amb una actitud cristiana i piadosa que xoca amb allò que es coneix de la biografia de l'autor. En aquest context, Riquer crida l'atenció sobre una anècdota que relata Turmeda a les *Cobles*:

“(…) Em refereixo a la negativa de l'autor d'anar a Mallorca perquè tem, si ho fa, que li esdevindrà el mateix que a dos companys seus que ha vist cremar a la seva illa i a la d'Eivissa. Ací el mot “companyó” no crec que pugui tenir altre sentit que el de germà d'hàbit; i si al·ludeix, sens dubte, a dos framenors condemnats per acusacions d'heretgia o de qualsevol altre error o crim, el suplici dels quals degué presenciar Turmeda quan encara era cristià i frare i degué influir poderosament en la seva apostasia” (Riquer 1984: 465).³⁷⁶

Riquer conclou que la intencionalitat de Turmeda en compondre les *Cobles* era “fer ostentació de la fe cristiana i de respecte als teòlegs mallorquins, i posar de manifest que, si no gosa tornar a la pàtria, és perquè tem que li esdevindrà el mateix que aquells dos companys seus que hi foren ‘socarrats’”.

També s'ocupa de les *Cobles* Mikel d'Epalza al seu llibre biogràfic sobre Turmeda (Epalza 1983). Considera que la justificació no és l'eix central de l'obra sinó que, per una banda, Turmeda semblava buscar la benevolència dels religiosos mallorquins mitjançant els elogis, personals i generals, i, per l'altra, hi ha una intenció moralitzant i política conjugada amb l'interès de l'autor de mantenir relacions amb la seva terra i el seu gust per l'escriptura literària (Epalza 1983: 45). De fet, considera que el tema polític era més aviat una excusa, un “tema atractiu” per compondre les seves obres en català, escrites com a “divertiment literari” i potser com una forma de ser recordat a la seva terra (Epalza 1983: 63). Sobre l'anècdota referent als seus companys, Epalza sosté que és molt confusa i sense concrecions, amb un cert caràcter críptic; que no es correspondria, doncs, amb una anècdota vertadera que Turmeda volia amagar, sinó que seria volgudament imprecisa, com a una estratègia per “cridar l'atenció sobre els secrets que devia saber el seu autor” (Epalza 1983: 66, 67). Assenyala que el tractament respectuós dels ordes religiosos

³⁷⁶ L'anècdota es relata a la estrofa següent, precedida de l'exemple al·legòric del gall i el falcó: «Així me'n pren com al gall, | qui, per por, de l'hom s'estriga, | després que après lo vall, | a la porta plegadissa, | al costat d'una barandissa | viu mon companyó cremar; | un altre viu socarrar | dins aquell any en Eivissa» (vv. 721-728).

contrasta —per oposat— amb el que vint anys després tindran a la *Disputa de l’Ase* i més tard a la *Tuhfa*.

Anys després Gabriel Ensenyat i Pujol, en analitzar la literatura medieval a Mallorca, dedica un capítol a Anselm Turmeda on tracta les *Cobles*, assenyalant la relació amb la *Faula* de Guillem de Torroella pel que fa a l’autocomissionament, i amb la *Joiosa Garda* de Jaume March pel que fa al recurs al·legòric (Ensenyat i Pujol 1999: 60). Tot i que menciona el “caire enigmàtic” de les referències internes presents a les *Cobles*, l’estudiós se centra en la problemàtica política i social que fa de rerefons, concretament les divisions partidistes i les bandositats socials que lluiten pel poder i que són el motiu declarat pel qual Turmeda escriu les *Cobles*.

Finalment, Marco Pedretti, fa atenció a les *Cobles* en el seu article sobre la lectura política de l’obra catalana de Turmeda a *Studi Ispanici* i, més recentment, al seu capítol sobre Turmeda a la *Història de la literatura catalana* (2013) Assenyala que el tema de les divisions entre faccions és habitual a la societat tardomedieval i que, per tant, és present als diversos gèneres literaris i doctrinals entre els segles XIII i XIV (Pedretti 2011: 15). Relaciona les *Cobles* de Turmeda i la *Faula* de Guillem de Torroella, tant per l’autocomissionament com per la inspiració en la matèria de Bretanya pel que fa a les descripcions dels jardins i del castell on arriba Turmeda, tot i que no és al rei Artús a qui es troba sinó a una personificació de l’Illa de Mallorca. Pedretti observa que, després de l’elogi de la reina sobre els teòlegs mallorquins, la resposta de Turmeda al seu desconcert davant del fet que, havent-hi tanta saviesa entre els mallorquins, hi hagi també tanta divisió, sembla tenir una dosi d’ironia: malgrat la seva saviesa i intel·ligència, no eren capaços de resoldre els problemes que patia la societat mallorquina. Ans al contrari, havien portat dintre de l’Església les divisions que afectaven la societat (Pedretti 2011: 16, 17).³⁷⁷ Pedretti observa que, després d’elaborar un diagnòstic sobre la situació amb arguments històrics (la conquesta de Jaume I el 1229) i de ficció (l’encantament del conseller del rei musulmà previ a la conquesta que hauria generat la divisió a propòsit, per protegir els seus interessos), Turmeda defensa el pactisme com la millor forma en què es podia assegurar la pau als territoris, entenent per pactisme “un sistema di potere di natura pattista, [on] l’obbedienza che i sudditi devono al loro sovrano è regolata dai patti che sono stati stabiliti tra il principe e il suo popolo (...) articolato nei diversi *estaments*” (Pedretti 2011: 18). Turmeda defensaria, doncs, un pactisme conservador, on els alts estaments han de governar sobre els petits, sense abusar del seu poder, però, per evitar la seva rebel·lió. Tot i l’elaboració més detallada del diagnòstic, Pedretti crida l’atenció sobre la banalitat de la solució proposada per l’autor: pregar a Déu humilment perquè torni la seva divisió en amor. El missatge als mallorquins —les *Cobles* pròpiament dites— tampoc no destaca per la seva originalitat, tot i que, a més d’assenyalar la necessitat de superar les divisions amb amor a Déu, indica la necessitat de respecte mutu entre els diversos estaments (cadascun al seu lloc) per aconseguir la “pau ordenada” (és a dir que s’insisteix en el pactisme conservador). Pedretti assenyala que, possiblement, aquesta

³⁷⁷ Pedretti assenyala com significativa l’estrofa “E doncs, ¿Què és esta deshonor, | que en mi tal divís haja | on tant mestre e doctor | ha son natural estatge? | —Senyora, son avantatge | cascun d’ells cerca per si; | va dient a son vesí: | ‘Jo no són de ton llinatge’” (vv. 424-432).

solució aparentment banal sigui part d'una estratègia de l'autor per mostrar, per una banda, la seva intel·ligència en el diagnòstic (reforçant una imatge d'home savi a més de la de mestre en astrologia i altres "arts màgiques", recolzada per la seva llarga estada a Tunis, davant l'imaginari del públic cristià, a qui anaven destinades les *Cobles*) i, per l'altra, per generar la idea que, tot i tenir els coneixements per proposar una solució més substancial, en presenta una de parcial perquè, si es vol una solució més completa i real, els mallorquins haurien de manifestar que el necessiten mitjançant una invitació a tornar amb seguretat a la seva terra (Pedretti 2011: 23). Tot i això, és difícil pensar que Turmeda volia tornar a Mallorca penedit de la seva apostasia. De fet, si aquest era el cas, pocs anys després va aconseguir el primer salconduit que no va utilitzar. El que és clar és que volia mantenir relacions amb la seva terra i que l'importava la visió que d'ell s'hi tenia.

Pedretti també fa referència a la tradició manuscrita de les *Cobles* i a la seva recepció. El fet que només existeixi un únic testimoni manuscrit, en contrast amb els més nombrosos testimonis del *Llibre de bons amonestaments*, fa sospitar que la seva circulació va ser reduïda. I el fet que el manuscrit contengui textos majoritàriament de temàtica cavalleresca, amb preferència per la poesia didascàlica i sentenciosa, fa pensar que al públic li interessava més l'atmosfera cavalleresca que la intencionalitat política.

4. Caracterització literària

Les *Cobles* consten de 123 estrofes de vuit heptasil·labs (984 versos) amb rima ababbccb, precedides per un breu pròleg en prosa. Riquer (1984) i Ensenyat i Pujol (1999) assenyalen la particularitat d'aquest estrofisme i rima "en una època en què prevalien més tost les noves rimades, i per tant, la uniformitat que a l'obra imposaven. Aquest àgil estrofisme és especialment assenyalat i confereix a l'obra un especial sentir musical" (Ensenyat i Pujol, G. 1999: 60). Pedretti assenjala que els termes que emprà Turmeda ("cobles grosseres en pla català") per descriure el llenguatge de les cobles caldria interpretar-ho "en el sentit que Turmeda s'aparta de la llengua mixta occitanocatalana pròpia de la narrativa en vers d'aleshores" (Pedretti 2013: 245).

Seguint la proposta d'anàlisi de Pedretti, l'obra es podria dividir en sis unitats narratives: la primera (estrofes 1-24) relata l'arribada de Turmeda al palau meravellós i la seva descripció del jardí i el palau. La segona (25-33) és la trobada entre Turmeda i la reina, que descobreix la seva identitat i es lamenta per la divisió dels mallorquins. La tercera (34-53) és l'elogi pronunciat per la reina sobre les riqueses naturals de l'illa i, sobretot, d'alguns habitants il·lustres, membres de l'Església, que es corresponen amb persones reals. La quarta (54-67) és la causa d'aquesta divisió, un encanteri encarregat per l'últim rei sarraí de Mallorca. A la cinquena (75-92) Turmeda proposa com a solució que els mallorquins preguin a Déu perquè torni la unitat perduda i la reina li proposa que torni a Mallorca per aconseguir aquesta pau, amb la negativa de Turmeda per por de les represàlies. I, finalment, a la sisena (93-123) Turmeda s'ofereix per escriure les *Cobles* per enviar-les als mallorquins amb el missatge conciliador que no podia transmetre personalment (Pedretti 2013: 246).

Com obra literària, són dos els elements que s'han de considerar en analitzar les *Cobles*: el format al·legòric, tipus "faula" i els objectius, declarats i implícits, per als quals

Turmeda va compondre aquesta obra. En el cas de les *Cobles*, a diferència del que hem vist en relació amb el *Llibre de bons amonestaments* —on el format s'adscriu a una tradició concreta—, ens trobem amb una obra amb dues parts principals —la narració sobre les circumstàncies que van provocar la composició de les *Cobles* i les *Cobles* amb el missatge pels mallorquins—, i amb una intenció explícita (el missatge als mallorquins) i una altra d'implícita (l'autojustificació), de forma que l'autor fa servir elements de la tradició per a la consecució d'objectius polítics i personals. A les *Cobles*, doncs, hi trobem l'ús d'elements de diverses tradicions manipulats per Turmeda per compondre un missatge polític i moral explícit, a més d'una autojustificació implícita, que probablement pretén explicar de forma més sincera algunes de les raons de la seva apostasia, tot i que les referències crítiques no permeten assegurar-ho totalment.³⁷⁸

Respecte al format al·legòric, és evident en la personificació de l'Illa de Mallorca, presentada en un *locus amoenus*, dintre d'un castell, en un marc que fa servir indubtablement com a base el de la *Faula* de Guillem de Torroella (Arretxe & Vich: 1993). No em detindré ara a considerar les altres fonts que es tractaran a l'aparat següent, però volia al·ludir a aquesta font essencial de Turmeda perquè sembla ser el model o, com a mínim, la primera font d'inspiració de l'estructura argumental de les *Cobles* i, tot i no fer Turmeda una adscripció explícita al gènere de "faula" com es produeix en l'obra de Torroella, aquesta obra segueix els seus passos i s'hi pot aplicar en que hem dit de la *Faula* com a gènere.³⁷⁹ Turmeda utilitza en un primer moment, per presentar la qüestió que vol tractar, un marc fictici amb la reina com a element al·legòric principal. La reina, però, a diferència de la *Faula*, representa un element real i concret clarament identificat i, per tant, des del primer moment fa particulars o "locals" les raons del seu capteniment, assenyalant primer les divisions que afecten els ciutadans de les Illes i presentant un elogi de personalitats diverses, concretes i reals, per després escoltar el diagnòstic i remei de boca del personatge Turmeda. En aquest cas, a diferència del que succeeix amb la *Faula*, no hi ha dubtes respecte del tipus de missatge i la seva intencionalitat, almenys la més explícita: es dirigeix a un públic particular, sobre una situació real que patia la societat mallorquina, i es fa un diagnòstic social, moral i polític, per proposar-hi solucions.³⁸⁰ Ja hem comentat com Pedretti (2011) fa una anàlisi detallada de la intencionalitat política de Turmeda, tant al diagnòstic com a la solució proposada davant el problema de les

³⁷⁸ Sobre algunes de les tradicions involucrades veieu l'aparat següent.

³⁷⁹ De fet, com veurem més endavant en tractar de les tradicions, aquest fil de l'ús del format de *faula* per tractar temes polítics, amb més o menys preponderància del moral i universal, comença amb la *Faula del Rossinyol* de Cerverí de Girona, seguit per Torroella, Bernat Metge al seu *Llibre de Fortuna i Prudència* i finalment Turmeda (Cabrè-Espadaler 2013: 328-329). En tots aquests casos hi ha un ús de la *faula* amb elements al·legòrics per expressar continguts entre morals i polítics (vegeu la fitxa sobre la *Faula* de Torroella, concretament l'aparat sobre la seva caracterització literària).

³⁸⁰ La intenció explícita és la d'enviar un missatge als mallorquins per fer una reflexió sobre la seva situació de divisions; la banalitat de la solució, i el que es pot deduir en la negació de Turmeda a tornar a la seva terra per donar ell mateix el missatge, com es veurà més endavant, permeten sospitar que hi havia també una intenció personal implícita, potser una justificació respecte de la seva apostasia —motivada per un fet presenciat per Turmeda relacionat amb l'anècdota que explica a la reina de Mallorca sobre els seus companys ajusticiats— i/o temptejar la possibilitat d'un retorn, postulant-se com un savi excepcional amb por de tornar a la seva terra tot i tenir una saviesa que podria ser-hi útil.

bandositats ciutadanes:³⁸¹ Turmeda indica que el govern no pot estar en mans del “menut popular”, sinó que ha de ser regit pels “grossos”, que han de governar els “menors”. Però, al final, basant-se en la doctrina aristotèlica de la corrupció del govern, explicita la causa de la divisió del poble de Mallorca: “il popolo maiorchino è diviso perché i “grandi” abusano del loro potere, mentre i “piccoli” vogliono sovvertire lo stato delle cose e prendere il posto dei primi” (Pedretti 2011: 21). A les *Cobles* es fa, doncs, com a sermó polític, una reflexió sobre el tipus de govern que més convindria segons Turmeda i sobre com la seva perversió és causa principal dels conflictes, però no presenta solucions concretes i l’anàlisi tampoc és extraordinari. Aquest fet invita a pensar que, darrere d’aquesta intencionalitat política hi ha alguna cosa més, potser més personal, que si no és la motivació principal per la qual Turmeda va escriure les seves *Cobles*, com a mínim s’ha de tenir en compte. Hem comentat que Riquer ja va assenyalar que un dels elements més significatius d’aquesta obra és la negativa de Turmeda a tornar a la seva terra per donar el missatge de la reina als mallorquins (cosa que és un punt fort de contrast amb la base de la *Faula*), justificada per la por de represàlies. Sembla que aquí s’amaga una altra motivació —potser la central— relacionada amb la pròpia vida de Turmeda i amb la relació amb la seva terra. En aquest sentit, l’estrofa dels vv. 721-728 (vegeu nota 376) podria ser una clara justificació de per què no vol tornar a Mallorca, que sembla estendre’s de la situació fictícia de les *Cobles* a la personal i real, i que podria també ser una de les raons que anys abans el van portar lluny de la seva terra com a renegat.

Així, doncs, a les *Cobles* semblen percebre’s, com a mínim, i expressades amb diversos graus de claredat, tres intencionalitats: en primer lloc, la política, més general i explícita, on Turmeda fa una presa de posició respecte del que pensa que succeeix entre els ciutadans de Mallorca; en segon lloc, l’elaboració o consolidació d’una imatge de si mateix com a savi respectuós de la religió cristiana, davant, sobretot, dels seus antics conciutadans correligionaris;³⁸² i, en tercer lloc, una autojustificació sobre el perquè no hi vol tornar, que es podria fer extensible al perquè n’havia marxat, renegant d’una religió de la qual sembla no es vol deslligar del tot.³⁸³

³⁸¹ Des de molt avanç que Turmeda escrigués les *Cobles*, la governabilitat de l’illa de Mallorca estava molt afectada, per una banda, per les bandositats ciutadanes; eren els qui més poder tenien al Consell plener i al Consell secret i feien un mal ús, un ús corrupte dels seus càrrecs, comportant-se com a una veritable oligarquia. A més, per l’altra banda, tenim el sector dels forans (integrat per la pagesia i els habitants de les petites viles), que volien reivindicar els seus drets, i van lluitar contra aquesta oligarquia per obtenir una major representació dintre dels Consells i per una repartició més justa del poder (Santamaría Arández: 1970-1971).

³⁸² És possible que aquesta imatge de savi i, sobretot, l’elogi a la ”jerarquia política i religiosa del seu país nadiu cerqués una finalitat pràctica: posar-se bé amb els poders fàctics mallorquins davant la possibilitat d’un eventual retorn a l’illa i qui sap si a la fe primitiva” (Alemany Ferrer 1989: 46). Si bé aquesta és una possibilitat plausible, la realitat és que va aconseguir més d’un salconduit per retornar, el primer poc després de la composició de les *Cobles*, sense que Turmeda les hagi utilitzat. “Non sappiamo se Anselm Turmeda fosse giunto a pentirsi della sua fuga e a provare un vero desiderio di ritornare a Maiorca: questo è possibile, in particolare nei primi anni dopo l’arrivo a Tunisi, ma, con il passare del tempo egli sembra essersi inserito sempre di più nella società in cui aveva scelto di vivere. Una cosa sicura, però, è che egli volle continuare a mantenere una relazione con la sua terra.” (Pedretti 2011: 23)

³⁸³ No em detindrè respecte a quina d’aquestes intencionalitats és la predominant, si és que es pot veritablement establir una jerarquia (i si és que cal!). Només vull mencionar les finalitats exposades per Epalza, que ja es van exposar breument a l’apartat anterior, i que crec s’inclouen en les tres exposades ara, tot i que amb certs matisos: “el que aquest llibre indica és un interès del mallorquí per la seva terra i els

5. Tradició

En aquest apartat volia fer referència, en primer lloc, a la tradició principal que serveix de model a les cobles turmedianes, concretament a la de les “faules”, a la qual ja he fet referència en altres apartats; i, en segon lloc, als elements procedents de la tradició àrab, influència lògica si tenim en compte les dades que ens proporciona la seva biografia.

En llegir les *Cobles*, com ja he assenyalat en altres ocasions, és inevitable veure un cúmul de similituds amb una altra obra propera en l'espai i en el temps: la *Faula* de Guillem de Torroella, datada entre dues i tres dècades abans.³⁸⁴ Aquesta obra, de la que tenim també un testimoni al manuscrit que estudiem,³⁸⁵ va gaudir d'un considerable èxit, tot i que avui encara no hi ha un acord de la crítica sobre els motius que la van transformar en una obra tan rellevant al seu temps.³⁸⁶ El que sí que s'han reconegut com a elements més significatius per innovadors són l'ús de la primera persona i la incorporació de l'autor, com a persona real, en l'obra, viatjant al món de la ficció per establir un cert joc de versemblança (Arretxe & Vich 1993). Aquestes innovacions, però, ja es poden observar en la *Faula del Rossinyol* de Cerverí de Girona, que també fa servir la denominació de *faula* i un marc narratiu semblant. Així doncs, Torroella probablement es va inspirar en la *faula* cerveriniana per elaborar la seva, triant alguns dels elements narratius que permetien fer un relat alhora moral i universal, i possiblement també més relacionat amb la situació local, tot i que fent servir tota una sèrie d'elements argumentals i simbòlics procedents de la matèria de Bretanya a partir de Torroella.

A les seves *Cobles*, tot i no definir-les de forma explícita com a *faula* ni de fer servir l'element aquàtic com porta al món meravellós, Turmeda s'inspira indubtablement en la *faula* torroelliana. A l'article d'Arretxe & Vich trobem una comparació detallada d'aquestes similituds classificades en tres grups: “l'ús del jo narratiu, l'autocomissionament i els paral·lelismes argumentals” (p. 17). Entre els últims,

seus fills, un gust a escriure poemes en estil viu, musical i dialogant, i una intenció clarament moralitzant, de to cristià però sense afirmar dogmes clarament contraris a la fe islàmica (...). En realitat podem veure que la primera finalitat (l'interès per la seva terra, el gust per l'escriptura literària i la intenció moralitzant i política) domina el poema, com dominarà tota la producció turmediana.” (Epalza 1983: 45).

³⁸⁴ Entre 1370 i 1375 segons la datació proposada per Bohigas & Vidal Alcover (Torroella 1984: Introducció XX-XXI).

³⁸⁵ Es pot consultar la fitxa corresponent per a més detalls sobre aquesta obra i el testimoni present a *F*. En aquest apartat només es presentaran aquells elements que siguin rellevants en relació amb l'obra que ens ocupa.

³⁸⁶ Sobretot pel que fa a la seva intencionalitat: hi ha qui considera que darrere el sentit al·legòric de la *Faula* es troba una intencionalitat política, una defensa de la monarquia mallorquina que en el moment de composició de l'obra es trobava en una situació crítica, davant la pèrdua dels seus drets reials en favor del rei català-aragonès. El rei Artús de la *Faula* tindria paral·lelismes amb Jaume IV de Mallorca —qui finalment no va arribar a regnar—, i la *Faula* seria l'expressió del desig del retorn del rei destronat (vegeu Espadaler 1986 i Compagna 2007:16-21). Altres estudiosos han desestimat una lectura política, veient en la *Faula* “una obra estructurada al voltant dels tòpics moralitzants de l'època, en què pesa molt més, quantitativament i qualitativament, l'escenografia artúrica que el mateix missatge d'Artús” (Toldrà 1992-1993: 475). El missatge de la *Faula*, doncs, es tractaria “no pas d'una reivindicació política, sinó de la imatge universal de l'home perseguit en un món en què s'han perdut els principis de la cavalleria i cortesia representats per un Artús que contempla, allunyat, la decadència” (Toldrà 1992-1993: 476; d'opinió semblant són Isabel Grifoll 1995 i Lola Badia 2003).

destaquen les coincidències respecte de la descripció del jardí i del palau, de la trobada amb un personatge reial capficat i de l'encàrrec d'aquest personatge al jo narratiu que trameti un missatge al món real. Tot i les nombroses coincidències, les diferències entre totes dues obres també són clares. Una de les més evidents és la rellevància de l'element artúric, central en la *Faula*, més difús, limitat i estètic, en Turmeda. Trobem diferències també respecte a la interpretació del missatge que els autors-protagonistes han de transmetre: a les *Cobles* el missatge és indubtablement més localista, aplicat a un cas concret de manera clara i amb un format més proper al sermó, mentre que la *Faula* sembla jugar amb una doble lectura universal-particular utilitzant els personatges de la matèria de Bretanya com a part essencial de l'argument, amb un ús més intens dels elements al·legòrics. La rellevància del jo narratiu és una altra diferència, potser una de les més clares: a les *Cobles* el protagonisme de Turmeda és molt més fort perquè els elements biogràfics condicionen l'argument (és palès en l'argumentació respecte de la seva negativa a tornar, com en la imatge de Turmeda d'home savi que diagnostica la causa i dona la solució del problema), i és ell mateix qui analitza el problema, posa la solució i crea el missatge de reconciliació, tot i que a petició de la reina. I, finalment, una altra diferència significativa són les fonts: Turmeda fa servir com fonts secundàries la bíblica —font lògica davant la seva formació com a franciscà— i elements de la tradició àrab, totes dues absents a l'obra de Torroella. Es pot afirmar que Turmeda, doncs, aprofita l'estructura narrativa i en part l'argumental de l'obra de Torroella, apropiant-se d'una fórmula exitosa i de tradició a la Corona d'Aragó (pensem en Cerverí) per crear una obra nova ajustada a una renovada sèrie d'intencions variant els equilibris dels elements,.

No és estrany que la tradició àrab tingui un pes rellevant en l'obra de Turmeda, tenint en compte que és a Tunis on va compondre les seves obres, quan ja feia més d'una dècada que s'hi havia traslladat. En el cas de les *Cobles* aquesta influència s'aprecia primerament, de forma tímida, en alguns detalls de la descripció del castell i el jardí. Tot i que la base general i l'estructura es troba, com ja hem comentat, més relacionat amb la matèria de Bretanya mitjançant la *Faula* de Torroella,³⁸⁷ es poden trobar certs detalls de decoració oriental (Samsó 1972: 57, nota 26).³⁸⁸ Un dels elements més destacats en aquest sentit és l'encantament que es descriu com a causa del canvi d'estat de concòrdia a divisió entre els habitants de l'Illa. La forma i els detalls d'aquest encantament s'inspiren en l'art

³⁸⁷ Una altra hipòtesi és la defensada per Rubiera i Mata 1993, que proposa com a font de l'estructura argumental de les *Cobles* un *exemplum* dins d'un sermó o *khutba* que formava part del ritu de l'*istisqà*, per afavorir la pluja. A l'*exemplum* es narra com el rei David i la seva gent van trobar un palau en mig del desert on hi havia una multitud de donzelles, una de les quals es trobava sobre un llit guarnit amb flors; la bella donzella, coronada i coberta amb robes de seda, semblava somriure, i tot i semblar viva, estava morta. A una inscripció deia que era la neta d'Ad, rei d'un poble al qual Déu li havia enviat la sequera; el poble d'Ad va preguntar a Déu el perquè de la sequera i Déu els va respondre que pels seus nombrosos pecats. El poble se'n va penedir, i Déu els va enviar la pluja (l'argument més detallat i complet es pot llegir a l'article de Rubiera i Mata 1993: 163). Tot i que l'estudiosa veu en els arguments de les *Cobles* i del sermó sobre la reina del pobre d'Ad uns paral·lelismes i detalls coloristes que denoten una "intertextualitat evident" (p. 164), crec que és molt més clara, amplia, i directa, la relació entre l'estructura argumental de la *Faula* de Torroella i la de les *Cobles*.

³⁸⁸ Samsó assenyala elements concrets com la decoració de les portes del castell o que entre els fruits dels arbres del jardí apareixen els dàtils.

talismànic presentat al *Picatrix*,³⁸⁹ i més concretament es corresponen amb el *De imaginibus*, la versió llatina del *Maqāla fī tillismāt* de l'astrònom i matemàtic Thābit ibn Qurra, tal com va exposar Samsó (1972: 57-61). Turmeda va accedir a aquests textos mitjançant les traduccions llatines, que ja circulaven per Europa durant el temps de la seva formació (Samsó 1972: 60). Turmeda va accedir a aquests textos mitjançant les traduccions llatines, que ja circulaven per Europa durant el temps de formació de l'autor català (Samsó 1972: 60). Diferent és el cas del tercer element de la tradició àrab a les *Cobles*, principalment perquè en aquest cas la influència procedeix de la literatura (i no d'una obra tècnica), tot i que la font és més difusa. Es tracta de l'apòleg del falcó i el gall que de forma tan eloqüent explica les raons de la negativa de Turmeda a tornar a Mallorca per donar personalment el missatge als seus antics conciutadans. Ja Riquer va detectar aquesta influència, proposant com a font el llibre *Hayāt al-hayawān* (Vida dels animals) de l'autor egipci al-Damīrī, de la segona meitat del XIV (Riquer 1984: 465). Samsó proposa com a una altra possible font el *Kitab al-hayawān* (Llibre dels animals) d'al-Ŷāhiz, obra anterior (segle IX), molt més arrelada a la història de la literatura àrab, l'autor de la qual era ben conegut a Tunis al segle XIV (Samsó 1972: 73-75). Samsó reconeix que, tot i que existeixen aquestes dues possibles fonts, no es pot descartar que l'apòleg procedís d'alguna altra font comuna, o fins i tot Turmeda l'hagués sentit en la seva circulació oral. L'ús d'aquests elements de la tradició àrab, doncs, no són estructurals, sinó que aporten un aire més enigmàtic i oriental, que probablement reforçaven aquesta imatge de savi de tres religions i "profeta" que Turmeda es va esforçar tant a crear, sobretot davant el públic cristià.

6. Autoria

Es tracta d'una obra d'autocomissionament, on l'autor-protagonista rep l'encàrrec de transmetre un missatge al poble de Mallorca per part de l'illa mateixa, personificada en la figura d'una reina. A una de les estrofes la reina el crida pel seu nom "Frare Anselm, o fill car! | O de tres lletres mestre! | Lo morisc vos és tot clar | e en l'hebraic sòts molt destre" (vv. 433-436), el torna a apel·lar amb el seu nom cristià quan li fa l'encàrrec per primera vegada "Frare Anselm, vós m'havets dat | confort a la dolor mia. | Prec-vos no us vengia desgrat | a la vostra corteria | anar per missatgeria | al meu poble desolat" (vv. 5593-5598) i quan intenta convèncer-lo davant la seva negativa "Frare Anselm, pensar podets | que io en res no volria | vostre dan (...)" (vv. 649-651). Aquestes mencions, les al·lusions a la seva vida personal (la reina es dirigeix a fra Anselm perquè és oriünd de Mallorca i li encarrega que torni amb el missatge —cosa que no accepta—, excusant-se que ja no resideix a l'illa, les mencions sobre les llengües que domina, la seva relació amb els mercaders mallorquins, etc.), el tema i l'any de composició són indicatius evidents de l'autoria d'Anselm Turmeda. Sobre la vida d'aquest polèmic personatge remeto a l'apartat corresponent a la fitxa sobre el *Llibre de bons amonestaments*, del mateix autor.

³⁸⁹ Es tracta d'una traducció llatina d'un text atribuït tradicionalment a Maslama ibn Ahmad al-Majrī, filòsof àrab qui va viure a al-Àndalus en el segle XI, que versa sobre l'art talismànic (Samsó 1972: 58-59; Pedretti 2011: 19).

7. Datació

Va ser composta, com el *Llibre dels bons amonestaments*, el 1398, segon s'afirma a l'última estofa: “Escrita dins lo palau, | mil tres cents vuit e noranta” (vv. 977-978). Riquer precisa més aquesta datació davant les al·lusions a la croada encapçalada per rei Martí l'Humà contra Barbaria l'agost de 1398, que fracassà i tornà a Mallorca al setembre (Riquer 1984: 463). Les *Cobles* són, per tant, posteriors a setembre de 1398 (i posteriors a la composició del *Llibre de bons amonestaments*, datada a l'abril d'aquell any).

8. Localització

La localització no s'especifica ni l'obra ni al pròleg, tot i que el públic a qui va dirigida són els ciutadans de l'illa de Mallorca: “Saluts e bones amors | als fills de la gran regina | plena de moltes dolors, | Mallorques, la pelegrina” (vv. 753-756). De fet, segons declara al pròleg, són “alguns honrats mercaders de Mallorques” els que vertaderament haurien fet l'encàrrec d'escriure un “tractat de la divisió del dit regne”. El lloc de la trobada amb la regina no s'especifica: és un castell en un entorn màgic que el protagonista es troba un dia cavalcant. El lloc de composició de l'obra és probablement la ciutat de Tunis, on el mateix any va compondre el *Llibre de bons amonestaments*, i on Turmeda va viure des de la seva apostasia fins a la seva mort.

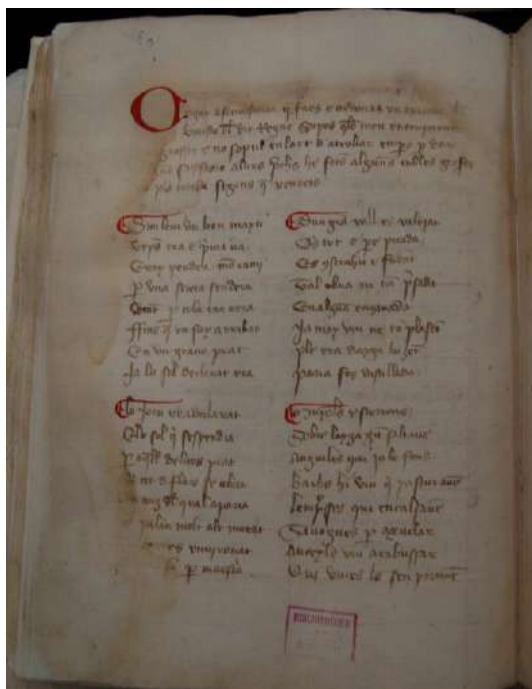
10. Aparat correccions i anotacions sobre el testimoni de *F^b*

Manquen alguns versos que apareixen a l'edició d'Olivar (1927) entre claudàtors, més concretament els versos “de maragdes e safirs” a la cobla 7, “Pels pobles on ell arriba” a la cobla 51, “Que encara tostempis sia” a la cobla 92. El darrer vers de la cobla 115, separat del vers anterior per un espai, en realitat està disposat com si fos el primer de la cobla 116. S'ha esborrat la primera línia de la rúbrica (imatge 130), escrita a línia seguida, però encara es pot llegir.

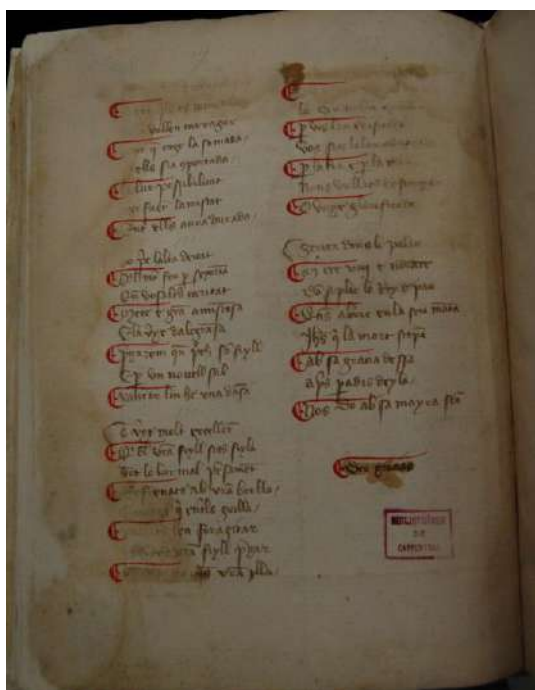
S'observen algunes correccions amb la mateixa tinta, la primera al f.104^v, on hi ha un vers que sembla adjuntat entre els versos 13 i 14 de la segona columna, “p(er) vij canals se c(o)ngita” (pàg. 108, v. 9 de l'edició d'Olivar 1927); la segona al f. 104^v, on el v. 6 de la segona columna “Co(m) girofles e mans” està marcat amb una creu, per indicar que es tracta d'una interpolació errònia (Olivar no l'incorpora a la seva edició); la tercera al f.105^r, a l'11è vers de la segona columna “lo sol nol gita major” (3r de la cobla) sembla afegit entre els versos segon i quart (v. 5, pàg. 110); la quarta al f. 105^v, on es ratlla “mi fan” (inici del vers següent) al final del 22è vers de la segona columna (7è de la cobla, v. 16, pàg. 111); la quinta al f. 106^r, on es corregeix part de la paraula “traüts” (es ratlla l'última síl·laba i s'escriu “uts” a sobre), al 5è vers de la primera columna (6è de la cobla, v. 22, pàg. 112).

També trobem dues correccions fetes amb una tinta més fosca, aparentment diferent de la de la còpia (no és clar en aquest cas pel tipus de correcció). Una es troba al f. 112^v, on s'aprecia una possible cancel·lació al final del v. 18 de la segona columna (v. 8, pàg. 139), que més aviat sembla una taca de tinta; i l'altra al f. 113^r, on s'aprecia

la lletra “t” ressaltada al final el vers 19 de la primera columna (v. 7 de la pág. 140).



Imatge 130. F. 103^v, inici de les Cobles, on s’observa la rùbrica, la primera línia de la qual es troba esborrada, però encara és llegible.



Imatge 131. F. 113^v, final de l’obra i del manuscrit, on s’observa l’alteració en la freqüència dels calderons i la salutació final.

L’obra finalitza amb la salutació “Deo gracias”, indicativa de què l’obra es considerava acabada. Cal destacar, respecte de l’ús dels calderons vermells que decoren tota l’obra, que es troben distribuïts de forma força regular (un cada 8 versos aproximadament) tret d’alguns casos puntuals (on l’últim vers d’una columna i el primer

de la columna següent tenen un calderó, fet que sol passar quan l'última de les estrofes marcades pels calderons supera els 8 versos). S'observa, però, una alteració més important en la freqüència dels calderons a l'últim foli, el 113^v, on se n'aprecia un cada dos versos (imatge 131). Aquesta obra és la de final de plec i la de final del manuscrit tal com el conservem. No tenim cap element concret, però, que indiqui que, en origen, aquesta obra era efectivament l'última del manuscrit, com tampoc tenim elements que ens indiquin el contrari, més enllà que les guardes que segueixen a aquesta obra són d'un paper posterior i que no trobem cap colofó. L'alteració, doncs, podria indicar el fi d'un plec (i del manuscrit), tot i que no es pot descartar que assenyali també la transició cap a un altre plec ara perdut o que estava planificat, però que no es va materialitzar.

3.3 Algunes consideracions sobre la llengua

La llengua en la qual es copien les obres al manuscrit és principalment català amb diversos graus d'occitanització (vegeu § 3.1.1, nota 143). També s'hi usa el francès en alguns fragments de la *Faula* i la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*. Fins ara, no s'ha publicat cap estudi lingüístic comparatiu de les obres que integren el manuscrit, ni comptem amb edicions crítiques fiables de totes. Sí que s'han fet estudis, però, alguns estudis monogràfics i edicions individuals d'algunes de les obres, acompanyades a vegades de comentaris més o menys detallats sobre aquesta qüestió. El propòsit d'aquest apartat és recollir aquestes observacions, comentaris i hipòtesis, amb l'objectiu de tenir una visió més clara de la variació lingüística present al cançoner, sense que això pugui substituir l'estudi lingüístic específic que caldrà dur a terme per arribar a conclusions sòlides que contribueixin a millorar la interpretació del recull. S'ha de tenir en compte, però, que en aquestes notes es barregen inevitablement les consideracions sobre la llengua del copista, dels antígrafs i de l'autor, cosa que dificulta encara més oferir un panorama general i extreure conclusions.

La majoria d'editors detecten un grau important de disparitat lingüística en la llengua emprada per copiar les diferents obres, que es veu reflectida especialment en el grau d'occitanització de cadascuna. Asperti (1985: 94), en comparar lingüísticament els manuscrits *F* i *E*, assenyala que *E* presenta una homogeneïtat més gran que *F*, en el qual hi ha una major variabilitat. Relaciona aquesta diversitat amb una probable diversitat de fonts, que també podria justificar la distància cronològica entre les obres. Cantavella (2013: 74) és d'un parer semblant: "De fet, el copista d'*F*, tot i tenir hàbits gràfics particulars, sol ser, en conjunt, respectuós amb les versions que copia, ja que cada obra que figura al manuscrit mostra uns certs trets lingüístics propis". A l'estudi lingüístic que acompanya a l'edició del *Facet*, Cantavella assenyala un exemple interessant en aquest sentit, a propòsit del terme *péra* / *pére* per "pedra", forma predominant al segle XIII i principis del XIV. Aquesta forma antiga que observa al *Facet* també apareix al *Llibre dels set savis de Roma*, a les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* i al *Llibre de tres*, "cosa que porta a pensar que és un hàbit del nostre copista, o bé que el nostre l'accepta conjuntament d'un copista anterior; això obriria interessants perspectives, ja que ens podria fer pensar que almenys algunes de les obres incloses en *F* haurien estat agrupades ja en la seua còpia model" (p. 78).

Si ens centrem en els comentaris sobre obres concretes,³⁹⁰ Asperti (1985: 94) observa un major grau d'occitanització en el *Conte d'amor*, el *Salut d'amor*, el *Llibre dels set savis de Roma* i els *Planys de cavaller Mataró*, totes *unica*. Pignini (2023: 11 i 12), a propòsit del tret lingüístic del *Salut d'amor*, indica que la *scripta* és catalana i que l'autor va emprar una llengua literària de base tolosana inspirada en models occitans del roman narratiu, i per tant l'autor podria ser de la Catalunya nord-oriental o del Llenguadoc. Anteriorment Ors (1985), a la seva tesi sobre el *Salut*, va afirmar que el copista pertanyia segurament a la Catalunya central-oriental i que l'autor era català (p. 59 i 517); a més va fer referència als nombrosos elements occitans del text, però els va considerar part de l'habitual hibridació de les dues llengües en els textos catalans de l'època (tot i que, per a l'*exemplum* del lai dels muls de l'infern, accepta la possibilitat d'un antígraf provençal: p. 403). Pel que fa a la *Faula*, Compagna (2007) analitza la llengua de l'obra (a partir del testimoni de *H^b*) i conclou que "el català (...) en els seus manuscrits s'empeña en el provençal i (...) en alguns aspectes en representa una evolució" (p. 195), insistint en la clara hibridació entre català i occità, especialment en la llengua literària característica de l'època de la seva composició. En l'estudi que acompanya la seva edició de la *Faula*, Vicent Santamaria (2011), en comparar els errors dels manuscrits que conserven l'obra, conclou que el testimoni *F* "és bastant correcte, i els seus errors es deuen, sobretot, a catalanitzacions" (p. 275), tot i que s'ha de tenir en compte que aquest testimoni només conserva aproximadament uns 280 versos de la versió completa.

Sobre la llengua del *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, Pacheco (1983) s'hi refereix com un "provençal catalanitzat", i Thiolier-Méjean (1996) determina, segons un petit estudi lingüístic compatiu de *F* i *E*, que els dos copistes eren catalans, possiblement de la Catalunya nord (rossellonesos). Grifoll (1996), a la seva tesi, fa una anàlisi lingüística del testimoni *F*, i tot i que no presenta unes conclusions generals sobre la qüestió, sembla que detecta una *scripta* catalana (sobretot en analitzar el vocalisme i consonantisme), tot i l'existència abundosa d'occitanismes i d'elements comuns a totes dues llengües.³⁹¹ Com

³⁹⁰ No he assenyalat cap observació sobre aquesta qüestió respecte a la *Lausor de la Divinitat* d'Aimó de Cescars, perquè no compta amb cap estudi monogràfic. Una observació personal general detecta la llengua híbrida característica.

³⁹¹ Recordem, pel seu interès, alguns exemples de les observacions de Grifoll (1996) pels diversos fenòmens lingüístics de *F*. En concret: a) la poca freqüència de "ch", que considera una tendència a la supressió d'hàbits arcaics, "des de l'òptica del cat., com de l'abandonament de solucions occitanes equívokes" (p. 76); b) pel que fa a la fricativa sorda, la grafia "ç" intervocàlica o a final de paraula no és emprada pel copista a l'obra (empra "ss"), tret de dos casos ("aço" i "dolç", acompanyat, però, de "dols"), i tampoc es troba les grafies "cz" i "z", esporàdiques en occità (pp. 79 i 80); c) l'alveolar fricativa sonora en posició intervocàlica al manuscrit es normalment "s", tot i que hi ha casos de "z" avinguts amb la tradició occitana (p. 80); d) presenta més incidència del diftong "au" en formes occitanitzades, perquè han monoftongat en català, tot i que hi ha duplictat en algunes solucions, potser per qüestions de rima (p. 88); e) sobre els diftongs "ay", "ey" i "oy", el manuscrit presenta un bon nombre de solucions occitanes que, segons Grifoll, "contribueixen a bastament al vernís trobadoresc del text" (p. 89); f) el tractament dels grups llatins -C (+ E, I)-, TY (+ vocal)- i -D- intervocàlica és un dels trets més occitanitzants de *F*, que sol conservar la consonant quan en l'evolució fonètica del català tendeix a la seva supressió, per tant, la conservació d'aquest tret en alguns textos s'ha valorat com influència o hàbit gràfic de copistes occitanitzants (p. 92); g) la "t" final del grup "-nt" es manté majoritàriament, tret català tenint en compte que als textos occitans cau a partir del XIII (p. 93); i h) el manteniment fònic de "-r" final als infinitius i subjuntius en singular també indiquen una *scripta* catalana, perquè l'emmudiment es produeix en català a

a curiositat, assenyala un hàbit del copista (present en altres obres) que consisteix en el doblament esporàdic de la “f” quan és inicial al vers, que considera una qüestió ornamental (p. 77), cosa que s’observa també en *H i E*.

Sobre els *Planys del cavaller Mataró (unicum)*, el primer editor, Morel-Fatio (1881) fa un petit estudi lingüístic que el porta a creure que la llengua emprada és semblant a la d’altres obres del mateix manuscrit, sobretot la del *Facet (unicum en català)*, el *Llibre dels set savis de Roma* i la *Disputació d’en Buch ab son cavall*; remarca també el coneixement de la literatura occitana de l’autor. Pel que fa al *Castell d’amor (unicum en català)*, els dos editors (Pagès 1927-28 i Cantavella 2000) coincideixen en considerar l’obra com escrita en llengua catalana.

Lluís Cabré (1993: 127-128), a la seva edició de l’*Arnès del cavaller*, determina que el copista de *F*, tot i no ser un lector especialment atent, és fiable perquè tendeix a no innovar.

La *Història de l’amat Frondino i de Brisona (unicum)* resulta especialment interessant en aquest aspecte perquè barreja no només gèneres i estils lingüístics, sinó tres llengües: un català occitanitzat a les noves rimades que fan de marc, la llengua clarament catalana de les cartes en prosa, a més d’escriure les peces líriques en francès, ajustant-se a la idea d’una llengua per a cada gènere. Sobre aquesta qüestió Annicchiarico (1990: 59) apunta que la llengua de les noves rimades és un occità híbrid i artificios, que és el que sol trobar-se a la poesia lírica i narrativa catalana de l’època.

Quant a la llengua del *Calendari rimat*, Grapí i Rovira (2003) indica que la de *F* és semblant a l’emprada pels altres testimonis del seu grup, i la defineix com “un català adornat amb alguns occitanismes” (p. 150).

Per al *Llibre dels set savis de Roma*, tant Sansone (1963) com Giannetti (1996) sostenen que, dels dos testimonis conservats, el de *F* està més catalanitzat (l’altre, el de *F^m*, és més arcaic), tot i que tots dos tenen una llengua híbrida occitanocatalana.

Respecte de la llengua del *Llibre de tres*, poc s’ha dit que resulti útil per aquest apartat. Morel-Fatio (1883), el seu primer editor, identifica l’autor com un jove català o mallorquí del XIV o XV. A partir d’aquesta afirmació, altres editors i estudiosos d’aquesta obra han vist alguns paral·lelismes amb altres obres de Turmeda (Morel-Fatio 1883, Faraudo, Janer & Moliné 1907-10 amb la *Disputa de l’Ase*; Olwer 1914 amb el *Llibre dels bons amonestaments*, igual que Epalza 1983 i Conca & Guia 1995a), tot i que es basen en l’estil i el contingut i no en particularitats lingüístiques. Riquer (1997), últim editor del *Llibre de tres*, no considera aquestes coincidències prou sòlides com per plantejar una autoria comuna, tot i que detecta alguns mallorquinismes.

Sobre la llengua del *Llibre dels mariners*, Ors (1977-78) considera que l’autor probablement pertanyia a la zona del català oriental-central, i que la lletra de la còpia és de les darreries del XIV (p. 232). Comenta que els occitanismes són escassos, que té rimes

finals del xv i en occità al segle XIV (p. 94). Com altres autors que han estudiat els aspectes lingüístics d’alguna obra, detecta una confusió en les vocals àtones “a” i “e” típica del català oriental (pp. 87-88). Aquest fenomen abonaria la idea d’un possible copista català, tot i que Grifoll admet que també són confusions habituals en occità (i, per tant, podrien indicar no l’origen del copista, sinó la influència que la tradició gràfica occitana té sobre ell).

simples i que hi ha una “absència de formes reputades incorrectes pels puristes de les *Regles d’esquivar vocables*” (p. 232).

Villas i Chalamanch (1990) se centra en l’examen de la llengua de composició de la *Disputació d’en Buch ab son cavall*, que identifica com més propera al català central (àrea barcelonina). Sobre l’autor, indica que segurament era culte i de procedència burgesa, capaç de distingir entre l’occità i el català (p. 41). Conclou que el text és totalment català, tot i que mostri alguns occitanismes.

A la seva edició i estudi sobre el *Facet*, Cantavella (2013) aprecia una clara quantitat de solucions antigues i occitanes correctes que li fan pensar que no és una imitació de l’estil antic, sinó que l’obra va ser escrita a les primeres dècades de regnat de Pere el Cerimoniós. També sosté que pertany al català oriental, i que presenta una sèrie de trets gràfics i lingüístics particulars, però no sistemàtics, que indiquen que l’obra va ser copiada per diversos transmissors durant èpoques diferents abans d’arribar al manuscrit (p. 74). Pensa que l’autor probablement va emprar una llengua més propera a l’occità, que s’ha modernitzat amb les diverses còpies (p. 91).

Pel que fa al corpus *Cobles fetes per lo precors cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València*, probablement per tractar-se de peces líriques (i ser un corpus) presenten més unitat temàtica, mètrica, lingüística i estilística, amb una més clara intenció occitanitzant (Ferrando 1983). Sobre la llengua, Ferrando comenta que és artificiosa, “morfològicament occitanitzant i sintàcticament acatalanada” (p. 66). La primera composició sembla més catalanitzada que la resta, amb més empremta occitana (sobretot en lèxic i fonètica). L’última peça, “Resplandor infínida”, és més senzilla, cosa que ha fet pensar als editors que no és part del mateix corpus per les diferències d’estil, tema i mètrica. No indiquen, però, una diferència lingüística amb les altres composicions.

Sobre la llengua del *Llibre dels bons amonestaments*, d’Anselm Turmeda, Pedretti (2008) indica que *F* (que adopta com a manuscrit base, pel seu comportament conservador) pertany a la família més culta, amb lliçons més arcaiques i properes a l’original (p. 28-29). Si bé els editors no ho confirmen de forma explícita, sembla que es tracta de una llengua més clarament catalana, cosa que té sentit si tenim en compte la datació (1398) i, sobretot, el contingut sapiencial. En aquest sentit és interessant l’afirmació de Turmeda a la següent obra del manuscrit (l’última copiada, i altra vegada un *unicum*), les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, quan diu que són “cobles grosseres en pla català”; Pedretti (2013: 245) explica que segurament l’autor volia indicar d’aquesta manera que la seva llengua era més catalanitzada que la híbrida occitanocatalana habitual en les noves rimades de l’època.

Totes aquestes observacions, col·locades amb les dades codicològiques i del sistema de còpia estudiades en aquesta tesi, ens permeten afirmar que la llengua amb la qual es copien les obres al manuscrit, tot i ser majoritàriament la llengua occitanocatalana característica de la llengua literària d’aquesta època, no és uniforme, és a dir, les obres conserven característiques lingüístiques particulars significatives. Aquesta heterogeneïtat mostra una falta de voluntat per part del copista d’uniformar els textos, cosa que denota una actitud passiva, que sembla mantenir un grau de fidelitat important a les fonts (cosa que també s’observa en el sistema de còpia, vegeu § 2.10). Tot i la presència d’aquesta

diversitat lingüística, alguns dels editors han detectat trets que identificarien un copista de la Catalunya oriental (Ferrando 1983, Ors 1985, Grifoll 1996, Thiolier-Méjean 1996 i Cantavella 2000), tot i que discrepen en acotar aquesta localització a la zona central o septentrional. Cal afegir que totes les afirmacions presenten la dificultat addicional de no distingir clarament entre la llengua original de l'autor, la del copista i la de les fonts (especialment en les *unica*), i les dades obtingudes dels estudis lingüístics no sempre deixen clar quina llengua analitzen. Un estudi lingüístic comparatiu entre la llengua emprada a les obres podrà, segurament, donar més indicis sobre aquestes qüestions, a més d'establir algunes relacions entre les llengües emprades a les obres que, tal com suggereix Cantavella (2013), podria ajudar a determinar si algunes de les obres provenen d'una font comuna.

3.4 Conclusions

Als apartats de la descripció interna del *Cançoner de Carpentràs* es pretenia aconseguir una presentació detallada i completa de les obres contingudes al manuscrit, tant pel que fa als aspectes intrínsecs (argument, edicions i estudis existents, caracterització literària, tradició, autoria, etc.) com als relacionats amb les particularitats del testimoni *F* (elements codicològics, relació amb altres testimonis quan la peça no és un *unicum*, posició al manuscrit, etc.), seguint una fitxa descriptiva sistematitzada (vegeu § 3.2.1). També, i com a introducció a aquestes fitxes, es presenten diversos llistats (com ara el de les obres copiades a cadascun dels fragments del manuscrit i l'ordre segons la reconstrucció, els *unica*, els autors, els incipits) que poden resultar d'utilitat per a l'anàlisi d'aspectes més genèrics. L'objectiu principal d'aquesta descripció interna, doncs, és presentar amb detall el contingut de *F* pervingut, tot col·locant-lo amb la informació de la descripció codicològica, de forma que es pugui tenir una visió més global del còdex. Només així podrem interpretar al màxim les dades que ens ofereix, tant pel que fa a la seva pròpia història com per a la història de la literatura catalana. Com a conclusió presentaré un breu repàs del contingut del recull, ressaltant de cada peça només els aspectes que poden resultar interessants per interpretar el conjunt del còdex.

El primer que s'ha de recordar quan es parla del contingut del *Cançoner de Carpentràs* és el caràcter acèfal, a causa d'una llacuna inicial de com a mínim 99 folis. Sabem, però, que part d'aquests folis contenen el fragment que falta de la *Faula* de Guillem de Torroella, actualment la primera peça del manuscrit, de la qual conservem només la secció final. La *Faula*, doncs, es trobava al mig del manuscrit original. Tenint en compte també que la còpia de l'obra s'interromp abans del final, només en conservem una versió molt fragmentària que no arriba als 280 versos. El copista va reservar l'espai corresponent a un foli i mig (els ff. 3^v- 4^{rv} són en blanc), és a dir, exactament l'espai que necessitava per acabar l'obra d'acord amb la versió sencera que presenta el cançoner *Vega-Aguiló*. Això és molt interessant per poder valorar la resta d'espais en blanc reservats sistemàticament al final d'obres de còpia fragmentària a *F* (§ 2.10). Cal afegir-hi un altre hàbit del copista: l'ús recurrent de la salutació "*Deo gracias*" al final de les peces (aquest element és, efectivament, un dels més sistemàtics al manuscrit, vegeu §

2.7.2.6). A les grans llacunes inicial i final que afecten l'obra, s'hi han de sumar les que venen de la mutilació del marge superior dels primers folis i als errors del copista en alguns versos. Aquesta peça és, a més, la més danyada pel pas del temps, cosa que suggereix una datació antiga de la llacuna inicial. Pel que fa a la caracterització literària, recordem que la *Faula*, escrita al voltant del 1373 (vegeu § 3.2.2.I: Datació), barreja elements folklòrics locals amb d'altres de tradició literària francesa (en concret, de la matèria de Bretanya).

La segona obra copiada al manuscrit, el *Conte d'amor*, és també fragmentària, com demostra la manca de la salutació final característica i els espais de reserva de blanc.³⁹² És un dels *unica*, i per tant no podem comparar el text amb cap altre testimoni per saber quants versos falten de la versió original. L'obra està composta en codolades, i presenta un color occità més marcat que altres obres del manuscrit, potser per la seva vinculació més estreta amb la tradició trobadoresca (§ 3.3). En efecte, els estudiosos coincideixen a assenyalar que el *Conte d'amor* forma part de l'expansió narrativa de la lírica trobadoresca, amb una notable influència de l'*ensenhamen*, amb el qual comparteix una clara voluntat didàctica i el gust per la casuística amorosa. L'obra és de datació imprecisa, tot i que recentment s'ha proposat mitjans del segle XIV com a època de composició més probable (Cabré, Miriam & Rodríguez 2016), rejuenint les propostes anteriors (pas del XIV al XV), circumstància que explicaria la influència tardotrobadoresca i l'occitanisme accentuat, en una obra que reelabora els motius trobadorescos que segueix el camí dels trobadors catalans que ja havien escrit narrativa occitana.

Després del *Conte d'amor* i seguint la hipòtesi de reconstrucció proposada en aquesta tesi, hi trobem el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, actualment al fragment parisenc (*F^a*). Codicològicament aquesta peça és la que presenta més dificultat d'integració a *F*, perquè les dades analitzades permeten establir més d'una hipòtesi i no tenim indicis suficients per prioritzar-ne cap. Tot i això, la presència d'altres testimonis ha facilitat informació significativa tant per analitzar l'obra com per elaborar les hipòtesis de reconstrucció del manuscrit. Es tracta d'una *faula* (com queda clar als primers versos)³⁹³ de temàtica fantásticoamorosa, una fusió de l'argument de la bella dorment amb elements trobadorescos, tot i que reelaborats a partir d'elements cristians i folklòrics i amb una forta influència francesa (en concret dels *lais* i *romans*). Està composta en noves rimades, amb una estructura que l'apropa al *roman* (Cabré, Miriam & Espadaler 2013: 323). *F* en presenta una versió inacabada, amb una altra llacuna interna important, que podria ser posterior a la còpia, tal com planteja Grifoll (1996): això seria plausible segons una de les

³⁹² En aquest cas l'espai en blanc deixat no es pot saber amb precisió. Queda en blanc la segona columna del foli on acaba l'obra i entre els folis CXJ (on acaba actualment l'obra) i CXXIII de la numeració antiga (= ff. 12-13 mod.) hi ha una llacuna de 11 folis. Segons una de les hipòtesis de reconstrucció, la llacuna presumiblement estaria ocupada pel *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, que n'ocuparia entre 7 i 9 folis. Si fos així ens quedarien en blanc entre dos i quatre folis, que podria ser l'espai deixat pel copista per acabar el *Conte d'amor*.

³⁹³ La denominació de *faula* suggeriria una preponderància del component didàctic per sobre de l'entreteniment, cosa que no es verifica en aquesta obra, on l'entreteniment té més pes que l'ensenyament. Tot i això, aquesta obra i la *Faula* de Guillem de Torroella comparteixen aquesta denominació i totes dues tenen també una forta influència francesa en diferents aspectes.

hipòtesis de reconstrucció del manuscrit proposada en aquesta tesi (§ 2.6.3: vegeu la hipòtesi c). Resten en blanc part de la segona columna del vers del foli final i, segons la nostra reconstrucció, hi hauria dos folis en blanc més. Recentment, Lluís Cifuentes ha trobat un nou testimoni que situaria el *terminus ante quem* de la composició al 1320, data molt més reculada que la suggerida per la crítica anterior, que la situava a finals del mateix segle.

Segueixen els *Planys del Cavaller Mataró*, *unicum* que sembla complet. Narra en primera persona i fent ús del vers narratiu les queixes del cavaller Mataró davant l'actuació dels frares que interfereixen, amb intencions luxurioses revestides de moral estricta, en les relacions entre les dones i els cavallers (de fet, explica la seva anècdota personal). Els seus 903 versos, en dos episodis (la pallissa de l'alca vota al frare o el diàleg enganyós del frare amb la dama), han permès considerar aquests planys com a obra còmica, classificant-la entre els *fabliaux* catalans. Altres estudis, però, qüestionen que els textos humorístics catalans puguin assimilar-se al gènere satíric francès i, en el cas dels *Planys*, fins i tot que tingui un caràcter còmic, que seria més aviat residual (Marfany 1991). Segons aquesta interpretació, els *Planys*, serien una imitació dels poemes cortesos o, més aviat, una reelaboració d'un tema tangencial de la lírica cortesa, però que també pertany a aquesta tradició (la queixa dels cavallers sobre els frares), i per tant l'estil s'ajustaria amb aquesta intenció. Respecte de la seva datació, com moltes de les obres contingudes al *Cançoner*, és incerta: Martí de Riquer la considera més aviat com de la segona meitat del segle XIV (1984: 268).

Si observem les particularitats codicològiques que afecten aquesta obra, crida l'atenció que el canvi de tinta que es produeix a partir de la segona columna del foli 16^r, que es manté fins al final de l'obra i afecta també la següent (vegeu § 2.8.1 i § 2.10). El canvi de tinta sobtat podria estar indicant que l'obra es va copiar en dos moments diferents. Aquestes particularitats inviten a reflexionar sobre el sistema i els criteris de compilació del copista, que començava a copiar obres que potser no tenia senceres, deixant espais per acabar-les calculats amb certa precisió (probablement coneixia les obres que volia copiar).³⁹⁴ Per tant, és possible que volgués copiar les obres en espais més o menys predeterminats en comptes de seguir un criteri purament atzarós.

L'obra que segueix després dels *Planys* és coneguda com *Castell d'amor*, una de les poques obres en prosa del manuscrit.³⁹⁵ Es tracta d'una traducció de les *Demandes et réponses d'amour* franceses, conegudes també com *Chastel d'Amours*, datades a la

³⁹⁴ Com s'explica al apartat dedicat al sistema de còpia (§ 2.10), l'indici més important en aquesta teoria l'aporta també les *Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*. En el cas dels *Planys*, existeix la possibilitat que el copista es quedés sense la tinta habitual i la vermella (tot i que és estrany que li faltessin les dues alhora, i que no emprés la vermella posteriorment per repassar els calderons i unificar l'estètica del manuscrit) i que es veiés obligat a canviar-la per acabar l'obra. En el cas de les *Cobles* valencianes el canvi de tinta i la pèrdua de calderons només afecten l'última estrofa de la primera de les peces líriques. Per tant, queda clar que es tracta de dos moments diferents de còpia, el segon indicat per la tinta fosca i la manca de la vermella. A les tintes, a més de l'apartat corresponent (§ 2.8.1), s'hi fa referència a les conclusions de la descripció externa (§ 2.13), on es proposa un sistema de còpia en mínim tres temps.

³⁹⁵ Una altra obra en prosa és el *Llibre de tres*; després tenim obres amb les rúbriques en prosa (com el *Llibre de bons amonestaments* o les *Cobles turmedianes*), o el *prosimetrum Frondino*, on part de l'obra, les cartes, són en prosa. Vegeu la taula 11.

segona meitat del segle XIV (Pagès 1927-28). L'obra catalana és una traducció força literal³⁹⁶ que, tanmateix, prosifica les demandes en vers franceses, potser seguint altres models francesos de demandes d'amor que eren majoritàriament en prosa (la prosificació segurament facilitava la traducció sense sortir-se del "gènere"). La versió catalana presenta una sèrie d'errors significatius que convé comentar aquí perquè ens donen informació rellevant sobre la relació del copista amb les seves fonts.³⁹⁷ Alguns errors mostren un copista poc creatiu que intenta ser fidel a la seva font, fins al punt de deixar una demanda sense la resposta. Altres indiquen que podia cometre errors (com fusionar dues preguntes, creant-ne una d'incomprensible). A les obres amb més testimonis, però, veiem que *F* sol ser un dels més fidels i correctes lingüísticament (per això sol ser escollit com a manuscrit base a diverses edicions).³⁹⁸ A més, hem vist que el copista fa correccions en diversos moments de la còpia i no només durant la còpia, cosa que mostra certa voluntat d'oferir un text correcte (fins i tot arriba a afegir un vers entre dos versos o a ratllar mig vers quan detecta que està copiant el vers que no toca, vegeu § 2.8.2). Tot apunta, doncs, a pensar que la font del *Castell d'amor* tenia ja alguns errors que el copista no va voler esmenar principalment per respecte a la font.

Un altre aspecte que convé subratllar és que aquesta obra reforça la connexió entre el compilador i la cultura francesa (sugerida per altres peces) en tractar-se de la traducció d'una obra que no té tradició a Catalunya, més enllà d'aquest testimoni, com ja va indicar Pagès. A més, a diferència de les altres peces que hem comentat fins ara, aquesta obra no és narrativa, sinó una exposició teòrica de temàtica amorosa: des d'una òptica cortesa, presenta una al·legoria de l'amor com a un castell, tal com retrobem també en la tradició occitana (vegeu § 3.2.2.V: Tradició).

Com s'ha comentat anteriorment, el *Castell d'amor* està copiat en una tinta més fosca, sense calderons vermells. És l'única obra del manuscrit íntegrament copiada només amb aquesta tinta i és possible, per tant, que s'hagi copiat en un moment posterior respecte d'altres obres (cosa que també podria justificar el que no s'hagin corregit alguns dels errors a les demandes, tot i que presenta correccions menors, com la majoria de

³⁹⁶ A la fitxa (§ 3.2.2.V: Caracterització literària) es comenta una diferència significativa entre les demandes franceses i la versió catalana: a la segona hi apareixen unes set demandes que no apareixen en cap altra font. Les dues hipòtesis que considerem més plausibles són una de les presentades per Pagès (1927-28), que sosté que el copista català va comptar amb una versió francesa més completa que la conservada actualment, va prosificar el text i va copiar les demandes que li resultaven més comprensibles, i la proposada en aquesta tesi, que defensa que la seva font ja era una versió traduïda, prosificada i ampliada, i que els errors són de còpia o que ja hi eren a la font.

³⁹⁷ Els errors es troben explicats i detallats a la fitxa del *Castell d'amor* (§ 3.2.2.V: Tradició). A aquesta fitxa també es presenten més desenvolupades les hipòtesis (de Pagès 1927-28 i personals) sobre per què la còpia presenta aquests errors. També se'n fa referència a § 2.10.

³⁹⁸ Grifoll (1996) i Grapí i Rovira (2003) prenen *F* com a manuscrit base per les edicions del *Frayre de Joy e Sor de Plaser* i del *Calendari rimat* respectivament, per presentar millors lliçons que els altres testimonis. Lluís Cabré (1993) considera que els dos testimonis de l'*Arnès* tenen un nombre semblant de males lectures i Pedretti (2008) determina que *F^b* és un dels testimonis més conservatius i millor qualificats des d'un punt de vista lingüístic juntament amb *Br*, per tant, els pren com a base. També es pren *F^b* com a manuscrit per l'edició del *Llibre dels set savis de Roma*, en aquest cas, però, perquè l'altre testimoni (*F^m*) conservat és molt fragmentari.

peces del manuscrit). Manca la salutació final, de manera que el copista no la considerava acabada (després ve un foli en blanc).

Segueix el *Salut d'amor*, un *salut* trobadoresc amb dues insercions narratives amb citacions de trobadors. Joan Ors (1985: 514), principal estudiós de l'obra, proposa datar-la a l'inici del darrer terç del segle XIV, tenint en compte aspectes lingüístics i les datacions d'altres obres del manuscrit, datació coincident amb Pignini (2022), d'acord amb el seu estudi lingüístic. En canvi, Asperti (2001) suggereix una datació més reculada perquè el copista de *F* va tenir problemes en interpretar algunes grafies a la font habituals en el XIII i el XIV. Pignini, però, indica que aquestes grafies encara s'empraven al segle XV, tot i que de forma habitual (§ 3.2.2.VI: Datació).

L'estudi del testimoni manuscrit del *Salut d'amor* aporta algunes dades interessants a l'hora d'analitzar el *Cançoner*. En primer lloc, sobre el copista: segons Ors pertanyia al català oriental central (1985: 13-59) i la còpia d'aquesta peça s'hauria fet al dictat, hipòtesi que explicaria algunes errades provocades per homfonies de les lliçons correctes.³⁹⁹ En segon lloc, sobre el sistema de còpia: l'inici del *Salut* coincideix amb l'inici del tercer plec i s'observa per primera vegada al manuscrit el canvi en la freqüència d'aparició dels calderons vermells, que passen d'un cada 6/10 versos a un cada 2, i que només afecta el primer foli del plec. Ja s'ha explicat que aquesta alteració possiblement respon a una qüestió estructural per assenyalar les transicions entre plecs (§ 2.7.2.1).

Després del *Salut* hi trobem *Lausor de la divinitat* d'Aimó de Cescars. Es tracta d'un breu resum catequètic en vers narratiu, escrit en llenguatge planer, més relacionat amb les doctrines morals que circulaven per la societat medieval (com la *Doctrina moral* d'en Pacs, el *Llibre dels bons amonestaments* de Turmeda o el *Llibre de tres*) que amb tractats de contingut més teològic. És una obra breu de contingut intranscendent que, tanmateix, resulta interessant en estudiar el *Cançoner*, perquè, a diferència d'altres peces, en coneixem el títol, l'autor i una dedicatòria que permeten datar-la i localitzar-la amb una certa precisió.

Sobre l'autor, el nom del qual es menciona dues vegades al poema, no s'ha pogut establir una identificació precisa. Massó i Torrent assenyala que el nom d'Aimó és rar a la Catalunya medieval i sol estar vinculat a personatges que no són catalans, mentre que el cognom Cescars sí que és freqüent (Massó i Torrents 1932: 392). Martí de Riquer (1984: 301) apunta la possibilitat que fos un descendent del trobador Amanieu de Sescars, però no hi ha més indicis en suport d'aquesta hipòtesi, més enllà de la semblança entre els noms. També s'ha analitzat la possible connexió entre l'autor i el llinatge Requesens, atesa la dedicatòria i l'elogi al bisbe Guerau de Requesens que apareix a la peça, tot i que no s'ha trobat cap document que vinculi cap Cescars amb els Requesens lleidatans. Gràcies justament a l'elogi i salutació que l'autor dirigeix al bisbe de Lleida s'ha pogut establir la datació amb una certa precisió: l'únic bisbe d'aquest nom als segles XIV i XV va ocupar el càrrec des de 1380 fins a 1399 (Riquer 1984: 302). La dedicatòria

³⁹⁹ Aquesta observació d'Ors no és recollida ni per Asperti (2001) ni per Pignini (2022). Tampoc he trobat cap altre estudiós de les obres contingudes a *F* amb una hipòtesi semblant (vegeu § 3.3).

a un personatge històric de Lleida convida a pensar sobre la localització de l'obra, perquè és possible que el poeta tingués alguna relació amb aquesta zona.

Després de la *Lausor de la divinitat* es copia una altra obra doctrinal, ara més elaborada i complexa, l'*Arnès del cavaller* de Pere March. El poema presenta una sèrie d'elements simbòlics relacionats amb l'arnès i el cavall del cavaller, per il·lustrar les virtuts necessàries al bon cavaller cristià i al bon governant i mostrar com s'ha de defensar dels vicis. Així doncs, es barreja la doctrina moral cristiana i la cortesa en l'elaboració d'una mena de regiment de prínceps. Aquesta peça és significativa perquè té autor conegut i una datació estimada: Pere March (1338-1413?), segon germà de Jaume March i pare d'Ausiàs March va dedicar l'*Arnès* a Alfons duc de Gandia (1332-1412), a qui va servir com a militar i tresorer. Aquesta identificació permet vincular la peça amb una família com la del March, pertanyent a un cercle literari concret, a més d'establir una localització (València) i una datació (entre 1370 i 1388) força precises.

Entre les observacions de les particularitats del testimoni *F* de l'*Arnès*, Lluís Cabré (1993) assenyala que el copista no tendia a innovar i que potser és significatiu que l'obra precedent sigui un altre text de tipus doctrinal. La còpia presenta espais en blanc de diverses línies que, juntament amb algunes anotacions marginals en referència a l'equivalent moral representat en alguns passatges, fan pensar a Cabré que el copista potser va planificar una mena de rúbrica interna o ornamentació que no es va arribar a portar a terme (§ 3.2.2.VIII: imatge 110). Aquesta hipòtesi és plausible perquè és l'única peça de tot el manuscrit que deixa aquests espais interns, que podrien ser un indicatiu més sobre una major planificació de les peces que es copien i un sistema de còpia en diverses etapes (§ 2.10).

Segueix la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*, relat sobre dos amants de diferent condició social (ella és noble i ell un servent) que, en sortir ell a buscar honor per ser mereixedor de l'amor de la seva dama, són víctimes de mentides i malediccions que han d'aclarir enviant-se cartes. L'obra, de clara temàtica amorosa-cortesa, té també una voluntat didàctica que es menciona als versos finals: ensenyar els enamorats com s'han de comportar cortesament davant els maldients. És interessant perquè és l'única obra que barreja tres estils literaris, associats a tres gèneres diferents i a tres llengües: els versos narratius són en el català híbrid amb l'occità característic de les altres peces del manuscrit, i funciona com a marc de la història; els versos lírics són en francès, i s'empren en les poesies que els personatges s'hi dediquen mútuament; i finalment la prosa, escrita en català, s'empra per a les cartes que s'envien els protagonistes. Aquesta obra, doncs, podria ser considerada com a una mostra de retòrica (amb models epistologràfics) i un model de comportament dels amants cortesos.

La singularitat de la *Història* no és només al contingut, sinó també a la còpia manuscrita. A la peça es fa un ús més ampli de les rúbriques, que introdueixen les cartes i el gènere líric, i és l'única peça del manuscrit on trobem extensos parlaments copiats a ratlla tirada, conseqüència de l'ús de la prosa. Aquesta combinació entre ratlla tirada i versos en columnes presenta una singularitat més: a mesura que avança l'obra, la lletra es condensa, i en arribar a l'últim foli trobem l'únic cas en tot el manuscrit on el text està copiat en tres columnes (f. 45^v: vegeu § 3.2.2.IX: imatges 111 i 112). Aquest final tan

condensat coincideix amb el final del plec, una prova material més que el copista no copiava totes les obres una darrere l'altra sinó que deixava espais en blancs per copiar obres concretes: en aquest cas sembla que no va calcular bé o que no era l'obra que tenia pensada copiar. Pensem que és força probable que la *Història* no fos l'obra que el copista havia triat en primera opció per ocupar aquest lloc, sinó que hi volia incloure un altre text més breu, adequat a l'espai deixat. Si fos així devia canviar d'obra en un segon moment perquè no tenia aquella desitjada. Malauradament no hi ha elements per determinar ni la datació ni la procedència, més enllà de considerar-la del pas del segle XIV i XV. Massó i Torrents (1932) la va jutjar l'obra més moderna del còdex.

A la *Història* la segueix el *Calendari rimat*, un calendari del segle XIV en vers narratiu elaborat per recordar les festes mòbils de la litúrgia cristiana. És, per tant, una obra sense argument narratiu, amb un clar sentit pedagògic i mnemotècnic. De tots els testimonis que el conserven, tot i que la nostra versió és fragmentària, és el menys deturpat i un dels més complets (Grapí i Rovira 2003).

Segons la reconstrucció de *F*, el *Calendari* seria la primera obra del tercer plec. Hi trobem altre cop l'alteració de calderons després d'un canvi de plec: porta un calderó per vers al foli 46^f i la freqüència es redueix al foli següent, tot i que encara és més alta que l'habitual (n'hi ha un cada 3/5 versos). Curiosament, no porta la majúscula inicial destacada en vermell com la resta d'obres escrites en aquesta tinta.

A continuació tenim l'obra més extensa de tot el cançoner: el *Llibre dels set savis de Roma*. Versió occidental del cicle de *Sindibad*, es tracta d'una història que funciona com a marc per introduir una sèrie d'*exempla* (13 contes, 7 relatats per la madrastra del príncep al qual acusa falsament perquè l'emperador el mati, i 6 relatats pels savis, per a evitar la mort injusta de l'infant), alguns dels quals s'identifiquen al manuscrit amb unes anotacions marginals que funcionen com ajuda a la lectura (i potser a la còpia). A més de ser un entreteniment, els exemples tenen un clar sentit pedagògic. De les dues versions catalanes conservades, aquesta és l'única sencera: al manuscrit es troba precedida de la llacuna interna de 39 folis (on, segons les hipòtesis de reconstrucció, se situa bona part de *F^a*). A causa de la seva extensió (dos plecs) el copista va utilitzar dos reclams. A més dels reclams, en una de les transicions hi trobem la tercera alteració en la freqüència dels calderons (ff. 41^v i 42^r), que no afecta, però, a la segona transició (ff. 57^v i 58^r): es tractaria de la primera i única excepció a l'ús de la freqüència de calderons per indicar el canvi de plec. La causa podria ser que el final de l'obra només ocupa les 4 primeres línies del plec següent, tot i que no s'explica perquè no va marcar la transició al vers de l'últim foli del plec finalitzat.

Segueix el *Llibre de tres*, compilació de sentències d'estructura ternària que és, per una banda, un recull d'aforismes amb intenció pedagògica inscrit en la literatura gnòmica de sentències medieval i, per l'altra, una paròdia del gènere, en fer servir algunes sentències còmiques i banals barrejades amb altres de més serioses i profundes, més habituals en aquests tipus de reculls. Datat per Riquer (1997) entre 1380 i 1396, la crítica hi ha vist una estructuració caòtica, tot i que Conca & Guia (1995a) van detectar unes línies temàtiques més o menys definides que podrien indicar que, en origen, l'obra tenia un ordre molt més rigorós. Si bé és una obra anònima, la presència de mallorquinismes i la coincidència cronològica amb les obres de Turmeda van fer pensar

que podia ser obra de l'apòstata mallorquí. Actualment, però, s'ha descartat aquesta hipòtesi.

Pel que fa als aspectes codicològics, és una de les obres que comença amb una rúbrica a ratlla tirada en prosa, i que està escrita també en prosa tot i que no a ratlla tirada (com en el cas del *Fronchino*) sinó a dues columnes. Aquesta impaginació permet reforçar l'estructura trinitària i aforística de les sentències, de forma que cada aforisme forma una mena d'estrofa en la qual l'element que inicia (del tipus "Tres coses salven l'hom", pv. 7; "Tres coses fan bona vinya", pv. 59; etc.) es troba a la primera línia i les seves tres concrecions enumerades a les línies següents.⁴⁰⁰ En aquest sentit, veiem com els calderons són utilitzats per reforçar encara més aquesta estructura, en col·locar-se majoritàriament a l'inici d'una sentència.

Després hi trobem el *Llibre dels mariners*, una sàtira de certs aspectes de la vida de la gent de mar, particularment el seu comportament quan són a terra, en un llenguatge senzill i vivaç (Ors 1977-78: 214). Aquesta obra es va relacionar amb els *dits*, gènere francès de difícil definició conreat entre els segles XII i XIV: en aquest cas, un narrador explica en primera persona al seu públic les penalitats de la vida dels mariners. És més una relació d'inspiració que de pertinença al gènere: al *Llibre dels mariners* la intenció còmica predomina clarament per sobre de la moralitzadora i pedagògica.

Ors va considerar aquesta obra anònima com a escrita a la zona de català oriental central i va datar-la a finals del XIV. Una rúbrica dona el nom a l'obra i no s'aprecien elements codicològics significatius, més enllà de la fórmula amb què el copista assenyala el final del text.

Una altra obra satírica segueix al *Llibre dels mariners*, la *Disputació d'en Buch ab son cavall*, essencialment un diàleg burlesc entre un bandit anomenat Bernat des Buch i el seu cavall. L'obra es caracteritza (com moltes de les obres compilades en aquest manuscrit) per la barreja de materials, fonts i motius de diverses tradicions. S'inicia amb una fórmula anàloga a les emprades a missa per anunciar la lectura d'una de les epístoles dels apòstols, seguida d'un debat entre el cavall i en Buch en un to àgil i incisiu, per després presentar la confessió del lladre al seu cavall i, finalment, el seu testament. Es presenta, doncs, com si es tractés d'una lectura solemne relacionada amb la litúrgia, però en realitat és un debat inspirat en les *tenso*s trobadoresques, que acaba amb una confessió satírica i un testament burlesc. Aquests contrastos argumentals generen un efecte satíric i paròdic, en una obra que més que ensenyar busca entretenir. Sobre l'anònim autor, Villas i Chalamanch (1990) va suggerir que segurament era una persona culta de la Catalunya central i proposa datar-la entre 1350 i el 1375.

La còpia de la *Disputació* presenta dos elements singulars. El primer és que a partir del foli 71^v es produeix una irregularitat respecte a l'ús dels calderons (d'una mitjana d'un calderó cada 8-9 versos, passa a un cada dos versos), alteració que, a diferència de les comentades fins ara, no es troba a una transició entre plecs i no sembla

⁴⁰⁰ En molts dels aforismes, la primera línia només conté l'element del qual després es presentaran les tres concrecions. Quan aquest element és molt llarg (per exemple "Tres coses fa bon capità de mar", pv. 61) es continua a la línia següent i quan és molt curt ("Tres coses fan bell pa", pv. 71), la primera de les tres concrecions continua a la primera línia de l'aforisme.

respondre a cap element mètric o argumental. És l'únic cas al manuscrit en què una alteració d'aquestes característiques no sembla respondre a una qüestió estructural o mètrica (possiblement és un error, perquè es troba propera al canvi de plec, § 2.7.2.1). El segon element singular és que es tracta d'una de les dues peces que s'inicien al recto del foli i no al verso (en la resta de casos, independentment de si la peça precedent acaba al recto o al verso del foli, l'obra nova comença al recto). L'altra obra que comença al verso d'un foli són les *Cobles* de Turmeda, excepció que podria explicar-se tenint en compte que l'obra precedent (*Llibre de bons amonestaments*) és del mateix autor (vegeu § 2.10 i § 2.13). En el cas de la *Disputació*, però, no podem adduir cap justificació semblant: podria tractar-se d'un afegit inesperat pel fet de no tenir la peça que estava destinada a aquest espai, o per un error de càlcul en copiar l'obra precedent que hauria obligat a buscar una peça apta per a aquest espai. En ser un cas excepcional al manuscrit, no tenim prou elements per establir una hipòtesi definitiva.

En acabar la *Disputació* comença el *Facet* o *Llibre de cortesia*, traducció o versió d'una obra llatina coneguda com el *Facetus: Moribus et vita*, un dels tractats que circulaven a l'edat mitjana per ensenyar bons costums als joves cortesans. La traducció respecta l'original a la primera part, mentre que la segona part (on es donen consells als joves que vulguin seguir la carrera eclesiàstica i continua amb uns consells pels qui vulguin continuar amb la carrera laica) està considerablement amplificada. Aquesta adaptació i amplificació considerable afecta els consells específics per als qui vulguin seguir la carrera laica, i en concret a la subsecció amorosa, sobretot al fragment que correspon als *remedia amoris*, amb un important nombre de versos afegits pel traductor. Encara que el tractat original té una forta influència ovidiana, les amplificacions i interpretacions de la traducció mostren influències d'autors i ideologies romàniques més contemporànies, com la literatura francesa (cortesa) i l'occitana (trobadoresca), cosa que devia afavorir-ne la recepció, potser ampliant el públic (§ 3.2.2.XV). El *Facet* va deixar traça en obres d'autors posteriors de la talla de Bernat Metge (s'observa en l'*Ovidi enamorat* i, potser, en *Lo somni*) o Turmeda (al *Llibre dels bons amonestament*). Aquesta obra va gaudir d'una destacada popularitat; a la fitxa es comenta com es van trobar préstecs i al·lusions que així ho demostren.

Al *Facet* hi trobem dos elements codicològics destacats. El primer és una caplletra inusual: mentre que la resta d'obres comencen amb una caplletra destacada en color vermell i de mida més gran que la lletra estàndard, al *Facet* n'hi ha dues (§ 2.7.2.2). Una és l'habitual, inicial de l'obra, i l'altra és interna, al foli 89^r. Aquesta segona inicial coincideix amb el començament de la part extensament amplificada, la *reprobatio feminae*, part exclusiva i pràcticament original de la traducció catalana. El copista sembla voler indicar amb la inicial que comença una secció del text que, tot i ser part de l'obra, s'ha de considerar de forma especial respecte de la resta. Potser aquest fet ja estava assenyalat a la font, potser el copista coneixia la versió llatina i es va adonar de l'afegit, o simplement volia ressaltar aquest apartat final perquè es llegeixi amb més atenció. El segon element és una irregularitat en l'ús dels calderons al primer foli del *Facet*, on apareix pràcticament un calderó per vers. En coincidir amb l'inici del plec, aquesta irregularitat sembla assenyalar la transició entre plecs, sent la quarta que observem al manuscrit amb aquesta singularitat. Sobre la datació, Cantavella (2013) la situa a la

primera meitat del segle XIV (proposa com a termini *a quo* més remot l'any 1271), d'acord amb la seva anàlisi morfosintàctica i lèxica de l'obra.

Segueixen després les *Cobles fetes per lo precios cors de Jhesuchrist per alguns homens de València*, corpus de set peces líriques de temàtica religiosa. És relativament homogeni, ja que només l'última peça desentona amb la resta i sembla un afegit, possiblement ja a la font. La resta semblen compostes per a un certamen, amb una temàtica, forma, origen, datació i motivació semblants. El copista certament les va considerar com un conjunt en agrupar-les totes sota una mateixa rúbrica inicial (altres rúbriques internes només indiquen el gènere líric de la peça o fan referència a la melodia amb la qual hauria d'interpretar-se) i en tancar el corpus amb la salutació final després de l'última peça. A diferència d'altres obres contingudes a *F*, les *Cobles* aporten informació interessant sobre la seva datació i procedència: els autors de les peces són de València, localització reforçada per la menció del cardenal Jaume d'Aragó, a qui es dedica la cinquena peça. Net de Jaume II i fill de Pere d'Aragó, comte de Ribagorça, Jaume d'Aragó va ser designat bisbe de València el 1369 i va ocupar el càrrec de cardenal el 1388 (vegeu Pagès 1913 i Ferrando 1983: 77-78). Això permet datar el corpus entre 1388 i 1392, any en què Jaume d'Aragó abandona València. La menció del cardenal no només és rellevant per afinar la datació i per corroborar la localització, sinó que és central per a l'anàlisi d'aquest possible certamen (de fet, Pagès el va proposar com possible autor de la primera de les peces del corpus). El cinquè poema el defineix com a "mestre en gay saber" i, per tant, és molt possible que conegués persones vinculades amb aquest món literari com Pere March, l'altre autor valencià que apareix a *F* (vegeu § 3.2.2.XVI: Tradició i nota 328). Ferrando (1983) sosté fins i tot que la possible relació entre aquests dos homes de lletres podria explicar el suport a un certamen literari a València, en el qual Pere March podria haver exercit una influència semblant a la del seu germà, Jaume March, en la constitució del Consistori de Barcelona el 1393. El certamen valencià tindria, doncs, un objectiu literari (el conreu poètic) i ideològic (religiós), i també la intenció de reforçar el culte eucarístic, relativament recent a Catalunya. Així, el certamen se celebraria probablement el dia del Corpus com a part dels actes, fet que explica les indicacions de dues de les poesies per a ser cantades i les referències que assenyalen la solemnitat de la festa.

A més d'aquestes informacions interessants sobre la possible vinculació d'algunes de les obres del manuscrit a la València de finals del XIV, les peces del corpus presenten dos elements codicològics rellevants per analitzar el sistema de compilació del *Cançoner*. El primer és una alteració en la freqüència dels calderons que afecta el primer foli del corpus, un a cada vers o cada dos versos (tret de la segona estrofa de la primera cançó, a la qual es farà referència després). El primer foli del corpus és també el primer foli de l'últim plec, i per tant seria la cinquena transició entre plecs assenyalada per aquesta alteració. El segon element té a veure amb l'ús de les tintes. S'ha comentat a § 2.8.1 i § 2.10, que en aquest corpus trobem un element revelador: la primera peça, la més breu i de caràcter introductori, està copiada amb dues tintes diferents. La primera estrofa es copia en la tinta més habitual del manuscrit, la marró, decorada amb calderons vermells, mentre que la segona (i última) estrofa de la peça es copia només en tinta negra.

La poesia següent, copiada a la segona columna del mateix foli, torna a estar en tinta marró en combinació amb la vermella (imatge 123). La forma en què està copiada aquesta poesia permet corroborar que el copista copiava les peces en diferents moments, deixant espais ajustats per acabar les obres, i que els canvis de tinta i la falta d'ornamentació vermella en una obra o en part d'una obra indicarien que la peça o fragment es va copiar en un moment diferent (§ 2.10 i § 2.13).

Tanquen el *Cançoner* les dues obres d'Anselm Turmeda, datades el 1398. La primera és el *Llibre de bons amonestaments*, obra paremiològica que recull màximes relacionades amb la fe cristiana i el comportament, i consells per viure, alhora una doctrina cristiana i cívica en vers. Va gaudir d'un èxit notable i durador a terres catalanes i va ser utilitzat durant segles com a obra didàctica, tot i que part de la crítica observa, a més del sentit pedagògic, un fons crític i satíric (estrofes de to anticlerical o de moralitat dubtosa⁴⁰¹ sumades a la biografia de l'autor) que s'hauria perdut amb el pas del temps.

La següent obra de Turmeda són les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca*, poema escrit en primera persona on narra la trobada amb la personificació de l'illa de Mallorca que li demana ajuda per resoldre els conflictes interns que l'assolaven, i a qui Turmeda dona l'opinió sobre la causa dels conflictes i mira d'aportar-hi solucions. L'obra, doncs, a través de l'al·legoria, fa tota una sèrie d'al·lusions polítiques, socials, religioses i autobiogràfiques que en part buscaven consolidar davant dels mallorquins la imatge de Turmeda com a home savi, preocupat per la seva terra i amb coneixements astrològics gràcies a la seva llarga estada a Tunís. És interessant que Turmeda declari al pròleg que l'encàrrec de l'obra li va venir d'uns honrats mercaders de Mallorca. Aquesta obra, molt menys coneguda que l'altra de Turmeda copiada a *F*, és interessant també perquè està molt relacionada amb la *Faula* de Guillem de Torrella, l'altre autor mallorquí recollit al manuscrit, que li va servir com font d'inspiració. A més d'aquesta influència, la crítica ha observat influències menors procedents de la Bíblia i de la literatura àrab, lògiques tenint en compte la biografia turmediana.

Com a curiositat, recordem aquí el que ja s'ha comentat en fer referència a la *Disputació d'en Buch*, l'anomalia d'aquesta peça de començar al verso del foli i no al recto. Sembla que la causa estaria relacionada probablement amb la font, tenint en compte la fidelitat amb la qual les segueix el copista de *F* (§ 3.3) i la proximitat temporal de la composició de les dues peces, tot i que no podem descartar que sigui una decisió independent del copista en tenir les dues obres el mateix autor.

Les *Cobles* turmedianes són l'última obra copiada a *F* tal com el conservem, també en final de plec. No tenim, però, cap element especial que indiqui que, en origen, si aquesta obra era efectivament l'última, ni tampoc tenim elements que ens indiquin el contrari. Només podem observar que les guardes que segueixen a aquesta obra són d'un paper posterior, que no hi ha cap alteració significativa de la freqüència dels calderons, que no trobem cap colofó i que l'estat de conservació d'aquests folis finals és significativament millor que el dels folis inicials del manuscrit.

⁴⁰¹ Molts d'aquests consells controvertits són els que es consideren originals de Turmeda: recordem que *el Llibre de bons amonestaments* és en bona part una traducció amplificada la *Dottrina* del Schiavo di Bari, del segle XIII.

Repassades totes les obres contingudes a *F* i seguint l'ordre proposat per la reconstrucció, es poden visualitzar de forma esquemàtica algunes dades rellevants del contingut en la taula següent:

Taula 12. Comparativa de dades significatives de les obres de F

Obra	Autor	Procedència*	Datació **	Estat al manuscrit	Temàtica	Versificació
<i>Faula</i>	Guillem de Torroella	Mallorca / Barcelona	1370-1374	Fragmentària (acèfala i inacabada)	Al·legòrica-moral, potser política.	Vers narratiu, octosíl·labs apleats. De 1265 versos, a <i>F^a</i> es conserven menys de 280.
<i>Conte d'amor</i>	Anònim	Desconeguda	Imprecisa (mitjans del XIV)	Fragmentària (inacabada)	Amorosa; segueix la tradició trobadoresca, sobretot l' <i>ensenhamen</i> .	683 versos en codolades (octosíl·labs o heptasil·labs alternats amb tetrasil·labs).
<i>Frayre de Joy et Sor de Plaser</i>	Anònim	Desconeguda	Imprecisa: s'ha trobat un testimoni datat el 1320.	Fragmentària (inacabada / possible llacuna interna)	Amorosa/fantàstica: reelaboració de l'argument de la bella dorment.	Vers narratiu, aproximadament 850 octosíl·labs apleats. A <i>F^a</i> es copien 589 versos.
<i>Planys del cavaller Mataró</i>	Anònim	Desconeguda	Imprecisa: segona meitat del XIV.	Completa	Planys de tipus trobadoresc (queixa del cavaller sobre els frares); possible comicitat.	Vers narratiu, 903 octosíl·labs apleats.
<i>Castell d'amor</i>	Anònim	Desconeguda	Imprecisa: traducció d'una obra de la segona meitat del XIV.	Fragmentària	Temàtica amorosa-cortesa; teoria amorosa. Influència francesa.	Prosa: 54 preguntes i respostes.
<i>Salut d'amor</i>	Anònim	Desconeguda	Imprecisa: Principis del segon terç del XIV.	Completa (?)	Temàtica amorosa-cortesa (trobadoresca); segueix el gènere occità del salut.	706 versos lírics (marc) i narratius (narracions internes); hibridació.
<i>Lausor de la divinitat</i>	Aimó Cescars	Lleida	Entre 1380 i 1399	Completa	Religiosa: doctrina cristiana en vers, d'estil divulgatiu.	Vers narratiu, 348 octosil·làbics apleats.
<i>Arnès del cavaller</i>	Pere March	València	Entre 1370 i 1388	Completa	Poema doctrinal (doctrina moral, cristiana i cortesa); relacionat amb el regiment de prínceps i l' <i>ensenhamen</i> .	1264 Versos hexasil·làbics.

<i>Història de l'amat Frondino i de Brisona</i>	Anònim	Desconeguda	Imprecisa: finals del XIV. - principis del XV.	Completa	Obra de sentit pedagògic de doble sentit (model de retòrica epistologràfica i de comportament cortès). Tema amorós.	Vers narratiu, octosíl·labs apariats (català occitanitzat); vers líric (francès); prosa (català). 446 versos, a més del text en prosa (5 epístoles d'extensió variable).
<i>Calendari rimat</i>	Anònim	Desconeguda	Segle XIV.	Fragmentària (?)	Obra pedagògica de sentit mnemotècnic per recordar les festes mòbils del calendari cristià.	Vers narratiu, octosíl·labs, 32 díctics monorims (29 a la versió original) més una quarteta afegida.
<i>Llibre dels set savis de Roma</i>	Anònim	Desconeguda	Finals del segle XIV - principis del XV.	Completa	Obra pedagògica, col·lecció d' <i>exempla</i> introduïts amb un relat marc.	3279 versos narratius, octosíl·labs, díctics monorims.
<i>Llibre de tres</i>	Anònim	Desconeguda, tot i que s'han detectat mallorquinismes	1380-1396	Completa	Recull d'aforismes d'intenció pedagògica i paròdica.	172 aforismes en prosa redactats amb estructura trinitària.
<i>Llibre dels mariners</i>	Anònim	Desconeguda; l'autor podria ser de la Catalunya oriental-central	Finals del XIV.	Completa	Intenció còmica predominant, combinada amb una intenció pedagògica i moralitzadora.	480 versos narratius, ús de l'octosíl·lab i l'hexasíl·lab, versos heteromètrics.
<i>Disputació d'Buch ab son cavall</i>	Anònim	Desconeguda: l'autor podria ser de la Catalunya central	1350 - 1375	Completa	Intenció còmica, barreja de tradicions per generar un efecte paròdic.	343 versos narratius, octosíl·labs apariats.
<i>Facet o Llibre de cortesia</i>	Anònim	Desconeguda: l'autor podria ser de la Catalunya oriental	Imprecisa: primera meitat del segle XIV.	Completa	Manual de comportament pels homes joves, especialment sobre el tema amorós.	1742 versos narratius, octosíl·labs apariats.
<i>Actor de pats tot lausat e honor</i>	Anònim	València	1388-1392	Completa	De tema religiós, en concret l'Eucaristia i la Transsubstanciació.	Vers líric (decasíl·labs), dues cobles. ABBACCDD, rima unisonant.
<i>Si tot no pot lenga dome bastar</i>	Anònim	València	1388-1392	Completa	Cançó de tema eucarístic	Vers líric (decasíl·labs), cinc cobles, amb tornada de quatre versos. ABBACCDD, rima assonant.

<i>O altitut del trezaur gloriós</i>	Anònim	València	1388-1392	Completa	Cançó laudatòria de tema eucarístic	Vers líric (decasíl·labs), cinc cobles, amb tornada de quatre versos. ABBACCDD, rima unisonant.
<i>Rey eternal, immens, victoriós</i>	Anònim	València	1388-1392	Completa	Cançó de tema eucarístic amb to didàctic	Vers líric (decasíl·labs), cinc cobles, amb tornada de quatre versos. ABBACCDD, rima unisonant.
<i>Lenga no deu Jamays devotaments</i>	Anònim	València	1388-1392	Completa	Cançó de caràcter didàctic i laudatori, de tema eucarístic	Vers líric (decasíl·labs), nou cobles. ABBACC, rima unisonant, amb canvi d'esquema a l'última cobla: ACCACC
<i>O Rey dels Reys e senyor dels senyors</i>	Anònim	València	1388-1392	Completa	Cançó laudatòria que rememora els moments més importants de la vida de Jesús	Vers líric (decasíl·labs), set cobles. ABBACCDD, rima unisonant.
<i>Resplandor infinida</i>	Anònim	València	1388-1392	Completa	Pregària a Jesucrist, de to emotiu i popular	Vers líric (heteromètric), tres estrofes caudades, d'onze, deu i dotze versos, sense tornada.
<i>Llibre de bons amonestaments</i>	Anselm Turmeda	Tunis (autor mallorquí)	1398 (abril)	Completa	Doctrina cristiana i cívica escrita en vers i en forma de consells per facilitar-ne la memorització	428 versos narratius, disposat en 107 quartetes de tres octosíl·labs rimats seguit d'un tetrasíl·lab de rima independent.
<i>Cobles de la divisió del regne de Mallorca</i>	Anselm Turmeda	Tunis (autor mallorquí)	1398 (posterior a setembre)	Completa	Poema en primera persona amb alguns elements al·legòrics i de contingut polític i moral.	984 versos (heptasíl·labs) narratius, repartits en 123 estrofes. ababbccb

*La procedència seria la de l'autor, sempre tenint en compte que hi ha un autor conegut o estudis que hagin pogut plantejar una hipòtesi respecte de la procedència de l'autor d'una peça a partir d'elements lingüístics.

**Es posarà la datació més precisa possible seguint sempre els estudis monogràfics més recents.

En una primera anàlisi, sembla que l'estructura del manuscrit no era totalment premeditada. No s'hi aprecien seccions ni divisions internes, ni un ordre estudiat, sigui

cronològic, temàtic o de qualsevol altre tipus. Sembla que l'únic criteri comú és el predomini de les noves rimades per sobre d'altres gèneres literaris. Una anàlisi més detallada, però, revela certes coincidències significatives que qüestionarien una compilació més aviat atzarosa i caòtica. La taula precedent permet distingir certes agrupacions internes. Si obviem la *Faula*, de contingut més al·legòric i moral, podríem distingir un primer grup d'obres que tenen elements temàtics comuns: el *Conte d'amor*, el *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, els *Planys del cavaller Mataró*, el *Castell d'amor* i el *Salut d'amor* comparteixen la temàtica amorosa-cortesana, amb influències diverses. En el cas del *Conte d'amor*, els *Planys* i el *Salut* la influència és marcadament trobadoresca, mentre que en el cas del *Frayre de Joy* i en un dels *exempla* del *Salut* (el conegut com *Lai dels muls de l'infern*) trobem també una influència francesa, que és determinant al *Castell d'amor*. Tenint en compte que una de les característiques més destacades de la tradició catalana de noves rimades és el gust per la hibridació de gèneres i de tradicions, el més significatiu d'aquest grup és que tracta d'obres amb una temàtica comuna, la temàtica amorosa-cortesana, tractada de forma diferent en cadascuna de les obres. És significatiu també, per aquest grup, la datació més reculada que s'ha proposat recentment pel *Frayre de Joy* (cap el 1320). Fins fa relativament poc, part de la crítica considerava el *Conte d'amor*, el *Salut d'amor*, els *Planys* i els *Frayre de Joy* com a obres de finals del XIV, i eren anacronismes que servien per assenyalar el teòric *revival* de la literatura catalana finisecular. L'aparició d'aquest nou testimoni del *Frayre de Joy*, que prova que es tracta d'una obra de la primera meitat del segle, permet revisar les datacions de tot aquest grup, ja relacionades pel copista en agrupar-les dintre del que sembla una mateixa secció. Si reculem les datacions de les altres tres obres mencionades i les considerem de la primera meitat del segle,⁴⁰² aquestes obres d'influència més marcadament trobadoresca tenen molt més sentit, i passen de ser obres anacròniques a part de l'evolució de la literatura trobadoresca (en concret dels gèneres més narratius) en terres catalanes. He deixat deliberadament fora del grup al *Castell d'amor*, obra que, encara que comparteix l'interès per la casuística amorosa cortesana de les anteriors (i, per tant, es troba a la mateixa secció), es desmarca del grup en més d'un sentit: és una obra no narrativa i en prosa, traducció d'una obra francesa, de datació més tardana (les versions franceses són de la segona meitat del XIV) i copiada en un moment diferent. És l'única obra sencera del manuscrit copiada en tinta més fosca sense la intervenció de la tinta vermella, fet que indica que es tracta d'una incorporació posterior.

Aquest grup es troba separat del següent per una obra religiosa, la *Lausor de la divinitat*. A continuació hi trobem un segon grup temàtic força clar format per obres d'intenció doctrinal, pedagògica i moralitzant, que començaria després del poema de Cescars, i que estaria integrat per l'*Arnès del cavaller*, la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*, el *Calendari rimat*, el *Llibre dels sets savis de Roma*, el *Llibre de tres*, el *Llibre dels mariners*, la *Disputació d'en Buch ab son cavall* i el *Facet*. En aquest corpus hi trobem dues obres que podrien considerar-se anòmales. La primera seria el *Frondino*, que té un tema amorós alhora que una intenció didàctica: recordem que aquesta obra va

⁴⁰² Vegeu Cabré & Rodríguez (2016) pel *Conte d'amor*.

ser copiada de forma “condensada” al manuscrit, i potser va ser un afegit d’últim moment. Es tracta d’una obra singular, molt més híbrida que la resta, que tot i la seva temàtica amorosa tampoc no s’integraria del tot bé amb el primer grup en ser una obra d’intenció declaradament didàctica i model d’epistolografia. Justament en tenir aquest doble sentit didàctic (model de comportament i retòric) tampoc és una obra del tot estranya en aquest segon grup, i per tant no seria una anomalia tan destacada. La segona obra estranya seria la *Disputació d’en Buch*, obra còmica que no té cap intenció didàctica declarada o rellevant. Tot i això, segueix una altra obra didàctica amb elements còmics: és breu i potser sí que es va col·locar per omplir un espai, tot i que no es correspon amb la temàtica i objectius de les obres precedents i posteriors. Es trobaria dintre d’un subgrup de peces didàctiques amb elements còmics (em refereixo al *Llibre de tres* i al *Llibre dels mariners*), i per tant en aquest sentit el copista la podria haver copiat aquí seguint aquesta relació (de fet observem que, entre aquestes tres peces, la comicitat va *in crescendo* alhora que es redueix el didactisme). Convé recordar el que ja s’ha comentat sobre les anomalies codicològiques que presenta aquesta peça, relacionades amb la freqüència dels calderons i amb el fet que comença al verso del foli i no al recto. Aquesta última anomalia, injustificada, seria un indicatiu més que la seva incorporació en aquest espai no estava planificada.

Després tenim una altra peça de temàtica religiosa, les *Cobles* valencianes, que separen les obres de Turmeda dels altres dos grups. Si mirem les obres turmedianes, podríem col·locar les *Cobles* en un grup junt amb la *Faula* de Torroella, fent un grup d’obres al·legòriques (i polítiques?), i el *Llibre de bons amonestaments* junt amb el segon grup d’obres doctrinals i didàctiques. En aquest cas el copista no va respectar els agrupaments: és possible que estigui relacionat amb el que hem comentat abans sobre mantenir juntes les dues obres del mateix autor o per respectar la font. Una altra possibilitat és que el copista hagi decidit incorporar-les més tardanament, per ser les últimes obres que el copista va rebre, fet que explica que no hagi pogut planificar introduir-les en els grups temàtics establerts.

Queda per explicar què passa amb la *Faula*. És la primera obra conservada i no sabem si abans hi havia altres obres de contingut i temàtica semblant que s’hi puguin relacionar (com la *Faula del Rossinyol* de Cerverí de Girona o el *Llibre de Fortuna i Prudència* de Bernat Metge, per posar dos exemples) ni tampoc sabem si part de l’espai reservat per acabar l’obra estaria destinat a un poema religiós breu com el de Cescars, per indicar el tancament de la secció al·legòrica. Vist així, doncs, és molt plausible que el copista tingués un criteri basat en l’objectiu (ensenyar o entretenir) i en les temàtiques (amorosa-cortesa, doctrinal, moral) preponderants de les peces, on les peces de temàtica religiosa actuarien de cesura o separació de seccions.⁴⁰³

En aquest sentit, s’ha de dir que hi ha una obra, el *Calendari rimat*, que podria funcionar com a separació de seccions pel seu contingut religiós. Aquesta religiositat, però, és molt menys marcada que la d’obres com la *Lausors de la divinitat* o el corpus

⁴⁰³ Separar les seccions fent servir obres religioses no seria del tot excepcional en la literatura romànica, com proposa Allegretti 1992 pel cançoner trobadoresc C.

valencià, en ser un calendari per calcular festes. Tenint en compte, doncs, que per l'objectiu pedagògic es troba ben inserit en la secció doctrinal-pedagògica, no l'he vist com a una separació de secció clara, i per tant la considero part del mateix bloc i no una peça de separació.⁴⁰⁴

La descripció interna de *F*, a més de reforçar els indicis codicològics de l'existència d'un criteri de compilació, ens permet interpretar algunes dades per vincular el manuscrit amb una zona geogràfica més concreta. Les obres pervingudes ens indiquen que el copista tenia accés a obres d'autors mallorquins (Turmeda, Torroella i, possiblement, el del *Llibre de tres*), d'autors valencians (el corpus valencià i Pere March) i d'un autor vinculat amb Lleida (Cescars). Les hipòtesis sobre l'origen del copista el caracteritzen com a conservador i respectuós en mantenint els tres lingüístics de les seves fonts. Tenint en compte la diversitat lingüística present a les obres copiades a *F*, alguns dels editors han detectat trets que identificarien un copista de la Catalunya oriental, tot i les discrepàncies en acotar aquesta localització a la zona central o septentrional (§ 3.3). Veurem a les conclusions finals, però, que les dades codicològiques conjuminades amb les històriques i amb els continguts ens apropa més a València i Mallorca, sense que l'àrea central tingui una especial rellevància més enllà d'aquests trets lingüístics, que indicarien només el lloc d'origen del copista i no el lloc on es va realitzar la compilació o el cercle literari al qual representa, i del fet que en tres obres anònimes (el *Llibre dels mariners*, la *Disputació d'en Buch* i el *Facet*) s'hagin detectat també indicis d'un autor de la Catalunya central-oriental.⁴⁰⁵

Quines intencions tenia, doncs, aquest compilador, en copiar, d'una forma planificada i ordenada potser temàticament, un manuscrit on es recollien textos majoritàriament en noves rimades procedents de diverses parts del territori? Per oferir una hipòtesi més encertada, ens falta la primera part del manuscrit. Tenint en compte el que ens queda i amb una mica d'atreviment podríem deduir que, abans de la *Faula* de Torroella, tindríem algunes obres més de tipus al·legòric, per constituir una secció específica anàloga a les observades al manuscrit en el seu estat actual. A més es podria pensar, si es considera el que s'observa a altres importants reculls de narrativa catalana més o menys contemporànies a *F* com els cançoners *E* i *Vega-Aguiló* —on apareixen també peces líriques de forma més destacada que a *F*—, que potser el recull començava amb una secció de lírica vinculada a aquests ambients amb una cronologia més reculada.

⁴⁰⁴ Si considerem el *Calendari* com una altra cesura religiosa, quedarien l'*Arnès* i el *Fronchino* separats en una secció diferent. Cert és que aquestes dues obres tenen particularitats, especialment el *Fronchino*, que té una intencionalitat poc definida i una estructura singular, com ja s'ha explicat. L'*Arnès*, tot i encaixar perfectament en la secció doctrinal, és l'única copiada amb espais que podrien suggerir una rubricació o decoració particular, cosa que podria indicar un tractament especial d'aquesta obra per part del copista. Si considerem que el *Calendari* és una cesura, aquestes dues obres conformarien una minisecció de textos que el copista potser va considerar més híbrids o de transició que la resta i que, per tant, li van presentar més dificultats en la seva col·locació. Crec que funciona millor, però, considerar que tots tres textos (*Calendari*, *Fronchino* i *Arnès*) formen part del bloc doctrinal.

⁴⁰⁵ En analitzar alguns aspectes lingüístics sobre el *Llibre dels mariners* Ors (1977-78) conclou que l'autor probablement pertanyia a la zona del català oriental-central; al seu estudi sobre els aspectes lingüístics de la *Disputació* Villas i Chalamanch (1990) identifica el tipus de llengua com més propera al català central; Cantavella (2013) analitza alguns trets lingüístics del *Facet* i considera que va ser escrit en territori català oriental. Vegeu § 3.2.2.XIII; § 3.2.2.XIV; § 3.2.2.XV i § 3.3 per més detalls.

F, en el seu estat original, podria haver significat pel compilador una col·lecció de textos de la corona catalanoaragonesa, ordenats per tema i finalitat (i potser relacionats amb un cercle literari específic), constituint una mostra de textos especialment vinculats amb la literatura trobadoresca i la sapiencial del segle XIV que, a finals del segle, circulaven a terres catalanes.

Taula 13. Possibles seccions temàtiques de *F*

Obra	Datació	Secció
<i>Faula</i>	1370-1374	Al·legòrica-moral, potser política
<i>Conte d'amor</i>	Imprecisa (principis del XIV)	Cortesa-amorosa (influència trobadoresca-francesa)
<i>Frayre de Joy et Sor de Plaser</i>	Cap al 1320	
<i>Planys del cavaller Mataró</i>	Segona meitat del XIV (?)	
<i>Castell d'amor</i>	Traducció d'una obra de la segona meitat del XIV	
<i>Salut d'amor</i>	Principis del segon terç del segle XIV (?)	
<i>Lausor de la divinitat</i>	Entre 1380 i 1399	Religiosa: doctrina cristiana en vers
<i>Arnès del cavaller</i>	Entre 1370 i 1388	Doctrinal o de sentit marcadament pedagògic
<i>Història de l'amat Frondino i de Brisona</i>	Finals del XIV - ppis. del XV	
<i>Calendari rimat</i>	Segle XIV	
<i>Llibre dels set savis de Roma</i>	Finals del segle XIV, ppis. del XV	
<i>Llibre de tres</i>	1380-1396	
<i>Llibre dels mariners</i>	Finals del XIV	
<i>Disputació d'Buch ab son cavall</i>	1350 - 1375	
<i>Facet o Llibre de cortesia</i>	Primera mitat del segle XIV	
<i>Cobles fetes per lo preciors cors de Jhesuchrist per alguns homens de València</i>	1388-1392	Temàtica religiosa, en concret l'Eucaristia i la Transsubstanciació
<i>Llibre de bons amonestaments</i>	1398 (abril)	Obres de Turmeda
<i>Cobles de la divisió del regne de Mallorca</i>	1398 (posterior a setembre)	

IV. CONCLUSIONS FINALS: UNA NOVA APROXIMACIÓ AL CANÇONER DE CARPENTRÀS

El *Cançoner de Carpentràs* o *F* ha estat considerat des de la seva descoberta un recull indispensable per a l'estudi de la narrativa catalana del segle XIV: és una referència obligada per analitzar moltes peces d'aquesta tradició, sigui com a únic testimoni o com un testimoni preferent.⁴⁰⁶ Ha estat, a més, una clau interpretativa fonamental a l'hora de caracteritzar les obres i la tradició sencera, tot i la manca d'estudis complets (tal com ja assenyalem a Miriam Cabré & Rodríguez 2016: 20-21). Aquest treball omple, doncs, una llacuna important en presentar una descripció i estudi detallats tant dels aspectes materials del còdex com del seu contingut, i tot i que no hem obtingut totes les respostes que volíem trobar, creiem que aquesta tesi ofereix alguns avanços dignes de destacar. En aquestes conclusions es presenta un repàs de la informació obtinguda a partir de l'anàlisi del manuscrit, tot destacant la caracterització de tot el cançoner que permet formular la suma de les dades presentades fins ara

En analitzar l'estat material, era important aconseguir, en primer lloc, una hipòtesi de reconstrucció basada en l'anàlisi codicològica. Fins ara teníem la de Cantavella (2013), que, tot i coincidir amb la presentada en aquesta tesi segons els treballs previs de 2010 i 2011, no oferia la fonamentació codicològica que presentem ara, que l'avalua i permet d'extreure conclusions sobre la compilació i les característiques del còdex. També hem donat compte d'alguns problemes que presenta la reconstrucció, com ara la integració dels 7 folis de *F^a* que contenen el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, per als quals hem presentat diverses hipòtesis possibles que, tot i ser divergents, no afecten la reconstrucció general dels 46 folis de *F^a* que ocupaven les llacunes internes de *F^b*.⁴⁰⁷ Així doncs, el cançoner presenta ara una estructura més definida i corroborada per la informació codicològica analitzada, que es pot consultar a l'apartat corresponent.⁴⁰⁸

L'anàlisi material, en consonància amb la del contingut transmès pel còdex, ha permès també datar-lo amb més seguretat i precisió. La informació aportada per les filigranes (en concret, la de la sirena catalogada a Vic i a Barcelona) apunta a les últimes dècades del XIV.⁴⁰⁹ També ens porta a aquest mateix període la datació coneguda d'algunes obres compilades al recull: particularment les més tardanes, datades l'any 1398 pel mateix autor, Anselm Turmeda. A més, el sistema de compilació del manuscrit (no seqüencial), la posició final de les dues obres de Turmeda i l'absència de trets o dades específiques del segle XV (segons les anàlisis lingüístiques i les hipòtesis de datació d'algunes de les peces),⁴¹⁰ són indicis que suggereixen que el cançoner es podria haver començat a copiar a finals del segle XIV i s'hauria acabat, com a molt tard, els primers

⁴⁰⁶ L'habitual preferència del testimoni de *F* sobre altres està relacionada amb el seu estat de conservació (poc deturpat) i amb el sistema de còpia del copista, conservador i respectuós amb les fonts, vegeu nota 398.

⁴⁰⁷ Vegeu a § 2.6.3 les hipòtesis sobre l'encaix codicològic del *Frayre de Joy* a les llacunes de *F*.

⁴⁰⁸ A § 3.1.2 s'ofereix l'estat actual de tots dos fragments del manuscrit i l'ordre resultant segons la reconstrucció.

⁴⁰⁹ La presència d'una filigrana semblant al ms. 1031 de la Biblioteca de Catalunya, contemporani al nostre, permet proposar aquesta datació (vegeu § 2.2.2).

⁴¹⁰ A § 3.4 es ret compte de forma resumida d'aquestes hipòtesis de datació, que desenvolupen a les fitxes corresponents.

anys del XV.

En combinar les dades que ens aporten els dos grans aspectes estudiats del cançoner, s'han pogut també establir unes primeres hipòtesis sobre l'existència d'un criteri de compilació que superés la idea, fins ara generalitzada, que aquest recull era un producte més aviat caòtic i mancat d'unitat temàtica, estilística i cronològica.⁴¹¹ L'anàlisi de les tres tintes emprades pel copista (la marró d'ús més generalitzat, la fosca que apareix en algunes obres i correccions, i la vermella, utilitzada per fer calderons i caplletres) ha permès determinar que la tinta més fosca es va emprar en un moment posterior (tot i que per la mateixa mà, única al manuscrit), majoritàriament per reprendre la còpia d'algunes obres que en un primer moment havia deixat inacabades. En efecte, si observem les dades recollides a la taula 8 (§ 2.8.1), es poden distingir el que semblen tres moments de còpia associats a l'ús de les tintes (§ 2.13). El tercer moment (quan només es fa servir la tinta fosca) és especialment interessant, perquè no només afecta una obra sencera (el *Castell d'amor*) sinó que també correspon a la còpia del final de dues peces, els *Planys del cavaller Mataró* i la segona estrofa de la primera de les cobles valencianes. La combinació de dues tintes (marró i fosca) en una mateixa obra, juntament amb la presència de blancs darrere de les altres obres inacabades permet de suposar que el copista no tenia al seu abast totes les peces senceres que volia copiar i deixava blancs de reserva per quan hi tingués accés, cosa que només va succeir en els dos casos que acabem d'esmentar. L'absència de correccions en tinta marró en textos copiats en tinta fosca (mentre sí que en trobem fetes amb tinta fosca en textos copiats en tinta marró) abona aquesta hipòtesi sobre els moments diferenciats de còpia, en indicar que les correccions en tinta fosca es van produir després de la còpia dels textos en tinta marró.⁴¹² Si a aquestes observacions hi sumem una certa voluntat estètica del copista, els indicis per considerar que en aquest recull hi havia un criteri de compilació més definit que l'oportunitat d'accedir als textos comencen a ser considerables.

En efecte, tot i que aquest manuscrit és modest i no es caracteritza per la riquesa en l'ús d'elements gràfics en comparació amb els altres dos reculls destacats de narrativa catalana conservats (*E* i *H*), que són aproximadament contemporanis (vegeu annexos I.I i I.III), presenta un grau superior de cura estètica. El fet que mantingui una lletra i una caixa d'escriptura força regular, amb escasses notes marginals i proves de ploma, i la intervenció gairebé sistemàtica dels calderons i les caplletres en tinta vermella, doten el manuscrit d'una certa harmonia visual, més destacada i constant que en els altres reculls (vegeu taula 10). Fins i tot la forma en què s'assenyala la majoria de les transicions entre plecs, amb un augment important en la freqüència dels calderons denota una inequívoca voluntat estètica del compilador.

⁴¹¹ Tret de Compagna 2007, que el caracteritza com a homogeni per la forma i pel contingut narratiu, didàctic i al·legòric, i de Cantavella (2013), que destaca l'objectiu pedagògic de la selecció, aquesta opinió és força estesa entre la crítica, que en un primer moment el presenta com a una antologia de noves rimades (Pagès 1913, 1927-28; Ors 1985; Grapí Rovira 2003). Qui destaca la falta d'un criteri de compilació definit a *F* és Asperti (1985), en comparar-lo amb altres manuscrits de l'època, especialment amb *E*, amb el qual comparteix la predilecció per les noves rimades en la selecció de textos. La crítica posterior segueix la seva opinió (per exemple Ziino 1995 i Martín Pascual 2005).

⁴¹² Vegeu § 2.8.2 i § 2.13.

El problema és determinar si el compilador tenia un criteri, més enllà de dotar el recull d'una estètica acurada, per establir la col·locació de les obres en la seqüència del recull. Aquí pesa —i potser molt més que no s'ha considerat fins ara— la pèrdua de més d'un terç del cançoner original. Ens hem de conformar amb analitzar el fragment conservat, seguint la reconstrucció proposada, i tenint en compte allò que l'anàlisi codicològica ens assenyala amb certa claredat, és a dir, que hi ha una planificació —tot i que sigui esquemàtica i flexible— en la compilació d'aquest manuscrit, més enllà de la preferència per les noves rimades davant d'altres gèneres.⁴¹³

L'anàlisi del contingut ens ha permès establir algunes relacions entre les obres recollides al cançoner, algunes de les quals s'aprecien a les taules 12 i 13 incloses a les conclusions de la descripció interna (§ 3.4). Aquestes relacions ens permeten començar a interpretar quin era aquest criteri de compilació, l'existència del qual és suggerida pels indicis codicològics. Tenint en compte el caràcter, sobretot temàtic, de les peces, es poden distingir certes agrupacions. N'hi ha dues de força clares. La primera concentra obres de temàtica amorosa i cortesa (tot i que amb influències diverses): el *Conte d'amor*, el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, els *Planys del cavaller Mataró*, el *Castell d'amor* i el *Salut d'amor*. Aquest grup d'obres té una influència marcadament trobadoresca, que en el *Frayre de Joy* i, menys, en el *Salut d'amor* (en concret en l'*exemplum* conegut com *Lai del mul de l'infern*, vegeu § 3.2.2.VI: Tradició) se suma a una clara petja de la narrativa francesa, mentre que el *Castell d'amor* és traducció també del francès (tot i que comparteix elements afins també amb la tradició trobadoresca, com l'al·legoria del castell d'amor). Aquestes obres que s'havien datat a finals del XIV i principis del XV, necessiten una revisió en haver-se trobat un nou testimoni del *Frayre de Joy* de principis del XIV, datació més reculada que, en cas d'aplicar-se a les altres obres d'aquest grup amb influència trobadoresca, ajudaria a interpretar-les d'una forma diferent (i més coherent) de com s'ha proposat fins ara. Se seguiria en aquest sentit la proposta d'Asperti 1985 de considerar més antigues el *Salut d'amor*, el *Llibre dels set savis de Roma*, els *Planys del cavaller Mataró* i el *Conte d'amor*, a causa de la seva pàtina lingüística occitana (§ 3.3).

El segon grup clar és el de les obres d'intenció doctrinal, pedagògica i moralitzant, sobre el qual es poden presentar dues hipòtesis d'agrupació. Una de més àmplia inclouria l'*Arnès del cavaller*, la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*, el *Calendari rimat*, el *Llibre dels sets savis de Roma*, el *Llibre de tres*, el *Llibre dels mariners*, la *Disputació d'en Buch ab son cavall*, i el *Facet*; i una de més restrictiva, deixaria fora l'*Arnès del cavaller*, la *Història de l'amat Frondino i de Brisona*, i possiblement el *Calendari rimat* tot i que, com s'ha indicat a les conclusions a la descripció interna, considerem menys probable aquesta segona hipòtesi. El fet, però, que hi hagi dues propostes sobre l'agrupació d'aquestes peces al recull és conseqüència sobretot de la complicació interpretativa de la *Història de l'amat Frondino i de Brisona* i del component religiós del

⁴¹³ En aquest sentit són interessants les observacions de Cantavella (2013), potser qui més va analitzar aquesta qüestió després d'Asperti (1985). La seva anàlisi del contingut la porta a pensar que “la confecció del ms. *F* sembla haver obeït al desig de proporcionar uns coneixements diguem-ne mundans, almenys a algun destinatari jove que s'iniciàs en la vida adulta” (p. 62), és a dir que destaca el contingut pedagògic, tot i que acompanyat d'obres de contingut religiós o temàtica amorosa de forma que s'acompleixi el propòsit de ensenyar i entretenir, habitual en l'època.

Calendari rimat, ja que l'*Arnès del cavaller* s'ajusta temàticament a la de la secció gràcies a la centralitat de l'al·legoria en la construcció del seu discurs doctrinal. És cert, però, que l'*Arnès* presenta uns espais en blanc interns, aparentment previstos per a unes rúbriques internes (o decoració) que no es van poder portar a terme (§ 2.10), que podria suggerir una major rellevància en relació amb les altres obres del manuscrit, ja que cap altra obra de les conservades té decoració o rúbriques internes destacades. No crec que aquesta particularitat justifiqui el fet de considerar que l'*Arnès del cavaller* pertany a una secció diferent de la doctrinal, pedagògica i moralitzant: en tot cas només el destaca davant de la resta d'obres copiades a *F. La Història de l'amat Frondino i de Brisona*, però, sí que es pot considerar una obra anòmala en aquest grup perquè és una història d'amor que busca exemplificar la conducta dels amants cortesos quan reben la crítica dels maldients. És curiós que també presenti particularitats codicològiques (com el fet de ser l'única obra del còdex copiada de forma més condensada), estilístiques (és l'única que té tres llengües, associades a tres estils) i argumentals (la història d'amor sembla més aviat banal, però l'autor indica que hi ha un contingut didàctic). Tot plegat, suggereix que el copista potser es va trobar amb dificultats per col·locar-la respectant el seu propi criteri. En efecte, es tracta d'una obra singular, molt més híbrida que la resta que, tot i la seva temàtica amorosa, tampoc no s'integraria del tot bé amb el primer grup, en ser una obra d'intenció declaradament didàctica i un model de prosa epistologràfica. Com que té aquest doble sentit didàctic (model de comportament i retòric) tampoc és una obra del tot estranya en aquest segon grup i, per tant, no seria una anomalia tan destacada. S'ha de dir que, tal com s'analitza a les conclusions sobre l'anàlisi interna de *F*, les anomalies codicològiques que presenta (la condensació de l'escriptura als últims folis, que es manifesta clarament amb l'únic cas d'ús de tres columnes en lloc de les dues habituals al final de l'obra) suggereixen que es tracta d'un afegit no planificat d'última hora en mig d'una secció doctrinal i didàctica (potser no era l'obra que tenia pensada col·locar en aquest espai, sinó que va aprofitar un blanc previst per a una altra peça).⁴¹⁴ L'altra obra que quedaria aïllada del grup doctrinal si es considera l'existència de dues seccions és el *Calendari rimat*, elaborat al segle XIV en vers narratiu per recordar les festes mòbils de la litúrgia cristiana. Com que les obres religioses del manuscrit semblen actuar de cesura en tant que en separen les seccions (així s'observa amb la *Lausor de la Divinitat* i amb les *Cobles valencianes*, com es veurà més endavant), es podria pensar que el *Calendari* podria separar el *Frondino* i l'*Arnès* de la secció didàctica. El contingut religiós poc marcat, però, i el sentit pedagògic i mnemotècnic, fan que es pugui considerar més una obra pedagògica

⁴¹⁴ Es podria pensar que aquesta condensació es produeix perquè es tracta de l'última obra del plec, per la qual cosa el copista hauria intentat evitar finalitzar-la al plec següent. Descartem, però, que aquesta sigui la causa de tan singular condensació, no només perquè no passa amb cap altra obra del còdex, sinó perquè tenim un cas concret que mostra que aquesta no és la forma d'actuar del copista en situacions semblants: els tres versos finals del *Llibre dels sets savis de Roma* estan copiats a un plec nou, sense que es detecti cap intent de condensació del text per evitar aquest canvi de plec al final de l'obra. De fet, no només copia els tres versos finals a un plec nou, sinó que, a més, indica el canvi de plec amb un reclam i deixa la resta del foli en blanc (el recto i el verso), cosa que mostra que el copista no tenia cap inconvenient a acabar una obra a l'inici d'un plec nou.

o pragmàtica que religiosa, cosa que permet considerar-la una part de la secció didàctica més que una cesura.

S'observa també en aquest grup d'intenció doctrinal, pedagògica i moralitzant, una tercera obra que resulta anòmala: la *Disputació d'en Buch ab son cavall*, peça breu i còmica, que no sembla tenir cap intenció didàctica que en justifiqui la inclusió. La seva brevetat i el fet que segueixi el *Llibre dels mariners*, obra didàctica amb elements satírics destacats, també indiquen que potser es va col·locar per omplir un espai. Tot i que no es correspon amb la temàtica i objectius generals de les obres precedents i posteriors, es trobaria dintre d'un subgrup de peces didàctiques amb elements còmics (el *Llibre de tres* i el *Llibre dels mariners*) i, per tant, el copista l'hauria copiat aquí seguint aquesta relació. És curiós indicar que tant el *Fronдино* com la *Disputació* presenten elements codicològics singulars i únics en relació amb les altres obres copiades al manuscrit: la condensació en el *Fronдино*, un ús anòmal de la freqüència dels calderons en la *Disputació* (únic cas que no es justifica per qüestions mètriques o pel canvi de plecs) i el fet que s'iniciï al verso del foli i no al recto (característica que només comparteix amb les *Cobles* de Turmeda, cas en el qual sí que es pot justificar per ser una secció d'autor o per la font, com es comentarà més endavant). El que és clar és que l'anomalia que podria representar la inserció d'aquestes dues peces al grup no n'invalida l'existència, ja que són molt més significatives les coincidències temàtiques presents entre la resta d'obres.

Si considerem que, efectivament, el compilador va voler fer dues seccions temàtiques com les indicades, s'hauria d'explicar què succeeix amb les obres que en queden fora. Es podria fàcilment observar una tercera secció, en aquest cas d'autor: les obres de Turmeda es troben copiades juntes a final del manuscrit. En analitzar temàticament les dues obres turmedianes, s'observa que les *Cobles* podrien constituir part d'un grup d'obres al·legòriques i morals juntament amb la *Faula* de Torroella, mentre que el *Llibre de bons amonestaments* podria ser fàcilment inclòs en el segon grup d'obres doctrinals i didàctiques (és a dir, les obres de Turmeda respecten el gust temàtic que s'observa a les altres obres conservades a *F*). En aquest cas, és fàcil pensar que el compilador, tenint en compte que les dues obres són del mateix autor i pràcticament de la mateixa datació, decideix mantenir-les unides en una tercera secció d'autor i sacrificar el seu propi criteri. Tanmateix, és possible també que aquestes peces les hagi copiat seguint una font que les considerava juntes, com a una unitat justificada per l'autor, i per tant va decidir respectar la font (més tenint en compte que el copista de *F* mostra una fidelitat considerable a les fonts, vegeu § 3.3). Una altra possibilitat és que li hagin arribat quan ja havia copiat la resta d'obres, cosa factible tenint en compte la datació més tardana de les obres de Turmeda (1398), situació que no li hauria permès reordenar-les seguint el seu criteri. En aquest sentit, és útil destacar que les *Cobles* comencen a copiar-se no al recto del foli com la resta d'obres, sinó al verso, just després de la fi del *Llibre de bons amonestaments*, cosa que és una anomalia codicològica que només comparteix amb la *Disputació d'en Buch ab son cavall*, com s'ha comentat anteriorment. En aquest cas és més fàcil justificar aquesta particularitat, davant la important relació existent entre el *Llibre dels bons amonestaments* i les *Cobles* de Turmeda (mateix autor, datació semblant i, possiblement, font comuna).

En aquest punt és interessant recordar la relació entre les *Cobles* de Turmeda i la *Faula* de Torroella: juntes podrien haver constituït un quart grup de temàtica al·legòrica i moral, tot i que no ens ha pervingut més que la *Faula* d'aquesta teòrica primera secció. És plausible pensar, però, veient les agrupacions conservades, que la *Faula* no es trobaria aïllada a l'inici del recull sinó que estaria precedida d'obres de temàtica semblant, altres faules al·legòriques i morals, que no eren estranyes a la tradició literària catalana (per exemple, la *Faula del Rossinyol* de Cerverí de Girona, o el *Llibre de Fortuna i Prudència* de Bernat Metge). Si s'accepta, doncs, que el compilador segueix un criteri temàtic per agrupar les obres, crida l'atenció que les obres de temàtica religiosa, sent poques, estiguin molt separades: la seva ubicació, però, podria ser deliberada, com una forma de separació entre seccions (sobretot la *Lausor de la divinitat* i les *Cobles* valencianes).⁴¹⁵ Si s'accepta aquest ús de les obres de contingut religiós com cesura de seccions, es podria suposar que part dels folis en blanc que segueixen a la *Faula* de Torroella no només siguin per acabar l'obra, sinó també per incloure alguna obra breu de temàtica religiosa (i així tancar aquesta secció d'obres al·legòriques i morals).

La hipòtesi presentada en aquesta tesi, tenint en consideració tot allò comentat fins ara, és que el *Cançoner de Carpentràs* queda més ben descrit si s'accepta que el compilador seguia un criteri temàtic per agrupar les obres —tot i que no sigui estricte i presenti excepcions— emprant les obres de temàtica religiosa com a cesura, que no pas si pensem que el copista no en tenia cap i que copiava tot el que li venia a la mà. Segons aquesta hipòtesi un compilador de finals del segle XIV o principis del XV va decidir elaborar un manuscrit on es recopilassin obres de literatura catalana seleccionades fonamentalment per la seva intencionalitat o tema, amb una clara prioritat de la narrativa en vers. La provenença dels autors dels textos no sembla ser un criteri en tant que apunta a diverses parts de la Corona d'Aragó (Mallorca, València, Lleida i la Catalunya central-oriental); no descartem, però, la relació d'algunes obres amb un cercle literari determinat, com es veurà més endavant en fer referència a algunes dades històriques. Tampoc sembla tenir un pes significatiu la cronologia, en tant que les agrupacions de textos no segueixen un ordre cronològic definit i les obres seleccionades amb datació coneguda inclouen de les més contemporànies (les de Turmeda, per exemple) a les més antigues o "clàssiques" (el *Facet*, el *Llibre dels set savis de Roma*, i sobretot el *Frayre de Joy* segons l'última datació). Tenim clar, però, tal com indiquen les dades exposades fins ara, que el compilador va concebre el recull com una unitat definida, reflectida en certa harmonia estètica gràcies a l'ús de les tintes i els elements paratextuals, i que la seva selecció de textos seguia un criteri, aparentment temàtic. Tot i que no sabem si el manuscrit recollia exclusivament obres narratives en vers, sabem, però que tenien un pes important en el recull en ocupar-hi pràcticament dos terços.

Què podem deduir d'aquesta selecció i *mise en page*? El que és clar és que, per a aquest compilador, era important fer un recull d'obres que segurament circulaven o eren reconegudes a les seves terres (d'algunes sabem que sí), que resultaven representatives de la tradició que volia preservar, algunes de les quals potser estaven vinculades a un

⁴¹⁵ Vegeu la nota 403 sobre un cas semblant.

cercle literari concret. Potser aquest copista no percebia un tall significatiu entre les obres de principi i de finals de segle, entre les clàssiques i les contemporànies, però sí que li resultava important ressaltar la temàtica i potser el vers narratiu que unia aquestes obres. En aquest sentit, Cantavella (2013: 62) destaca que “el tipus d’obres recollides apunta també al desig de satisfer apetències culturals i formatives de l’àmbit laic-urbà”.⁴¹⁶

No volia acabar aquestes conclusions sense fer una menció a la història del cançoner, a la qual hem intentat aportar una mica més de llum, amb resultats més parcials que no desitjàvem. La intenció era intentar vincular aquest manuscrit amb el context català que va motivar la seva creació, o esbrinar noves dades sobre el seu ingrés a la biblioteca Inguibertine. A més de resseguir la cronologia dels fets que es van poder documentar —és a dir la fragmentació del manuscrit a causa del robatori de Libri i tot el camí de la recuperació del fragment robat i la seva identificació com a part del *Cançoner de Carpentràs*—, s’ha intentat recular més i trobar pistes en l’anàlisi codicològica que permetessin vincular aquest manuscrit amb propietaris més antics, anteriors a l’entrada a la biblioteca Inguibertine, de forma que acabéssim per trobar una via d’ingrés a la regió de Provença. L’anàlisi dels diversos fons i ingressos de la biblioteca permeten sospitar que el fons Mazaugues —relacionat amb Louis Thomassin de Mazaugues i amb el seu fill, tots dos provençalistes amateurs— seria el candidat més plausible per vincular-lo al *Cançoner de Carpentràs*. La manca d’elements codicològics específics i el caràcter voluminós i variat del fons (encara sense inventariar) no ha permès confirmar ni descartar aquesta vinculació. Recordem, però, que dos dels antics conservadors en cap de la biblioteca Inguibertine, Isabel Battez (segons li va declarar a Compagna 2007) i Jean-François Delmas (segons ens va indicar durant l’elaboració d’aquest treball) consideren com a probable que el fons Mazaugues hagi estat la via d’ingrés del manuscrit a aquesta biblioteca.

Arribats al final de l’elaboració d’aquesta tesi, el *Cançoner de Carpentràs* ja no és només un manuscrit esmentat de passada en estudis monogràfics sobre obres específiques o sobre la narrativa catalana medieval en vers, sinó que compta amb un estudi propi que aporta alguna llum, però que encara deixa algunes ombres per explorar. Quatre són, a parer nostre, les ombres o preguntes principals que no s’han pogut resoldre i que queden pendents per futures recerques. La primera seria la més evident: què hi podia haver en els 99 folis de la llacuna inicial, a més del principi de la *Faula*? Tot i que per respondre a aquesta pregunta es necessitaria més sort que recerca, treballes recents com el que prepara Cifuentes respecte del *Frayre de Joy e Sor de Plaser* mantenen l’esperança de trobar alguns d’aquests folis perduts en algun recull no del tot explorat que es puguin identificar amb el *Cançoner*. El format d’altres manuscrits de narrativa catalans pròxims cronològicament com el manuscrit *E* o el *Vega-Aguiló* fan possible que, part del que ha

⁴¹⁶ Sobre el copista, Cantavella (2013: 62) descarta que es tracti d’un clergue, en tant que no segueix les pautes d’escriptura librària de l’ambient clerical, sinó que segueix les de l’àmbit cancelleresc-documental. També defensa que el tipus d’escriptura que presenta el manuscrit és la del llibre registre, cosa que també es correspondria amb la seva factura material (aquest tema es tracta en § 2.8). El recull estaria, doncs, “confegit per al profit propi i familiar, i amb el criteri de proporcionar entreteniment alhora que formació en cultura mundana, a través del tipus de peces que podien agradar a aquella oligarquia urbana de cultura mitjana.”

desaparegut tingués una secció de lírica o de tractadística i la conformació actual del manuscrit permet suposar que la *Faula* de Torroella es trobaria acompanyada d'obres de contingut semblant, conformant una secció com les que es poden apreciar al fragment conservat.

La segona seria —i aquesta motivaria una recerca apassionant i difícil—: d'on ve aquest recull? Quin és el seu origen? Es pot vincular el manuscrit amb un cercle o ambient literari concret? El cançoner ens deixa alguns indicis poc aclaridors, però estimulants, tot i que sense evidències clares que permetin presentar res més que suposicions. Al manuscrit trobem, com s'ha comentat abans, obres, personatges i autors de diversos territoris de la Corona d'Aragó de finals del XIV: Mallorca (Turmeda, Torroella i podríem sumar-hi l'anònim del *Llibre de tres*, obra on els estudiosos observen alguns mallorquinismes), València (Pere March i les *Cobles* valencianes, amb la dedicatòria al cardenal de València Jaume d'Aragó, possible autor d'una de les peces) i Lleida (Aimó Cescars, autor no identificat, dedica la seva *Lausor de la Divinitat* al bisbe de Lleida entre 1380 i 1399, Guerau de Requesens). A aquestes tres zones podríem afegir-hi una quarta, si tenim en compte algunes observacions sobre els trets lingüístics del copista i d'algunes obres anònimes: la Catalunya central i oriental. Si bé no s'ha fet una anàlisi lingüística completa del manuscrit per identificar l'origen del copista, sí que la majoria dels estudiosos coincideixen a indicar que es tracta d'un copista conservador i fidel a les seves fonts, amb coneixements de francès (fet que es reforça amb la selecció d'obres que recullen part de la tradició francesa, en concret el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, el *Salut d'amor*, el *Castell d'amor* i la *Història de l'amat Frondino e de Brisona* i, en part també, la *Faula* de Torroella). Alguns dels editors i estudiosos de les obres, suggereixen que es podria tractar d'un copista procedent de la Catalunya central (§ 3.3), procedència que compartiria amb els autors de *La disputació d'en Buch ab son cavall* (Villas i Chalamanch 1990) i el *Facet* (Cantavella 2013). El ventall de regions amb les quals vincular el manuscrit segons l'origen dels autors de les peces o del copista és molt ampli i, per tant, convé valorar les dades que tenim per intentar veure si es pot vincular el manuscrit amb un cercle o zona més concreta, tenint en compte que la provenença de les obres pot apuntar a certs cercles de producció o difusió, mentre que per a les qüestions lingüístiques caldria una anàlisi més detallada per discriminar si els trets provenen de l'autor, de la transmissió o d'aquest copista. En aquest sentit, hem de dir que el tema de la llengua del manuscrit és una altra qüestió molt rellevant que cal estudiar amb rigor i que no hem pogut assumir en aquesta tesi, perquè gran part dels textos no compten amb una edició crítica fiable, i per la manca de suficients estudis sobre la llengua dels manuscrits catalans i eines metodològiques clarament definides. Una altra via d'investigació per explorar seria, doncs l'estudi específicament lingüístic de *F*, cosa que, a més, ajudaria en la interpretació de les obres de les quals és testimoni.

De moment i fins que no tinguem una anàlisi lingüística global del manuscrit, considerem que la zona de la Catalunya central-oriental és la que presenta una vinculació més feble, perquè és la que presenta menys dades concretes de les quatre presentades. Ens indicaria en tot cas l'origen del copista (i no sabem si el copista i el compilador són la mateixa persona), i potser d'alguns dels autors de les obres anònimes del recull (o del

copista de la font de *F!*) més que no pas el lloc de còpia i el cercle literari. De les altres tres, la connexió aparentment més feble és la lleidatana: Aimó de Cescars no s'ha pogut identificar amb cap personatge històric conegut, però la menció del bisbe és interessant. Sabem de Guerau de Requesens que pertanyia a un llinatge important, procedent de Tarragona: era possiblement germà de Lluís de Requesens,⁴¹⁷ senyor d'Altafulla i la Nou. Sabem que va ocupar càrrecs eclesiàstics des de 1377, quan era canonge i preposit de la catedral de Lleida. Aquell any va adquirir el castell de Jovals a Castellldans, fet que va vincular la família dels Requesens amb aquestes terres i, quan en 1380 va ser designat bisbe de Lleida, ja era jutge conservador de l'Estudi General de Lleida. Va tenir per vicari general el canonge Jaume d'Aragó i va fundar la capella de l'Epifania, mostra important del gòtic català, capella més coneguda com la capella dels Requesens.⁴¹⁸ El llegat de Guerau i les seves vinculacions indiquen certa sensibilitat artística, però no hi ha cap element concret que ens permeti vincular el manuscrit al seu entorn o vincular al bisbe lleidatà amb un ambient concret, tret d'una connexió interessant amb Jaume d'Aragó, sobre la qual tractarem en parlar de la relació del manuscrit amb València.

La següent connexió interessant, però potser també feble, és la mallorquina: la *Faula* de Torroella era una obra amb una important circulació, tal com ho demostra la seva presència en nombrosos manuscrits i, per tant, no seria tan destacada la seva inclusió en un manuscrit com aquest que a més sembla centrar-se en el vers narratiu. Les obres de Turmeda, pràcticament contemporànies a la confecció del manuscrit, es van copiar al final i de forma aïllada, possiblement com afegits d'últim moment lligats a una mateixa font: pensem que la biografia de Turmeda podria haver generat més interès per les seves obres (el mallorquí també tenia interès en què circulessin per terres catalanes, i ho va aconseguir tal com ho demostren l'èxit del *Llibre de bons amonestaments*, que va gaudir d'una important circulació, i els salconduits oferts per diversos governants a partir de la composició d'aquestes dues peces).⁴¹⁹ Tanmateix, crida l'atenció que el *Cançoner de Carpentràs* sigui l'únic manuscrit on s'ha conservat les *Cobles* turmedianes, i també els possibles mallorquinismes del *Llibre de tres*, però no sé si aquests dos elements poden constituir un element de pes suficient per a considerar aquesta connexió més interessant o equivalent a la valenciana, que crec que és la més fructífera de les quatre presentades si tenim en compte el contingut del còdex estudiat, més si considerem que en aquest manuscrit els *unica* són habituals.⁴²⁰ Tot i que els autors mallorquins inclosos no indiquin necessàriament una connexió forta amb Mallorca, veurem més endavant que alguns

⁴¹⁷ El Lluís de Requesens de qui possiblement Guerau era germà va formar part el 1396 de l'expedició de l'infant Martí a Sicília; també va estar sota les ordres de Martí el Jove, a Cerdanya, i el 1415 va ser designat Governador General de Catalunya.

⁴¹⁸ La informació sobre Guerau de Requesens es pot consultar a Negre Pastell (1955): 67-68, i a les informacions que aporta Mons. Ramiro Viola González† a la web del Bisbat de Lleida (última consulta: 26/03/2024).

⁴¹⁹ A les fitxes corresponents es presenten els manuscrits que contenen altres testimonis d'aquestes obres, que també es descriuen sumàriament a l'annex I.I. Caldria un estudi sobre la circulació i recepció de l'obra de Turmeda per poder valorar el seu paper en el còdex de Carpentràs.

⁴²⁰ Les obres d'autor conegut al manuscrit són minoritàries, i no sabem la procedència dels autors de les anònimes com per assegurar una connexió amb Mallorca només perquè hi ha dos autors (potser tres) mallorquins.

indicis codicològics sí que podrien assenyalar en aquesta direcció (per tant, no es pot descartar aquesta connexió).

Queda, doncs, parar atenció a la connexió que el manuscrit podria tenir amb València, representada principalment per l'aparició d'una obra de Pere March i del corpus de lírica religiosa segurament vinculat a un certamen poètic valencià. En un primer moment sembla que no és més potent aquesta connexió que la mallorquina, però, si pensem en el tipus d'obres i els dos personatges valencians que hi apareixen, potser sí que trobem elements més interessants que apunten cap a aquesta direcció. Si ens centrem en l'autor, Pere March, veiem que apareix el seu *Arnès del cavaller* com possible inici de la secció doctrinal. Recordem que aquesta obra té una particularitat: és l'única al manuscrit que es va copiar deixant uns espais interns a les columnes que podrien haver-se deixat per elaborar unes rúbriques específiques (amb unes tintes diferents de les emprades per la resta del manuscrit) per cadascuna de les parts de l'arnès, o fins i tot per il·lustrar aquestes parts, donant a aquesta peça d'una rellevància específica que no tenen les altres peces del manuscrit. De Pere March sabem que era, a més del pare d'Ausiàs March, autor d'obra lírica i en vers narratiu i un personatge proper a les esferes del poder. Va compondre obres diverses, líriques i doctrinals, entre elles l'*Arnès del cavaller* que va destinar al seu senyor Alfons d'Aragó, marquès de Villena, comte de Ribagorça i duc de Gandia, del que va ser procurador i intendent entre 1370 i 1410.⁴²¹ A més de l'aparició de la peça de Pere March, tenim el corpus líric, les *Cobles fetes per lo precios cors de Jhesuchrist per alguns hòmens de València*, unes set peces líriques la procedència de les quals és indicada a la rúbrica. A la fitxa descriptiva d'aquestes peces (especialment a § 3.2.2.XVI) s'explica per què es consideren part d'un certamen celebrat a València, i s'analitza el fet que una de les peces, la cinquena (§ 3.2.2.XX), hagi estat dedicada al cardenal Jaume d'Aragó, net de Jaume II i fill de Pere d'Aragó, comte de Ribagorça. Jaume d'Aragó va ser designat bisbe de València per Urbà V davant la recomanació del rei Pere el Cerimoniós (1336-1387), cosí seu, prenent possessió del càrrec el 1369. Era un conegut lletraferit i mecenes, i va ser anomenat canonge entre 1388 i 1392. I és ara on, de cop, al voltant d'aquesta figura, sorgeixen indicis interessants. La vinculació entre Jaume d'Aragó i Pere March traspasa la mera coincidència cronològica i geogràfica. Ferrando, un dels més destacats estudiosos del corpus valencià, va analitzar aquesta possible vinculació entre Jaume d'Aragó, germà d'Alfons d'Aragó, i el seu protegit Pere March (Pere li va dedicar l'*Arnès*). Aquest certamen, segons pensa Ferrando (1983), podria haver estat organitzat per aquests dos homes, dels quals hi ha indicis documentals que indiquen que segurament es coneixien (vegeu nota 328). En aquest supòsit Pere March hauria exercit en la creació del certamen valencià un paper semblant al del seu germà Jaume davant Joan I per la constitució del Consistori de Barcelona. Aquest manuscrit és l'únic testimoni d'aquest corpus líric i religiós que sembla que desentona amb la resta de peces conservades (on fins i tot les cesures marcades per peces religioses són en vers narratiu i molt més breus): el fet que aquest corpus tingués una significació

⁴²¹ Segons indica Lluís Cabré, el context propici per la composició d'aquesta obra podrien ser les corts generals de Montsó, celebrades en 1383-4 les primeres i en 1388 les segones. Sabem que Pere March hi va prendre part, marc ideal per oferir aquest regal al seu senyor.

especial al cercle on el manuscrit va ser compilat explicaria la seva incorporació. Tenim ara un altre element interessant vinculat amb el cardenal Jaume d'Aragó: no només estaria fortament vinculat amb Pere March, sinó que també tenia una relació provada amb Guerau de Requesens, a qui es dediquen la *Lausor*, en ser el seu vicari general. Això podria explicar, si el manuscrit fos vinculat a l'entorn de Jaume d'Aragó, l'aparició d'una peça dedicada al bisbe de Lleida. Es pot comentar també un element interessant que abona encara més la vinculació del manuscrit amb València: l'altre recull de narrativa que conserva l'*Arnès* de Pere March, el cançoner *E*, també hi podria estar vinculat, en tant que conserva diverses obres de Jaume i Pere March i de persones vinculades al seu cercle, i que l'enquadració original es va fer reutilitzant un document notarial en pergami procedent de València (vegeu annex I.III). Aquesta obra no es conserva en cap altre manuscrit (com sí que passa, en canvi, amb la *Faula* de Torroella i amb el *Llibre de bons amonestaments* de Turmeda). Potser tots dos manuscrits estaven vinculats al mateix ambient, fet que explicaria algunes de les coincidències existents entre els reculls, més enllà de la preferència per les noves rimades.

Aquesta segona pregunta planteja, en realitat, una altra qüestió possiblement molt vinculada: si arribem a aclarir l'origen del manuscrit, quin és el camí que el va portar cap a la biblioteca Inguimbertine? És a dir, com va acabar a Carpentràs? Aquesta tercera qüestió queda per acabar d'investigar. Trobem algunes vies d'entrada interessants que, tot i ser molt especulatives, potser val la pena comentar, encara que sigui com un exercici per generar hipòtesis de treball per futures investigacions. S'ha comentat en l'anàlisi codicològica que una de les filigranes, la sirena de dues cues, és singular al seu context, fins al punt que no hem trobat cap coincidència exacta als catàlegs consultats i, per tant, és la que hem considerat com a un element determinant a l'hora d'establir una datació més concreta del còdex. Com que no hi ha cap filigrana exacta als catàlegs, hem buscat aquelles més semblants que tinguessin circulació a Catalunya entre els segles XIV i XV. Aquesta cerca ens va portar a consultar un manuscrit català de la mateixa època (o molt propera) a *F*, amb una filigrana semblant: el ms. 1031 de la Biblioteca de Catalunya (BC). La filigrana, identificada per la malaguanyada Gemma Avenoza (1991), presenta algunes diferències amb la present a *F* (la de Barcelona és més gran i té les cues menys definides), però també similituds importants. El manuscrit de la BC, datat a la primera dècada del segle XV, és una miscel·lània de textos religiosos procedents de vuit unitats codicològiques diferents. La mida d'aquest còdex és semblant a la de *F* (la pàgina té uns 288 × 215 mm, davant dels 295 × 215 mm del de *F*); la sirena apareix a la segona unitat codicològica (ff. 17-100) que conté part de l'*Exposició del salm Miserere* de Pere Rius. Segons s'indica a BITECA, aquesta vuitena unitat codicològica presenta una mà semigòtica amb influència de la bastarda, i s'empra la tinta vermella per fer algunes caplletres, per les rúbriques i els calderons. Aquesta part es troba copiada a dues columnes i presenta una caixa d'escriptura de mida semblant (203 × 153 mm) a la de *F*, tot i que hem vist que, en el nostre cas l'oscil·lació de les mides arriba a ser important.

De les diferències existents entre aquests dos manuscrits voldríem destacar que, en el cas del de la BC, tenim molt més identificada la seva circulació ja des de pocs anys després de la seva confecció. El primer propietari identificat és el mallorquí Joan Llorens, que el va donar en penyora al també mallorquí Joan Tagament: ho saben gràcies a una

anotació de Pedro Sánchez Muñoz, qui l'adquirí el 1457 o 1458. Pedro Sánchez Muñoz era el nebot de Gil Sánchez Muñoz (1370-1447), procedent d'una família de Terol i successor del Papa Luna com Climent VIII fins al final del Cisma d'Occident el 1429. Pedro Sánchez va heretar la biblioteca del seu oncle que, després de ser l'últim dels antipapes, va ocupar el càrrec de bisbe de Mallorca. Sembla que Gil Sánchez Muñoz va rebre la biblioteca del Papa Luna a Peníscola i, per tant, a la biblioteca dels Sánchez Muñoz es poden trobar llibres que van pertànyer a aquest penúltim antipapa; a més, Pedro Sánchez Muñoz, conegut lletraferit, va ampliar la biblioteca del seu oncle amb adquisicions diverses com el ms. 1031 de la BC. Veiem, doncs, que aquesta família i, en concret, Gil Sánchez Muñoz, van tenir una relació estreta amb dos dels ambients amb què es pot vincular el *Cançoner de Carpentràs*. Per una banda, amb Mallorca, on va acabar com a bisbe, on va morir, i on el seu nebot va comprar el ms. 1031 a un mallorquí que el tenia en penyora d'un altre compatriota seu. Però també, i clarament, amb València: és a Peníscola on es trobava la biblioteca papal i, a més, abans de ser antipapa, Gil Sánchez Muñoz va ser designat com a xantre de Girona, canonge de València, rector de l'església de Terol, Sueca, Cullera i Ontinyent i, el 1408 va ser designat vicari general de la diòcesi de València. Per tant, veiem que el ms. 1031, on sospitem que com a mínim una de les seves parts és de procedència mallorquina (hem de recordar que aquest manuscrit es troba conformat per vuit unitats codicològiques diferents que podrien tenir diversos orígens), va acabar formant part d'una biblioteca com les del Sánchez Muñoz.

Veiem, doncs, que les connexions i circulació de materials entre Mallorca i València als inicis del XV eren força actives. Com és evident, les similituds codicològiques parcials entre el manuscrit de la BC (de la segona unitat codicològica en concret) i el de Carpentràs són insuficients per considerar un origen comú, però sí que ens mostra com un manuscrit de la mateixa època podia circular entre aquests dos ambients —Mallorca i València— fins a acabar a una biblioteca aliena, com és la BC, passant possiblement per Terol. A més del manuscrit 1031 de la BC, dos manuscrits més, el còdex Add 16428 de la British Library (que conté el *Llibre de les meravelles de Ramon Llull*), i el manuscrit esp. 563 de la Biblioteca Nacional de França (que conté el quart llibre d'Avicenna), tenen també una filigrana de sirena de dues cues que podria ser semblant a la de *F*, segons indiquen les similituds amb les catalogades per Briquet. El manuscrit londinenc, a més de reforçar la hipòtesi de datació de *F*, també es troba vinculat a Mallorca; en aquest el colofó el data el 1386 per l'escriba Joan Torlà i se sap que va pertànyer, entre altres, al bisbe de la ciutat de Mallorca Antoni Bellver (m. c. 1585); la seva circulació, però, va continuar per un altre camí, i va passar a Itàlia segurament ja al segle XVI-XVII. El manuscrit parisenc, amb dues filigranes semblants (la de la sirena i la dels tres cims), té un origen incert i, tot i que va acabar a França, sembla que va ser per una altra via sense cap relació amb la biblioteca Inguimbertaine.

Aquests camins d'observacions i especulacions, però, no acaben aquí: si no mirem només els possibles punts o entorns de creació i circulació del manuscrit i ens centrem en el punt d'arribada, és a dir, a Provença i a la Inguimbertaine, i ens centrem en altres manuscrits catalans que hi són i que es poden vincular amb els possibles entorns de *F*, trobem algunes coincidències que, com a mínim, són curioses. Entre els manuscrits en

català datats entre el XIV i el XV que es troben en aquesta biblioteca (quatre segons el BITECA, un dels quals seria el manuscrit que estudiem), dos —tres si comptem *F*— tenen una via d'entrada incerta.⁴²² A més del *Cançoner de Carpentràs*, són a la biblioteca Inguimbertine el manuscrit 126 que conté, entre altres peces, el receptari de Joan Martina, i el manuscrit 336 que conté diversos texts profètics, entre ells el de Joan de Peratallada i d'Anselm Turmeda.⁴²³

Aquests dos manuscrits són ben diferents de *F*: tots dos són facticis, conformats per diverses unitats codicològiques independents que es van relligar en moments diferents, amb material de contingut divers al del *F* (religiós, profètic, tècnic). Tot i aquestes diferències, el fet que hagin acabat en aquesta biblioteca i les seves coincidències (llengua i època de compilació) ens podrien aportar una mica de llum (o suggerir alguna hipòtesi) sobre la via d'entrada de *F* a Carpentràs. De la història de tots dos manuscrits, el 126 ens aporta informació interessant. No sabem com va entrar a la Inguimbertine, però almenys una de les unitats codicològiques va pertànyer a Gil Sánchez Muñoz, futur Climent VIII a Peníscola. El manuscrit està conformat per tres unitats codicològiques: la primera conté tres obres religioses copiades en llatí (imatge 133); la segona té l'*Exposició del Salm Miserere de Pere Rius* (imatge 132); la tercera té unes sentències en llatí (imatge 134). Segons les observacions de Perarnau i Espelt (1992) el propietari de la segona unitat codicològica va omplir amb uns textos breus dos dels folis en blanc a finals del XIV quan encara no s'havia unit a les altres dues unitats. Més o menys per la mateixa època, la tercera unitat la tenia Gil Sánchez Muñoz, tal com ho demostren unes anotacions marginals seves. Després i abans de 1439, aquestes dues unitats es van unir i van arribar a mans de Joan Martina de Sabadell,⁴²⁴ qui va escriure un receptari en els folis en blanc d'aquestes dues unitats. És curiós veure com tornen a aparèixer autors, obres i propietaris en manuscrits que en principi es troben relacionats per dades codicològiques o històriques febles (la semblança d'una filigrana singular, la contemporaneïtat, la biblioteca on van acabar tenint una procedència geogràfica propera...). Si mirem l'altre manuscrit, el 336, la informació resulta menys significativa: les diferències amb el *F* pel que fa a mides (és més petit) i a datació (és més tardà, de finals del XV o principis del XVI) són més importants que les similituds.⁴²⁵

⁴²² Els manuscrits són el 126, el 336, el 921 (dividit en dos volums) i el *Cançoner* (381). D'aquests el 921 va entrar a la biblioteca Inguimbertine el 1868 com a part del fons del Dr. Casimir-François-Henri Barjavel, metge (1803-1868), qui va cedir la seva biblioteca (d'uns 10000 volums) al seu testament (Duhamel 1901-03). A més de metge, Barjavel era un historiador, polític i bibliòfil francès que principalment es va dedicar a la història del Comtat de Vaucluse i de Venaissin. Els dos volums catalans que pertanyien a la seva col·lecció es troben datat cap a mitjan segle XV i contenen, el primer volum, el *Llibre de bones costumes dels homens e dels oficis dels nobles* de Jacobus de Cessulis, i el segon (dues unitats codicològiques independents relligades juntes) el *Llibre del bisbe de Jaén* del Pseudo-Pere Pasqual, bisbe de Jaén i uns texts anònims diversos (*Virtuts de l'erba lunària*; *Castigament que una honorable regina feu a sa filla quan li donà marit*; i uns Proverbis). Per la seva datació, procedència, contingut i tipologia, aquest manuscrit és el que menys es pot relacionar amb l'estudiat en aquesta tesi.

⁴²³ Per ampliar la descripció d'aquests dos manuscrits es pot consultar els articles de Perarnau i Espelt, el de 1992 (pel ms. 126) i el de 1998 (pel ms. 336).

⁴²⁴ Perarnau identifica aquest Joan Martina, que sembla va copiar el receptari per interès privat i no per una dedicació professional a la medicina (vegeu Perarnau i Espelt 1992: 295-296).

⁴²⁵ Potser una similitud, a més d'haver acabat a Carpentràs, és que també conté obres d'Anselm Turmeda, però se centra en els seus textos de caràcter profètic i sembla que van ser afegides al volum de



Imatge 132. Folis 41^v i 42^r del ms. 126 de Carpentràs, segona unitat codicològica.



Imatge 133. Folis 9^v i 10^r del ms. 126 de Carpentràs, primera unitat codicològica.



Imatge 134. Folis 99^v i 100^r del ms. 126 de Carpentràs, tercera unitat codicològica.

Tota aquesta anàlisi del possible entorn i circulació que podria haver tingut el *Cançoner de Carpentràs* assenyala amb més claredat una connexió amb València, tot i que no es pugui descartar l'entorn de Mallorca. Els personatges que hi apareixen reforcen la connexió valenciana (sense descartar, però, la mallorquina), però la informació codicològica i el que ens diu la circulació d'altres manuscrits contemporanis amb alguna similitud més o menys significativa (codicològica o de destinació) reforça una connexió amb Mallorca, sense que es pugui descartar, però, una relació del manuscrit amb tots dos

forma més tardana (tot i que es tracta de la mateixa mà). De fet, el contingut d'aquest manuscrit se centra en aquest tipus de literatura escatològica: trobem traduccions d'obres profètiques llatines com les de Joan de Peratallada i altres anònimes, i també textos profètics en català d'autors més coneguts com Eiximenis (tractat setè); de Turmeda es copien un fragment de la *Disputa de l'ase* i *Cobles de profecies*. Fora de la coincidència d'incloure obres d'un mateix autor, no he trobat cap informació relacionada amb aquest manuscrit que ajudi a entendre com podria haver arribat *F* a Carpentràs.

ambients (el 1031 de la BC el vincularia amb Mallorca i amb València; el còdex Add 16428 de la British Library el vincularia amb Mallorca; i el 126 de la Inguimbertine amb València). Espero que futures recerques documentals permetin obrir noves línies en aquest sentit, ja que és molta la documentació no inventariada i sense investigar, que pot vincular de forma més clara aquest manuscrit amb un ambient i entorn de circulació determinats.

La quarta de les ombres que queden per explorar, que en realitat és una via d'investigació pendent, estaria relacionada amb les obres contingudes al manuscrit, sobretot aquelles *unica* amb datació i autor desconeguts. Potser caldria una anàlisi més detallada, actualitzada i contextualitzada d'aquestes peces i de les relacions que pot haver-hi entre elles, que permetin obtenir més informació que ajudaria, de retruc, a interpretar millor el recull (la nova datació fruit d'una troballa recent del *Frayre de Joy* resulta un clar exemple). Treballs recents com els d'Ulders (2007-2011) sobre els saluts i el Danés (2021) sobre el recull *E* representen línies prometedores en aquest sentit.

V. ANNEXOS

Annex I. Manuscrits d'interès per l'estudi de *F*Annex I. I. Manuscrits on figuren obres contingudes a *F*⁴²⁶Taula 14. Manuscrits amb testimonis comuns amb *F*

Identificació ms (sigla ⁴²⁷ , noms...)	Localització	Contingut (en negreta quan el comparteix <i>F</i>)	Altres informacions
<i>C</i> <i>Cançoner dels comtes d'Urgell</i>	Madrid, Biblioteca Nacional, Res. 48.	Obra narrativa i moral de Cerverí de Girona (els <i>Verses proverbials</i> , el <i>Mal dit ben dit</i> , el <i>Sermó</i> , la <i>Faula del Ros-sinyol</i> i el <i>Testament</i>), Versió fragmentaria de la <i>Faula</i> de Guillem de Torroella (en última posició, ff. 99 ^v -112 ^r).	Datació estimada: 1370-1375. Va pertànyer als comtes d'Urgell. Llabrés (1907) identifica el possessor amb Pere d'Urgell, nebot de Pere III i pare de l'últim comte d'Urgell, Jaume el Dissortat. Edició i estudi: Llabrés (1907); Espadaler & Castelló (1999).
<i>E</i> <i>Cançoner Estanislau Aguiló</i>	Palma, Arxiu del Regne de Mallorca, ms. SAL 5.	Conté un grup coherent de poemes narratius copiats amb lletra acurada: la <i>Visió</i> de Bernat de So; el <i>Debat entre Honor i Delit</i> , el <i>Roser de vida gaia</i> i la <i>Joiosa Guarda</i> de Jaume March; <i>Lo compte final</i> , <i>El mal d'amor</i> i l' <i>Arnès del cavaller</i> de Pere March (text fragmentat i deturpat). També conté el <i>Compendi</i> de Joan de Castellnou, els anònims <i>Frayre de Joy e Sor de Plaser</i> (versió sencera, amb llacunes internes) i <i>Déu d'amor caçador</i> i una versió fragmentària de la <i>Faula</i> de Guillem de Torroella (última posició, ff. 86 ^r – 102 ^r). Als folis en blanc hi ha insercions trobadoresques, entre les quals es troben 8 versos del <i>Flamenca</i> .	Copiat aparentment per un copista no professional a finals del XIV. Estat de conservació molt deficient en comparació amb el de <i>F</i> . El grup d'obres copiades és coherent, en el sentit que la majoria dels autors coneguts estan vinculats a un mateix cercle literari, el dels germans March, cortesans de Pere el Cerimoniós. Estudis: Ensenyat & altres (2000), Asperti (1985) i Danés Sanz (2021).
<i>H^a</i> i <i>H^b</i> <i>Cançoner Vega-Aguiló</i> .	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, mss. 7 i 8.	<i>H^a</i> : conté 160 composicions de trobadors i poetes catalans, incloses obres de Jordi de Sant Jordi, Gilabert de Pròixida, fra Joan Basset, Andreu Febrer, Cerverí de Girona i Francesc de la Via. És la col·lecció més important de les	Datat als voltants de 1423, posterior a 1417 (Bohigas 1982: 220). Tots dos fragments formaven part d'un únic cançoner que es va fragmentar pel mal estat. Estudis: Alberni (2003) i Alberni (2006).

⁴²⁶ Les dades que figuren a aquesta taula procedeixen essencialment del *Repertori* de Massó i Torrents (vegeu referència completa a la bibliografia de la tesi) i de les bases de dades *Cançoners DB* (del grup NARPAN) dirigida per Miriam Cabré i Sadurní Martí de l'ILCC (<https://candb.narpan.net/project/2014-07-24-12-33-04.html>: última consulta 01/04/24) i BITECA (https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/searchmsed_en.html: última consulta 01/04/24).

⁴²⁷ Seguint la nomenclatura proposada per Massó i Torrents (1913-14) referida a les sigles, tret dels manuscrits que contenen el *Llibre dels bons amonestaments*, on en alguns casos (indicats amb un *) segueixo la nomenclatura proposada per Pedretti (2008).

		<p>obres poètiques anteriors a Ausiàs March que es conserva.</p> <p><i>H^b</i>: Aquest volum inclou unes 42 peces líriques i narratives, entre les quals trobem un fragment del poema <i>Senyora de Valor</i> de Francesc de la Via, obres de Gabriel Ferruç, <i>Seguesca el temps qui viure vol</i> (Sermo) i el <i>Llibre de Fortuna e Prudència</i> de Bernat Metge, la <i>Ventura</i> de Vicens Comes, <i>Requesta d'un frare a una monja</i> (anònim), <i>Passió d'amor</i> de Jordi de Sant Jordi, La <i>Faula</i> de Guillem de Torroella (únic manuscrit on l'obra es troba completa, folis 124^r-146^r), un poema de Jaume Escrivà, poesia francesa majoritàriament de Guillaume de Machaut i Oton de Grandson, dues poesies d'en Figueres, <i>Guardacors</i> de Ramon de Cornet i una poesia d'en Jaume Rovira, a més de peces anònimes tant en català com en francès.</p>	<p>Estudiosos de la <i>Faula</i> de Torroella com Vicent Santamaria (2011: 282) i Compagna (2007; 47 i 48) consideren que els testimonis d'aquest manuscrit i <i>F</i> tenen certa vinculació; Compagna pensa que es podrien vincular amb ambients pròxims a França.</p>
<i>f^l</i>	Biblioteca de Catalunya, ms. 309.	<p>El manuscrit conté obres de temàtica diversa (religiosa, moral, científica, retòrica, documental, etc.) en llatí, català i aragonès.</p> <p>Conté el <i>Calendari rimat</i> al foli 111^{r-v}, i està seguit d'unes taules pasquals i per saber els anys de traspàs, amb una anotació al marge del f. 111^v d'una mà del s. XV.</p>	<p>Volum factici, amb còpies que es van realitzar majoritàriament a les darreries del XIV i primers anys del XV. Es detecten uns 10 fragments de diferents mss. (A: ff. 1-98; B: ff. 100-119; C: f. 120; D: ff. 121-122; E: ff. 123-153; F: ff. 154-159; G: f. 160; H: f. 161; I: ff. 163-166; i J: ff. 169-170). B (on es troba l'obra que ens interessa) conté unes taules pasquals que porten dates que van de 1314 a 1336, i la seva datació estimada és el s. XIV (Grapí Rovira 2003).</p>
BNM, ms. 18060	Biblioteca nacional de Madrid.	<p>És un manuscrit força heterogeni que té textos de temàtica historiogràfica i tractats amb finalitat pragmàtica. Conté obres de Rodrigo Ximénez de Rada, breus cròniques de Barcelona i altres textos historiogràfics. El <i>Calendari rimat</i> es troba al foli 143^v.</p>	<p>Volum factici datat a finals del XIV, que va arribar a la Biblioteca Nacional de Madrid amb el fons llegat per Pascual de Gayangos y Arce, un bibliòfil del segle XIX. Conté alguns textos en català —a més del <i>Calendari</i>—, fet que fa pensar que almenys una part del còdex és d'origen català (Grapí Rovira 2003).</p>
Ms. 216, <i>Llu-nari valencià</i>	Biblioteca Universitària de València, ms. 216.	<p>Manuscrit miscel·lani amb textos diversos, amb preferència pels relacionats amb l'astrologia i les seves implicacions cronològiques.</p> <p>Una de les peces del manuscrit és un tractat astronòmic conegut com <i>el Llu-nari valencià</i> datat al segle XV i atribuït a un desconegut Alfons Ferrer. Inserir en aquest tractat trobem el poema del còmput conegut com a <i>Calendari rimat</i></p>	<p>Manuscrit copiat per diverses mans a València, datat a finals del XV. El manuscrit es troba amb alguns folis desordenats, sense que s'hagi corregit aquest desordre després de la seva restauració (Grapí Rovira 2003).</p>

		(f. 55 ^{r-v}). També hi ha textos medicinals (receptes), proverbis, oracions, etc.	
<i>F^m</i> (sigla del testimoni del <i>Llibre dels set savis de Roma</i>)	Manuscrit 109 de la Biblioteca de Catalunya	Un dels textos que conserva és un fragment del <i>Llibre dels set savis</i> . També conserva l'anònim <i>Fill del senescal del rei d'Egipte</i> , algunes peces religioses anònimes i traduccions d'alguns passatges bíblics.	Es tracta d'un volum factici format per restes de nou manuscrits de diversa procedència (amb fragments castellans i catalans) i mides, relligats junts, la majoria datats entre el segle XIV i XVI. El testimoni del <i>Llibre dels set savis</i> és parcial (es conserven quatre folis en pergamí, escrits a dues columnes, que antigament van servir de coberta), en lletra del XIV. Massó i Torrent li va assignar la sigla al <i>F^m</i> i el va considerar probablement més antic que el testimoni de <i>F</i> , opinió que compartia l'editor, Giuseppe Sansone (1963: 55).
Ms. 3705 BC	Manuscrit 3705 de la Biblioteca de Catalunya	<i>Disputació d'en Buch ab son cavall</i> , testimoni fragmentari. Única obra conservada al manuscrit.	Segons la cap de la Secció de Manuscrits de la BC Anna Gudayol va ser comprat el 1989 a un particular (Isabel Montobbio Jover de Dalmales). Es tracta d'un manuscrit de petites dimensions (145 x 105 mm, amb una caixa de 100 x 70 mm), amb 4 folis de guarda inicials i finals més 11 folis on només es troba copiada una obra, a raó d'entre 13 i 19 línies per foli.
<i>N</i> <i>Cançoner de l'Ateneu</i>	Manuscrit I, Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès	El cançoner conté nombroses obres d'autors variats, entre les quals destaquen 41 obres de Joan Berenguer de Masdovelles, 11 de Leonard de Sors, 11 d'Antoni Vallmanya, 8 de Pere Torroella, 8 de Jordi de Sant Jordi, 7 de Joan Fogassot, 7 de Pere Joan de Masdovelles, 6 d'Ausiàs March, 6 de Lluís de Requesens, i 5 de Guerau Francí. Hi ha copiades entre 1 i 3 obres d'altres autors com Francesc Ferrer, Lluís de Vilarasa, Pere March, Miralles, Simon Pastor, Bartomeu, Martí Garcia, Pere Lluís de Valta, Pere Antoní, Jaume March, etc. A més el cançoner conté la <i>Requesta d'Amor</i> d'Alain Chartier traduïda per Francesc Oliver, una tençó entre Francí Joan Puculull i Joan Fogassot, una tençó Antoni Vallmanya - Joan Fogassot, una tençó Pere Vilaspinoso - Joan Fogassot, un fragment del <i>Debat entre l'estiu i l'hivern</i> de Rocabertí i Jaume March, una obra anònima sobre la croada contra el Gran Turc i altres 19 obres anònimes. Hi apareixen	Va pertànyer a la biblioteca del bibliòfil català Miquel Victorià Amer, adquirida per l'Ateneu Barcelonès el 1889. El còdex va ser escrit per almenys quatre mans dels segles XV i XVI, amb alguns afegits del XVII. L'últim plec (afegit) data segurament de finals del XV o principis del XVI, d'acord amb les obres contingudes i la tipologia de lletra.

		<p>també una peça en italià i una en sicilià.</p> <p>En el plec afegit al final hi ha unes poesies d'amor anònimes, en castellà i en català, unes cobles sobre el <i>Pater noster</i> fetes a Barcelona per ordre de la Inquisició probablement al voltant de 1486, el <i>Llibre dels bons amonestaments</i> (226^v-235^r) i una col·lecció de refranys adreçats a una noble dama.</p>	
X ^l <i>Jardinet d'orats</i>	Manuscrit 151, Biblioteca Universitària de Barcelona (abans 21-4-I)	<p>El cançoner conté obres de Romeu Llull, Joan Roís de Corella, Miquel Estela, Joan Moreno, Bernat Fenollar, Pere Joan Ferrer i Joan Escrivà. També conté una qüestió entre Bernat Fenollar, Joan Vidal, Joan Verdansa i Pere Vilaspinoso sentenciant Miquel Estela; una lletra de Pere Torroella a Bernat Hug de Rocabertí; una lletra de Verdansa a Fenollar; la <i>Visió de París</i> d'Escrivà i Corella; i el <i>Col·loqui de viudes e donzelles</i>.</p> <p>Afegits a la col·lecció original (plec copiat a mitjans del XV que es va integrar posteriorment): una <i>Epístola del sant Diuenge</i>, el <i>Llibre dels bons amonestaments</i> d'Anselm Turmeda de lletra de mitjans del XV i una <i>Vida de santa Bàrbara</i>, també copiada a la segona meitat del XV.</p>	Procedeix de la Biblioteca de Sant Josep del Carme Descalç de Barcelona, d'on va passar a la seva localització actual. Està datat al segle XV i va ser copiat majoritàriament pel notari barceloní Narcís Gual fins al 1486 (Torró Torrent 1992).
p	Manuscrit 68, Biblioteca Universitària de Barcelona	<p>Conté un fragment del <i>Llibre dels bons amonestaments</i> d'Anselm Turmeda (ff. 1-6), seguit de les obres de Manel Dieç de Calatayud <i>Llibre dels cavalls</i> i <i>Tractat de les mules</i>. També hi ha els anònims <i>Tractat de tot lo cos de la lluna</i>, <i>Llibre dels aucels de caça</i>, <i>Flos de receptes</i>, <i>Llibre de totes maneres de confits</i>, <i>Llibre de Sent Soví</i>, <i>Recepta per fer pólvora de duc</i> i <i>Recepta per fer vi d'Hipocràs</i>. Finalment, copia els <i>Capítols de l'orde de la Gerra i del Grifó o de l'Assutzena</i> de Ferran I, Rei de Catalunya i Aragó.</p>	Copiat a València a la segona meitat del segle XV per dues mans diferents, conté principalment tractats de medicina i veterinària i un manual de cuina. El còdex va pertànyer al notari i arxiver reial de la Corona d'Aragó al segle XVI Pere Miquel Carbonell; va passar a la biblioteca del convent dominicà de santa Caterina de Barcelona i després a la seva localització actual.
Br (perdut) *	Olim Arxiu Palau Recasens IV (Barcelona); es conserven sis fotografies a la Biblioteca de Catalunya, a l'Arxiu Miquel i Planas, caixa 6.3.	<p>Conté el <i>Breviari d'amor</i> de Matfre Ermengaud i el <i>Llibre dels bons amonestaments</i>: copiat després del <i>Breviari d'amor</i>, als últims cinc folis no numerats, per un altre copista, i per tant es tracta d'un afegit posterior (de la primera meitat del XV).</p>	Actualment perdut —va desaparèixer durant la guerra civil—, tot i que se'n conserven sis fotografies a la Biblioteca de Catalunya, procedents de l'arxiu de Ramon Miquel i Planas. El còdex pertanyia a l'arxiu del Palau de Recasens de Barcelona, que avui es conserva a la Biblioteca del Centre Borja, a Sant Cugat. El <i>Breviari d'amor</i> va ser copiat el 1385 segons s'indica al

			colofó, afegint-se posteriorment el <i>Llibre de bons amonestaments</i> (Pedretti 2008).
Ma *	Manuscrit 1095, Bibliothèque municipale de L'Alcazar, ms. 1095 (Marsella)	Conté la <i>Doctrina pueril</i> , Ramon Llull (diversos fragments distribuïts en dues parts al manuscrit), uns sermons (intercalats entre les obres), els anònims <i>Al jorn del judici</i> (només quatre quartetes del <i>Cant de la Sibil·la</i>), <i>Epístola caiguda del cel</i> , <i>Oratio sancti Leonis Pape</i> (oració per protegir les dones en els Parts) seguida d'una oració en llatí, <i>Nota sobre la luxúria</i> , <i>Vida de sant Amador</i> , i <i>Noble senyor e dels pus magnífichs</i> (fragment), i les oracions a Santa Caterina i a la Mare de Déu en boca d'un condemnat a Mort. També hi ha copiades la <i>Llegenda de santa Caterina</i> (part de la <i>Llegenda aurea</i> traduïda al català) de Jacobus de Voragine, <i>Fermant los ulls alt en l'amor eterna</i> de Francesc de Mèscua, el <i>Llibre de bons amonestaments</i> d'Anselm Turmeda (275-277) i unes receptes mèdiques i dues endevinalles anònimes. Pel contingut sembla una mena de sermonari amb altres textos afegits.	L'últim possessor conegut del manuscrit, abans de l'ingrés a la Biblioteca de Marsella, va ser l'advocat i escriptor Jacques-Thomas Bory (1809-1875). El còdex sembla compost de diversos fragments que van ser encuadernats junts, patint diverses paginacions fins a l'última restauració al segle XX. Pel contingut sembla una mena de sermonari amb altres textos afegits. S'aprecien diverses mans del XIV i XV (Pedretti 2008).
Sh *	Biblioteca d'Àngel Serradesanferm, (Sant Hilari Sacalm)	Seguint la descripció Carreras Candi (1921), el manuscrit conté un recull d'oracions seguides del misteri <i>La Nativitat de Nostre Senyor</i> (en llengua del XVI) i el <i>Llibre dels bons amonestaments</i> d'Anselm Turmeda (ff. 189-193), amb variants i supressions importants (Carreras Candi suggereix que potser es va copiar de memòria). Després de l'obra de Turmeda sembla que es copien més oracions.	Es tracta d'un dels dos manuscrits que el filòleg Francesc Carreras Candi va trobar el 1920 entre els béns de la família de Manuel Borrell (Carreras Candi 1921: 198-210). Posteriorment, va pertànyer a Guillem de Pallejà, vuitè marquès de Montsolís, qui finalment el va vendre a l'erudit Àngel Serradesanferm, mestre i estudiós de Sant Hilari, actual propietari. Carreras Candi va copiar i descriure aquest testimoni, identificant l'ús de diverses lletres i mans emprades entre el segle XV al XVII. Més recentment els investigadors Vila i Medinyà & Sierra Valentí (2012) han tornat a analitzar el manuscrit i a fer-ne una edició.
OI *	Biblioteca particular d'Olot (?)	D'acord amb la descripció feta per Nolasc del Molar al manuscrit hi trobem el <i>Llibre dels bons amonestaments</i> situat als primers folis, amb algunes estrofes repetides. Manquen els primers folis	El còdex va pertànyer al doctor Antoni Noguera Massó i va ser descrit el 1954 conjuntament amb tres pergamins i dos plec del mateix propietari per l'erudit Nolasc del Molar. Sembla que el manuscrit continua avui en una biblioteca

		del plec, on possiblement hi havia la primera part de l'obra . A més hi ha dos capbreus, una oració a la Verge, el <i>Conte dels tres germans en presència del rei de França</i> , d'origen francès i traslladat al català.	particular d'Olot, se'n desconeix la localització; comptem només la descripció feta per del Molar. Els capbreus continguts tenen una sèrie de dates ordenades cronològicament, fet pel qual es dedueix que el manuscrit es va copiar de forma progressiva, durant els segles XV i XVI. També contenen referències al monestir de Sant Pere de Galligants de Girona, on Nolasc del Molar creu possible que es va copiar el manuscrit.
Ms. Ripoll 146, Arxiu de la Corona d'Aragó	Manuscrit Ripoll 146, Arxiu de la Corona d'Aragó	Conté un text principal en llatí: <i>Summa seu effectus tocus, voluminis Decretalium et Clementinarum</i> . Intercalat, als folis 84 ^v -85 ^v es troba en altra mà un fragment del <i>Llibre de bons amonestaments</i> de Turmeda.	Manuscrit que va pertànyer al Monestir de Ripoll al segle XV.
<i>Consolat de Mar</i> , Reus (perdut)	Òlim Vídua Font de Rubinat (Reus). Fotografies a la Biblioteca de Catalunya	Conté el <i>Consolat de Mar</i> ; intercalat als folis cxxxv recto i verso s'ha copiat un fragment del <i>Llibre de bons amonestaments</i> , d'Anselm Turmeda.	Es tracta d'un manuscrit de finals del XIV i principis del XV, avui perdut.

Annex I.II. Taula sumària de les obres i els manuscrits

Taula 15. Obres amb testimonis a altres manuscrits

Obres no única	Testimonis ⁴²⁸
<i>Faula</i> de Guillem de Torroella	<i>C</i> , <i>E</i> , <i>F^b</i> i <i>H^b</i>
<i>Frayre de Joy e Sor de Plaser</i> (anònim)	<i>E</i> , <i>F^a</i> fragment trobat per Lluís Cifuentes, encara inèdit (§ 3.2.2.III)
<i>Arnès del cavaller</i> de Pere March	<i>E</i> , <i>F^a</i>
<i>Calendari rimat</i> (anònim)	<i>F^a</i> , ms. 18060 Biblioteca Nacional de Madrid, <i>f^l</i> , <i>Llunari valencià</i> (ms. 216 Biblioteca Universitària de València),
<i>Llibre dels set savis de Roma</i> (anònim)	<i>F^b</i> , <i>F^m</i> , <i>Fⁿ</i> ,
<i>Disputació d'en Buch ab son cavall</i> (anònim)	<i>F^b</i> , ms. 3705 de la Biblioteca de Catalunya
<i>Llibre de bons amonestaments</i> de Anselm Turmeda	<i>F^b</i> , <i>Br</i> (òlim Arxiu Palau Recasens IV, avui perdut), <i>Reus</i> (òlim Vídua Font de Rubinat, avui perdut), <i>Ol</i> (Biblioteca particular d'Olot), <i>Ripoll</i> (ms. Ripoll 146 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó), <i>p</i> , <i>Ma</i> (ms. 1095 de la Bibliothèque municipale de L'Alcazar, de Marsella), <i>X^l</i> , <i>N</i> , <i>Sh</i> (Biblioteca d'Àngel Serradesanferm)

⁴²⁸ Els manuscrits es troben sumàriament descrits en la taula de l'annex precedent, de la qual s'empren les sigles d'identificació. No s'han inclòs les obres amb testimonis en altres llengües, de les quals la versió catalana és una traducció (per exemple, el *Castell d'amor*).

Annex I.III. El Cançoner Aguiló (E)

Aquest còdex resulta molt rellevant per l'estudi de *F*, en tant que tots dos són els manuscrits que conserven la major part de la narrativa catalana d'aquesta època; de fet, comparteixen, el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, l'*Arnès del cavaller* de Pere March, i la *Faula* de Guillem de Torroella. Hem volgut, doncs, presentar de forma succinta algunes de les dades més rellevants comentades pels estudis existents.

El manuscrit *E* va ser trobat per l'estudiós amb el nom del qual el coneixem,⁴²⁹ el va presentar per primera vegada Massó i Torrents (1913-14), i més tard el va descriure Pere Bohigas (1971-75). L'estudi codicològic més complet existent fins ara és el realitzat per Antoni Mut Calafell (2000) publicat per la Societat Arqueològica Lul·liana,⁴³⁰ que espera ser completar i actualitzat per la tesi en preparació de Laia Danés Sanz, qui ha publicat un article el 2021 que presenta algunes dades prometedores.

El còdex va ser restaurat pel *Centro Nacional de Restauración de Libros y Documentos* de Madrid, i està conformat actualment per dos fulls inicials de guarda (un bifoli de paper modern encolat al primer fascicle) més 101 folis de paper de 220 x 146 mm organitzat en vuit plecs de composició variable (predominen els de sis i de vuit folis) amb diverses filigranes en alguns dels seus folis (*cap de xot* a tres bifolis del primer plec, a 4 bifolis del segon, i a un bifoli del vuitè; *pes de romana* als ff. 34 i 37 del tercer plec i a tres bifolis del sext; *alabarda* a 4 bifolis del quart, a tots els bifolis que conformen el quint i a un bifoli del setè; *lleó rampant* a dos bifolis del setè). El manuscrit no es caracteritza per la regularitat en la cal·ligrafia, ni l'ortografia, ni la impaginació, amb l'excepció d'una part més cal·ligràfica i acurada, de lletra petita i regular (ff. 1-32), que contrasta amb la de la resta del recull, que és més grossa i relaxada (Danés 2021: 208). Tot i aquestes diferències, els estudiosos del recull assenyalen que la lletra és, amb tota probabilitat, d'una sola mà, que no era la d'un copista professional (Bohigas 1971-1975: 1). El manuscrit presenta, a més, llacunes i va arribar en tal mal estat al taller de restauració que hi podrien faltar plecs sencers. Les obres que conté, d'acord amb l'ordenació actual són:

1. *Vesió* de Bernat de So (ff. 1^r-11^v)
2. *El Roser de la Vida Gaia* de Jaume March (ff. 12^r-14^v)
3. *Honor e Delit* de Jaume March (ff. 14^v-16^v)
4. *La Joiosa Guarda* de Jaume March (ff. 17^r-19^v)
5. *Lo compte final* de Pere March (ff. 19^v-20^v)
6. *Lo mal d'amor* de Pere March (ff. 20^v-22^v)
7. *Arnès del cavaller* de Pere March (ff. 23^v-32^v)
8. *Escondit*, anònim (f. 32^v)
9. *Compendi de la coneixença del vicis en el dictats del Gai Saber* de Joan de

⁴²⁹ Estanislau de Kostka Aguiló i Aguiló (1859-1917), bibliòfil i erudit, va treballar com a arxiver en diverses institucions mallorquines. També va dirigir la publicació del *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, associació de la qual va ser president entre 1899 i 1917.

⁴³⁰ Citat a la bibliografia com Ensenyat i Pujol; Mas, Joan; M. Matas, Joana; i Mut i Calafell, Antoni (2000). La majoria de les dades esmentades en aquest annex procedeixen d'aquest estudi.

Castellnou (ff. 32^r-65^v);

10. *Senyer N'Azbert estatz uo donchs de fora* (f. 66^r): tres versos (anònim).

11. *Ar'agues eu mil marcs de bon argent* poema de Pistoleta (BEDT 372,3), (f. 66^r)

12. Vuit versos de la *Flamenca* (anònim), seguit de dos octosíl·labs solts encara no identificats, (f. 66^r)

13. *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, anònim (ff.67^r-81^v)

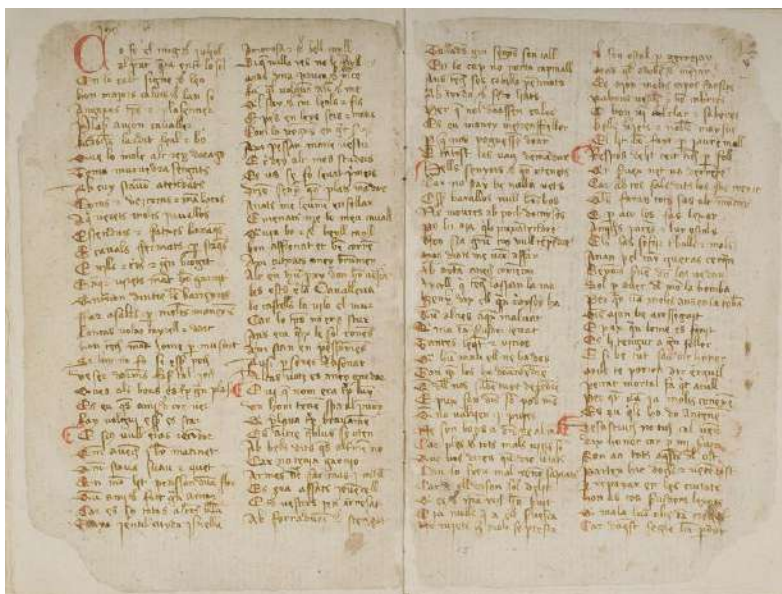
14. *Axi com cell qui del tot s'abandona* (ff. 81^v-82^v) atribuït al manuscrit a Peire Vidal, però que podria ser de Peire Català (BEDT 336a,1)

15. *El déu d'Amor caçador*, anònim (ff. 83^r-85^r)

16. *Senyora graciosa, en tots fats adonosa* (f. 85^v), salut d'amor anònim

17. *Faula* de Guillem de Torroella (ff. 86^r-101^v), inacabada.

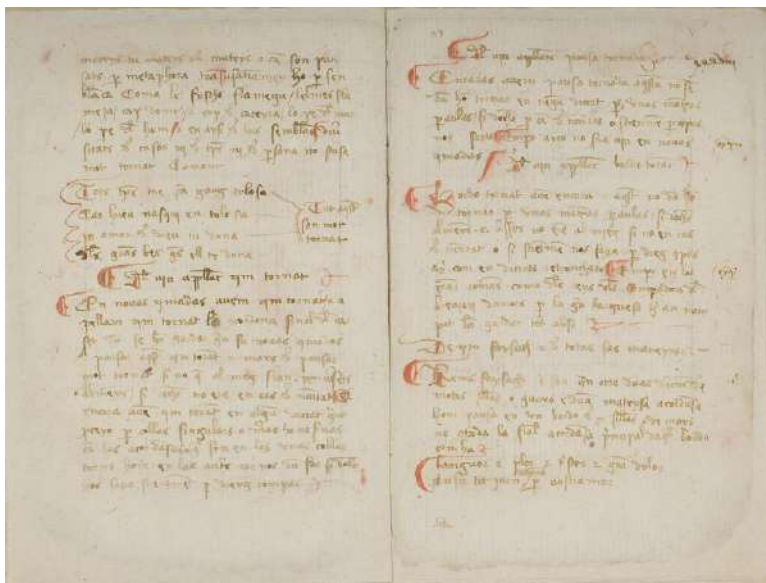
D'acord amb les dades de l'estudi de Mut Calafell, el manuscrit va ser compilat sense seguir un projecte preconcebut de còpia sinó més aviat de forma més o menys atzarosa. El copista va reunir una sèrie d'obres de diversos autors, a més d'un tractat poètic, que van ser copiats als diferents plecs en lapses de temps més o menys espaiats d'acord amb les possibilitats del copista d'accedir-hi. Coincideixen Danés Sanz i Mut Calafell a afirmar que el manuscrit va ser copiat per una mateixa mà; Mut Calafell observa dues parts que indiquen que l'actual cançoner podria haver-hi estat format a partir de la unió de dos còdexs diferents. La primera part la conformarien els dos primers plecs, vinculats pels autors (literàriament emparentats), pel tipus d'impaginació (els texts es copien a dues columnes) i per altres característiques codicològiques com el tipus de numeració, les variacions de les mesures del paper, la manca d'interpolacions, etc. La segona, la menys cuidada, la conformaria la resta dels plecs, començant pel *Compendi* fins a la *Faula*.



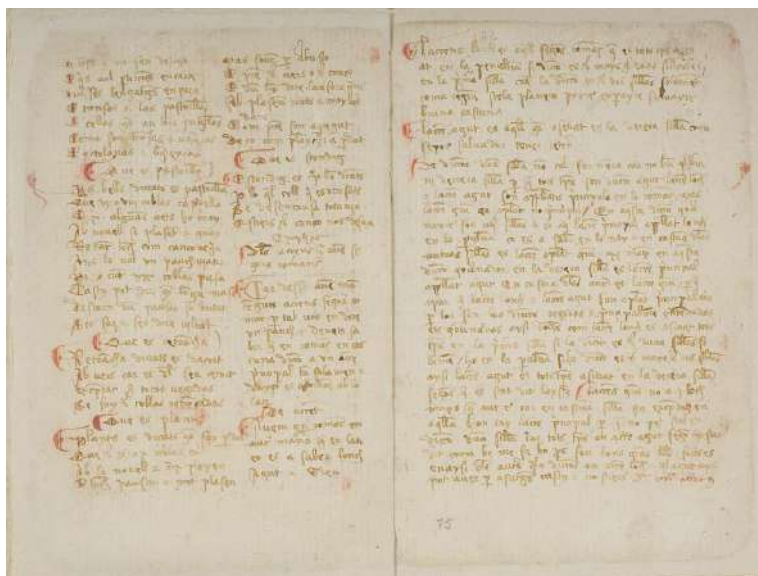
Imatge 135. Folis 14^v i 15^r d' E, on es copia Honor e Delit de Jaume March. Correspon al primer còdex segons Mut Calafell, i al primer bloc segons Danés Sanz.

Danés Sanz distingeix les obres en tres blocs: l'inicial de 32 folis on es copia tota l'obra narrativa de Bernat de So i dels germans March, tots tres cortesans en temps del regnat de Pere III el Cerimoniós; el bloc central (ff. 33-65) que transmet el *Compendi* de

Joan de Castellnou; i els darrers fulls del volum (ff. 67-101), on es transcriuen dos poemes anònims, el *Frayre de Joy e Sor de Plaser* i el *Déu d'amor caçador*, i la *Faula* de Guillem de Torroella, contemporani dels altres autors coneguts d'*E*. Les obres trobadoresques copiades als ff. 32^v, 66r i 81^v-82^v, que inicialment havien romàs en blanc, s'hi van copiar en un segon moment.



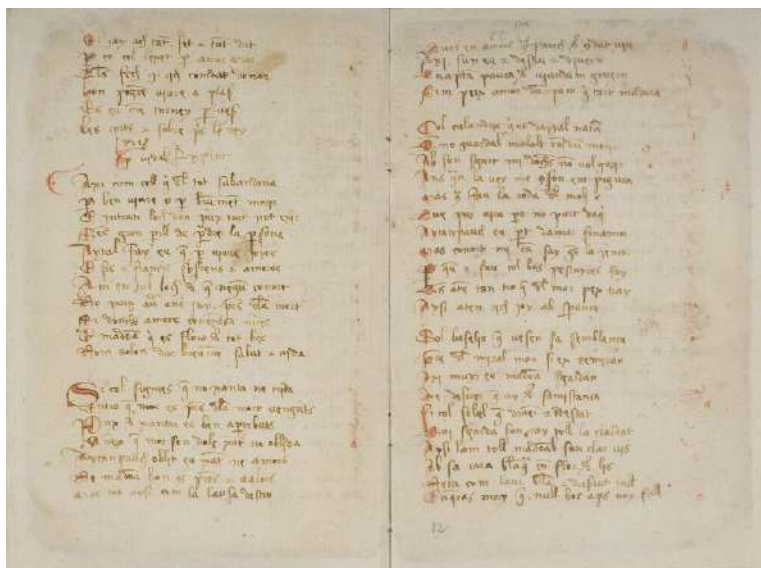
Imatge 136. Folis 36^v i 37^r d'E, on es copia el Compendi de la coneixença del vicis en el dictats del Gai Saber de Joan de Castellnou. Correspon al segon còdex segons Mut Calafell, i al segon bloc segons Danés Sanz.



Imatge 137. Folis 61^v i 62^r d'E, on es copia el Compendi de la coneixença del vicis en el dictats del Gai Saber de Joan de Castellnou. Correspon al segon còdex segons Mut Calafell, i al segon bloc segons Danés Sanz.

Tant Danés Sanz (2021: 208) com Asperti (1985: 62) assenyalen que els textos copiats a *E* són un conjunt força homogeni tant pel que fa a la temàtica com pel que fa a la cronologia, en tant que la majoria dels textos datats són dels darrers anys del regnat del Cerimoniós (1336-1387) i del de Joan I el Caçador (1387-1396). Danés Sanz assenjala com les addicions líriques trobadoresques exemplifiquen la compatibilitat entre la lírica i la narrativa, característica que *E* comparteix sobretot amb el Cançoner Vega-Aguiló, que

presenta una secció de lírica catalana intercalada amb poesia trobadoresca clàssica i peces franceses, i una secció de narrativa catalana en vers (Alberni 2003: 178-179). Les insercions trobadoresques, doncs, resulten fonamentals per determinar els gustos i interessos culturals del compilador d'*E* i dels ambients literaris que devia freqüentar (Danés Sanz 2021: 209).



Imatge 138. Folis 81^v i 82^r d'*E*, on es copia Axi com cell qui del tot s'abandona, possiblement de Peire Vidal. Correspon al segon còdex segons Mut Calafell, i al tercer bloc segons Danés Sanz.

És interessant la identificació dels vuit versos de la *Flamenca* realitzada per Asperti (1985: 63-66) al f. 66, on el copista va transcriure, a més, altres textos menors (els versos anònims i un fragment del trobador Pistoleta). Danés Sanz assenyala que, al fragment de la *Flamenca* copiat, apareix el *topos* de l'amor arquer que, tot i que resulta poc habitual a les noves rimades de l'època, també apareix en l'anònim *Déu d'amor caçador* i en *La Joiosa Guarda* de Jaume March, *unicas* d'*E*, cosa que indica que el fragment copiat respon a una selecció conscient del copista, tal com sospitava Asperti (1985: 65-68). Coincideixen Asperti i Danés Sanz a més en veure en aquests fragments un material de treball del copista, en tant que les citacions trobadoresques s'utilitzaven en la narrativa catalana des de Ramon Vidal de Besalú fins a començaments del segle xv (Danés Sanz 2021: 209). En aquest sentit, és interessant assenyalar que una de les obres anònimes d'*E*, el poema *Senyora graciosa* (f. 85r, datat en 1395), podria atribuir-se al copista mateix, perquè sembla estar construït a partir de versos manllevats d'algunes de les obres narratives copiades a *E*, com el *Frayre de Joy* (segons assenyala Grifoll 1996) i la *Faula* (detectat per Cabré, Lluís & Torró 2008), seguint la construcció del gènere líric salut segons analitza Uulders (2010). Aquest manuscrit, doncs, posa de manifest l'estreta relació entre la narrativa rimada i la lírica (trobadoresca i contemporània), i també entre la narrativa catalana i l'occitana,⁴³¹ més tenint en compte que els estudis més recents

⁴³¹ “Els ressons trobadorescos en la narrativa marquiàna evidencien que els trobadors del segle XIII (especialment Cerverí) tenen un paper decisiu en la configuració de les noves rimades del segle següent, tot posant de manifest la permeabilitat d'aquests dos grans àmbits literaris (lírica i narrativa). La continuïtat cortesa de les noves rimades catalanes amb la lírica i la narrativa de tall trobadoresc indica, per tant, que la

reculen algunes de les dates de composició de les obres anònimes contingudes a *E* i també, com s'ha vist en el present estudi, a *F*.

A l'estudi codicològic de Mut Calafell l'estudiós fa referència a la particularitat de les cobertes originals del manuscrit conformades per un document notarial parcial en pergami; es tracta d'una escriptura de venda d'un censal a un tal Francesc Lleó i la seva esposa Marieta. Està signat per Vicent Carreres i Arnau de Conques, i actuen com a testimonis els notaris Pere de Piña i Jaume Rossinyol, ciutadans de València; lamentablement no va quedar registrat el nom del notari que autoritza la venda. D'acord amb les documentacions analitzades, se sap que l'any en què aquest document va ser probablement signat va ser l'any 1388, i, d'acord amb les observacions cal·ligràfiques de Mut Calafell, algunes de les proves de ploma del document tenen punts comuns amb la cal·ligrafia utilitzada per copiar les obres. L'anàlisi del manuscrit va permetre concloure a l'estudiós que el copista no era un autèntic especialista de l'escriptura; més aviat es tracta d'una persona de "traç ferm i a la vegada versàtil i imaginatiu" (Mut Calafell 2000: 65), que podia ser un notari lletraferit que va deixar una selecció personal del seu gust de la literatura del seu temps a un cançoner d'ús personal. Mut Calafell afirma que, davant de les característiques del manuscrit i de la informació aportada pel document, és possible suposar que el copista fos un notari que estigués relacionat amb el cercle del jurista valencià Arnau de Conques.

Annex II. Ampliació a l'estudi històric

Annex II.I. El manuscrit 380 de la Biblioteca Inguimbertine: el *Breviari d'amor*⁴³²

Aquest manuscrit s'ha relacionat històricament amb *F*, en concret amb *F^b*, gràcies a les cobertes més antigues (no originals, però) que es conserven del còdex. En elles s'indica que el *Cançoner de Carpentràs* és el segon volum de *Rimos dei Trobadors*, el primer dels quals seria l'actual manuscrit 380 de la biblioteca, un exemplar del *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut. El primer catàleg de la biblioteca Inguimbertine elaborat per Lambert (1862) va conservar aquesta associació i l'estudiós va catalogar aquests dos manuscrits com a 377 (el *Breviari*) i a 377bis (*F*). La relació aviat es va desestimar: els diversos estudiosos d'aquests manuscrits no van trobar més connexió que una possible datació pròxima i les mides, i ja Duhamel (1901) els va assignar una signatura independent, que és la que conserven actualment. Malgrat la falta de relació codicològica, és probable que tots dos manuscrits hagin arribat a la biblioteca procedents d'una mateixa col·lecció o fons, i per tant em sembla adient donar alguna informació, tot i que sigui breu i esquemàtica, sobre el ms. 381 i l'obra que conté, incloent-hi la visió dels estudiosos d'aquest còdex sobre la possible relació amb *F*.

primera meitat del Tres-cents ha de ser, per força, la baula intermèdia entre els trobadors antics i els seus epígons tardomedievals." (Danés Sanz 2021: 210).

⁴³² A més de la imatge oferta en aquest annex, podeu veure les imatges 100 i 101 en § 2.13.

El *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut va gaudir de molta popularitat i difusió, sobretot als segles XIV i XV, segons indica la quantitat de manuscrits, fragments i traduccions que han arribat fins als nostres dies. L'obra del franciscà de Besiers és una *summa* de contingut didàctic, començada en 1288 i acabada als voltants del 1292. Ermengaut hi respon a la pregunta inicial dels trobadors: *Matfre pourrait-il leur enseigner ce qu'est l'amour que chantent les troubadors?* (Azaïs 1862: vv. 55-79), en forma de 34.597 versos octosil·làbics. S'hi diferencien clarament dues parts. La primera és una mena de síntesi de la doctrina catòlica i de la ideologia de l'amor trobadoresc prenent com a eix l'Amor, que explica l'origen diví tant de l'amor clerical com de l'amor cortès. Per Ermengaut el món va ser creat per l'Amor de Déu. Aquest Amor va originar també la Natura, governadora de totes les criatures, de la qual deriven dos drets. El primer és el *dregz* de natura, que governa totes les criatures animades i que té a la vegada dues ramificacions: l'amor de mascle i de dona (amor carnal, justificat per a la procreació) i l'amor dels fills (l'amor dels pares que han d'educar als seus fills). El segon és el *dregz* de la gent, que governa sobre la humanitat i que té dues ramificacions: l'amor de *Dieu e de prueime amor* (l'amor pur envers Déu) i l'amor de béns temporals. Aquesta teoria és representada visualment en l'arbre d'amor, fil conductor de tot el text. La segona part ocupa aproximadament els últims 7.000 versos de l'obra i és coneguda com el *Perilhous tractat d'amor de donas*, on Ermengaut ensenya —mitjançant unes 266 citacions de trobadors— les qualitats necessàries per ser un vertader amant, defensant la *fin'amor* com a pràctica legítima per al millorament de l'home, sempre que sigui moderat i controlat per no degenerar en pecat. D'aquesta forma Ermengaut legitima l'amor carnal i el cortès, tots dos generats per l'Amor de Déu, sempre que estiguin matisats amb unes virtuts i qualitats que estimulin el millorament moral de l'home.⁴³³

Gabriel Azaïs (1862) i posteriorment Peter Ricketts (1976) descriuen aquest primer còdex en les seves edicions, però només al·ludeixen a l'associació amb el *Cançoner de Carpentràs* a partir de la inscripció de les cobertes. Reprodueixo a continuació les seves descripcions:

“Il existe à la bibliothèque de la ville de Carpentras, n° 377, deux volumes in-fol. de manuscrits, avec ce titre sur le dos: ‘Rimos dei trabadors’. L'écriture des deux volumes est de la fin du XIV^e siècle ou du commencement du XV^e siècle, avec rubriques et initiales en rouge. Ils sont sur papier. Les premiers et les derniers feuillets de chaque volume ont été mouillés, et sont déchirés et effacés en partie. Le *Breviari d'amor* et la lettre de Matfre à sa sœur remplissent les 249 feuillets à deux colonnes du premier volume. Les 1261 premiers vers du *Breviari* manquent du premier feuillet, et le poème y commence du vers: ‘Breumens ad aquesa raso’ qui est le 625 de la rubrique De la Sancta-Trinitat. Ce vers et les cinq qui le suivent sont presque entièrement effacés. Ce manuscrit a été signalé par Rochegude dans la préface de son Parnasse Occitanien, page XLIX” (Azaïs 1862: XIX).

“I: Carpentras, Bibliothèque Municipale, 380. Le manuscrit est de 250 feuillets. Le f.202 a été laissé en blanc et il y a un feuillet bis, le 222, dont un tiers de page a été recopié. Le texte commence au v. 1263 mais celui-ci et les six suivants sont presque

⁴³³ Sobre el *Breviari* i el seu contingut, vegeu Ricketts (1972 i 2001), Lazzarini (2001: 176) i Galent-Fasseur (2000 i 2002).

illisibles. Au f. 201r, le texte se termine avec le v. 27251 et le f. 201v et le 202 ont été laissés en blanc. Après la lettre de Matfre à sa sœur (f. 203 r et v), le texte reprend avec le v. 27253 et continue jusqu'au v. 34403” (Ricketts 1976: part II, *Les manuscrits*).



Imatge 139. Folis 5^v-6^r del ms. 380 de la Biblioteca Inguimbertaine.

Annex II.II. Una possible via d'arribada a Carpentràs

La cerca d'informació sobre la història d'un manuscrit en concret és, en nombroses ocasions, un camí sinuós, on algunes dades no són el que semblen i, per tant, les informacions que es troben en documents antics (o relativament antics) s'han de revisar i comprovar abans de donar-les per vàlides. I, a vegades, quan sembla que s'ha trobat un camí estimulants, una informació concreta i vàlida que podria aportar més llum sobre la història del manuscrit estudiat, de sobte un altre document o estudi posterior tira per terra la il·lusió d'aquest petit descobriment. Però no tot és la meta, i el camí que obren aquestes investigacions de resultats aparentment infructuosos pot resultar interessant. En un d'aquests camins vaig trobar algunes dades d'interès de les quals he volgut deixar testimoni en aquest annex, que és una petita ampliació sobre alguns dels aspectes que he resseguit a la tesi, però que no he pogut confirmar de manera concloent.⁴³⁴

⁴³⁴ El 2008, quan vaig presentar el meu treball final de màster amb la descripció codicològica de *F^b* (Rodríguez Winiarski 2008), en analitzar la història del manuscrit encara no havia tingut prou temps per comprovar i analitzar algunes de les dades que vaig trobar als diversos documents que hi feien referència. Llavors vaig prendre com a certa la primera identificació de Meyer que relacionava *F^a* (en aquell moment Libri 111) amb el manuscrit 19 de la col·lecció Lesdiguières, identificat prèviament per Delisle com a manuscrit 214 de Marmoutier (vegeu § 2.12.2 on faig referència a aquesta identificació errònia). Delisle havia arribat a aquesta conclusió en trobar en mans de Libri altres manuscrits de Lesdiguières robats a Tours (on van acabar part dels manuscrits de Marmoutier, alguns dels quals eren els de Lesdiguières). Com a justificació d'aquesta errada he de dir que llavors l'estudi de l'apartat històric estava en curs i el treball de recerca es centrava sobretot en l'anàlisi material del còdex. En avançar les meves investigacions vaig comprovar que Meyer mateix va corregir aquestes conclusions inicials en identificar posteriorment Libri 111 com a part de *F^b*. Meyer corregeix la seva errada en una nota temps després, nota que en aquell moment encara jo no havia revisat. Seguir aquesta primera connexió durant un temps, però, em va portar a explorar els manuscrits de la família Lesdiguières i la seva relació amb l'estudi francès del segle XVII Nicolas-

Durant la meua breu estada a París, mentre cercava més informació de la col·lecció Mazaugues, vaig constatar el particular interès d'aquests col·leccionistes per l'obra i la biblioteca de l'erudit francès Fabri de Peiresc, gràcies al qual gran part de la seva obra autògrafa es va salvar de la destrucció. Aquesta connexió, juntament amb l'existència del catàleg Lesdiguières elaborat per Peiresc entre els papers de Carpentràs, em va portar a fixar-me en aquest erudit i en el seu catàleg. Entre els 28 ítems hi vaig trobar alguns elements que em van cridar l'atenció: a més del "*chansons provençals vieilles*" (l'ítem núm. 19, que Meyer havia relacionat en un primer moment amb el manuscrit de Carpentràs i que actualment no s'ha identificat amb cap manuscrit en concret, tot i que Giuseppina Brunetti 1990 i 1991 pensa que es podria identificar com una part del cançoner occità *T*),⁴³⁵ trobem el que probablement és un manuscrit del *Cligès* (núm. 15, "*Un manuscrit des chevaliers d'Artus*"),⁴³⁶ un *Tristany* (núm. 12, "*Un vieux roman: Tristan*") i un *Nou testament* en català (núm. 28, "*Un manuscrit en lettres fort anciennes sur le Nouveau Testament*"). La majoria van acabar a Tours procedents de Marmoutier (com he resseguit a § 2.12.2), però una part va prendre camins diferents gens estranys perquè tant Marmoutier com Tours van ser víctimes d'espolis successius.

La lectura d'aquest catàleg em va fer pensar en la hipòtesi de Meyer. Encara que partia d'una premissa errònia (que *F^a* era un dels manuscrits robats a Tours), tenia certa lògica identificar el *Cançoner de Carpentràs* amb l'ítem 19 de Lesdiguières perquè s'ajusta a les característiques d'aquesta col·lecció, amb manuscrits predominantment francesos, però també en altres llengües (alemany, provençal, italià, català), on abunden els que contenen *romans* i els de contingut religiós (principalment missals i miracles). No vaig poder resistir la temptació, doncs, de buscar una hipòtesi raonable que pogués

Claude Fabri de Peiresc, una via d'investigació que semblava molt prometedora. Si bé és cert que la posterior rectificació en la identificació va eliminar la base sobre la qual es justificava aquesta connexió entre el cançoner i els manuscrits de Lesdiguières, no significa, però, que aquesta connexió sigui incorrecta o impossible, tot i que no seria per la via que en un primer moment va proposar Meyer.

⁴³⁵ Se sap que el cançoner *T* va pertànyer als Lesdiguières perquè té la seva marca (l'exlibris *propia*) i se sap també que, en origen, es tractava de dos còdexs relligats junts, un amb les *Prophecies de Merlin* i l'altre amb cançons de Peire Cardenal. En principi aquest manuscrit es va identificar clarament amb les *Prophecies de Merlin*, l'ítem 9 del catàleg de Lesdiguières, ja que aquesta obra és la que encapçala el recull en el seu estat actual. Brunetti (1991) suggereix, però, que potser els dos còdexs van ser catalogats per Peiresc abans de ser relligats junts i que, per tant, *T* correspondria als ítems 9 i 19 de Lesdiguières, en quedar-se desocupada aquesta segona identificació en descobrir Meyer la relació entre Libri 111 (*F^a*) i el *Cançoner de Carpentràs*. Tot i que aquesta opció és viable pel contingut, Brunetti 1991 no ha pogut verificar en quin moment els còdexs es van relligar junts. A més, en trobar-se la marca *propia* a l'últim foli del còdex en el seu estat actual (i no entre els dos reculls), no hi ha indicis que indiquin que *T* estava efectivament separat en aquell moment. Brunetti assenyala que la indicació *Chansons provençals vieilles* és una prova més del fet que *F^a* (i per extensió *F*) no podria ser aquest ítem en tractar-se d'un manuscrit en català. Però, si observem l'ítem 22, veiem que tampoc no es fa referència al català, tot i tractar-se d'un manuscrit en aquesta llengua. El catàleg de Peiresc per als Lesdiguières al castell de Sault era massa esquemàtic i no necessàriament feia al·lusió a aquesta distinció entre català i occità (a banda que al *Cançoner* les obres es troben copiades en la llengua literària híbrida entre català i occità, característica de l'època). Per tant, el fet que sigui en català i que a l'ítem s'indiqui "provençal" no seria un motiu d'exclusió.

⁴³⁶ Roger Middleton (1993), al seu estudi sobre els manuscrits de Chrétien de Troyes, assenyala que una versió del *Cligès* (Tours, BM 942) va ser comprada per l'abadia de Marmoutier el 1716. Aquesta data i la possible identificació del còdex amb un dels que apareixen al catàleg de Lesdiguières (n'hi ha un de registrat com a "un manuscrit des chevaliers d'Artus") li va permetre inferir que pertànyer a aquesta col·lecció.

justificar l'arribada d'un manuscrit català del segle XV com el nostre cançoner a aquesta col·lecció i després a la biblioteca de Carpentràs, tot sabent com sabem ara que no va passar per Tours.

Tenint en compte que si el manuscrit hagués format part d'aquesta col·lecció, hauria estat registrat per Peiresc el 1633, hem de suposar que el còdex ja hauria d'haver pertangut a la família almenys gairebé un segle abans de la venda de la col·lecció a Marmoutier el 1716. En parlar d'aquest primer inventari de la col·lecció sorgeixen immediatament dos noms: el del duc de Lesdiguières i el de Peiresc, autor del catàleg. Quina vinculació tenien? Per què un hauria tingut el manuscrit i l'altre l'hauria registrat a la seva col·lecció? L'inventari trobat entre els papers de Peiresc va ser la base per a les recerques de Roman i Meyer que ja hem esmentat a la tesi,⁴³⁷ però, tal com afirma Roger Middleton, a Carpentràs existeix una altra còpia de l'inventari de Lesdiguières, obra també de Peiresc:

“Roman published a document found amongst the papers of Peiresc that listed twenty-eight ‘Lesdiguières’ manuscripts (Roman 1877). On the basis of this same list Meyer published an article [Meyer, 1883]. Neither Roman nor Meyer mentions the fact that Peiresc had two copies of the list in question, both with the same series of twenty-eight titles, but with two different headings. These two copies are now bound into the same collection of miscellaneous papers: Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, 1769 [avui ms. 2], f. 276 and 319. The first bears the annotation “Lesdiguières”, but in a modern hand that could even be later than the published articles, whereas the second is annotated in the hand of Peiresc himself ‘1633: LIVRES M’S DES Archiues du Ch^{au} de SAVLT’. On the verso of f. 277 there is a note, ‘Liures Manuscripts de Monseigneur de Lesdiguières’, written down what is now the right-hand edge of the leaf close to the binding 345w. (...) This note is not in the hand of the list on this leaf, but in the hand of the second copy of the list annotated by Peiresc in 1633, though it does not need to be contemporary with the list on f. 277 nor does it have to be correct”. (Middleton 1993: 143-144)

D'acord amb aquesta observació de Middleton la col·lecció es trobava al castell de Sault en el moment de la seva catalogació. Hem de veure, doncs, quina vinculació tenia el duc de Lesdiguières amb Sault i Peiresc el 1633.

El primer duc de Lesdiguières, François de Bonne (1543-1626), era fill d'una família de notaris amb aspiracions d'accedir a la noblesa. Va participar en les guerres religioses de França i, gràcies a les seves actuacions militars, va arribar a ser nomenat primer *connétable* de França. D'acord amb les dades aportades pel catàleg hem de deduir que François de Bonne, contràriament a les opinions de Roman (1877), no va ser necessàriament el propietari veritable de la col·lecció i, per tant, potser els manuscrits no pertanyien inicialment a la família de Lesdiguières.⁴³⁸ Primer perquè el 1633 el comte era mort;

⁴³⁷ Vegeu § 2.12.2.

⁴³⁸ Sí que sabem que tenia una biblioteca al seu castell de Vizille, la seva residència habitual, conformada bàsicament per tractats polítics i documents de la Provença contemporània, clàssics i llibres religiosos, allò que veritablement agradava al *connétable*. Però no tinc constància que Lesdiguières estigués interessat en manuscrits com els que trobem a la col·lecció de Sault, ja que no era un bibliòfil, sinó un amant de la filosofia i la política, a més d'un gran estratega militar. Sobre el duc de Lesdiguières, es pot

segon perquè durant la seva vida no va tenir cap vinculació amb Sault; i, finalment, perquè tampoc he trobat cap amb Peiresc. El 1633 el duc de Lesdiguières era Charles de Blanchefort de Créquy (1557-1638), que va prendre el títol de duc de Lesdiguières en morir el seu sogre, el *connétable*, perquè s'havia casat amb les seves filles.⁴³⁹ També va heretar de la seva mare, Chrétienne d'Aguerre, el comtat de Sault el 1611 (on eren els manuscrits d'acord amb l'anotació de Peiresc). Però el 1621, abans de l'elaboració de l'inventari, Charles de Créquy va deixar el comtat al seu primogènit, François de Blanchefort de Créquy (1599-1677), comte de Sault i futur duc de Lesdiguières en morir el seu pare en 1638. Aquestes dades de la possessió del comtat de Sault indiquen que potser els manuscrits pertanyien a la família Créquy des d'abans que s'incorporessin a la família Lesdiguières. Però encara hi ha més: la família Créquy va heretar aquest comtat el 1611 pel casament de Chrétienne amb François-Louis d'Agoult, comte de Sault. Si els manuscrits ja eren al castell de Sault, el propietari més antic conegut seria la família Agoult. El que és clar és que al 1633 els manuscrits eren al castell de Sault i que aquest castell no va pertànyer a la família Lesdiguières fins al 1626, quan Charles va heretar el ducat de Créquy. Malgrat aquestes dades, no hi ha encara suficients proves per afirmar si els manuscrits Lesdiguières van pertànyer a la família de Lesdiguières, a la de Créquy o a la d'Agoult. El fet, però, que entre aquests manuscrits catalogats a Sault n'hi hagi també un que va pertànyer amb tota seguretat a la família Agoult (als últims folis es recullen dates de naixements i defuncions de membres d'aquesta família entre 1396 i 1427),⁴⁴⁰ juntament amb l'encapçalament ambigu mencionat per Middleton, resulta un indici clar que apunta a una relació més estreta entre aquests manuscrits i el comtat de Sault. I aquesta vinculació entre la col·lecció Lesdiguières i els Agoult de Sault seria força interessant si s'hi intentés incloure un manuscrit català del segle XIV-XV com el nostre. Perquè els Agoult van tenir vinculacions històriques i literàries amb la Corona d'Aragó.

Si s'analitzen les diverses genealogies dels Agoult⁴⁴¹ i les biografies i les referències literàries d'alguns membres d'aquesta casa, s'aprecien algunes relacions directes amb la Corona d'Aragó i la poesia trobadoresca ja a mitjan segle XII. El personatge més il·lustre en aquest sentit és sense dubte Raimon I o II d'Agoult (c.1140-c.1209) un dels mecenes de Gaucelm Faidit (que el menciona a nou de les seves cançons: PC167,1, 2, 10,

consultar l'obra de Charles Dufayard (1892), Louis Videt (1638), la introducció del comte Douglas & Roman a Lesdiguières (1878) i Escallier (1946).

⁴³⁹ Charles de Créquy es va casar el 1595 amb Madeleine de Bonne, la filla més gran de François de Bonne, fruit del matrimoni entre el duc de Lesdiguières i Claudine de Béranger. Després de la mort de Madeleine, Charles es va casar el 1623 amb Françoise de Bonne, la germana de Madeleine, filla del segon matrimoni del duc amb Marie Vignon. En morir el duc el 1626 Charles de Créquy heretà el títol de Duc de Lesdiguières. Es pot consultar sobre els Créquy a Allag (1995).

⁴⁴⁰ Es tracta del manuscrit 1008 de Tours (finals del XIII-principis del XIV). És un manuscrit de llegendes piadoses i vides de sants en prosa, en francès i italià. A les guardes, trobem anotacions en provençal que vinculen el manuscrit als Agoult. F. 227^{rb} "L'an M. III^c e XXI de la natyvetat lo mes de mars XXI que fom vendre sans traspaset madame de Baret"; f. 228^r "L'an de la natyvetat M e III^c e LXXXV e lo jous a XVI del mes de mars nasque Raymon d'Agoult a Forc(alquier)": al foli següent ja sense numerar continua "l'an M III^c et XX e lo XI jorn de setembre trespacet Faneta d'Agoult dona de Folcalquier"; "l'an della nativitat M III^c XXVII e lo segon jort de setembre que fon mars nasquet azac lo filh del senher de Forc(alquier)"; "l'an desus a XXXVI de setembre partyt de marselha l'embasayda de provensa."

⁴⁴¹ He tingut en compte principalment la de Courcelles (1822-1833) i la publicada a jean.gallian.free.fr (última consulta 05/01/2021).

11, 37, 45, 46, 48), i probablement va protegir altres trobadors, ateses les seves mencions en l'obra de Peire Vidal (PC 364,22) i a la de Cadenet (PC 163,13), aquesta última amb caràcter pòstum. A més va intervenir, sigui com a testimoni o com a àrbitre (hi ha seriosos dubtes de si era un *judex de palatio*, d'acord amb la designació que aparentment rep en una de les cartes de la Marca Hispànica)⁴⁴² en les negociacions de pau entre Raimon, comte de Tolosa, i Alfons, rei d'Aragó, en 1174 a la cort en el castell de Belcaire, amb la participació també d'Enric d'Anglaterra.⁴⁴³ El 1184 torna a ser present als tractats de pau entre Raimon de Tolosa i el rei d'Aragó.

Hi ha dues dades biogràfiques més que relacionen Raimon d'Agoult i el món trobadoresc. La primera és el seu casament amb Isoarde de Die, filla d'Isoard, el comte de Die. Aquesta Isoarda podria ser la famosa *trobairitz* coneguda com la comtessa de Dia. La seva *vida* l'identifica com la dona de Guillem de Poitiers (és a dir, Beatriu de Valentinois, que tenia terres al comtat de Die, però no el títol), però sabem que aquestes biografies no eren gaire rigoroses i responien més a justificacions poètiques que a informació biogràfica fiable. No podem, doncs, assegurar del cert que Isoarda hagi estat la comtessa de Dia *trobairitz*, però, d'acord Stronski (1907), Pattison (1952) i Delgado Suárez (2006), és el més probable. La segona dada està relacionada amb el primogènit de Raimon d'Agoult, Isnart. Raimon i Isoarda van tenir com a mínim tres fills (segons la genealogia podien ser cinc o set en total): Isnart d'Entrevennes, Raimon d'Agoult i Bertrand de Mison (els altres serien Imbert d'Agoult, Bertrand-Raimbaud de Simiane, Rostaing d'Agoult i Beatriu d'Agoult). Isnart, el primogènit dels germans, va ser trobador: se'n conserven 2 sirventesos i una tençó. Hi ha, a més, una tercera dada, potser més llunyana, però que també relaciona els Agoult amb la poesia trobadoresca: la inclusió a la seva família de la *trobairitz* Almois o Almuc de Castelnuou, que es va casar amb Guiraut I de Simiane, oncle patern del nostre Raimon d'Agoult mecenes, que fundarà la branca Simiane dels Agoult, mentre que Raimon continuarà la de Sault.⁴⁴⁴

Hem vist, doncs, com ja a partir de finals del XII i principis del XIII els Agoult es van veure relacionats amb el món trobadoresc i amb la corona d'Aragó des de la seva posició de vassalls del comte de Tolosa. Aquesta relació, però, continua anys després. Tornem a veure als Agoult a una obra de ficció de la literatura catalana com el *Curial i*

⁴⁴² Vegeu Stronski (1907).

⁴⁴³ Tenim també el relat, un pèl hiperbòlic i fantàstic, de Geoffrey de Vigeois a les seves cròniques sobre la festa al castell de Beaucaire en el marc d'aquestes negociacions, on apareix aquest Raimon d'Agoult repartint els sous donats pel comte de Tolosa entre els cavallers. Vegeu una anàlisi i la traducció d'aquest fragment a Harvey (2006).

⁴⁴⁴ S'havia pensat que hi havia un altre Agoult vinculat directament amb la literatura trobadoresca; es tracta de Guillem d'Agoult (†1181), germà del Raimon d'Agoult mecenes. En alguns diccionaris del segle XIX sobre personatges il·lustres, com el de Chalmers (1812-1817) i Michaud (1843-1865), basats principalment en el de Louis Moreri (1753) s'afirma que aquest Guillem d'Agoult havia estat un trobador que componia en honor de la dama Jaussernada de Lunel; que havia dedicat alguns romanços a Alfons I d'Aragó, rei d'Aragó, i que era l'autor del tractat *La maniera d'amar del temps passat*. Es tracta d'una confusió originada a les *Vies de plus célèbres et anciens poètes provençaux* de Jehan de Nostre Dame, on s'identifica erròniament a Guillem de Agoult amb el trobador Guillem de Montanhagol (Montanhagout a la vida del trobador). Potser el nom del trobador va causar la confusió (de fet Nostre Dame posa "vie de Guilhem de Montagne Agoult"), o l'error provenia de la principal font de Nostradamus és a dir, el *Cançoner de Sault*, avui perdut. Vegeu Ricketts (1964).

Güelfa, i fins i tot la família arriba a emparentar-se directament amb la Corona d'Aragó mitjançant el casament de Maria de Luna amb l'infant, després rei d'Aragó, Martí I. Maria de Luna era filla de Brianda d'Agoult i del comte Lop Ferrench de Luna, casat en primeres núpcies amb Violant, filla de Jaume II d'Aragó. Brianda era filla de Foulques d'Agoult i Alasacie des Baux, neta de Raimon III d'Agoult (II segons Courcelles), gran senescal de Provença i senyor de Sault. És a dir, que Brianda era la neta del Raimon d'Agoult que probablement va originar la cita "Remunda de Gout, filla del senyor de Sault" que apareix al *Curial*.⁴⁴⁵ Trobem altres esdeveniments que relacionen aquesta família amb la Corona d'Aragó; un dels oncles de Briande, Borghèse d'Agoult, va donar asil a Antoni de Luna, nebot de Benet XIII, vassall de la corona d'Aragó, parent llunyà de la reina Maria de Luna i rector del comtat de Venaissin el 1398, durant uns disturbis a Carpentràs. Un dels germans de Briande (oncle, per tant, de Maria de Luna), Raimon d'Agoult, baró de Sault, va ser enviat a la corona d'Aragó el 1399 per demanar en matrimoni a Violant d'Aragó, filla de Joan I, en nom de Lluís III d'Anjou, amb qui es va casar a Arles el 1400. Tota aquesta vinculació explicaria perquè a la col·lecció Lesdiguières hi ha manuscrits de literatura francesa i provençal i, sobretot, perquè n'hi ha almenys un en català.⁴⁴⁶

Totes aquestes relacions entre els Agoult de Sault i el món trobadoresc ens permetrien justificar perquè el 1633 una col·lecció d'aquestes característiques podia ser al castell de Sault, possessió recent dels Lesdiguières en heretar el títol Charles de Créquy, mentre que les seves relacions amb la Corona d'Aragó ajuden a explicar la presència com a mínim d'un manuscrit en català del segle XIV-XV (em refereixo al *Nou Testament*).

⁴⁴⁵ Si situem el relat de *Curial* a l'època del regnat de Pere el Gran, hem de considerar els Agoult que vivien entorn de 1276-1285. A aquesta època tenim a Raimon III d'Agoult de Sault (segons Courcelles, IV segons Gallian) que va tenir tres filles: Beatrix d'Agoult i Mabile d'Agoult, amb la seva primera dona Aïx de Mévouillon, i una filla natural extramatrimonial, Douceline d'Agoult. A més va tenir tres fills, un d'aquest del primer matrimoni (Raimon d'Agoult) i dos més del seu segon matrimoni amb Galburgue de Sabran (Foulquet i Reforciat d'Agoult). Tots ells, però, funden branques que perdran el títol de Sault. Continuaran amb el títol els descendents d'un dels germans de Raimon III d'Agoult, Isnard II d'Agoult el Gran, d'Entrevennes (segons Courcelles, III segons Gallian), que tindrà dues filles, Roseline i Cécile d'Agoult. Si revisem tota la genealogia d'aquestes branques des del regne de Pere el Gran fins a mitjan segle XV, data en què aproximadament es va escriure el *Curial*, no trobem cap Remunda o semblant, per tant, o bé no es conserven dades de l'existència d'aquesta dama en la família dels Agoult, o bé l'autor del *Curial* no va fer referència a una persona real de la família dels Agoult (la qual cosa seria el més probable). Probablement, l'autor es va inventar a una Remunda partint dels Raimons d'Agoult de Sault que existeixen al llarg de tota la genealogia; potser tenia present al mecenes (molt anterior, però, a Pere el Gran), o a un dels oncles materns de Maria de Luna, Raimon d'Agoult o alguns dels seus cosins segons (és complicat trobar un Raimon específic perquè hem de tenir en compte que a la genealogia dels Agoult hi ha més d'un Raimon per generació, és un nom molt comú). En qualsevol cas, el fet que aquesta família sigui mencionada a una obra com el *Curial* indica que probablement el nom era conegut a Catalunya, és a dir que probablement els vincles que aquí estem resseguint van permetre que el nom dels Agoult de Sault quedés en el record dels grups socials (principalment la noblesa) als quals es destinaven aquest tipus d'obres. Respecte a la vinculació dels Agoult de Sault amb Savoia i Salanova que es fa a la novel·la no n'he trobat cap. Salanova és un cognom que més aviat pertany a la noblesa hispànica, sigui espanyola o catalana, i que arriba fins i tot a Itàlia, mentre que Savoya pertany principalment a la noblesa italiana i francesa, per la qual cosa tampoc he pogut extreure més informació per aquesta via. Sembla que es tracta d'una vinculació creada per l'autor, que utilitzava noms coneguts per als personatges secundaris, tal com ho observem en els cognoms de les monges del convent on es refugien *Curial* i Festa; a més l'acció es produeix al marquesat de Monferrato, veí del comtat de Savoia.

⁴⁴⁶ El núm. 28 del catàleg, una traducció del *Nou Testament* en català que actualment és el ms. esp. 486 de la BNF.

Què podem concloure, doncs, sobre els que podrien ser els primers possessors coneguts de la col·lecció Lesdiguières? La segona còpia de l'inventari amb l'encapçalament amb referència a Sault i la seva datació assenyalen clarament que abans de la família Lesdiguières els veritables propietaris eren els Créquy, una família aficionada a col·leccionar manuscrits i altres objectes d'art, o els Agoult, anteriors propietaris del castell i del comtat de Sault on van ser inventariats, i posseïdors, amb certesa, d'un dels manuscrits de la col·lecció. A causa de diversos testaments, la col·lecció va acabar primer en mans de la família Créquy el 1611 i després, des de 1626, a les de la família Lesdiguières. El que podem afirmar és que segurament François de Bonne no va ser un dels possessors dels manuscrits de la llista de Peiresc. El més probable és que el seu gendre primer (abans de ser duc de Lesdiguières) i el seu net després els heretessin. Des de llavors la col·lecció es va mantenir a la família Lesdiguières fins a la venda a l'abadia de Marmoutier, a Tolosa el 1716. El recorregut fins aquella venda és més senzill: després de la mort de François, primogènit de Charles de Créquy, el 1677 heretà el comtat de Sault el seu fill François-Emmanuel de Blanchefort de Créquy (duc de Lesdiguières i comte, després duc, de Sault), que morí el 1681. El ducat va ser heretat pel seu únic fill Jean-François-Paul de Blanchefort de Créquy (1678-1703), que va morir sense deixar descendència. Alphonse de Créquy (1626-1711/12), cosí del pare de Jean-François (el pare d'Alphonse era un dels fills menors de Charles de Créquy, el primer d'aquesta família en convertir-se en Lesdiguières) va heretar el ducat. Morí el 1711-1712 sense deixar descendència, i llavors va heretar el ducat Paule-Marguerite-Françoise de Gondi (1655-1716), la vídua de François-Emmanuel de Blanchefort de Créquy. La duquessa morí el 1716, el mateix any de la venda dels manuscrits a l'abadia de Marmoutier.

Ens quedaria per analitzar la vinculació entre Peiresc i Lesdiguières o, més concretament, entre Peiresc i Créquy, per tal d'explorar la possibilitat que un manuscrit de la col·lecció de Lesdiguières arribés a la biblioteca de Carpentràs. La venda de la col·lecció Lesdiguières a Marmoutier el 1716 es va produir gairebé un segle després de l'inventari dels manuscrits elaborat per Peiresc a Sault. Tenim, doncs, dues possibilitats per explicar com un manuscrit d'aquesta col·lecció podria haver acabat a Carpentràs: considerar que hi va sortir abans de la compra de Marmoutier (és a dir abans de 1716) o després.

Que un manuscrit comprat a Marmoutier hagués sortit d'aquesta biblioteca, o fins i tot de la de Tours (després de l'absorció de Marmoutier) no seria estrany, tenint en compte que totes dues biblioteques van patir espolis successius. Sobre Marmoutier, sabem que el 1754 el bibliotecari dom Gérou en va fer un inventari (on figura el manuscrit 214 amb el qual Meyer va identificar en un primer moment *F^a*)⁴⁴⁷ i que el 1807 el bibliotecari Chalmel hi va fer algunes anotacions. Malauradament, no s'ha conservat la llista dels llibres comprats de la col·lecció Lesdiguières; sabem, però, que era molt més extensa que la llista del catàleg de Peiresc.⁴⁴⁸ Sobre Tours, hi ha un catàleg enviat

⁴⁴⁷ Pels detalls sobre aquesta identificació errònia, vegeu § 2.12.2 de la tesi.

⁴⁴⁸ Peiresc va catalogar 28 ítems al castell de Sault, però la col·lecció venuda a Marmoutier era molt més extensa, probablement perquè, amb el temps, s'hi van afegir els llibres que el *connétable* tenia a la seva biblioteca de Vizille més les adquisicions posteriors que van fer els successors. Al catàleg de la

aproximadament el 1840 al ministeri d'instrucció pública de França, fet pel bibliotecari Chauveau. També en aquest catàleg apareix el manuscrit 214 de Marmoutier, i per tant, queda descartat totalment que aquest hagi estat el nostre, ja que per aquells anys ja es trobava a Carpentràs. Tenint en compte aquestes dades, sembla difícil suposar el pas d'un manuscrit com el nostre per aquestes biblioteques sense que hi hagi estat mai registrat, sobretot a la de Marmoutier que ja comptava amb un inventari força complet el 1754. És a dir que, si el manuscrit va passar per Marmoutier, el més probable és que hagués sortit de la biblioteca entre 1716 i 1754, abans de la confecció de l'inventari. Com que no es conserva el registre de l'entrada de la col·lecció Lesdiguières (que potser era més detallat que la llista de Peiresc) no podem saber si realment el nostre manuscrit podria haver entrat a Marmoutier com a part d'aquesta col·lecció i haver-ne sortit sense haver-hi estat registrat. Sabem que quan es va confeccionar l'inventari de Marmoutier la biblioteca de Carpentràs ja estava formada i, de fet, les dues grans col·leccions (el fons romà i el de Mazaugues) ja hi eren. Per tant és possible que abans de la confecció del catàleg de Marmoutier per dom Gérou el manuscrit hagués estat adquirit, per exemple, pels Mazaugues. És poc probable, però, que no hagués quedat registrat cap document d'aquest moviment, ni cap registre de la compra o adquisició dels Mazaugues d'un manuscrit procedent de Marmoutier. Tampoc no he trobat cap altre dels manuscrits de Marmoutier que hagi aparegut a Carpentràs (que establiria una vinculació entre les dues biblioteques, potser amb la col·lecció Mazaugues com a intermediària). Aquest recorregut és, doncs, molt improbable, però no impossible, atesa la manca general de documentació sobre les adquisicions dels Mazaugues i sobre els fons de les biblioteques franceses (en aquest cas Marmoutier i Carpentràs) durant la primera meitat del XVIII.

L'altra possibilitat és que el manuscrit de Lesdiguières no hagi arribat a Marmoutier, és a dir que hagi estat venut abans de 1716. Trobo aquesta possibilitat més interessant, malgrat que tampoc he trobat indicis clars que assenyalin aquesta com una direcció de recerca més correcta. Analitzem quines vies va poder prendre un manuscrit de la col·lecció per sortir-hi abans de 1716.

La primera opció és vincular el manuscrit amb el creador de l'inventari de Sault, Peiresc. Tornem a 1633: quina relació tenia l'erudit amb els Lesdiguières o amb els Créquy?

“In 1633 an unnamed friend communicated to him ‘un bien joli m[anu]s[crit] des poetes Provenaux’ (*Lettres de Peiresc*, II, 549, 19 juin, 1633; à Dupuy). Who this friend was, or what the manuscripts might have been, we have no way of knowing definitely. It is possible that the reference is to Jacques de Valois,⁴⁴⁹ a Scottish Protestant who was the tutor to Charles de Créquy, Comte de Sault, later Duc de Lesdiguières, for Valois was certainly in Aix at various times in summer of 1633, and through him Peiresc had access to the famous library in the castle of Sault, for he received from him four romances: ‘Je viens de revoir un lettre de M. Valoys de Sault, le 9^{m^e} de ce mois avec quatre volumes manuscrits qu’il a tirez des Archives

biblioteca de Tours es poden trobar molts dels llibres comprats a Lesdiguières, la majoria impresos i relacionats amb la Provença dels segles XVI i XVII.

⁴⁴⁹ Valois era *Trésorier général de France* a Grenoble, i va ser associat a Peiresc pels seus comuns interessos en matemàtiques i astronomia.

du Chasteau de Sault, qui ne sont que romans la plupart en Provençal.' (*Ibid*) [...] We should add [...] that Peiresc owned a catalogue of 28 items from the library at Sault." (Gravit 1950: 228-229)

Existeix, doncs, com a mínim, una clara connexió entre Peiresc i Charles de Créquy: el tutor d'aquest últim, Jacques de Valois, que s'interessava, com Peiresc, en manuscrits occitans. A més trobem en altres cartes el nom de Créquy més vegades i fins i tot és molt probable que Peiresc i Créquy s'hagin conegut.⁴⁵⁰

Sabem per la seva biografia i les nombroses cartes de Peiresc que l'erudit francès era molt esplèndid a l'hora de deixar llibres i manuscrits als seus companys d'estudis, que a vegades li eren retornats i que, recíprocament, els amics i admiradors de Peiresc li deixaven llibres i manuscrits perquè continués amb els seus estudis. D'altra banda, Peiresc va conèixer la biblioteca de Sault de la qual va confegir l'inventari. Existeix alguna possibilitat que el manuscrit *Chansons provençals vieilles* hagi acabat a les seves mans? No ho sabem. No he pogut analitzar amb detall el catàleg immens de la biblioteca de Peiresc i tampoc no sabem si el catàleg era complet. Caldria comprovar si entre els manuscrits n'hi ha algun que s'assembla al nostre (a la cerca parcial que he fet no l'he trobat). Aquesta via seria interessant perquè, si recordem la hipòtesi inicial sobre les possibles vies d'entrada del manuscrit a Carpentràs, la col·lecció Mazaugues era una de les candidates més atractives. Tenint en compte que els Mazaugues, parents de Peiresc, estaven interessats a recollir a la seva col·lecció tots els materials relacionats amb l'erudit, i que també estaven interessats en els llibres occitans, es pot pensar que van adquirir un manuscrit d'aquestes característiques perquè era de Peiresc i per l'associació amb la literatura occitana. De fet, sabem d'almenys tres manuscrits que havien pertangut a Peiresc i que van ingressar a Carpentràs mitjançant la col·lecció Mazaugues.⁴⁵¹ Hi ha, però, força arguments en contra d'aquesta idea. En primer lloc, la manca de documents. En segon, el fet que de moment no s'hagi trobat el manuscrit catalogat a la biblioteca Peiresc i que cap investigador dels manuscrits occitans de Peiresc hagi dit res sobre un manuscrit de narrativa desaparegut. A més, Peiresc estava interessat en la poesia trobadoresca, i no sé si la narrativa catalana anònima —que podia haver cregut occitana— era tant del seu interès com per conservar un manuscrit com aquest. El tercer seria que gairebé tota la col·lecció Peiresc va acabar a la biblioteca del cardenal Mazarin, tot i que una part va anar a parar a col·leccionistes i llibrers. En resum, Peiresc no deixa de ser una possibilitat interessant per tenir en compte, tot i que caldria un estudi més aprofundit d'aquesta col·lecció per determinar la seva validesa.

⁴⁵⁰ "J'ay receu de ce costé, par le retour des galeres de Mr de Crequy, la plante du vray papyrus que le cardinal Barberin m'a envoye (...)" ; carta CXVII de Peiresc als germans Dupuy, amb data de 1633, publicada per Tamzey de Larroque (1890). A més d'aquesta menció de Créquy sobre les galeres, Gassendi, el biògraf i amic de Peiresc, va suggerir una possible trobada entre Créquy i l'erudit el 1633, casualment l'any de la confecció del catàleg: "Sur le déclin de l'an, il lui fut très agréable de recevoir chez lui pour quelques jours le poète Saint-Amat revenant de Rome avec le duc de Créquy". Gassendi (1632-1633), citat a partir de la traducció de Lassalle (1992: 222).

⁴⁵¹ Tres són els manuscrits que he trobat a Carpentràs que connecten a Peiresc amb els Mazaugues, i que no són només papers autògrafs de l'erudit. Es tracta del manuscrit 401 que conté *L'Argenis* de Jean Barclay, datat al segle XVII, i el 545 i 456 que contenen el II i III volum de *Commentaries de Pérussiis*, del segle XVI-XVII. Aquests manuscrits van ser relligats pels Mazaugues.

Si Peiresc no fos el camí mitjançant el qual un manuscrit podria haver arribat de la col·lecció Lesdiguières a la Mazaugues, hi ha altres possibilitats menys concretes. Si tenim en compte que després de Charles de Créquy la família Lesdiguières va anar perdent no únicament pes social sinó a més poder adquisitiu, és molt probable que intentessin vendre part de la seva biblioteca abans de la compra de Marmoutier el 1716. I potser el manuscrit va passar directament d'un dels descendents de Lesdiguières a un dels Mazaugues, possiblement el pare. Recordem que no han quedat registres de les seves adquisicions i que els Mazaugues estaven força interessats en obres vinculades a la Provença, per tant, no hi ha dubtes que un manuscrit com el *Cançoner de Carpentràs* els hauria interessat.

Com he comentat al principi, totes aquestes hipòtesis parteixen de considerar la possibilitat que el manuscrit 19 del catàleg de Lesdiguières, l'enigmàtic *Chansons provençals vieilles*, sigui en realitat el *Cançoner de Carpentràs*. Aquest punt de partida ja és problemàtic, perquè aquesta identificació neix d'una especulació refutada, i llavors no hi ha indicis materials que ens indiquin una vinculació amb aquesta llista. Però és cert que l'existència d'un altre manuscrit català, la vinculació entre Peiresc i la biblioteca de Carpentràs, i el fet que ara com ara no s'hagi trobat cap altre manuscrit que sigui identificable amb tota seguretat amb aquest ítem,⁴⁵² obren la porta a exercicis com aquest que, com a mínim, expliquen com podria haver acabat un manuscrit català a la col·lecció Lesdiguières. Aquí s'obre el camí en identificar aquests manuscrits com els del castell de Sault, herència que Charles de Créquy aporta als Lesdiguières, i com, als Créquy, els va arribar per la família Agoult de Sault, estretament vinculada amb el món trobadoresc i relacionada amb la Corona d'Aragó en l'època de confecció del manuscrit que ens ocupa. Saber com un dels manuscrits de Lesdiguières podria haver arribat a Carpentràs és més complicat d'explicar, però no impossible. Hem vist que podria haver acabat a Marmoutier el 1716, com van acabar bona part dels manuscrits de la col·lecció Lesdiguières (per exemple, el *Nou Testament* català). En el cas que fos així, el cançoner hauria sortit d'aquesta biblioteca abans de la seva catalogació el 1754, per ser adquirit pels Mazaugues (en concret per Herni-Joseph de Mazaugues) i després arribar a Carpentràs amb la compra de la seva biblioteca el 1745. Una altra opció és que els descendents dels Lesdiguières hagin venut aquest manuscrit abans de la venda massiva dels seus manuscrits a Marmoutier. Aquestes opcions són plausibles tenint en compte la manca de documentació entorn de les adquisicions i vendes de la família Mazaugues.

Totes aquestes possibilitats són difícils de refutar o de verificar atesa la manca de documentació relativa a aquesta col·lecció. De moment, no pretenen ser res més que un punt de partida per continuar indagant sobre la història del manuscrit, estancada en un robatori comès tres segles després de la seva confecció. Aquest silenci de tres segles invita inevitablement a especular, i de les especulacions surten a vegades hipòtesis que poden acabar amb un descobriment interessant, malgrat que aquest no sigui exactament l'esperat. Espero, doncs, que aquestes idees potser encara poc sòlides, s'acabin o verificant-se

⁴⁵² Tret del manuscrit *T*, segons una de les hipòtesis de Brunetti comentada a la nota 435.

o, si més no, permetin obrir nous camins a la investigació de la història d'aquest manuscrit.

VI. BIBLIOGRAFIA

- AGUILÓ I FUSTER, Marià (ed.) (1900): *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI*, Alvar Verdaguer, Barcelona.
- ALART, Julien-Bernard (1874): “Observations sur la langue du roman de *Blandin de Cornouailles et Guillot Ardit de Miramar*”, a *Revue des langues romanes*, v, 275-304.
- ALBERNI, Anna (2003): *El cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7 i 8)*, tesi doctoral dirigida per Lola Badia i codirigida per Vicenç Beltran, Universitat de Barcelona.
- ALEMANY FERRER, Rafael (1989): “Turmeda/Abdal·là o el ‘perspectivisme’ com a pràctica vital i/o literària”, a FERRANDO, A. i HAUF, A. (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster, Estudis de llengua i literatura*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 37-57.
- ALLAG, Claudine (1995): *Chrétienne d’Aguerre, comtesse de Sault*, L’Harmattam, París.
- ALLEGRETTI, Paola (1992): “Il *geistliches Lied* come marca terminale nel canzoniere provenzale C”, a *Studi medievali*, s.III, XXXIII, 721-35.
- ALTURO I PERUCHO, Jesús (1996): “Un *Facetus* en dístics copiat a Barcelona al segle XII-XIII”, a *Arxiu de Textos Catalans Antics* 15, 393-99.
- ALVAR, Carlos (1989): “El viatge al més enllà i la literatura artúrica”, a SCHMITT, Jean-Claude, i al. (eds.), *Curs El món imaginari i el món meravellós a l’Edat Mitjana*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 73-84.
- ANNICCHIARICO, Annamaria (ed.) (1990): *Fronдино e Brisona*, Adriatica, Bari.
- . (2003): “*Narracions en vers*” catalane medievals; *apuntes i materials per una guia bibliogràfica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- ARNALL I JUAN, M. Josepa (2002): *El llibre manuscrit*, Edicions de la Universitat de Barcelona i Eumo, Barcelona.
- ARRETXE, Izaskun & VICH, Roser (1993): “*La Faula, el Llibre de Fortuna i Prudència i les Cobles de la divisió del regne de Mallorca*: tres variants d’un tema literari a la narrativa en vers del segle XIV”, *Anuari de Filologia*, v. XVI, secció C, 9-22.
- ASPerti, Stefano (1985): “Flamenca e dintorni. Considerazione sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo”, a *Cultura Neolatina*, XLV, 59-102.
- . (1999): “Letteratura catalana medievale”, a BERTOLUCCI, V., ALVAR, C., ASPerti, S. (eds.), *La letteratura medievale romanze d’area iberica*, Laterza, Roma.

- . (2001): edició del *Salut d'amor*, a RIALC (Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana), <https://www.rialc.unina.it/0.38.htm> (última consulta: 21/01/2024).
- AVENOZA I VERA, Gemma (1991): *Repertori dels manuscrits en llengües romàniques conservats a biblioteques barcelonines*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- . (1990-1993): “Registro de filigranas de papel en códices españoles (cont.)”, a *Incipit*: X —amb German Orduna— (1990): 1-15; XI —amb German Orduna— (1991): 1-9; XIII (1993): 1-13.
- AZAÏS, Gabriel (ed.) (1862): *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud, Société Archéologique, Scientifique et Littéraire, Béziers.
- BADIA, Lola (1989): *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV: estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, PAM, Barcelona.
- . (1993): “De *La Faula* al *Tirant lo Blanc*, passant pel *Llibre de Fortuna e Prudencia*”, PAM, Valencia / Barcelona, 93-128.
- . (2003): *Tres contes meravellosos del segle XIV*, Quaderns crema, Barcelona.
- . (dir.) (2013): *Història de la Literatura Catalana*, vol. I: *Dels orígens al segle XIV* (BROCH, Àlex ed.); Barcino, Barcelona.
- . (2020): *La Faula de Guillem de Torroella: versió de Lola Badia*, Barcino, Barcelona.
- BAUQUIER, J. (1878): “Raimon Feraud et son Comput”, a *Zeitschrift für romanische philologie*, v. II, 76-77.
- BÉDIER, Joseph (1983): *Les Fabliaux: études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Champion, París.
- BELTRAN, Vicenç, AVENOZA & Gemma i CONCHEFF, Beatriz (1994): *BITECA (Bibliografia de textos catalans antics)*, CD-ROM 0 d'ADMYTE (Madrid: Micronet-Fundación V Centenario-Biblioteca Nacional); també al CD-ROM de *Philobiblon* (Berkeley: Bancroft Library, 1999) i a *BITECA (Bibliografia de textos catalans antics)*, <http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon>: última consulta 9/08/2023).
- BERMEJO LARREA, Esperanza (1984): *La narrativa breve en el siglo XIII francés: Dits, debats y batallas*, Universidad de Zaragoza, Secretaria de Publicaciones (tesis doctoral).
- BOADES, Sònia & CABRÉ, Miriam (2017): “El fragment trobadoresc català de Madrid

- (M^b)”, a *Cultura neolatina*, 77, 227-297.
- BOFARULL, Jaume de (ed.) (1908): *Epístola que sent Jerònim tramès a sancta Eustoxi, filla de sancta Paula*, Recull de Textes Catalans Antichs 2, Barcelona.
- BOHIGAS, Pere (1932): *El repertori de manuscrits catalans de la Institució Patxot. Missió de París, Biblioteca nacional (1926-1927): I, Manuscrits en Llengua catalana*, Estudis Universitaris Catalans, XV-XVI, Barcelona.
- . (1961): “La matière de Bretagne en Catalogne”, reproduït a BOHIGAS (1982: 277-84).
- . (1970): “El cançoner català Vega-Aguiló”, reproduït a BOHIGAS (1982: 219-46).
- . (1971-75): “La llengua del Cançoner d’Estanislau Aguiló”, reproduït a BOHIGAS (1982: 155-80).
- . (1982): *Aportació a l’estudi de la literatura catalana*, PAM, Barcelona.
- . (1985): *Sobre manuscrits i biblioteques*, Publicacionns de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.
- BOHIGAS, Pere & VIDAL I ALCOVER, Jaume (eds.) (1984): Torroella, Guillem de, *La Faula*, Tarraco, Tarragona.
- BOLLO-PANADERO, María D. (2006): “La redacción catalana de la historia del Sendebarr: *El Llibre dels Set Savis de Roma*”, a *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 7, 86-94.
- BRESCH, Henri (1987): “Excalibur en Sicilie”, a *Estudios dedicados al professor Frederic Udina i Martorell, Medievalia*, 7, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 7-21.
- BRIQUET, Charles M. (1984): *Les filigranes, Dictionnaire Historique des Marques du Papier*, IV, Georg Olms, Hildesheim.
- BROOK, Leslie C. (ed.) (1993a): *Two Late Medieval Love Treatises: Heloise’s Art d’Amour and a Collection of Demandes d’Amours*, Medium Aevum Monographs New Series (16), The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, Oxford.
- . (ed.) (1993b): “The *Demandes d’Amour* of Wolfenbüttel Herzog August (Bibl. Guelf 84.7.Aug.2)”, a *Studi Medievali*, 34, 381-410.
- BRUNEL, Clovis (1924): “Le comput en vers provençaux atribué a Raimon Féraut”, a *Annales du Midi*, v. XXXVI, Éditions Privat, 269-287.
- BRUNETTI, Giuseppina (1990): “Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)”, a *Cultura Neolatina*, anno L, 45-73.
- . (1991): “Per la storia del manoscritto provenzale T”, a *Cultura Neolatina*, anno LI,

27-41.

- BUSBY, Keith (1996): “The occitan «Fabliau» and the Linguistic Distribution of Genres”, a *Neophilologus* 80, Kluwer Academic Publishers, Holanda, 11-23.
- CABANES PECOURT, M^a Desamparados (1994-1995): “Un calendario para Valencia”, a *Estudis Castellonencs*, 6, Servei de publicacions de la Diputació de Castelló, 243-248.
- CABRÉ, Lluís (1986): “Torroella, Guillem de, *La faula*”, ressenya sobre l’edició i estudi presentat per Pere Bohigas, a *Llengua & Literatura*, 1, 609-615.
- (ed.) (1993): March, Pere, *Obres completes*, Barcino, Barcelona.
- (1994): “Comentaris sobre Bernat Metge i la seva primera consolació: el *Llibre de Fortuna e Prudència*”, a BADIA, L. i SOLER A. (eds.), *Intel·lectuals i Escriptors a la Baixa Edat Mitjana*, Universitat de Barcelona, Curial - Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 95-107.
- (2010): Edició crítica del *Llibre de Fortuna i Prudència de Bernat Metge*, Barcino, Barcelona.
- CABRÉ, Lluís & CABRÉ, Miriam (2018): “«Car sai que caminant / per terra e navegant»: poema sobre la vida en la ruta de Llevant”, a BADIA, L., CIFUENTES, L., i SALICRÚ I LLUCH, R. (eds.), *La vida marítima a la Mediterrània medieval: fonts històriques i literàries*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat - Museu Marítim de Barcelona, Barcelona, 75-93.
- CABRÉ, Lluís & TORRÓ, Jaume (2008): “Vicenç Comes, camérier royal, poète et ami de Bernat Metge”, a *Revue des Langues Romanes*, 114, 203-216.
- CABRÉ, Miriam (1995): “*La Faula del rossinyol* de Cerverí de Girona”, a *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*, ETS, Pisa, 67-81.
- (2001): (ed.) *Comte d’amor*, al RIALC (Repertorio informatizzato dell’antica letteratura catalana), <http://www.rialc.unina.it/0.140.htm> (última consulta 03/03/2024).
- (2011): *Cerverí de Girona: un trobador al servei de Pere el Gran*, Universitat de Barcelona – Universitat de les Illes Balears, Barcelona.
- (2011): “La circolazione della lirica nella Catalogna medievale”, a *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, ed. Lino Leonardi, Firenze, Edizioni dell Galluzzo/Fondazione Ezio Franceschini, 363-407.
- (2013): “La lírica d’arrel trobadoresca”, a BROCH, A. (ed.), *Història de la Literatura*

- Catalana*, v. I: *Dels orígens al segle XIV* (dirigit per Lola Badia), Barcino, Barcelona, 219-296.
- . (en premsa): “L’eccezione dell’eccezione? Due grandi raccolte di narrativa in versi occitano-catalane”, “*Ut quae non prosunt singula, multa iuvent*” *Il codice miscellaneo dal Medioevo al tardo Umanesimo*, ed. A. Radaelli, C. Dusio i L. Staccioli, Roma, Viella.
- CABRÉ, Miriam & MARTÍ, Sadurní (2010): “Le chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan”, *Romania*, 128, 92-134.
- CABRÉ, Miriam; MARTÍ, Sadurní & NAVAS, Marina (2010): “Geografia i història de la poesia occitanocatalana del segle XIV”, a Alberni A.; Badia, L. & Cabré, L. (ed.), *Trasllatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Obrador Edèndum / Publicacions URV, Santa Coloma de Queralt, 349–376.
- CABRÉ, Miriam & NAVAS, Marina (2014): “«Que·l rey franes nos ha dezeretatz»: la poètica occitana després de Muret”, a Bertan, V.; Martínez, T. & Capdevila, I. (ed.), *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 101-122.
- CABRÉ, Miriam & ESPALADER, Antón (2013): “La narrativa en vers”, a BROCH, A. (ed.), *Història de la Literatura Catalana*, v. I: *Dels orígens al segle XIV* (dirigit per Lola Badia), Barcino, Barcelona, 297-372 .
- CABRÉ, Miriam & RODRÍGUEZ WINIARSKI, María Victoria (2016): “El Conte d’amor i el recull de París-Carpentràs”, a BADIA, L. i al. (eds.), *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d’Aragó, 1250-1500*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 13-39.
- CABRÉ, Miriam & REIXACH, Albert (2023): “Un cercle poètic al bisbat de Girona, 1250-1280: pistes documentals”, a *Anuario de Estudios Medievales*, 53.2, 515-546.
- CAILLET, Robert (1931): “Les vrais bibliophiles: Mgr. D’Inguibert”, a *Les trésors des bibliothèques de France*, G. Van Oest, París.
- CALVET, Agustín (1914): *Fray Anselmo Turmeda, heterodoxo espanyol (1352 - 1423-32?)*, Casa editorial Estvdio, Barcelona.
- CANTAVELLA, Rosanna (ed.) (2000): “The Medieval Catalan *Demandes d’amor*”, a *Hispanic Research Journal*, v.1.1, 27-42.
- . (2013): *El Facet, un ars amandi medieval: estudi i edició*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, València.
- CAPDEVILA ARRIZABALAGA, Irene (2022): *Breviari d’amor: text, còdex, obra*, tesi

- doctoral, Universitat de Barcelona.
- CAPUSSO, Maria Grazia (2005): “La floresta degli amanti. Echie rifrazioni dell’imaginatione medievale nel «salut» Destret d’amor mi clam a vos (Codice catalano F)”, a *Il Confronto Letterario*, 43/1, 7-23.
- (2009): “Aspetti citazionali nel salut de codice catalano F”, a PERON, G. (ed.), *La citazioni: Atti XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio)*, Esdra, Padova.
- CARERI, Maria (1986): “Interpunzione, manoscritti e texto. Esempi da canzonieri provenzali”, a *Cultura Neolatina*, XLVI, 23-41, i (1989): *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, I, Mucchi, Modena, 351-369.
- (1990): *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207) Struttura, contenuto e fonti*, Mucchi, Modena.
- (2008): “Manoscritti provenzali e francesi. Dalle origini alla fine del XIII secolo”, a MORTARA, B. (ed.), *Storia della punteggiatura in Europa*, Roma, 213-232.
- (2016): “Ponctuation médiévale et édition moderne”, a FASSEUR, V. & ROCHELOIS, C. (eds.), *Ponctuer l’oeuvre médiévale, des signes au sens*, Droz, Ginebra, 403-413.
- CARERI, Maria & al. (2001): *Album de manuscrits français du XIIIe siècle*, Viella, Roma.
- CARRERAS CANDI, Francesc (1921) “Lo passament de la Verge Maria: llibret talismàn del segle XV”, a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 10:70, 197-210.
- CAVALLO G., LEONARDI C., i MENESTÒ E. (eds.) (1993): *Lo Spazio Letterario nel Medioevo, Il Medioevo Romanzo*, Salerno, Roma.
- CAYLEY, Emma (2006): *Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context*, Clarendon Press - Oxford University Press, Oxford.
- CERQUIGLINI, Jaqueline (1980): “Le clerc et l’écriture: le Voir Dit di Guillaume de Machaut et la définition du dit”, a *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters / herausgabe en Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Carl Winter, Heidelberg, 151-168.
- CHABANEAU, Camille (1875): “Notes critiques sur quelques textes provençaux II. *Blandin de Cornouailles*”, a *Revue des langues romanes*, VIII, 31-47.
- (1876): “Die Catalanische metrische Version der sieben weisen Meister von Adolf Mussafia”, a *Revue des langues romanes*, II, 311-315.

- (1881): “Comput en vers provençaux”, a *Revue des langues romanes*, XIX, Société pour l'étude des langues romanes, 157-179.
- (1882): “Chansonnier et autres mss. Provençaux du connétable de Lesdiguières. Sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égaré”, *Revue des langues romanes*, 3^a s, VII, 211-12.
- CHALMERS, Alexander (1812-1817): *The General Biographical Dictionary: containing an historical and critical account of the lives and writings of the most eminent persons in every nation; particularly the British and Irish; from the earliest accounts to the present time*, J. Nichols, Londres.
- CINGOLANI, Stefano Maria (1990-91): “*Nos en leyr tales libros trobemos plazer e recreation: sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya als segles XIV i XV*”, *Llengua & Literatura*, 4, 39-127.
- (2002): *El somni d'una cultura: Lo somni de Bernat Metge*, Quaderns crema, Barcelona.
- (2006): Edició crítica de *Lo somni de Bernat Metge*, Barcino, Barcelona.
- CLASSEN, Albrecht (2010): *Handbook of medieval studies: terms, methods*, Walter de Gruyter, Berlín.
- COLOMER I POUS, Eusebi (1988): “L'humanisme als Països Catalans: Sibiuda, Turmeda i Vives”, *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, 2, 23-44.
- COMPAGNA PERRONE CAPANO, Anna Maria (ed.) (2007): Guillem de Torroella, *La Faula*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona; edició italiana (Guillem de Torroella, *La favola*), Carocci, Roma (2004).
- CONCA, Maria (1989): “Una aproximació pragmàtica als llibres proverbials catalans”, a *Caplletra*, 7, 117-127.
- CONCA, Maria & GUIA, Josep (1993): “L'ús dels termes paremiològics en la història de la literatura catalana”, a *Els Marges*, 48, 23-53.
- (1995a): “Estudi paremiològic del *Llibre de tres*”, a *Randa*, v. 37, 17-41.
- (1995b): “El *Franselm*, un *Llibre de bons amonestaments* per a la mediterrània catalana”, a MANICHECKA, P. (ed.), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo, atti del VI Congresso (III Internazionale) dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Cagliari, ottobre 1995)*, 1, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana, Cagliari, 167-181.
- (1996): *Els primers reculls de proverbis catalans*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

- . (2003): “*Verba volant, scripta manent: An historic panorama of Catalan paremiology from origins to the Renaissance*”, a *Proverbium*, 20, 71-94.
- CONHEFF, Beatrice J. (1985), “Bibliography of Old Catalan Texts”, a *The Hispanic Seminary of Medieval Studies*, Madison.
- CORDOLIANI, Alfred (1960-1961): “Contribution à la littérature du comput ecclésiastique au moyen âge”, a *Studi medievali*, s. 3, I (1960), 107-137 i II (1961), 169-208.
- COURCELLES, Jean-Baptiste-Pierre (1822-1833): *Histoire généalogique et héraldique des pairs de France, des grands dignitaires de la couronne, des principales familles nobles du royaume, et des maisons princières de l'Europe*, IV i VII, París.
- DANÉS SANZ, Laia (2021): “La petjada dels trobadors en la narrativa catalana del segle XIV: les noves rimades del Cançoner Aguiló”, a *Actes del XVIIIè Col·loqui de l'AILLC (Bucarest, 2018)*, 206-213.
- DEL PIERO, Raúl (1970): *Dos escritores de la baja Edad Media castellana: Pedro de Veragüe y el Arcipreste de Talavera, cronista real*, Real Academia Española, Madrid.
- DELGADO Suárez, María del Rosario (2006): “Breve estudio en torno a la Condesa de Dia”, a *Espéculo*, 32.
- DELISLE, Léopold (1883): *Les manuscrits du comte d'Ashburnham: Rapport au ministre*, Imprimerie nationale, París.
- . (1883-1884): “Notice sur les manuscrits disparus de la bibliothèque de Tours pendant la première moitié du XIX siècle”, a *Notices et extraits des manuscrits*, XXXI, 1884, 157-356, Notice XCV, 285-6; també va ser publicat separatament a Champion, París.
- . (1899): “Vente de manuscrits du comte d'Ashburnham”, a *Journal des savants*, 317-37 i 493-512.
- DENK, Otto (1893): *Einführung in die Geschichte der altcatalanischen Litteratur von deren Anfängen bis zum 18 Jahrhundert. Mit vielen Proben, bibliographisch-litterarisch-kritischen*, Múnic.
- DEROLEZ, Albert (2003): *The Palaeography of Gothic Manuscript Books: From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DEYERMON, Alan (1986): “Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española”, a *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona.
- DUBLED, H. (1973): “La Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras”, a *Revue française*

- d'histoire du livre*, Société de bibliophiles de Guyenne, Bourdeaux, 5, 35-75.
- DUFAYARD, Charles (1892): *Le connetable de Lesdiguières*, Hachette, París.
- DUHAMEL, Léopold (1901): *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques en France, Départements. Carpentràs*, XXXIV (v.1), Plon, París, 183-186.
- ENSENYAT I PUJOL, Gabriel (1999): *La literatura catalana medieval a Mallorca*, El Tall, Palma de Mallorca.
- . (2005): “Referències cronístiques i literàries medievals sobre la reincorporació de la Corona Mallorca a la Corona catalanoaragonesa», a NARBONA, R. (ed.), *La Mediterrària de la Corona d’Aragó. XVIII Congrès d’Història de la Corona d’Aragó*, v. II, València, Universitat de València, 1867-1880.
- ENSENYAT I PUJOL, Gabriel; MAS, Joan; M. MATAS, Joana; i MUT CALAFELL, Antoni, (eds.) (2000): *Cançoner Aguiló* (facsimil), Societat Arqueològica Lul·liana, Palma de Mallorca.
- EPALZA, Mikel de (1983): *Anselm Turmeda*, Ajuntament de Palma, Palma de Mallorca.
- . (1993): “Conversió i narrativa oral islàmiques a les narracions autobiogràfiques d’Anselm Turmeda (Abdàl·lah At-Tarjuman)”, a *Actes del novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes celebrat a Alacant-Elx (setembre de 1991)*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 153-159.
- . (1994), *Fray Anselm Turmeda (ʿAbdallā al-Tarjūmān) y su polémica islamo-cristiana, Edición, traducción y estudio de la Tuhfa*, Nova presentació i pròleg de María Jesús Ribera Mata, Hiperión, Madrid.
- ESCALLIER, Emile (1946), *Lesdiguières, dernier connétable de France*, H. Lardanchet, Lyon.
- ESPADALER, Anton (1986): “El meravellós com a luxe i pedagogia”, a SCHMITT, J.-C., & al., *Curs: El món imaginari i el món meravellós a l’Edat Mitjana*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 137-49.
- . (2002), “Urgell, Urgellisme i Literatura; La Literatura i el Comtat d’Urgell a la Baixa Edat Mitjana”, a *Cultura i Poder*, Sabaté i J. Farré ed., IHE, Lleida, 53-69.
- ESPADALER, Anton & CASTELLÓ, E. (eds.) (1999): *Cançoner dels comtes d’Urgell*, Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, Lleida.
- FARAL, Edmond (1913): *Recherches sur les sources latines de contes et romans courtois du Moyen Âge*, Champion, París.

- FARAUDO DE SAINT GERMAIN & al. (1907-10): *Recull de textos catalans antics*, Aplech ij. vol. vij. *Lo Libre de tres*; vol. viij. *Inventari dels llibres de la Senyora Dona Maria Reyna d'Arago e de les Sicilies*; vol. ix. *Epistola que Sent Geroni trames a Sancta Eustoxi filla de Sancta Paula*; vol. x. *Planys del Caualler Matero*; vol. xj. *Rahonament fet per Mestre Arnau de Vilanova en Auinyo*; vol. xij. *Libre dell nudriment he de la cura dels ocells los quals se pertanyen ha cassa*, Serra & Russell - Avenç, Barcelona.
- . (1910-12): *Recull de textos catalans antics*, Aplech iij., vol. xiiij. *Sermo del bisbetó*; vol. xiv. *Del infant Epitus*; vol. xv; *L'Arnes del cavaller*; vol. xvj. *Disputacio d'en Buch ab son cavall*; vol. xvij. *Art del cant pla*; vol. xviiij. *Facet*, Serra & Russell – Avenç, Barcelona.
- . (1950): “Un lunario valenciano cuatrocentista”, a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIII, 9-48.
- FELBERG-LEVITT, Margaret (1992a): *Questions of love: A critical edition and study of the "Demandes d'Amour"*, Tesis, Université de Montréal, Canada.
- . (1992b): “The challenges of editing the *Demandes d'amour*”, a *Manuscripta*, 36, 224-233.
- . (1995): *Les Demandes d'amour: Édition critique*, Inedita & Rara, Montreal.
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni (1983): *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- FILONI, Anna Maria (1983): “Un gioco di società, *Le roi qui ne ment*, et les demandes en amour nel *Chevalier errant* di Tommaso III di Saluzzo”, a *Studi Francesi*, 27, 257-264.
- FÖERSTER, Wendelin (1877): “Catalanisches Streitgedicht zwischen En Buch und seinem Pferd”, a *Zeitschrift für romanische Philologie*, 79-88.
- FRAPPIER, Jean (1961): “Remarques sur la structure du lai: essai de définition et de classement”, a *La Littérature narrative d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expression*, PUF, París, 23-39.
- GALENT-FASSEUR, Valérie (2000): “Mort et salut des troubadors, *Le Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud”, a *Cahiers de Fanjeaux*, 35, 423-441.
- . (2002): “Une expérience avec la lyrique: le *Preilhos Tractat d'amor* de donas de

- Matfre Ermengau”, a *Actes du colloque L’expérience lyrique au Moyen Âge de Lyon, Perspectives médiévales*, Société de langue et de littérature médiévales d’oc et d’oïl, Paris, 169-192.
- GALLEGOS, Laura (2021): “La tradició manuscrita de la narrativa en vers occitanocatalana: elements per replantejar l’anàlisi del gènere”, a *Actes del XVIIIè Col·loqui de l’AILLC (Bucarest, 2018)*, 229-235.
- GAMBINO, Francesca (2009): *Salut d’amor. Edizione critica del “corpus” occitanico*, Introducció i nota al text de Speranza Cerullo, Salerno, Roma.
- GARCÉS I MIRAVET & Tomás i OLIVAR, Marçal (eds.) (1925): *Les cent millors poesies humoristiques de la llengua catalana*, Barcino, Barcelona.
- GASSENDI, Pierre (1632-1633): *Vie de l’illustre Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au parlement d’Aix*, V, París, traducció de LASSALLE, Roger (1992), Belin.
- GIANNETTI, Andrea (1996): *Llibre dels set savis de Roma*, Adriatica, Bari.
- GIMENO BLAY, F. M. (1992): “El manuscrit 11-3096 (olim 2. L1.1) de la Biblioteca del Palacio Real”, a *Caplletra*, 13, 175-184.
- . (1994): “A propòsit del manuscrit vulgar del tres-cents: el ms. K d’El Escorial i la minúscula cursiva librària de la Corona d’Aragó”, a FERRANDO, A., i HAUF, A., (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster*, 8, València-Barcelona, Universitat de València, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 25-77.
- . (1998): “Escribir, leer y reinar: la experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)”, a *Scrittura e Civiltà*, 21, 119-233.
- . (2002): “Produir llibres manuscrits catalans (segles XII-XV)”, a *Literatura i cultura a la Corona d’Aragó*, a cura de L. Badia, M. Cabré & S. Martí, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 115-149.
- . (2006): *Escribir, reinar: la experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)*, Abada, Madrid.
- GRAF, Arturo (1925): “Artù nell’Etna”, a CHIANTORE, G. (ed.), *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Torí. De l’edició de Milà (1984), 321-338.
- GRAPÍ ROVIRA, Orland (2003): “Un calendari rimat català medieval”, estudi i edició, a *Arxiu de textos catalans antics*, XXII, 137-173.

- . (2005): “‘Axí és fet lo compte dret’, textos i context de l’art del còmput cronològic a l’edat mitjana: un calendari en vers català”, a ALEMANY, A., MARTOS, J.-L., & MANZANARO, J.-M. (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, Institut interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, 837-849.
- GRAVIT, Francis W. (1950): “Peirese’s Provençal Manuscripts”, a *Speculum*, 25.2, 226-236.
- GRIFOLL, Isabel (1984): “La narrativa en vers dels segles XIV i XV”, I, a *Història de la Literatura Catalana*, Edicions 62, Barcelona, 81-104.
- . (1995): “Les noves rimades entre el jo líric i la ficció en prosa”, a *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*, ETS, Pisa, 109-44.
- . (1996): *Frayre-de-Joy e Sor-de-Plaser. Edició i estudi*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona.
- . (1998): “Literatura d’oc - literatura d’oïl a Occitània-Catalunya S. XIII-XIV”, *Languedoc – Roussillon – Catalogne. État, nation, identité culturelle régionale, des origines à 1659 (Actes du Colloque, 1997)*, C. CAMPS i C. HEUSCH (eds.), Université Paul-Valéry, Montpellier, 39-70.
- GUDAYOL, Anna Maria (1980): “Arturo, Morgana i la Sierpe. Algunas anotaciones sobre las intervencions en francès en la *Faula* de Guillem de Torroella”, a *Revista Parole*, 3, 93-98.
- HARVEY, Ruth (2006): “Bellcaire, 1174: les virtuts polítiques del dispendi i l’ostentació”, a *Mot so Razo*, 7-16.
- HASENOHR, Geneviève (1990): “Les romans en vers”, a *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, H.-J. MARTIN i JEAN VEZIN (eds.), 244-263.
- HASSELL, James W. (ed.) (1974): *Amorous Games: A Critical Edition of Les Adevineaux amoureux*, University of Texas Press, Austin.
- HAUF I VALLS, Albert (1990): “Artur a Constantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*”, a *Aiguadolç*, 12-13, 13-31.
- . (2000): *L’home que riu: entorn a la paròdia medieval*, Patronat de l’Escola Municipal de Mallorca de Manacor, Mallorca.
- . (2000b): “*Artús, aycell qui atendon li bretó?: La Faula*, seducció o reivindicació políticomoral?”, a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, LVI, 854, 7-23.
- HUCHET, Jean-Charles (1991): *Le Roman occitan médiéval*, Presses Universitaires de

France, París.

ILVONEN, Eero (1912): "Les demandes d'amour dans la littérature française du moyen âge", a *Neuphilologische Mitteilungen*, 14, 5/6, 128-144.

IÑARREA LAS HERAS, Ignacio (1998): *Poesía y predicación en la literatura francesa medieval: El dit moral en los albores del siglo XIV*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

JANER I MILÀ DE LA ROCA, Ignaci, ed. (1907): *Llibre dels Set Savis de Roma*, Societat Catalana de Bibliòfils. Tipografia "L' Avenç", Barcelona.

JEANROY, Alfred, (1945): *Histoire sommaire de la poésie occitane des origines à la fin du XVIII^e siècle*, E. Privat /H. Didier, Tolosa-París.

JODOGNE, Omer & PAYEN, Jean Charles (1975): *Le Fabliaux. Le lai narratif, Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental*, A-VII.B.2, Turnhout, Brepols.

JUAN-MOMPÓ I ROVIRA, Joaquim (1995): "Lectura del *Llibre de bons amonestaments* d'Anselm Turmeda", a *Randa*, 37, 6-15.

KANNY, Ch-E., (1936): *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Universitat de California, Berkeley.

KLEIN, Alex. (ed.) (1911): "Die Altfranzöischen Minnefragen", a *Marburguer Beiträge zur romanischen Philologie*, 1, Ebel, 37-63 i 156-158.

LACARRA, María Jesús, ed. (1996): *Sendebars*, Cátedra, Madrid.

LAMBERT, Charles Godefroy Alphonse (1862): *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Carpentràs*, 1, Imprimerie de E. Rolland, Succr de L. Devillario, 197-211.

LAZZERINI, Lucia (2001): *Letteratura medievale en lengua d'oc*, Mucchi, Modena.

LÉONARD, Monique (1996): *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Champion, París.

LESDIGUIÈRES, François de Bonne (1878): *Actes et correspondance du connétable de Lesdiguières, Documents historiques inédits pour servir a l'histoire de Dauphiné*, Louis-Archambaud (comte) i ROMAN, Joseph (eds. i introducció), Grenoble.

LIMENTANI, Alberto (1977): *L'eccezione narrativa: la Provenza medievale a l'arte del racconto*, Einaudi, Torí.

LLABRÉS I QUINTANA, Gabriel (1907): *Cançoner dels comtes d'Urgell. Estudi històric y literari*, Societat Catalana De Bibliòfils, Barcelona.

- MACCIONI RUJU, P. ALESSANDRA & MOSTERT, MARCO (1995): *The Life and Times of Guglielmo Libri (1802-1869)*, Verloren, Hilversum.
- MARFANY, Joan Lluís (1965): *Ideari d'Anselm Turmeda*, Edicions 62, Barcelona.
- . (1991): “El cavaller, la dama i el frare”, a *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. IV, Quaderns Crema, Barcelona, p. 11-20
- MARTÍ, Sadurní (1997): “El cançoner del Marquès de Barberà (S¹ /BM1): descripció codicològica”, a *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 11, 461-502.
- . (2013): “Exemples i miracles. *La Doctrina Moral* d'En Pacs i Les formes breus sapiencials”, a BROCH, A. (ed.), *Història de la literatura català; v. II, segles XIV i XV* (dirigit per Lola Badia), Barcino, Barcelona, 91-103.
- MARTÍN PASCUAL, Llúcia (2005): “La versió catalana del *Libre dels set savis de Roma*”, a *Actes del X congrés internacional de l'Associació Hispánica de Literatura medieval*, II, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, 1079-1087.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (1994a): “Ficción-realidad en la estructura narrativa de la *Faula* de Guillem de Torroella”, a POZUELO YVANCOS, J. M., & VICENTE GÓMEZ, F. (eds.), *Mundos de ficción: Actas del VI Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1021-1029.
- . (1994b): “Entorno a las transposiciones intertextuales de la tradición artúrica en *La Faula* de Guillem de Torrella”, a *Revista de Literatura Medieval*, VI, Gredos, 133-145.
- MARTORELL, Francesc (ed.) (1926): *Epistolari del segle XV*, Barcino ("ENC" 9), Barcelona.
- MASSÓ I TORRENTS, Jaume (1913-14): *Bibliografia dels antics poetes catalans*, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, V, 2-275.
- . (1932): *Repertori de l'antiga literatura catalana*, *La poesia*, I, Alpha, Barcelona.
- MENARD, Philippe (1983): *Les Fabliaux: contes à rire du Moyen Âge*, PUF, París.
- MEYER, Paul (1867): “Le salut d'amour dans la littérature provençale et française”, a *Bibliothèque de l'école des chartes*, 28, París, 124-170.
- . (1873): “Le roman de *Blandin de Cornouailles* et de Guillot Ardit de Miramar”, a *Romania*, II, París, 170-202.
- . (1883): “Els manuscrits du Connétable de Lesdiguières”, a *Romania*, XII, París, 336-

42.

- (1884): “Nouvelles catalanes inédites”, a *Romania*, XIII, París, 264-283.
- (1887): Nota a l’article de Morel-Fatio (1887), a *Romania*, XVI, París, 106.
- (1891): “Nouvelles catalanes inédites (fin)”, a *Romania*, XX, París, 614-615.
- MICHAUD, Louis Gabriel (1843-1865): *Biographie universelle ancienne et moderne ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Desplaces i Leipzig, París.
- MIDDLETON, Roger (1993): “Index of Former Owners”, a BUSBY, K., NIXON, T., STONES, A., & WALTERS, L. (eds.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, II, Etudes de langue et littérature franáises publiées, 87-177.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1874): *Poètes catalans, Les noves rimades - la codolada*, Société pour l’étude des langues romanes, Montpellier.
- MOLAR, Nolasco de (1954): “Nuevo manuscrito de los Amonestaments de A. Turmeda y otros textos”, a *Pyrene: Revista mensual de las artes y de las letras*, 6, 1265-1280.
- MONTAIGLON, Anatole de & RAYNAUD, Gaston (1872-1890): *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*, Librairie des Bibliophiles, París.
- MORAWSKI, Joseph (ed.) (1923): *Le Facet en françoys*, Société Scientifique de Pozna, Pozna.
- MOREL-FATIO, Alfred (1881): “Mélanges de littérature catalane I: *L’amant, la femme et le confesseur*. Conte en vers du XIV^e siècle”, a *Romania*, X, 497-518.
- (1882): “Corrections aux textes publiés du manuscrit de Carpentràs n^o 377”, a *Romania*, XI, 123-9.
- (1883): “Mélanges de littérature catalane II: *Le livre de trois choses*”, a *Romania*, XII, 230-242.
- (1886): “Mélanges de littérature catalane III: *Le Livre de courtoisie*”, *Romania*, XV, 192-235.
- (1887): “Corrections au *Livre de Courtoisie*”, a *Romania*, XVI, 106-117.
- MORERI, Louis (1753): *El gran diccionario histórico o Miscelanea curiosa de la historia sagrada y profana*, a costa de los Libreros Privilegiados y de los Hermanos Detournes, París.
- MOSÏN, Vladimir, & TRALJIĆ, Seid M. (1957): *Filigranes des XIIIe et XIVe siècles*,

- Académie yougoslave des Sciences et des Beaux-Arts, Institut d'Histoire, Zagreb.
- MUSSAFIA, Adolf (1876): “Die catalanische metrische Version der Sieben weisen Meister”, a *Denkschriften der philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, XXV, 151-233.
- MUSSAFIA, Adolf & LÉVY, Emile (1887): “Corrections au *Livre de courtoisie*”, a *Romania*, XVI, 106-117.
- NAVARRO, Gemma (2000): edició de *Lausor de la Divinitat* d’Aimó de Cescars, a RIALC (Repertorio informatizzato dell’antica letteratura catalana), <https://www.rialc.unina.it/40.1.htm> (última consulta: 21/01/2024).
- NEGRE PASTELL, Pelai (1955): “El linaje de Requesens”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, X, Girona, 25-148.
- NELLI, René & LAVAUD, René (1960): *Les troubadours, Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josephat*, I, Desclée de Brouwer, Paris.
- . (1966) *Les troubadours*, v. II *Le tresor poétique de l’occitanie*, Desclée de Brouwer, París.
- NICOLAU D’OLWER, Lluís (1914): *En Turmeda i el Libre de tres*, *Estudis Universitaris Catalans*, VIII, 89-91.
- OLIVAR, Marçal (ed.) (1927): *Bernat Metge – Anselm Turmeda, Obres menors*, edició de les obres *Història de Valter e Griselda, Medecina, Llibre de Fortuna e Prudència* (de Bernat Metge), *Cobles a la divisió del regne de Mallorca*, i *Llibre dels bons amonestaments* (d’Anselm Turmeda), Barcino, Barcelona.
- OLIVER, Gabriel (1973): “*El diable, el sagristà i la burgesa*: fagmento de un texto catalán del siglo XIV”, a *Miscellanea Barcinonensia*, 36 (novembre), 41-62.
- ORDUNA, Germán (1981-1987): “Registro de Filigranas de papel en codices españoles”, a *Incipit*: I (1981): 25-30; II (1982): 55-59; V (1985): 5-10; VII (1987): 1-6; X — amb Gemma Avenoza— (1990): 1-15; XI — amb Gemma Avenoza— (1991): 1-9. Universidad de Buenos Aires - CONICET, Buenos Aires.
- ORS I MUNTANYA, Joan (1977-78): “El *Llibre dels mariners* (Text i caracterització literària)”, a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 235-245.
- . (1983): “Sobre l’extravagància del ‘Poemet extravagant’”, a *Estudis de llengua i*

- literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari III*,
Estudis Universitaris Catalans XXV, 413-424.
- . (1985): *Els saluts d'amor provençals: estudi i edició del salut-lai del còdex de Carpentràs*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- . (1986): “De l’encalç del cèrvol blanc al creuer de la balena sollerica: la funció narrativa del motiu de l’animal guia”, a *Studia*, I, 565-78.
- ORAZI, Verónica (2002): “La *narratio brevis* in Catalogna”, a *Il racconto nel Medioevo romanzo. Atti S.*, Bolonya, 299-329.
- . (2006): *Sendebat, Libro de los engaños de las mujeres*, Crítica, Barcelona.
- OTTAIANO, Antonio (1993): “Els fabliaux catalans: anàlisi d’una definició”, dins *Miscel·lània Joan Fuster*, VII, Publicacions del’Abadia de Montserrat, Barcelona, 5-43.
- OULMONT, Charles (1911): *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen âge*, Champion, París.
- PACHECO, Arseni (1970): *Novel·letes sentimentals dels segles XIV i XV*, Edicions 62, Barcelona.
- . (ed.) (1997): *Francesc de la Via, Obres*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997.
- . (ed.) (1983): *Blandin de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, Edicions 62, Barcelona.
- . (2009): “Els *fabliaux* catalans no són *fabliaux*”, a *Miscel·lània Joaquim Molas*, vol. 3, p. 5-19
- PACHECO, Arseni & BOVER I FONT, August (1982): *Novel·les amoroses i morals*, Edicions 62, Barcelona.
- PAGÈS, Amadeu (1912): *Ausiàs March et ses prédécesseurs: essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècles*, Champion, París.
- . (1913): “Poésies catalanes inédites du ms. 377 de Carpentràs”, *Romania*, XLII, 174-203.
- . (1927-28): “La version catalane du *Chastel d’Amours*”, a *Annales du Midi*, 39-40, 361-374.

- . (1936): *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*, Toulouse-Paris.
- PAREDES, Juan (2006): “La cuentística oriental en Occidente: los mecanismos narrativos”, a LACARRA, M. J., & PAREDES, J. (eds.), *El cuento oriental en occidente*, Fundación Euroárabe de Altos Estudios, 165-179.
- PARIS, Gaston (1876): *Deux Rédactions du Roman des Sept Sages*, Didot, París.
- . (1877) Ressenya de “Die catalanische metrische Version der sieben Weisen Meister”, de Von Adolf Mussafia (1876), a *Romania*, vi, 297-300.
- PARRAMON I BLASCO, Jordi (1992): *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Curial - Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.
- PATTINSON, Walter (1952): *Life and Works of the Troubadour Raimbaut d’Orange*, University of Minnesota Press.
- PEDEMONTE MIQUEL, Berta (2008): *La Disputació d’en Buch ab son cavall*, tesina doctoral, Departament de Filologia Catalana, Universitat de Barcelona.
- PEDRETTI, Marco (2008): *El Llibre de bons amonestaments: estudi ecdòtic dels manuscrits i proposta d’edició crítica*, treball de recerca de Màster, Universitat de Girona.
- . (2011): “Lecture politiche delle opere catalane di Anselm Turmeda”, a *Studi Ispanici* xxxvi, 11-50.
- . (2013): “Anselm Turmeda”, a BROCH, A. (ed.), *l’Historia de la literatura catalana: v. II, segles XIV i XV* (dirigit per Lola Badia), Barcino, Barcelona, 239-260.
- PERARNAU I ESPELT, Josep (1992): “El Receptari del sabadellenc Joan Martina (1439)”, *Arxiu de textos catalans antics*, 11, 289 - 328.
- . (1996): “Notícies bibliogràfiques”, *Arxiu de textos catalans antics*, 16, 545-785.
- . (1998): “La traducció catalana medieval del *Liber Secretorum Eventuum* de Joan de Rocatalhada”, *Arxiu de textos catalans antics*, 17, 7-219.
- PICONE, Michelangelo (ed.) (1985): *Il racconto*, ed. Il Mulino, Bolonya.
- PIGINI, Noemi (2022): “Création et hybridation: le as du *Destret d’emors* occitan-catalan”, a BARBERINI, Fabio i TALFANI, Camilla (eds.), *Trans-mission. Création et hybridation dans le domaine d’oc (Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan)*, Brepols, 113-128.

- . (2023): “Notes linguistiques sur le «Salut d’amor» occitano-catalan”, a *Mot so razo*, v. 21, 1-14.
- PIERO, Raúl A. (1970): *Dos escritores de la baja Edad Media castellana (Pedro de Veragüe i el Arcipreste de Talavera, cronista real)*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XXIII.
- PIROT, François (1972): *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, XIV.
- POIRON, Daniel (ed.) (1988): *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècle*, a *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII, Carl Winter, Heidelberg.
- PUJOL, Josep (1995): “El narrador al verger: tradicions i models en les Ventures al·legòriques amoroses del segle XIV”, a *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*, ETS, Pisa, 161-84.
- . (2015): “Dues notes sobre la circulació catalana de textos artúrics francesos: el Cligès de Chrétien de Troyes (1410) i La mort Artu (1319)” a *Estudis medievals en homenatge a Curt Wittlin*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, 289-300.
- RENEDO PUIG, Xavier (2008): “El papagai i l’Orient (notes sobre l’història del papagai a l’Edat Mitjana)”, a *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, v. 49, 367-392.
- . (2020): “La ficció teatral del rei Artús (*Tirant lo blanc*, 189-202)”, a *Romance philology*, v.74, 37-92.
- RIBELLES COMÍN, Josep (1915): *Bibliografía de la lengua valenciana: o sea catálogo razonado por orden alfabético de autores de los libros, folletos, obras dramáticas, periódicos, coloquios, coplas, chist es, discursos, romances, alocuciones, cantares, gozes, etc., que escritos en lengua valenciana y bilingüe, han visto la luz pública desde el establecimiento de la imprenta en España hasta nuestros días*, . 1, Tip. de la Rev. de arch., bibl. y museos, Madrid.
- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel (1991): “Viajeros catalanes de Ultratumba”, a *Revista de Filología Románica*, 8, 121-131.
- RICKETTS, Peter (1964): *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIIIe siècle*, Pontifical Institute of mediaeval studies, Toronto.
- . (1972): “The Hispanic tradition of the *Breviari d’Amor* by Matfre Ermengaud of

- Beziers”, a ATKINSON D., & CLARKE, A. (eds.), *Hispanic studies in honour of Joseph Manson*, The Dolphin Book, Oxford, 227-253.
- . (1976): edició i notes del *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud, v, Leiden, Brill.
- . (2001): “L'éthique de Matfre Ermengaud dans le *Breviari d'Amor*”, a *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire (6^e Congrès International de l'A.I.E.O, sept. 1999)*, Praesens, Wien, 464-468.
- RICO, Francisco (1973): “Pedro de Veragüe y Fra Anselm Turmeda”, a *Bulletin of Hispanic Studies*, L, 224-236.
- RIQUER, Isabel de (1989): “La literatura francesa en la Corona de Aragón en el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387)”, a LAFARGA, F. (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), Barcelona, 115-26.
- . (1991): “El viaje al otro mundo de un mallorquín”, a *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, I, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Madrid, 25-35.
- . (1992): “Les poèmes narratifs catalans en *noves rimades* des XIV et XV siècles”, *Revue des Langues Romanes*, 96, 327-50.
- RIQUER, Martí de (1955): “L'aventura, el lai y el conte en María de Francia”, a *Filologia Romanza*, 2, 2-19.
- . (1968): *L'arnès del cavaller: armes i armadures catalanes medievals*, Ariel, Barcelona.
- . (1984): *Història de la literatura catalana: Part antiga*, Ariel, Barcelona, primera edició 1964.
- . (1997): *Llibre de Tres. Edició i comentaris de Martí de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO (1956): “Los manuscritos españoles del bibliopirata Libri”, a *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXVIII, 247-286.
- RODRÍGUEZ RISQUETTE, Francisco J. (2002): “Pere Torroella i les corts dels infants d'Aragó al segle XV”, a *Llengua & Literatura*, 13, 209-222.
- RODRÍGUEZ WINIARSKI, María Victoria (2008): *El Cançoner de Carpentràs, descripció codicològica*, Treball de final de màster, Universitat de Girona.

- . (2010): “El *Cançoner de Carpentràs* i la narrativa catalana en vers”, comunicació al Congrés internacional *La fi dels trobadors?*, ILCC-Universitat de Girona.
- . (2011): “Pour une nouvelle approche du Chansonnier du Paris-Carpentras”, comunicació al X Congrés Internacional de l’AIEO, Beziers.
- ROMAN, Joseph (1877): “Inventaire des manuscrits du connétable de Lesdiguières”, a *Cabinet Historique*, 2^o s, 1, *Documents*, 49-53 i 110-112.
- ROMERO TALLAFIGO Manuel, RODRÍGUEZ LIAÑEZ Laureano & SÁNCHEZ GONZÁLEZ Antonio (1995): *Arte de leer escrituras antiguas, Paleografía de la lectura*, Universidad de Huelva, Huelva.
- ROSSICH, Albert (1983): “La codolada, una forma mètrica catalana”, a *Estudis Universitaris Catalans, XXV: Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra III*, Curial, Barcelona, 473-488.
- RUBIERA I MATA, M. J. (1993): “Una possible font àrab de l’estructura argumental de les *Cobles de la divisió del Regne de Mallorca*”, a *Actes del novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes* (Alacant-Elx-1991), Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 161-166.
- . (1997): “Un relat àrab del viatge al més enllà (Buluqiya), possible font de la *Faula de Guillem de Torroella*”, a MASSOT i MUNTANER, Josep (ed.), *Estudis de Llengua i Literatura en Honor de Joan Veny*, I, Universitat de Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 71-80.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1948): *De l’Edat Mitjana al Renaixement: Figures literàries de Catalunya i València*, Aymà, Barcelona.
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni (ed.) (1908-21): *Documents per l’historia de la cultura catalana mig-eval*, 2 vv., Institut d’Estudis Catalans, Barcelona.
- RUIZ, Elisa (2002): *Introducción a la codicología*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Biblioteca del libro, Madrid.
- RUIZ, Juan (1988), *Libro de buen amor – Arcipreste de Hita*, edició, introducció i notes de G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid.
- RUNTE, Hans R. (1974): “*Li Ystoire de la male marastre*”. *Version M of the “Roman des sept sages de Rome”*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, v. 141.
- SAMSÓ, Julio (1972): “Turmediana: I. Trasfondo cultural islámico en la obra catalana de Anselmo Turmeda. – II. Entorno a la *Tuhfa* y al *Libre de bons amonestaments*”, a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXIV, 51-85.
- SANGUINETI, Edoardo (ed) (1986): Guido Guinizzelli, *Poesie*, Mondadori, Milan.

- SANSONE, Giuseppe E. (1963): “Un antico frammento del *Llibre dels set savis*”, a *Studi de Filologia Catalana*, Adriatica, Bari, 47-78.
- SANTAMARÍA ARÁNDEZ, A. (1970-71): “Mallorca en el siglo XIV”, a *l'Anuario de estudios medievales*, 7, 165-238.
- . (1990): “Contexto histórico del Reino de Mallorca”, a *XIII Congrès d'història de la Corona d'Aragó*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 1, 25-61.
- SANTANDREU BRUNET, Pere J. (1996): “Ideologia i visió del món a la *Doctrina Pueril* de Ramon Llull i al *Llibre de bons amonestaments* d'Anselm Turmeda: una aproximació”, a *Randa*, 39, *Miscel·lània Josep M. Llompart V*, Curial, Barcelona, 6- 27.
- SEGRE, Cesare (1968): “Le forme e le tradizioni didattiche”, a *Grundriss der romanischen literaturen des mittealters*, VI *La litterature didactiques, allegorique et satirique*, I, Carl Winter, Heidelberg.
- STRONSKI, Stanislas (1907): “Notes sur quelques troubadours et protecteurs des troubadours”, a *Revue des Langues Romanes*, MCMVII, 12-14.
- TAMIZEY DE LARROQUE, Philippe (1890): *Lettres De Peiresc Aux Freres Dupuy: Janvier 1629-Decembre 1633*, Imprimerie Nationale, Paris.
- THIOLIER-MÉJEAN, Suzanne (1996): *Une belle au Bois Dorment médiévale: “Frayre de Joi e Sor de Plaser”*, nouvelle d'oc du XIV siècle, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris.
- THOMAS, Antoine (1889): “*Chastel d'Amors*, Fragment d'un Poème Provençal”, a *Annales du Midi*, 1, 183-196.
- TOLDRÀ, Maria (1992-1993): “Notes sobre la suposada lectura “sebastianista” de la *Faula*”, a *Llengua & Literatura* 5, 471-477.
- TORRE RODRÍGUEZ, Ventura de la (1990): *Variantes occidentales castellanas del Sendeban. Ciclo de “Los Siete sabios de Roma”* (tesis doctoral), Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- TORRÓ TORRENT, Jaume (1992): “El ms. 151 de la Biblioteca Universitària de Barcelona (Jardinet de Orats). Descripció i estudi codicològic”, *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 6/1, 1-55.
- TROPÉ, Hélène (1998): *La formation des enfants orphelins à Valence (XV^e-XVII^e siècles): le cas du collège imperial Saint-Vincent-Ferrier*, Publications de la Sorbonne - Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris.

- TURMEDA, Anselm (1987): *Llibre de bons amonestaments i altres obres*, comentaris preliminars de Mikel de Epalza, Moll, Palma de Mallorca.
- UULDERS, Hedzer (2007): “*Letres qui van per tal afar*”: *Réception et transformation du salut en Catalogne (13^{ème} et 15^{ème} siècles)*, tesi de màster, Université de Groningue.
- (2009): “«Letres qui van per tal afar»: un nouveau salut occitano-catalan et la fortune du genre en Catalogne (I)”, a *Estudis Romànics* 31, 77-103.
- (2010): “«Letres qui van per tal afar»: un nouveau salut occitano-catalan et la fortune du genre en Catalogne (II)”, a *Estudis Romànics* 32, 215-248.
- (2011): *Salutz e amors: la lettre d’amour dans la poésie des troubadours*, Peeters, Leuven.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol (1970): *Paper and Watermarks in Catalonia*, The Paper Publications Society (Labarre Foundation), Amsterdam.
- VAN DER HORST, Cornelius Henricus Marja (ed.) (1974): *Blandin de Cornouaille*, Publications de l’Institut d’Etudes Françaises et Occitanes, Mouton.
- VÀVARO, Alberto (1983): *Literatura románica de la Edad Media: estructuras y formas*, Ariel, Barcelona.
- VICENT SANTAMARIA, Sara (2007): “*La faula de Guillem de Torroella: ¿Literatura o política?*”, a *Res publica*, 17, 341-356.
- (2008): “*Noves aportacions sobre el rerefons polític de la Faula de Guillem de Torroella*”, a II Jornades d’Estudis Locals a Sóller, Ajuntament de Sóller, Sóller, 255-275.
- (2011): *La Faula de Guillem de Torroella: edició, notes i estudi*, Tirant lo Blanch, València.
- VIDAL ALCOVER, Jaume (1981): “*La fada Morgana en la tradició oral mallorquina*”, revista *Randa*, 11, Curial, 179-182.
- (1987): *Jaume i Pere March, Cobles i noves rimades: edició i estudi introductori*, Tres i Quatre, València.
- (1996): “*La Faula de Guillem de Torrella en el Cançoner d’Estanislau Aguiló*”, a ANGUERA, P. & SUNYER M. (eds.), *Estudis de Literatura Medieval i Moderna*, Moll, Mallorca, 191-208.
- VIDEL, Louis (1638), *Histoire de la vie du connestable de Lesdiguières contenant toutes ses actions, depuis sa naissance, jusques à sa mort. Avec plusieurs choses mémorables, servant à l’intelligence de l’Histoire Generale*, Pierre Rocolet, Imp.

& Libraire ordinaire du Roy, París.

VILA MEDINYÀ, Pep (2001): “Edició gironina de 1637 del *Llibre dels bons amonestaments* d’Anselm Turmeda”, a *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 42, 339-359.

VILA MEDINYÀ, Pep & SIERRA VALENTÍ, Eduard (2012): “Textos populars catalans dels s. XV-XVI. Un apòcrif assumpcionista, una còpia dels amonestaments de Turmeda, una representació nadalenca i unes oracions supersticioses”, a *Quaderns de la Selva*, 24, 27-54.

VILLAS I CHALAMANCH, Montserrat (1990): “Entorn de la llengua de la *Disputació d’en Buc ab son cavall*”, a *Miscel·lània Joan Bastardes/3*, Estudis de Llengua i Literatura catalanes v. 20, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 11-45.

ZAGO, E. (1979): “Some Medieval Versions of Sleeping Beauty”, a *Studi Francesi*, 23, 417-31.

—. (1983): “*Frayre de Joy e Sor de Plaser* Re-examined, a *Fabula*, 24:3/4, 268-274.

ZAMBON, Francesco (1994): “La letteratura allegorica e didattica”, a Costanzo DI GIROLAMO, C. (ed.), *Letteratura romanza medievale*, Ed. Il mulino, Bologna, cap. V, 249-278.

ZIINO, Francesca (ed.) (1990-91): *Il Facet catalano: edizione critica di un poemetto del secolo XIV con introduzione e glossario*, memòria de llicenciatura, Università degli Studi di Roma-La Sapienza.

—. (1995): “Alcune osservazioni sul Facet catalano”, dins *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*, ETS, Pisa, 185-215.

—. (2000): edició del *Facet*, a RIALC (Repertorio informatizzato dell’antica letteratura catalana), <http://www.rialc.unina.it/0.137.htm> (última consulta: 11/02/2024).

ZUMTHOR, Paul (1972): *Essai de poétique médiévale*, Ed. du Seuil, París.