«...*AB MILANS* CAÇ LA GANTA / Y AB LO BRANXET LA LEBRE CORREDORA» (LXIV, 25-26): ARNAUT DANIEL I AUSIÀS MARCH

La tornada de la poesia LXIV, 25-28

La poesia LXIV, «Lo temps és tal que tot animal brut», és una de les composicions més breus del cançoner d'Ausiàs March. Consta de tres cobles croades unisonants i d'una tornada (vv. 25-28) endreçada a *Lir entre carts:*[1]

Lir entre carts, ab milans caç la ganta
y ab lo branxet la lebre corredora:
assats al món cascuna·s vividora,
e mon pits flach lo passi de Rams canta.

El jo poètic és el subjecte-protagonista (*caç* i *canta*) de dues imatges juxtaposades (la conjunció *e*, que les enllaça, té valor ad-

1. Totes les citacions d'Ausiàs March provenen de l'edició Bohigas 1952-1959. He de confessar tot seguit una ignorància i demanar excuses. Entre la lectura d'aquest paper a la Universitat d'Alacant en el marc del «Simposi Internacional Ausiàs March i el món cultural valencià del segle XV» i el seu lliurament amb vista a la publicació va veure la llum el volum *Ausiàs March: Textos i Contextos*, a cura de Rafael Alemany Ferrer. Tot llegint en l'endemig la contribució de Lola Badia en l'esmentat recull, vaig tenir coneixement de l'article de Barbara Spaggiari (1987), que versa sobre la poesia LXIV que ací també es comentarà (aquesta és la ignorància). Immediatament, vaig llegir l'aportació d'aquesta estudiosa. Tanmateix, el temps no em va permetre d'adequar el meu paper a la seva primera i valuosa contribució. Voldria oferir, doncs, les meves excuses a la Dra. Barbara Spaggiari. Val a dir que les perspectives d'anàlisi de l'una i l'altra aportació són diferenciades i complementàries.

versatiu). Als vv. 25-26, amb vestuari cinegètic, ens diu que caça *la ganta*, una mena d'«oca salvatge» o de «cigonya», amb *milans*, tot alhora que pretén d'encalçar una *lebre* amb un *branxet*, un «gosset falder», com a màxim «perdiguer», si més no, petit de mena.

Faig notar que el mot *ganta* es troba documentat als lèxics catalans –al *DCVB* (VI, 173) i al *DECLC* (IV, 342-343)– per primera vegada, i poc més que única, amb aquest vers d'Ausiàs March. Coromines afegeix tan sols que «Nom rar... però no pas inoït, en català, ... ha quedat generalment estereotipat en noms de lloc» (*DECLC*, IV, 342). En canvi, detecto més d'una *ganta* entre els trobadors (a Raimon de Miraval, a Rostanh de Mergas o al tractat sobre *Las naturas dalcuns auzels*).[2] I en francès antic ¿qui no recorda l'episodi del miratge que corprèn Perceval a *Li contes del graal* en contemplar tres gotes de sang expandides sobre el blanc de la neu per una *jante* ferida, les quals reverberen a l'embadalit protagonista el rostre de Blanchefleur?[3] No em sembla ociós d'assenyalar que el mot *ganta* ha deixat més testimonis en occità que en català i, doncs, la procedència lèxica obre potser una via de filiació per als versos de la tornada. És cert que Ausiàs March, falconer major d'Alfons el Magnànim, devia filar prim en qüestions cinegètiques. Tanmateix, el *branxet* del v. 26 provoca dificultats paral·leles. Coromines situa la primera documentació en català el

2. «Et ja de luy no-t partras blos, / C'un caval c'a col de ganta / No-t don per amor de nos / Si dars non l'atalanta», Raimon de Miraval (BdT 406, 1), ed. Topsfield 1971: XXXIX, vv. 45-48; «tan l'am ses enian / qu'ieu no vuelh qu'enian / son marit, cum fes la ganta / lo iant...», Rostanh de Mergas (BdT 428, 1), ed. Appel 1890: 303; "la ganta noirís sos gantós, e can son grans, éls re-noirisson la maire, aitan cant ela los à noiritz», *Las naturas dalcuns auzels*, ed. Appel 1912: 125. 104. I en una *canso* de difícil atribució transmesa per *Sg*, vegeu *infra* la nota 9. Sobre la *ganta* entre els trobadors, vegeu Hensel 1909: 660-661 (51. «Die wilde Gans», apr. *Guanta*).

3. «Mais ainz que il venist as tentes, / voloit une route de jantes, / que la noif avoit esbleuies / Ve¸es les a et oïes, / qu'eles s'en aloient braiant / por un faucon qui vint raiant / aprés eles de grant randon, / tant qu'il en trova a bandon / une fors de route sevree, / si l'a si ferue et hurtee / que contre terre l'abati; / mais trop fu main, si s'en parti, / qu'il ne s'i volt liier ne joindre. / Et Perchevax comence a poindre / la ou il ot veü le vol. / La jante fu navree el col, / si sainna trois goutes de sanc / qui espandirent sor le blanc, / si sambla natural color. / La jante n'ot mal ne dolor / qui contre terre le tenist / tant que cil a tans i venist, / qu'ele s'en fu ainçois volee», Chrétien de Troyes, *Li contes del graal*, ed. Riquer 1985: vv. 4171-4193.

1803, encara que «com a (mot) antic» (*DECLC*, II, 185), i el *DCVB* (II, 654) recull una sola mostra d'Eiximenis al *Regiment de la cosa pública*, al costat del vers d'Ausiàs March que ens ocupa. Novament, escassos testimonis en català. Per contra, el mot *brachet*, provinent del germànic **brakko*, «espècie de gos de caça», és ben viu al francès antic (pel cap baix des de Wace), d'on segurament el manllevà l'occità antic *braquet*, també ben documentat als textos d'oc, via per la qual Blandín de Cornualha i Guillot Ardit de Miramar «víron venir un braquet / que se'n venia a ells tot dret» (ed. Pacheco 1983: 28) o Guillem de Torroella veu «venir dos branxets petits» (ed. Bohigas – Vidal Alcover 1984, v. 369), els quals el guiaran fins al recer del rei Artús. El mot és viu en textos catalans de tradició romànica que palesen la influència lingüística i cultural occitana. En català medieval, a banda d'alguns «perros» manllevats (per sant Vicent Ferrer, per exemple), com diria Joanot Martorell al *Tirant*: «Bé és veritat l'exemple vulgar qui diu: per natura caça ca» (ed. Hauf/Escartí 1990: cap. XXII, vol. I, 36).

Deixant de banda les qüestions lèxiques, el cert és que els mitjans de què disposa el jo poètic caçador de la tornada es mostren del tot inadequats per a fer presa. Els *milans*, que es nodreixen bàsicament de carronya, insectes o rosegadors diminuts, no tenen la capacitat física ni predadora per a capturar «oques salvatges», animals al vol; a tot estirar empaiten animals domèstics.[4]

4. Ja escriu sant Isidor de Sevilla a les *Etimologies* que «Milvus mollis et viribus et volatu, quasi mollis avis, unde et nuncupatus; rapacissimus tamen et semper domesticis avibus insidiator» (XII, 7, 58, ed. Oroz Reta – Marcos Casquero 1982-1983: vol. II, 116). És així que el milà, per exemple, mostra debilitat pels pollets (*domesticis avibus insidiator*), com en aquests passatges de sant Vicent Ferrer: «Lo pollet està lla ab hun bocinet, e la lloqua cride'l, que veu lo milà. E no vol venir, e lo milà porte'l-se'n» (ed. Schib 1988: vol. VI, 124); «Màcula de ignorància és que hun pollet tantost triarà e conexerà son enemich, ço és, lo milà» (ed. Schib 1988: vol. VI, 212). Hem vist també, en el fragment de *Li contes del graal* transcrit més amunt, que l'enemic de la ganta és el falcó. Els ocells de caça són el falcó, l'esparver, l'astor i l'esmirla (amb les seves variants), tal com podem llegir al *Tresor* de Brunetto Latini (ed. Wittlin 1971-1989: caps. CXLI-CXLV, vol. III, 52-60), o a la versió catalana medieval d'un famós tractat sobre les malalties i la cura de les aus de caça, *La pistola a Tolomeu emperador d'Egipte* (ed. Lupis/Panunzio 1987: 33-40). Per contra, la carronya és la menja preferida dels milans: «La caraunhada dels milas / Geta·ls paysser, coma berbitz, / E no·y reman brotz ni razits», Gavaudan (BdT 174, 10; ed. Guida, V, vv. 16-18). Sobre els milans als trobadors, vegeu Hensel 1909: 631 (24. «Der Hühnergeier», apr. *Milan*, niblan).

Per altra part, és ben ridícul de voler atrapar la veloç *lebre*, que el vers rebla que és *corredora*, amb un «gosset». La cacera és del tot absurda i infructuosa. El v. 27 ho fa palès: *assats al món cascuna·s vividora*. Tant la *ganta* com la *lebre* han d'estar-se ben tranquil·les, no han de témer la mort, perquè mai no seran capturades amb uns predadors tan irrisoris. Al final del vers, l'aparició del mot *vividora*, postverbal de *viure*, té la missió de connectar les dues imatges de la tornada, assimilant i juxtaposant alhora, el jo poètic caçador dels vv. 25-26 amb el jo poètic del v. 28, ara cantor mortuori, «e mon pits flach lo passi de Rams canta». L'energia vitalista i agressiva del caçador (de dins a fora), pel fet d'haver-se esmerçat en una tasca inútil i estèril, s'ha girat en contra (de fora a dins), s'ha inoculat en el jo poètic i, conseqüentment, l'ha afeblit corporalment i psíquica: *mon pits* (llegiu tant la «part del cos que conté el cor i els pulmons», com «l'interior de l'home, els seus sentiments») es torna *flach* («magre» i «feble» a la vegada), un adjectiu de gran rendiment en el cançoner ausiasmarquià en la xarxa lèxica de la malaltia amorosa del poeta. Emmagrit i entristit, el jo poètic assaja d'entonar la Pàssia de Rams, la Passió segons sant Mateu, que es canta durant la Setmana Santa. Un suprem i heroic impossible: debilitats acords d'un cant que timbren la seva pròpia mort. El v. 28 clou desesperadament la tornada i, com veurem més endavant, tot el poema, i esdevé una mena de síntesi maximitzada i de clausura gnòmica, pel caràcter sentenciós i, alhora, retòricament efectista. March ens té ben acostumats al recurs. Poso com a exemple el conegut poema XLVI, *Veles e vents han mos desigs complir*, on el jo poètic sotmet el seu impertorbable amor a la temàtica de les lleis de fortuna –com els «camins duptosos per la mar» (v. 2)–, que, tractant-se de March, presenten la faç ennegrida i amenaçadora dels terrorífics infortunis, els quals desestabilitzen la relació amorosa amb la dama, sempre disposada a mostrar, al més mínim canvi, la seva incomprensió i volubilitat. La tornada del poema, ben sabuda de cor per tothom (amb Raimon per responsable), sentencia el caràcter fatídic d'haver-se

embarcat (fidel com els pelegrins, però orb i sord com Jonàs) en una travessia amorosa tempestuosa, governada per un nauta femení tan capritxós i mudable i, doncs, tan moralment condemnable com l'atzar mateix: *A joch de daus vos acompararé* (v. 60).[5]

En el poema que ens ocupa, i a banda de l'oposició retòrica vida / mort, que enllaça per antítesi les dues imatges, ¿què garanteix la *similitudo* entre l'incompetent caçador dels vv. 25-26 i el cantor mortuori del v. 28? ¿Per què, en definitiva, aquesta cacera improductiva pot assimilar-se al cant del poeta, que, des del bressol poètic occità, equival a la creació poètica, la qual, en la mesura que és tràgicament afeblida i mortuòria, esdevé inanició i inanitat poètica?

Fou Amédée Pagès (1912: 233; i 1925: 78) el primer que relacionà la imatge cinegètica dels vv. 25-27 amb una altra del trobador Arnaut Daniel. La indicació, tanmateix, no ha estat acollida per tots els editors o comentaristes del passatge marquià que portem entre mans. Bohigas la incorpora a la seva edició (1952-1959: vol. III, 67, nota 25-26) i, sota la seva autoritat, passa, per exemple, a les edicions-traduccions castellanes de Gimferrer (1978: 254, nota LIV) o de Ferreres (1979: vol. I, 346, nota 25-27). En canvi, el passatge vinculant desapareix a l'antologia d'Archer (1989: 154). Per la banda d'Arnaut Daniel, Martí de Riquer en defensa el record i la imitació al recull *Los trovadores* (1975: vol. II, 612 i 628), però es mostra força escèptic en la seva darrera edició del trobador occità (1994: 57). No voldria enganyar: ens les havem amb un lloc crític no assegurat unànimement pels estudiosos. Malgrat vacil·lacions dels uns i desacords dels altres, llegim els versos d'Arnaut Daniel que podríem posar en paral·lel amb la tornada del poema LXIV d'Ausiàs March:

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura
e cas la lebre ab lo bueu
e nadi contra suberna.

5. Vegeu Badia 1993: 221-233 per al comentari d'aquest poema.

Els tres versos constitueixen la tornada de la famosíssima *canso* «Ab gai so cuindet e leri» (BdT 29, 10; ed. Riquer 1994: IX, vv. 43-45), pervinguda a través de catorze manuscrits, entre els quals dos són de mà catalana, el *V* (Venècia, Biblioteca Marciana, 278, copiat a Catalunya i datat l'any 1268) i el *Sg*, conegut com *Cançoner Gil* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146, copiat durant el segle XIV). La perseverància manuscrita de la composició, àdhuc en terres catalanes, és un certificat previ que assegura la fortuna i la divulgació dels versos que ens preocupen.

La tornada s'obre amb una impressionant afirmació d'autoria i personalitat («Ieu sui Arnautz»), comparable amb el «yo só aquest que·m dich Ausiàs March» (CXIV, v. 88). A la vista de l'horitzó trobadoresc que l'empara, on l'*eu* és sempre vacant per principis i, conseqüentment, disponible i transferible d'una veu a l'altra segons la *performance* del cant en l'espai de la festa cortesana, la proclama «Ieu sui Arnautz» resulta força insòlita, mes contundent, sobretot perquè Arnautz omple de sentit una veu pronominal desèrtica i, en la mesura que en corregeix la dispersió pragmàtica, la individualitza i la fonamenta. Un cop falcat, el pronom *ieu* es desplega a través de tres curiosos *adynata*. Per al primer, imatge d'un amuntegador d'*aura* (d'aire, de vent), podem recordar l'horacià «dum vitat humum, nubes et inania captet» (*Ars poetica*, v. 230). Per al darrer, imatge d'un intrèpid nadador contracorrent, l'ovidià «stultus, ab oblico, qui, cum descendere possit, / pugnat in aduersas ire natator aquas» (*Remedia Amoris*, vv. 121-122, ed. Pérez 1979: 43), reprès posteriorment per Juvenal, «ille igitur numquam derexit bracchia contra / torrentem» (*Saturae*, IV, vv. 89-90, ed. Balasch 1961: vol. I, 86). I és que Arnaut Daniel tenia bona formació de cultura llatina, com ens revela ell mateix a «Ans que sim reston de branchas» (BdT, 29, 3): «que gen m'a ducx de las artz de s'escola» (ed. Riquer 1994: XII, v. 5), afirmació inserida en una cobla on reapareixeran, com veurem, els *adynata* que comentem. Per contra, per a la segona imatge, el caçador que encalça la llebre amb el bou, la crítica ha proposat com a font un

proverbi que, des de Plutarc arribaria a Erasme (Toja 1960: 111, i Cherchi 1979 [1971], 41), a través d'Arnaut Daniel i de Petrarca (Spaggiari 1982), els dos transmissors medievals més importants. Si això és així, crec que tenim un argument de pes per a fer més vinculant la selecció d'Arnaut Daniel per part d'Ausiàs March, molt més que en el cas que la imitació s'hagués produït sobre les altres dues imatges, en què el fàcil accés a fonts comunes (Horaci, Ovidi, Juvenal), entelaria l'itinerari del manlleu. Un Plutarc medieval necessita intermediaris i aquests, val a dir, són comptats.

La tornada d'«Ab gai so cuindet e leri» gaudí ben d'hora de vida pròpia en el paisatge trobadoresc i es convertí en epítom de l'activitat poètica del compositor de Ribeirac. Arnaut Daniel encara vivia quan, entre 1192-1194, el Monjo de Montaudon a *Pois Peire d'Alvernh'a chantat* (BdT 305, 16),[6] retratava el personatge al setè rosetó de la seva coneguda galeria satírica. Ho feia amb els versos següents:

> Ab Arnaut Daniel son set
> qu'a sa vida be no chantet
> mas us fols motz c'om non enten.
> Pois la lebre ab lo bou chasset
> e contra suberna nadet,
> no val sos chans un aguillen
> (ed. Riquer 1975: vol. II, 1042).

A les acaballes del segle XII, Arnaut Daniel ja devia tenir fama de poeta obscur i difícil («us fols motz c'om non enten»), que, desagradosos i horribles per al Monjo de Montaudon, el feien, a parer seu, un pèssim trobador («a sa vida be no chantet»). No crec que fos el Monjo, però, el responsable de convertir la tornada d'«Ab gai so cuindet e leri» en estendard de la tasca poètica foscant d'Arnaut. El caràcter satíric de *Pois Peire d'Alvernh'a chantat* permet de creure que el seu autor no s'entretingué a aïllar entre els versos dels trobadors retratats aquelles mostres que podrien

6. Per a la datació d'aquesta sàtira del Monjo de Montaudon, vegeu Asperti 1989.

ser-ne més significatives. A la recerca de l'efecte hilarant, segurament incorporava allò que ja devia ser insígnia de cadascun d'ells en els cenacles literaris del moment. Pel que fa al quefer poètic d'Arnaut Daniel, de ben segur que «la lebre ab lo bou chasset / e contra suberna nadet» devia tenir un aspecte tan tronat que, àdhuc, podia presentar seqüeles caricaturesques en inserir-se en un context ironicoparòdic com és la galeria del Monjo de Montaudon.

Insistim en el fet que els versos en qüestió segellen «Ab gai so cuindet e leri», la composició en què Arnaut reflexiona sobre la seva activitat literària i on trobem, entre d'altres, la notòria assimilació de la creació poètica a la tasca de l'artesanat. La matèria primera, la llengua i els seus recursos, es disposa en l'obrador del trobador, el qual, com el sofert fuster o el pacient i minuciós orfebre, ara desbasta, ribota i llima, adés poleix i encasta:

Ab gai so cuindet e leri
fas motz e capus e doli,
que seran verai e sert
quan n'aurai passat la lima,
qu'Amors marves plan'e daura
mon chantar que de lieis mueu
cui Pretz manten e governa
(ed. Riquer 1994: IX, vv. 1-7).

És l'art de l'artesà lingüista –el «miglior fabbro del parlar materno»– que Dante, de boca de Guido Guinizzelli, sentenciarà per a tota la posteritat literària al cant XXVI, v. 117 del *Purgatorio*. La lliçó poètica causà impressió en el panorama posttrobadoresc de la Corona d'Aragó. Si Lluís Ycart declarava a la *Consolació o Avís d'Amor* que:

d'on aconsar la lengua
vulh ab cortesa lima
(ed. Molas 1984: vv. 93-93),

Andreu Febrer ho posava en pràctica a «Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs» (ed. Riquer 1951: X, 93-95) sota el model directe de la sextina arnaldiana, «Lo ferm voler qu'el cor m'intra».

La tornada en qüestió, pel fet mateix de clausurar una composició de reflexió metaliterària, féu fortuna ràpidament en qualitat d'emblema de l'especial art poètic del trobador de Ribeirac, i es convertí en la seva signatura i rúbrica. No ens equivoquem: Arnaut Daniel fou el primer i l'únic responsable de la seva autorepresentació. Els *adynata* que clouen «Ab gai so cuindet e leri» graviten ara i adés al llarg del seu cançoner i adquireixen ben a consciència un inusitat potencial autorepresentatiu, biogràfic. L'emblema-signatura esdevé un veritable detector de les fluctuacions psicopoètiques del trobador, un suport per a un exercici rudimentari orientat a radiografiar la interioritat sentimental al llarg de la carrera poètica, subratllo, al llarg del temps. És així que la insígnia retorna a la primera cobla de la composició «Amors e jois e luecs e temps» (BdT 29, 1):

Amors e jois e luecs e temps
mi fan tornar lo sen en derc
d'aquel joi qu'avia l'autr'an
qan chassava lebr'ab lo bou:
ara·m va meils d'Amor e pieis,
car ben am, d'aizo·m clam astrucs;
ma Non-Amatz ai nom anquers
s'Amors no venz son dur cor e·l mieus precs
(ed. Riquer 1994: XVII, vv. 1-7).

El poeta oscil·la amb els moviments connaturals a la passió amorosa, tant en la verticalitat puntual i eterna de l'«aman desamatz» dels trobadors clàssics com, innovadorament, al llarg del temps, a través del decurs existencial d'un home, que és amant i, sobretot, artista, el qual, amb sorpresa, oneja entre l'«ara» i «l'autr'an»; i ens mostra, com a amant, aquestes fluctuacions psíquiques en el transcurs temporal, però, curiosament, com a artis-

ta, s'eternitza en la continuïtat de les imatges poètiques: *qan chassava lebr'ab lo bou*. Noteu, de passada, que dels tres *adynata* possibles, Arnaut ha preferit ací «el de la llebre i el bou».

Semblantment, el fidel baròmetre retorna a «Ans que sim reston de branchas» (BdT 29, 3):

> Ans que sim reston de branchas
> sec ni despuelhat de fuelha
> farai, c'Amors m'o comanda,
> breu chanson de razon lonia
> que gen m'a ducx de las artz de s'escola:
> tan sai que·l cors fas restar de suberna
> e mos buous es pro plus correns que lebre
> (ed. Riquer 1994: XII, vv. 1-7).

No ens haurà d'estranyar, doncs, que al segle XIII l'anònim redactor de la *vida* d'Arnaut Daniel incorporés la famosa tornada a mode de resum de tota l'experiència vital i poètica del seu biografiat:

> Arnautz Daniels si fo d'aquella encontrada don fo N'Arnautz de Meruoill (...). Et amet una auta domna de Gascoingna, muiller d'En Guillem de Buovilla, mas non fo cregut que la domna li fezes plaiser en dreit d'amor; per qu'el dis:
>
> Eu son Arnautz qu'amas l'aura
> E chatz la lebre ab lo bou
> E nadi contra suberna...
> (ed. Riquer 1994: 72).

Fins ací, hom estarà d'acord que el probable deute d'Ausiàs March envers Arnaut Daniel ni afecta uns versos secundaris de l'occità ni incideix en una qüestió de manlleu ocasional. En el cas d'acceptar-se que «ab milans caç la ganta / y ab lo branxet la lebre corredora» recreen el «cas la lebre ab lo bueu», l'emblema-signa-

tura del trobador, caldrà no perdre de vista que és tot l'art poètic d'Arnaut el que apareix xifrat en clau i sentenciat alhora per Ausiàs March a la tornada del poema LXIV. Per a confirmar definitivament la hipòtesi, cal justificar, sens dubte, les alteracions lèxiques venatòries de la tornada marquiana.

Ja en camp trobadoresc, els *adynata* d'Arnaut tingueren més d'una imitació directa, semblantment com experimentaren nombrosos canvis materials. Fos quin fos l'esplai que els imitadors es permetien sobre el famós emblema-signatura, la còpia resultant traslluïa sempre la dependència envers l'original –com és el cas d'Ausiàs March– per la pervivència de dues marques inesborrables de filiació: l'una, morfològica, la «personalització» del foll caçador; l'altra, temàtica, la conservació de la cacera des de la perspectiva de la seva inanitat. Deia Elias Cairel:

> Mas mon cor trop fol quar cassa
> So qu'ieu no crei qu'aconsega
> (ed. Jaeschke 1921: II, vv. 13-14),

i Aimeric de Peguilhan en tençó amb Guillem de Berguedà (BdT 10, 19 = 210, 10):

> mas bos respieitz m'ajud'a sofertar,
> per qu'eu vuoill mais ses consegre enchaussar
> que conseguir so don non fos pagatz
> (ed. Riquer 1971: XXIX, vv. 32-34).[7]

Molt especialment, els elements de l'*adynaton* de la inanitat venatòria s'havien prestat als mecanismes retòrics de la *variatio*, com en aquests versos de Guilhem Magret (BdT 223, 3):

> Aissi cum fan volpilh encaussador,
> encaus soven so q'ieu non aus atendre,

7. Vegeu també els versos en l'edició d'Aimeric de Peguilhan de Shepard–Chambers 1950: XIX, vv. 32-34, amb variants merament gràfiques.

e cug penre ab la perditz l'austor;
e combat so dont no mi puesc defendre
(ed. Naudieth 1914: II, vv. 12-14),

que és el mateix recurs de què se servirà Petrarca al sonet 212:

Et una cerva errante e fuggitiva
Caccio con un bue zoppo e'nfermo e lento,

on la llebre ha desaparegut veloç i ha estat suplantada per una cérvola; o bé a la sextina 239, on Petrarca mescla elements procedents de dos *adynata* diferents d'Arnaut Daniel:

E co'l bue zoppo andrem cacciando l'aura.

Crec que Ausiàs March recordava l'art d'Arnaut Daniel a la tornada del poema LXIV.

La poesia LXIV

Un cop arribats en aquest punt, proposo que intentem de llegir la poesia LXIV a partir dels missatges xifrats de la tornada, sentenciosos i retòricament efectistes, sabent que la inanitat venatòria del jo poètic als vv. 25-26 ens fa present l'art poètic d'Arnaut Daniel, però que a la vegada el v. 27 empeny l'esqueixada i absurda pràctica arnaldiana al límit de la màxima frustració («assats al mon cascuna·s vividora»), anorreament total amb un sol regust per penyora: un cos llatzerat que, amb la dificultat d'entonar la Pàssia de Rams, anuncia la pròpia mort.

Aquest projecte de lectura assumeix tres premisses estratificades gradualment:

1. Que el rerefons de la poesia recull la tradició trobadoresca (i catalana posttrobadoresca). Així, doncs, no perdo de vista que

March reelaborà poèticament i ressemantitzà moralment la pedrera trobadoresca, per mitjà d'un exercici d'apropiació i distanciament que li permeté d'investir-se, des de la posició de la discrepància, d'una veu poètica personal. Valguin alguns exemples:

Lleixant a part l'estil dels trobadors
qui, per escalf, trespassen veritat
(XXIII, 1-2)

Callen aquells que d'Amor han parlat,
e dels passats, deliu tots lurs escrits
e·n mi penssant meteu-los en oblits.
En mon esguart degú·s enamorat
(XXII, 1-4)

Ja tots mos cants me plau metr· en oblit,
fforagitant mon gentil pensament,
e fin· amor de mi·s partrà breument,
e sí com fals drut, cercaré delit.
Axí·s conquer en aquest temps aymia;
cobles e lays, dances e bon saber
lo dret d'Amor no poden conquerer;
passà lo temps que·l bo favor havia.
Seguiré·l temps ab afanyós despit,
si co·l dançant segueix a l'esturment
e mostra bé haver poch sentiment
si per un temps dança rostit bullit
(VIII, 1-12),

a parer meu, un dels passatges més significatius perquè ens fotografia la lírica en el paisatge contextual que li és propi: cobles, lais, danses, el dansador, l'instrument.

2. Que Arnaut Daniel, amb el català Pau de Bellviure, és l'únic trobador que Ausiàs March esmenta amb nom propi al seu cançoner, al costat d'altres figures com Dante o Sèneca. El vers «si·ns membram de Arnau Daniell» (XLIX, v. 26) apareix al bell mig d'una

composició en què és interessant de remarcar que Ausiàs March se serveix de figures retòriques d'antítesi i d'*adynata* («e qui de fret mor, per entrar en bany / haurà calor, si aygua freda·l banya»); juga amb rims i mots derivatius interns («A mal estrany és la pena estranya / e lo remey hauria sser estrany»), que admeten paral·lelismes, encara que a distància, amb el manierisme de «l'aur'amara fa·ls bruels brancutz» d'Arnaut; hi reflexiona sobre la correlació turment amorós - turment mental - turment estilístic («ab forces tals Amor mi, amant, venç, / que planament lo dir no·m és possible / ... / Aquesta és una dolor novella / que dins mon cap ha fet novella hobra, / desassentant la mia pensa pobra / que a ssos mals tenia sa jaella»); i fineix amb una tornada codificada («...amor... / ... / ungles no té amb què ma carn arrape»), que és un reclam evident a la sextina arnaldiana «Lo ferm voler qu'el cor m'intra», si bé té en compte les adaptacions intermediàries d'Andreu Febrer a «Combas e valhs», i de Jordi de Sant Jordi a «Just lo front».

3. Que la poètica d'Ausiàs March també se separa d'Arnaut Daniel.

És prou significatiu que la poesia LXIV sigui l'única de tot el cançoner d'Ausiàs March que presenta una cobla inicial coincident amb la cobla exordial de la *canso* dels trobadors (Pagès 1925: 77; Bohigas 1952-1959: 66), una de les receptes retòriques més fixes que feien avinent el gènere a l'auditori que escoltava, el qual, des d'un bon començament, reconeixia en el desplegament del *Natureingang* les marques del tipus de composició que es cantaria: una *canso* d'amor.

Lo temps és tal que tot animal brut
requer amor, cascú trobant son par;
lo cervo brau sent en lo bosch bramar,
e son fér bram per dolç cant és tengut;
agrons e corps han melodia tanta 5

que llur semblant, delitant, enamora;
lo rossinyol de tal cas s'entrenyora,
si lo seu cant s·anamorada spanta.

El primer hemistiqui, «Lo temps és tal», punt d'arrencada del poema i de tot el període sintàctic que s'obre i que es tanca amb la cobla, és ja un senyal distintiu que anuncia el desenvolupament del *Natureingang* trobadoresc, amb què el precepte exordial de *l'argumentum a tempore* de la retòrica clàssica i mediollatina s'havia adaptat en camp líric cortès per mitjà de la incorporació del *topos* del *locus amoenus*. Els trobadors l'assajaran des de Guilhem de Peitieu i Jaufré Rudel, i amb Peire d'Alvernha i Bernart de Ventadorn quedaren definitivament fixats els elements constitutius i l'estructura. Una biperiodització clausal –pròtasi-apòdosi– el vertebrà sintàcticament. La pròtasi s'elaborava amb una clàusula inicial temporal («quan») o causal («pel»), que tenia per finalitat expandir la preceptiva descripció de la natura en el seu esclat primaveral. Seguia l'apòdosi («es qu'ieu»), que s'abatia irremeiablement sobre l'*eu* poètic, que naixia a l'amor. L'eclosió de la natura a la primavera modelava per analogia, o per contrast analògic, l'estat psicosentimental del trobador corprès per amor. L'estructura sintàctica desplegada marcava un camp de forces tensional, de l'exterior a l'interior, de la natura a l'amant, d'una natura universal, harmònica i idealitzada (*locus amoenus* obliga) a un *eu* poètic particular, el qual despertava a l'amor per impuls natural, encara que hagués d'uniformar-se a les lleis d'aquesta natura ideal per a esdevenir amb ple dret un *fin'aman*. Tota una agrimensura del desig, tensió compassada entre el particular, l'impuls natural, sexual, del jo per la satisfacció amorosa, i l'universal, la necessitat d'emmotllar l'instint natural a un codi de comportament ideal, la *fin'amors*, perquè el jo es purifiqués i es perfeccionés èticament. Aquesta dialèctica del desig es traduïa en el cant. La voluntat amorosa, en seducció. La cobla exordial dels trobadors marcava el recorregut natura -> cors (la persona: aglomerat boirós del *cos* i el *cor* -> *cant)*. Com és ben sabut, el motiu de

l'ocell, i en particular el del rossinyol, hi ocupà un lloc de privilegi, perquè, element del decorat natural ideal i mestre de cant, permetia l'enllaç entre les dues fases de l'exordi (el renovellament de la natura i el desig del poeta).

La cobla I del poema LXIV no es desvia del canònic itinerari exordial: «temps», «requer amor», «delitant», «cant», amb la presència d'estilemes que en graven la filiació («requer amor», «son par», «rossinyol», «s'entrenyora»). La col·lació amb l'exordi de «Quan lo rossinhols el folhos» de Jaufré Rudel (BdT 262, 6), composició conservada, entre d'altres, al cançoner català *Sg*, ens permetrà de recuperar el rerefons poètic de la primera cobla marquiana:

Quan lo rossinhols el folhos
dona d'amor e·n quier e·n pren
e mou son chan jauzent joyos
e remira sa par soven
e·l riu son clar e·l prat son gen
pel novel deport que renha,
mi ven al cor grans joys jazer
(ed. Jeanroy, 1924: I, vv. 1-7).

No obstant les coincidències, també és palesa la llunyania de March respecte als trobadors. Ramírez i Molas notà l'estranyesa i negà (contra Pagès i Bohigas) que ens trobéssim davant d'una descripció primaveral.[8] Archer (1989: 153, nota 1) el seguí, i anà

8. «¿Hi ha realment una descripció de la primavera en aquesta estrofa? Nosaltres no ho creiem. El poeta diu solament que *lo temps és tal que*... 'el temps present és tal que...'. Si Ausiàs March, falconer del rei i gran caçador, havia volgut descriure la primavera, no hauria començat per esmentar *lo cervo brau*, animal que bramula i *requer amor* precisament a la tardor» (Ramírez Molas 1970: 54). De fet, des de la *Història dels animals* d'Aristòtil, se sap que el cérvol s'aparella a la tardor: "El macho cambia de una a otra y no se queda com una sola, sino que después de dejar pasar desde el último coito un breve plazo de tiempo, contacta con otras. La cubrición tiene lugar después de la aparición de Arcturo, en torno a los meses de Boedromión y Memacterión», 578b, ed. Vara 1990: 379. Això és, des de mitjan setembre a mitjan novembre. La majoria de bestiaris i enciclopèdies medievals mantindran la referència de l'estrella Arcturus, com és el cas del *Tresor* de Brunetto Latini, «ne per tant la femella no concep tro a tant que·s leva una stel·la apellada Ereton», del fr. "Arcton", l'estrella "Arcturus" (ed. Wittlin 1976: vol.

més enllà en apuntar si no es tractava d'una «inversió del tòpic trobadoresc». No negaré que el motiu tardorenc sigui tingut en compte per March. El que no crec és que la cobla inicial s'hagi estrafet pel recurs del *topos a contrario*, practicat ja per Marcabrú, per Peire Rogier, sobretot per Raimbaut d'Aurenga, fins a les «Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs» d'Andreu Febrer, amb una pintura tan retòricament canònica com la del primaveral *locus amoenus*. El cérvol tardorenc conviu amb el rossinyol perquè March no ha devastat el camp poètic trobadoresc *a contrario*, sinó per *amplificatio* i per hipèrbole. D'antuvi, ha augmentat el nombre d'animals destinats a presidir el renovellament de la natura (cérvols, agrons, corbs, rossinyol) i, sobretot, ha exagerat llur instint per aparellar-se, de tal manera que els veiem en esclatant període de zel. L'al·literació (amb *frequentatio*) «brau», «bramar», «bram», aplicada al «cervo», molt del gust dels trobadors d'altra banda, crea un clima exagerat i destorbador; semblantment com la figura d'antífrasi aplicada als «agrons e corps», car aquests ocells de veus aspres, ben poc *amoenae*, difícilment s'escolten amb «melodia tanta».

Fugint dels ingredients tòpics («qui, per escalf, trespassen veritat»), March ha seleccionat unes imatges d'animals que presenten realitzacions molt col·laterals en camp trobadoresc. Tant els cérvols com els agrons i corbs apareixen escassament en posició d'exordi.[9] Pel que fa al cérvol, la bèstia que llueix amb més inten-

II, 88). Ara bé, els crits dels agrons i dels corbs tenen lloc cap al març, i el rossinyol és primaveral per excel·lència.

9. L'aparició d'agrons i corbs entre els trobadors és molt col·lateral. Pel que fa als primers, és interessant d'assenyalar la seva presència al costat de les *gantes* en una composició transmesa pel cançoner *Sg*, on és atribuïda a Raimbaut de Vaqueiras: «Ab xant d'auçels començ en mes xançós. / Cant aug xantar les gantes e·ls agrós / E pels cortils reverdesir los lis / E flor blava qui par li boixós / E·ls rius son clars de sobre li sablós, / Adonc s'espayn la blanxa flor de lis» (Massó 1907: 428). Es tracta de la composició *Bels Monrueis, aicel que·s part de vos* (BdT 70, 11), que Raynouard al *Lexique roman* (1836: vol. III, 39, i 1840: vol. III, 423) i Bartsch al *Grundriss* (1872: 70, 11) havien posat sota l'autoria de Bernart de Ventadorn. Tanmateix, Carl Appel, en editar el trobador llemosí, fou categòric, «Nicht von Bernart» (1915: 66), i la passà a Peire Rogier, però tampoc no sembla ser d'aquest trobador (ni s'esmenta a l'edició Nicholson 1976 de Peire Rogier). Tampoc no es contempla la possibilitat d'atribució a Raimbaut de Vaqueiras a l'edició Linskill 1964. Perdigo i Raimon de las Salas són d'altres trobadors que han carregat la mòmia.

sitat a la poesia LXIV, ben pocs testimonis podríem afegir a una conegudíssima *canso* de Giraut de Bornelh (BdT 242, 60), transmesa pel cançoner català *Sg* (87), entre d'altres testimonis:[10]

Qan lo freitz e·l glatz e la neus
S'en fuich e torna la calors
E reverdis lo gens pascors
Et aug las voutas dels auzeus,
    M'es aitant beus
Lo doutz temps a l'issir de martz,
Que plus sui saillens que leupartz,
E vils non es cabrols ni sers
        (ed. Sharman 1989: XII, vv. 1-8).

El cérvol de Giraut de Bornelh és lloat per la seva rapidesa i agilitat (*vil*: «rapide», Levy, PD, 384) comparable a l'estat d'ànim

10. Aquest és l'únic exemple que he localitzat a través d'un despullament sistemàtic i exhaustiu (no total) de les cobles exordials dels trobadors. La *canso* de Giraut de Bornelh *Qan lo freitz e·l glatz e la neus* (242, 60) és copiada als cançoners *A, B, C, D, E, G, I, K, M, N, Q, Q², R, Sg, T, a*. El cérvol en posició d'exordi viatja, doncs, en una de les composicions més famoses dels trobadors, amb una esponerosa tradició manuscrita. Això no obstant, el seu ús és del tot anecdòtic. La composició de Giraut de Bornelh és particularment significativa pels nombrosos i ampul·losos símils que s'hi despleguen, en la línia de Rigaut de Berbezilh, molts dels quals són d'animals (*l'estorneus, l'anheus, l'ors*), i d'altres coincideixen amb imatges que Ausiàs March explota en un lloc o altre (la nau en tempesta marítima, el castell assetjat per poderosos senyors). Més enllà de la posició exordial, el cérvol serveix de comparació per a l'estat sentimental del jo poètic a Guilhem de Montanhagol (BdT 225, 8): «Mas eu fatz si com fe·l cers, qe, can vi / l'ombra dels bans en la fon bandejar, / de·s gran erguelh, tro qe pres a gardar / vas sos secs pes, e non s'amet aissi / com per los bans, car pario·l delgat; / pero los pes l'avion restaurat / tro·l feiron pueys los corns prendríe aucir; / q'eu lais per lei qe m'auci de desir / mans de plazers q'amors d'autra·m daria" (ed. Ricketts 1964: IX, vv. 37-45). El trobador utilitza una historieta de les *Phaedri Fabuale Aesopiae*, que conegueren més d'una versió romànica en la tradició dels *Ysopets*. I una altra faula fou la base de la poesia moral de Cerverí de Girona, *Lo vers del serv* («Totz homs deu far aquo que·l veyll sers fa») (BdT 434, 15), ed. Riquer 1947: XCI, 257-259 (i Coromines 1988: XVIII, vol. I, 120-122). En aquest cas, Cerverí recicla la historieta del cérvol que menja una serp, vomita el verí i, assedegat, corre a beure aigua de la font, que és present en tots els bestiaris, començant pel *Fisiòleg* grec. Cerverí jugava amb la faula i el seu nom *Cerv* i *Verí*. March també emprarà el cérvol en un altre poema: «Cervo ferit no desija la font / aytant com yo esser a vós present» (LXXXIX, 1-2), que a través del Ps. XLI, 2 («Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus»), es troba tant per tota la tradició dels llibres naturals (bestiaris) com en la tradició patrística, des de l'*Enarratio* agustiniana, i els tractats místics que comenten el psalm (Déu és font de coneixement a través d'amor).

optimista i alegre del trobador per l'empatia del reverdir primaveral. Més enllà de cobrir la posició exordial, l'innocent cérvol de Giraut de Bornelh no té res a veure amb el seu semblant marquià. La vigoria fecundadora de la bèstia de «Lo temps és tal», característica fisiològica assenyalada ja per Aristòtil i inventariada per la majoria de bestiaris medievals, difícilment seria transportable als sentimentals animals dels trobadors.[11] Com ha assenyalat Lola Badia, el desmesurat cérvol sembla arrencat de les *Tragèdies* de Sèneca, traduïdes i glossades al català al segle XV, en concret d'un fragment del cor d'*Hipòlit* on es descriu «molt lucrecianament per cert, el poder devastador de l'amor» (Badia 1997: 37). Resultarà aclaridor de tornar a transcriure el passatge:

> E conclou la potència de amor: «Car aquell qui n'és tocat li ffa sacriffici donant-sse tot a ell... E és molt potent per tota la terra, la qual és circuïda de la profunda mar, e per aquella part del çelestial món d'on se mouen les esplendents esteles... Encara los ocells senten aquest ffoch, e los animals per instint de amor ffan batalles per la llur companyia; *e los cervos per carnal mixtura combaten ensemps e llurs veus donen senyal de la llur amor concebuda... Lavors, aprés,*

11. Ja a la *Història dels animals* d'Aristòtil el cérvol té un gran poder sexual: "Una vez que las hembras han quedado preñadas, los machos se separan cada uno por su lado y, a consecuencia del impulso sexual, todos y cada uno de ellos, que andan solitarios, excavan hoyos en el suelo y braman como los machos cabríos... El animal hace eso por ser de una condición lasciva y por su gordura...", 579a, ed. Vara 1990: 371. I vegeu, també, el passatge transcrit a l'anterior nota 8. Per a Aristòtil, els brams dels cérvols són també antològics, fins al punt que és la primera bèstia (i de les poques) que il·lustren l'apartat de la veu dels animals: «Por lo que a la voz respecta, en términos generales la hembra la tiene, en la inmensa mayoría de los animales, más aguda, y los animales jóvenes más que los viejos, ya que los mismos ciervos machos emiten una voz más grave que las hembras. En esta especie, braman: los machos en la época del celo, y las hembras cuando tienen miedo. La brama de la hembra es breve, pero la del macho tiene duración», 545a, ed. Vara 1990: 260. Així mateix, el *Bestiari de Cambridge*, bestiari llatí del s. XII, que amplia el *Fisiòleg* grec (150 animals sobre 49), amb nombroses informacions procedents de Solí, sant Ambròs o Isidor de Sevilla, en diu que «Quan l'estació és apropiada el cérvol es posa en zel. Els mascles de l'espècies bramen amb la fúria del desig», versiono de Malaxecheverría 1986: 44; o bé Brunetto Latini al *Tresor*, «E jassia que·l mascle sia mogut de gran luxúria quant és lo temps...» (ed. Wittlin 1976: vol. II, 88).

la aspra selva ressona ab ffuror e tremola ffort ab terrible cridar... (ed. Martínez 1995: vol. I, 257).

La contaminació de fonts redunda en l'obtenció d'un efecte retòric altament corprenedor i destructor, a la par que ens distancia volgudament del lloc comú, massa freqüentat, edulcorat i buit, de la tradició trobadoresca.

El resultat immediat d'aquestes operacions marquianes és plàstic: la desharmonia, la destrucció de l'agrimensura idealitzada del desig. La voluntat oculta resideix a provocar un curtcircuit en el recorregut *natura -> cors -> cant*, car algú forjat a l'ombra del llegat aristotelicoescolàstic és impossible que comparteixi amb els trobadors que el desig «mi ven al cors grans joys jazer», com s'expressava Jaufré Rudel a «Quan lo rossinhols el folhos». En aquest sentit, Ausiàs March no ens ha enganyat i ha deixat inscrita des del v. 1 una marca indeleble de la deliberada alteració: «animal brut». El concepte, aliè als trobadors, arrenca de la teoria de l'ànima racional d'Aristòtil (*De anima*) i transita llargament per l'escolàstica. L'home és un «animal» i, doncs, comparteix amb aquells altres animals que es troben en un esglaó inferior al de l'home en l'escala de l'ésser la facultat sensitiva, la facultat de sentir, de rebre impressions externes i, també, la capacitat d'obtenir un plaer efímer connectat amb aquestes fugaces sensacions (l'apetit concupiscible de l'escolàstica, facultat de l'ànima sensitiva). La diferència entre l'home i l'animal és evidentment l'ús de la raó, privatiu de l'home, per mitjà del qual, i després d'un gradual procés de *denudatio* (dels sentits externs als sentits interns), les impressions sensibles se sotmeten a un exercici racional, on no únicament està en joc «conèixer» sinó un recte ús de la «voluntat». La humana natura pot discernir, avaluar i, sobretot, exercir la llibertat. Com que l'home és tan animal com els animals, però no exhaureix la seva relació amb el món en la vida sensitiva, cal marcar-ne la diferència. D'ací l'adjectiu-concepte *brut*, que acompanya «animal», el qual discrimina, de retruc, l'home dels seus congèneres inferiors.

És així que la «natura» marquiana («Lo temps és tal», sia la primavera o la tardor) ja no pot incidir directament sobre el «cors» (la persona) sinó únicament sobre el «cos», sobre la facultat sensitiva, aquella que l'home comparteix amb l'«animal brut». El «cors» dels trobadors s'ha escindit entre el «cos», que sent (una sensació) i el «cor», que sent (un sentiment). Els cérvols, agrons i corbs, empesos per «natura», senten els impulsos naturals per aparellar-se, mentre que el rossinyol, emblema del jo poètic, i ara consciència alienada, sent únicament tristesa (*s'entrenyora*) i dolor (enllaçant amb el sentiment del *jo* poètic al v. 9: *si·m dolch, lo dolrre'm*).

La polaritat «cos-cor» fractura el «cors» i bloqueja, en el nou espai poètic, l'itinerari «natura –cors– cant» de la cobla exordial dels trobadors. El vaivé entre el particular i l'universal, llei del pèndol del desig cortès i motor del cant, es desplaça vers els extrems del recorregut, entre la *natura*, la realitat externa on comencen les sensacions i, doncs, l'amor, i el cant, el mitjà que ha de traduir l'amor. El desig cortès, vagarós i oscil·lant entre l'impuls natural individual i la voluntat de refinament universal i ideal del *fin'aman*, es transforma en tensió expressiva. El cant esdevé un crit. El «rossinyol», insígnia lírica, no únicament és incapaç de comunicar amor a la seva parella, ans al contrari, genera desamor. La refiladissa del rossinyol «spanta» la seva «anamorada», tot anunciant la «piadosa complanta» (v. 13) del jo poètic, al centre nuclear de la segona cobla:

E, donchs, si·m dolch, lo dolrre'm és degut
Com veig amats menys de poder amar, 10
E lo grosser per apte veig passar:
Amor lo fa ésser no conegut.
E d'açò·m ve piadosa complanta
Com desamor exorba ma senyora,
No conexent lo servent qui l'adora 15
Ne vol penssar qual és s·amor ne quanta.

La «piadosa complanta» del jo poètic (v. 13) segmenta la segona cobla, separant i contrastant clarament dues menes d'enamo-

rats: aquells que, malgrat que són incapaços d'estimar («menys de poder amar», v. 10), són recompensats en amor («amats», v. 10), enfront del jo poètic, un veritable i fidel amant («lo servent qui l'adora», v. 15), que, això no obstant, no aconsegueix de ser pagat de retorn per la *midons* («ma senyora», v. 14). La constatació de la «injusta» diferència origina el cant trist del poeta (la «complanta») al bell mig de la cobla.

L'estructura bipartita de les cobles I i II, la continuïtat dels registres lexicosemàntics de l'una a l'altra (el cortès: «servent», «ma senyora», «adora»; la ressemantització aristotelicoescolàstica: «animal brut» – «grosser», «qual és s·amor ne quanta»; i el registre del «cant-crit-complanta») i, sobretot, la disposició mètrica de les cobles unisonants, que repeteix invariablement les mateixes rimes al llarg de les estrofes, permet la transposició analògica d'ambdues cobles. És així que els «amats menys de poder amar» (v. 10) poden posar-se en relació amb el cérvol brau i els agrons i corbs de la cobla I, amb l'«animal brut» en definitiva. Són persones incapaces d'estimar veritablement perquè llur amor no va més enllà d'un instint de natura, que comença i acaba amb el cos, i és un amor tan interessat i caduc com fugaç és el plaer que li està associat. No obstant això, aquests falsos amants *grosser(s)* passen per *apte(s)* perquè aconsegueixen de simular un cant d'amor que, al cap i a la fi, no és res més que un crit d'aparellament («Amor lo fa ésser no conegut»). Malgrat llur incapacitat amatòria, el cant com a mitjà de seducció és eficaç per a aquests falsaris enamorats, car obtenen la recompensa del *partenaire*. Per contra, i tal com li esdevé al rossinyol de la cobla I, el cant és del tot inútil i estèril per al jo poètic, que, per altra part, és lluny de la pràctica del *fals drutz*, i es comporta en tot i per tot com un incondicional i devot *fin'aman* («servent» i «adora» són estilemes d'indiscutible filiació cortesa). El desamor *exorba* la vista de la seva dama, incapaç de descodificar («no conexent», «ne vol pensar») els senyals del cant-crit substitutori del jo poètic, que ja no és un mitjà pragmàtic de conquesta i seducció sinó que, per frustració, s'ha transformat inevi-

tablement en una «piadosa complanta», en un cant trist que recull únicament el propi dolor («lo dolrre'm és degut»), el més destil·lat sentiment d'un cor sofrent.

És evident que la segona cobla ens posa davant de la temàtica, clarament marquiana, de les dues menes d'amor (tres en les composicions més tardanes), amb una nodrida tradició cortesa i escolar per darrere. March hi incidirà, pel cap baix, des de la poesia IV, «Axí com cell qui desija vianda», sota el model del debat cos/enteniment, i l'argument retornarà ara i adés al llarg del seu cançoner, especialment en poemes de caire teòric i de reflexió analítica com el XLV «Los ignorants Amor e sos exemples» o el LXXXVII «Tot entenent amador mi entengua». Tanmateix, en aquesta cobla i, per extensió, al llarg de la poesia LXIV, crec que la temàtica se sotmet al registre «cant-crit-complanta», que domina la composició.

Si la primera cobla obria el procés exterior → interior, amb l'itinerari natura → «cors» (cor / cos) → cant (recorregut del desig), la segona cobla ens situa de l'interior → a l'exterior (verbalització del desig). Però allà on els trobadors havien reeixit, March fracassa. La distància de March amb relació al món dels trobadors és que «cobles e lays, dances e bon saber / lo dret d'Amor no poden conquerer» (VIII, 6-7), perquè algú (no direm qui) ha col·locat una dona de carn i ossos, que ja no és la *midons* dels trobadors, al centre de l'univers moral de l'home. El desig s'ha de fer necessàriament llenguatge del subjecte per a ser dit a una dona. El desig ha d'esdevenir sistema de comunicació.

La cobla III s'enceta encabint un símil en un aspre període sintàctic, que en dificulta la lectura literal. L'obstrucció sintàctica ha repercutit en propostes d'edició crítica i de puntuació diferents. L'edició Bohigas,[12] que segueixo, compartida per Ferraté, dóna la següent versió:

12. L'edició de Ferraté presenta un mínim retoc en la puntuació, que no afecta la interpretació literal que ací es discuteix: «No com aquell qui son bé ha perdut / metent a risc si poria guanyar / e, vós amant, que em volguésseu amar / deliberat, no só en amor vengut» (1979: 143).

No com aquell qui son bé ha perdut,
metent a risch, si poria guanyar,
e, vós amant, que·m volguésseu amar
delliberat: no só·n amor vengut. 20

Seguint Bohigas, sembla que hem de llegir «e» (v. 19) com una conjunció il·lativa, que enllaçaria allò que se'ns diu al símil (vv. 17-18) amb allò que diu el jo poètic (vv. 19-20). El participi «delliberat», amb valor adverbial, dependria de «volguésseu amar». Per tant, hauríem d'entendre que bona part del fracàs amorós del jo poètic («no só·n amor vengut») és degut al fet que la dama no l'ha estimat «deliberadament» (amb una certa tria, consciència i decisió). Aquesta incapacitat del femenívol sexe escau de ple a la concepció marquiana de la dona i tampoc no s'allunya gaire del que se'ns ha dit a la cobla anterior, que la dama, «exorba» pel «desamor», no sap reconèixer el més fidel i impol·lut dels amants («no conexent lo servent qui l'adora»). Ara bé, aquesta lectura ens obliga a considerar «no so·n amor vengut» com a sentència resolutòria del símil.[13] Una conclusió, a parer meu, massa rotunda per ésser tan a prop del «vós amant» (temps imperfectiu) del vers anterior, malgrat que sapiguem que March s'agradava sovint dels *oxymora*.

Pagès, amb anterioritat, havia ofert una altra interpretació,[14] que no em sembla recuperable per a millorar, si fa al cas, Bohigas.

13. Ramírez Molas dóna a *venir en amor* el sentit d'«enamorar-se» (1970: 55). Aquesta accepció corroboraria la insinuació que he fet al caràcter excessivament rotund de la sentència. És impossible que March afirmi en aquesta poesia que "no s'ha enamorat". En honor a la veritat, però, no he trobat documentada una accepció tan restrictiva per a *venir* regint *en* (*amor*). Els exemples de *venir en* al *DCVB*, X, 13, 703, s'agrupen sota el valor semàntic "Assolir, aconseguir (de fer un acte, de trobar-se en un estat); esser posat (en una situació)", amb un exemple de March, "Tant he amat, que vinch en desamar". El valor de *venir en* en aquest context seria més a prop de `lliurar-se a', `esmerçar'.

14. «No com aquell, qui son be ha perdut, / metent a risch si poria guanyar, / é, vos amant, que·m volguesseu amar / delliberat: no sso'n amor vengut» (Pagès 1912: vol. I, p. 390). La diferència es troba en la partícula «é», que, des del moment que va accentuada, s'ha d'interpretar com a forma de l'auxiliar *haver*. Hem de llegir «é...delliberat?» Si és així, caldria restituir un signe de puntuació després de *volguésseu amar*. Però, en aquest cas, crec que tindríem una lliçó ben poc avinent: «he ... deliberat: no he aconseguit l'amor».

Amb posterioritat Ramírez Molas (1970: 20) féu una proposta ben diferent d'edició, digna de tenir en consideració:

No com aquell qui son bé ha perdut,
metent a risch, si poria guanyar,
é vos amat, que·m volguésseu amar:
delliberat no só·n amor vengut. 20

La innovació se suporta en l'observació, que comparteixo, que «el poeta no pot haver dit *no só·n amor vengut*, sense restricció, en un cant amorós tan encès com el 64». Per la qual cosa, Ramírez i Molas proposa de rebutjar la lliçó *amant* (v. 19), avalada pels mss. FKN, i suplir-la per la variant *amat* dels mss. ABEH. La intervenció ablaneix la duresa del període sintàctic llegit, car ofereix la lectura «é vos amat» («us he estimat») d'una banda i, de l'altra, recupera per al v. 20 la falca «delliberat», prou necessària per a la sentència «no só·n amor vengut» (és a dir: «no só vengut delliberat en amor»).[15] L'inconvenient de l'operació –com anticipa el mateix crític– es troba en la partícula «que» del v. 19, que passa a assumir obligatòriament «una funció molt intensiva, amb valor de *per tal que, a fi que*».

Examinat el problema, considero que el més prudent és mantenir la lliçó dels mss. *FKN* i, en conseqüència, les edicions modernes de Pagès, Bohigas i Ferraté, tot intentant de solucionar l'aspror de la frase amb un mínim retoc de puntuació. Per tant, reprenc el text de Bohigas, però puntuo al final del v. 19, introduint així un matís de lectura lleugerament diferenciat. L'alteració té l'avantatge de recuperar, en part, les observacions assenyades de Ramírez i Molas:

No com aquell qui son bé ha perdut,
metent a risch, si poria guanyar,

15. L'autor glossa, així, el resultat de la manipulació: «no com aquell qui arrisca i perd son bé per l'interès d'un guany us he amat jo, comptant amb el vostre amor en correspondència: no m'he enamorat amb deliberació». Archer (1989: 154) edita la proposta de Ramírez i Molas.

e, vós amant, que·m volguésseu amar:
delliberat no só·n amor vengut. 20

La cobla III s'enceta amb un símil que presenta la llampant marca retòrica d'una enunciació en clau negativa. La comparació tindrà la missió, per tant, d'assimilar el jo poètic al protagonista del símil i distanciar-l'en alhora. Els vv. 17-18 posen en escena un home, una mena d'especulador modern, que esmerça tot allò que té («son bé») en una empresa econòmica arriscada, amb la finalitat de guanyar en la inversió, tot i que sap evidentment que el resultat tant pot comportar beneficis com pèrdues, car ha admès una situació que depèn de la ventura («si poria guanyar» grava, a més, un context hipotètic). Com en tota comparació, hi ha analogia entre el personatge del símil i el jo poètic. En aquest cas, ambdós s'assemblen perquè esperen ésser pagats de retorn. L'home que posa els seus béns «a risch» compta d'aconseguir sucosos beneficis. El jo poètic, «amant» la dama, confia que aquesta el correspondrà («que·m volguésseu amar»). A més, el procediment analògic permet de suposar que la capacitat d'estimar és tot el bé que posseeix el jo poètic. Comparant i comparat també s'assemblen en el fet d'haver sofert pèrdues («Tot nuu me trob...», començarà el v. 21). Ara bé, la clau de l'enunciació del símil és un adverbi de negació («No com aquell...») i, doncs, la imatge opera alhora com un corrector negatiu. L'especulador se separa del jo poètic en els mitjans emprats per a aconseguir l'objectiu comú. La dissimilitud es troba en el fet que el primer es mou amb voluntat interessada «metent a risch» (mentalitat de guany, d'apostar i vèncer, de rendibilitzar l'operació), mentre que el segon no vol arribar a l'objectiu d'una forma calculada, deliberada, interessada en definitiva («delliberat no só·n amor vengut»). L'amor del poeta no és un amor d'interès, condemnat per tots els tractats antics *de amicitia* i pels seus transmissors medievals. Certament, hi ha una intencionalitat comuna entre els animals en zel de la primera cobla, els «amats menys de poder amar» (v. 10) i l'home que arrisca els seus

béns amb l'esperança de rendiments immediats, que discorre paral·lela a l'anhel del jo poètic per obtenir l'amor de la dama, però aquest es desmarca de la cadena perquè no participa de la mateixa mentalitat interessada dirigida per les passions (concupiscible o amistat / amor d'interès). Amor noètic, intel·lectual. Ara bé, tant l'especulador com el jo poètic han perdut, no han estat pagats de retorn. Tanmateix, mentre aquell que inverteix, si perd, no ens ha de fer llàstima ni l'hem de plànyer, perquè era perfectament conscient del risc que assumia, per contra, és perfectament legítima i justificada la «piadosa complanta» del jo poètic.

Tot seguit, el símil de l'inversor, tant en allò que té de semblant com en allò que té de corrector negatiu, es transforma a la segona part de la cobla en metàfora del jo poètic, a través de la qual tothom estarà disposat a valorar la seva actitud moralment positiva i, sobretot, a compadir-lo:

Tot nuu me trob, vestit de grossa manta;
ma voluntat Amor la té·n penyora,
e ço de què mon cor se adolora
és com no veu ma fretura qu·és tanta.

La cobla III es tanca amb la dissociació de la persona, del *cors* de la poesia dels trobadors, car el jo poètic ens mostra ara la ferida oberta entre el cos («Tot nuu me trob») i el cor («mon cor se adolora»), que la cobla I s'havia limitat a apuntar, però amb una innovació radical: el cos, per imatge, per metàfora, ha esdevingut signe del sentiment intern i, doncs, sistema expressiu, llenguatge que comunica, fins al punt que el «cor s'adolora / com (l'exorba dama) no veu ma fretura qu·és tanta», és a dir, que es troba «tot nuu, vestit de grossa manta», i això que continua estimant («ma voluntat Amor la té·n penyora»). L'alienació pròpia és tan exacerbada que el jo poètic pot sortir d'ell mateix i observar-se amb uns ulls altres. El cos no únicament és un sistema sígnic expressiu (tra-

ductor del dolor intern) sinó també un sistema sígnic comunicatiu.

Si la cobla I resseguia el camí del desig, «natura → cors → cant» (de fora a dins), i la cobla II s'inquietava per la transformació del desig en llenguatge, un llenguatge que ha d'establir comunicació amb un interlocutor concret, la dona (de dins a fora), la cobla III assumeix una recerca poètica integradora de les funcions existencials (cobla I) i de les funcions expressives (cobla II), la qual cosa s'aconsegueix amb l'esfondrament d'un llenguatge poètic convencional –llegiu cortès–, que ha de deixar pas a un llenguatge poètic personal, en què es presentin interconnectades la funció existencial (el desig) i la funció expressiva (la necessitat de dir-ho a la dona), que no és res més que la capacitat de transferir verbalment l'experiència pròpia. La conquesta de l'espai de la subjectivitat (desig i llenguatge) reclama la recerca d'un codi poètic plàstic, imaginari, corpori. Si acceptem que la investigació poètica descrita coincideix amb les inquietuds de la lírica europea, des dels trobadors a la modernitat, que em sigui permès, si més no per analogia, de posar en paral·lel l'anàlisi gradual de les tres cobles del poema LXIV amb tres etapes importants de l'evolució del lirisme en la tradició occitanocatalana i amb les tres premisses presentades i assumides a l'inici de la lectura.

1. La interiorització del desig, de la natura al cant i, doncs, la primera condició perquè la poesia es vinculi a una funció existencial és guany dels trobadors.

2. La transformació del desig en mer treball lingüístic, llengua d'un artesà que ara ribota, desbasta i llima, és mèrit reconegut d'Arnaut Daniel: el *miglior fabbro* de la funció expressiva.

3. La recerca de la subjectivitat com a investigació integral de funcions existencials i funcions expressives, que ha de resoldre's en un llenguatge poètic personal té, per bandera, Ausiàs March, el qual tenia al darrere els trobadors, Arnaut Daniel i, sobretot, el bagatge aristotelicoescolàstic. Des d'aquest fons cultural, i cenyint-me a la perspectiva de l'evolució del lirisme, voldria apuntar úni-

cament que March guanyà per a la modernitat l'imprescindible subjecte moral, indispensable per a presidir un camp poètic personal, perquè tan sols qui coneix l'escissió entre la raó i l'instint, l'enteniment i la voluntat, l'ànima i el cos, aquell que és consciència moral en definitiva, pot fonamentar-se com a subjecte (alguna virtut ha de tenir la fractura, d'impenitent tradició platònica i paulina, entre el cos i la consciència alienada). Per altra banda, una doctrina psicoepistemològica d'encuny aristotèlic, seguida per l'escolàstica (i per mestre Ramon Llull) situava al centre del procés cognoscitiu la fantasia, la imaginació, aquell sentit intern que és previ, i condició necessària, a la intel·lecció de l'ànima racional, facultat que opera de vas comunicant entre el cos i l'ànima. Els metges medievals hi situaren l'obsessiu *phantasma* de la dona estimada. La fantasia fou cavitat del desig. I també des d'Aristòtil, *De anima* (420b), fou cavitat del llenguatge. Deia l'estagirita que qualsevol so d'un animal no és veu (els cérvols que bramen). Cal que la veu sigui un so significant, cosa que s'aconsegueix quan aquella va associada a un *phantasma*. La imaginació és cavitat del desig i cavitat del llenguatge poètic (veu + imatge).

Però, per a arribar aquí, era imprescindible la lliçó d'Arnaut Daniel. Què podia aprendre Ausiàs March d'Arnaut Daniel? Com que March fou receptor escrit –un lector– de poesia trobadoresca (a casa seva tenia el famós cançoner de Miquel de la Tor) convido que observem succintament el llegat d'Arnaut Daniel a través de la cohesió de la carrera poètica del trobador de Ribeirac que havia fet el seu biògraf.[16]

16. El que presento a continuació és tan sols un balanç molt escarit de l'art poètic d'Arnaut Daniel que pesa en la seva recepció. Utilitzo la *vida* d'Arnaut merament com a anècdota per a avançar algunes notes sobre el pes de l'art d'aquest trobador en el panorama poètic posttrobadoresc de la Corona d'Aragó. Confio i espero de poder presentar l'argumentació ben raonada i documentada en un altre lloc. Com que aquesta comunicació té per objecte homenatjar Ausiàs March i no pas Arnaut Daniel, he desat les dades de recerca sobre la important presència d'aquest trobador en el paisatge líric del segle XV per a un moment més oportú. Remarco únicament que la qüestió és més complexa del que tot seguit s'insinuarà. Hi ha nombrosos responsables i més d'una interferència que ací ni s'esmentaran, començant per la tradició manuscrita d'Arnaut en terres catalanes, continuant per Andreu Febrer, bon coneixedor de la tradició trobadoresca alhora que del Dante de les *rime petrose* i de la *Commedia*, que es un dels primers que rellegeix Arnaut Daniel en clau italiana, i etc.

La «vida» d'Arnaut Daniel

> Arnautz Daniels si fo d'aquella encontrada don fo N'Arnautz de Meruoill, de l'evesquat de Peiregors, d'un castel que a nom Ribairac, e fo gentils hom. Et amparet ben letras e delectet se en trobar. Et abandonet las letras, et fetz se joglars, e pres una maniera de trobar en caras rimas, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad aprendre. Et amet una auta domna de Gascoingna, muiller d'En Guillem de Buovilla, mas non fo cregut que la domna li fezes plaiser en dreit d'amor; per qu'el dis:
>
> Eu son Arnautz qu'amas l'aura
> e chatz la lebre ab lo bou
> e nadi contra suberna...
> (ed. Riquer 1994: 72).

Els materials narratius que ofereix la *vida* es diposen en tres segments de dades, graduals i perfectament articulats:

– Condicionaments externs («Arnautz Daniels si fo d'aquella encontrada...»), que forneixen les coordenades historicogeogràfiques del personatge segons els eixos comuns de la poesia trobadoresca.

– Condicionaments interns o vivencials del trobador, a la vegada estratificats en tres parts, però ben articulats per un lligam de causalitat que els uneix:

a) socials: amb el pas «gentils hom» → «joglars», ambient cortesà *vs* ambient popular.

b) culturals: amb un mot clau que es repeteix, «letras»: «amparet ben letras» → «abandonet las letras», cultura escolar / llatina *vs* cultura en llengua vulgar.[17]

17. Aquesta anècdota biogràfica té tot l'aire de ser certa, si donem fe al groller debat amb Raimon de Durfort i Bernart de Cornil, que forma part del cicle de quatre sirventesos en què també participà el nostre trobador, on llegim que «...Arnautz l'escoliers / cui coffondon dat e tauliers / e vay coma penedensiers / paupres de draps e de deniers...», ed. Riquer 1994: 10.

c) literaris, en què el segment «delectet se en trobar» és seguit del canvi «pres una maniera de trobar en caras rimas, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad aprendre»: trobar leu *vs* trobar clus / trobar ric.

Fins ací, el biògraf ha sabut encadenar gradualment, de forma ben planera, una sèrie d'esdeveniments que afectaren Arnaut Daniel, des dels més externs (naixement) fins als més personals (pràctica del trobar ric), operant un silenciós cop de timó des de la vida a l'art. L'home és el poeta i viceversa, dues cares, dues facetes indeslligables, fins al punt que la «maniera de trobar en caras rimas», que reverteix en unes cançons que no són «leus ad entendre ni ad aprendre», esdevé una ineluctable i intrasferible distinció artística covada des del bressol. Encara ens falta el segment 3, pròpiament el resultat biogràfic de tot plegat, dels condicionaments externs i interns, alhora que recull els uns i els altres i els finalitza.

– Resultat biogràfic («Et amet una auta domna ... mas non fo cregut que la domna li fezes plaiser en dreit d'amor»). L'home-artista dels apartats 1 i 2 s'ha convertit en un amant-trobador, que, havent interioritzat un desig, manca amorosa mai no satisfeta, apagada, tan sols «digué». El desig s'ha fet llenguatge, fins al punt que el biògraf, en el precís moment que hauria d'explicar-nos el resultat d'aquest amor no correspost per «la muiller d'En Guillem de Bouvilla», de fer concessions, en definitiva, a la ficció narrativa com s'esdevé per a les altres vides dels trobadors, s'estimà més de reproduir la famosa tornada d'«Ab gai so cuindet e leri», emprant tan sols entre la causa i l'efecte un dels elements connectius més habituals, «per qu'el dis», però un element molt significatiu per la naturalitat amb què provoca el lliscament i, sobretot,

Probablement Arnaut Daniel volia ser clergue, però penjà els estudis per dedicar-se a la joglaria. Vegeu Contini 1936, Riquer 1994: 10-11, i Gouiran 1988 sobretot per a la datació del debat en qüestió. L'any 1169 se situaria el canvi de vida d'Arnaut Daniel i, doncs, l'inici de la seva carrera poètica.

perquè opera l'equivalència desig/llenguatge: un cor, que exclou el cos, esdevé llenguatge, però no pas qualsevol llenguatge sinó una llengua turmentada, que fa dels *adynata* emblema.

La història vital d'Arnaut Daniel, des dels seus condicionaments més externs, passant per les implicacions socials o culturals, mitifica una particular estructura psicològica de l'individu (desig mancat) que té l'única corporeïtat de les paraules, que irrompen, això sí, des d'una estètica dura, esqueixada, contradictòria i turmentada. L'amor d'Arnaut Daniel per la muller d'en Guillem de Bouvilla no fou un amor empíric, fugaç, consumat i, en conseqüència, envilit, sinó un amor «ferm» i «vertader» com repetirà ara i adés al seu cançoner. Un amor que es desenvolupà tan sols en la seva intimitat feréstega i obsessiva, en el pensament i en la imaginació: un amor intel·lectual. Aquest amor noètic reclama l'ús d'un llenguatge depurat de qualsevol mena de concessió al tòpic i al lloc comú, al convencionalisme cortès. D'ací el recurs a neologismes poètics, al llenguatge ordinari que és plàstica de la imaginació, imatges transparents, podades del convencionalisme cortès i, sobretot, turment estilístic (desbasta, ribota, llima), correlat exterior del seu turment mental, d'un amor que existeix únicament per intel·lectualitzar-se. Tensió vivencial (cor / cos) però afirmació rotunda de la personalitat: «Ieu sui Arnautz...», perquè aquest treball poètic, que ja no pot retornar per principis a la dama, deixa únicament el guany de la intel·lecció d'un mateix. Arnaut Daniel construí la més bella etopeia d'ell mateix, que l'eternitzà en aquell estat espasmòdic de follia conscient. Treball poètic heroic, per artesanalment metòdic i malencònic, en què els versos són frenèticament cisellats amb un llenguatge d'obrador quotidià. El producte són objectes verbals d'acumulada violència, que plasmen la tensió interior de la seva existència paradoxal. Una signatura intransferible: «Ieu sui Arnautz...».

En definitiva, Ausiàs March va aprendre d'Arnaut Daniel la necessitat imperiosa de lliurar-se del convencionalisme cortès

perquè el desig surés amb un llenguatge personal, propi del subjecte. Sense segurament ésser-ne conscient, Ausiàs March va aprendre de l'occità Arnaut Daniel –i ara faré una *boutade* o un *adynaton*– a escriure en català.

Al cap i a la fi, ja havia dit Felip de Malla en el discurs a les festes de gaia ciència de 1413 i al si del model dantesc de l'*idioma triphariumi*:

> Viuit per famam magister Ioannes de Mehun in Frantia, qui scripsit Romantium de Rosa; uiuit inter nos Arnaldus Danielis; uiuit in Tuscia Dantes
> (ed. Pujol 1996: 219-220).

I Ferran Valentí al pròleg de la traducció de les *Paradoxes* de Ciceró recordava:

> E perquè no oblit los de nostra nació catalana, guarda Arnau Daniel, quant és estat subtil e ple de sentència en son rim e prosa vulgar
> (ed. Morató 1959: 38).

Però calia anar més enllà de caçar milans ab una ganta i llebres corredores amb un branxet, calia anar a la recerca de la veu + la imatge i convertir el cos en un sistema parlant, en un sistema significant que mostrés la subjectivitat concentrada en el cor:

> E mon pits flach lo Passi de Rams canta.

March emmudeix, com qualsevol amant tímid, però desplega un immens camp poètic en què abunden les imatges del malalt i dels metges, de l'home nu, despullat, descalç sobre la neu, del recercador de sepulcres, del nàufrag en mars i mars de tempesta, de la mare que enverina, dels condemants a mort i llurs botxins: endurança del cos i abisme de la mort. El jo poètic entona la Pàssia de Rams, un cant de mort, sintonia perfecta entre el sentiment

d'un cor sofrent i l'expressió confiada a un cos, que és ja cadàver. Un impressionant *adynaton*.

ISABEL GRIFOLL
Universitat de Lleida

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

APPEL, Carl (1890), *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, herausgegeben von..., Leipzig, Fues's Verlag (R. Reisland); reimpressió, Wiesbaden, 1967.

– (1912), *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, O. R. Reisland.

– (1915), *Bernart von Ventadorn – Seine Lieder Mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von..., Halle, Max Niemeyer.

ARCHER, Robert (1989), *Ausiàs March. Cinquanta-vuit poemes*. Edició i estudi de..., Barcelona, Edicions 62 («Textual», 1).

ASPERTI, Stefano (1989), «La data di "Pos Peire d'Alvernh'a cantat"», *Romanica Vulgaria (Studi provenzali e francesi, 86 / 87)*, 10-11, pp. 127-135.

BADIA, Lola (1993), *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València/Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Sanchis Guarner», 25).

– (1997), «Ausiàs March i l'enciclopèdia natural: dades científiques per a un discurs moral», dins Rafael ALEMANY FERRER (ed.), *Ausiàs March. Textos i contextos*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Departament de Filologia Catalana (Universitat d'Alacant)/Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Sanchis Guarner», 37), pp. 31-57.

BALASCH, Manuel (1961), *Juvenal. Sàtires*, text revisat i traducció de..., 2 vols., Barcelona, Fundació Bernat Metge («Escriptors llatins», 138 i 139).

BARTSCH, Karl (1872), *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, R. L. Friederichs; reimpressió, Ginebra, Slatkine Reprints, 1972.

BdT= PILLET, Alfred / Henry CARSTENS (1933), *Bibliographie der Troubadours*, Halle (Saale), Max Niemeyer («Schriften der Königsberger Gelehrten Gessellchaft Sonderreihe Band», 3).

BOHIGAS, Pere, ed. (1952-1959), Ausiàs MARCH, *Poesies*, a cura de..., 5 vols., Barcelona, Barcino, 1952 (vols. I i II), 1954 (vol. III), 1955 (vol. IV), 1959 (vol. V) («Els Nostres Clàssics», A, 71, 72, 73, 77, 86).

– (1988), *Lírica trobadoresca del segle XV. Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Sanchis Guarner», 14).

– / Jaume VIDAL ALCOVER (1984), *Guillem de Torroella. «La Faula»*, edició de..., Tarragona, Edicions Tàrraco («Biblioteca Universitària Tàrraco»).

CHERCHI, Paolo (1971), «Gli "adynata" dei trovatori», *Modern Philology*, LXVIII, pp. 223-241; reimprès dins Paolo CHERCHI, *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzi*, Roma, Bulzoni, 1979 («Biblioteca di cultura»,128), pp. 19-51.

CONTINI, Gianfranco (1936), «Per la conoscenza di un sirventese di Arnaut Daniel», *Studi Medievali*, IX, pp. 223-231.

COROMINES, Joan (1988), *Cerverí de Girona. Lírica*, 2 vols., edició a cura de..., Barcelona, Curial («Biblioteca d'Autors Catalans Antics», 5 i 6).

DCVB= ALCOVER, Mn. Antoni M. / Francesc DE BORJA MOLL (1968[2]), *Diccionari català-valencià-balear*, 10 vols., Palma de Mallorca, Moll, 1980.

DECLC= COROMINES, Joan (1980-1991), *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* per..., amb la col·laboració de Joseph GULSOY i Max CAHNER, 9 vols., Barcelona, Curial/Caixa de Pensions «la Caixa».

FABRE, C. (1922), «Deux poèmes de Peyre Cathala», *Romanic Review*, XIII, pp. 1-17, 214-227, 359-373.

FERRATÉ, Joan (1979), *Les poesies d'Ausiàs March*, introducció i text revisat per..., Barcelona, Quaderns Crema.

FERRERES, Rafael, ed. (1979), *Ausias March. Obra poética completa. Edición, introducción, traducción y notas de...*, 2 vols., Madrid, Castalia/Fundación Juan March («Clásicos Castalia», 99 i 100).

GIMFERRER, Pere (1978), *Ausiàs March. Obra poética*, edición bilingüe / edició bilingüe, selección y traducción / selecció i traducció de..., introducción / introducció de Joaquim MOLAS, Madrid, Alfaguara («Clásicos Alfaguara»).

GOUIRAN, Gérard (1988), «La carrière poétique d'Arnaut Daniel, a-t-elle commencé avant 1180?», dins *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. III, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 445-449.

GUIDA, Saverio (1979), *Il trovatore Gavaudan*, Mòdena, S.T.E.M./ Mucchi (Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma. Studi, testi e manuali, 8 = Unione Accademica Nazionale. «Subsidia» al «Corpus des Troubadours», 6).

HAUF, Albert G. / Vicent Josep ESCARTÍ, ed. (1990), *Joanot Martorell. Martí Joan de Galba. Tirant lo Blanch*, 2 vols., València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana («Clàssics Valencians», 7 i 8).

HENSEL, Werner (1909), «Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters», *Romanische Forschungen*, XXVI, pp. 584-670.

JAESCHKE, Hilde (1967), *Der Trobador Elias Cairel*, Berlín, *Romanische Studien*, Heft 20; reimpressió, Liechtenstein.

JEANROY, Alfred (1924), *Les chansons de Jaufré Rudel*, deuxième édition revue, París, Honoré Champion («Les classiques français du moyen âge», 18).

LINSKILL, Joseph (1964), *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haia, Mouton.

LUPIS, Antonio / Saverio PANUNZIO (1987), «La pístola a Tolomeu emperador d'Egipte en la tradició venatòria medieval romànica i l'estructura epistolar del gènere venatori» dins *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 7 (= *Estudis de Llengua i Literatu-*

ra Catalanes, XV), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 13-53.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1986), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela («Selección de lecturas medievales», 18).

MARCH, Ausiàs (edicions de Robert Archer, Pere Bohigas, Joan Ferrat, Amadeu Pagès).

MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (1995), *L. A. Sèneca. Tragèdies*, 2 vols., edició crítica de..., Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», B, 14 i 15).

MASSÓ Y TORRENTS, Jaume (1907), «Riambau de Vaqueres en els cançoners catalans», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, pp. 414-462.

MOLAS, Joaquim (1984), «Un poema inèdit de Lluís Icart», dins *Miscel·lània Aramon i Serra. Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, vol. IV, Barcelona, Curial.

MORATÓ I THOMÀS, Josep M. (1959), *Ferran Valentí. Traducció de les Paradoxa de Ciceró. Parlament al gran e general consell*, text, introducció i glossari de..., Barcelona («Biblioteca Catalana d'Obres Antigues»).

NAUDIETH, Fritz, *Der Trobador Guillem Magret*, Halle, Beihefte zur *Zeitschrift für romanische Philologie*, LII, pp. 81-144.

NICHOLSON, Derek E. T. (1976), *The poems of the troubadour Peire Rogier*, Manchester/Nova York, Manchester University Press/ Barnes & Noble (French Texts).

OROZ RETA, José / Manuel MARCOS CASQUERO (1982-1983), *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, edición bilingüe preparada por..., 2 vols., Madrid, La Editorial Católica («Biblioteca de Autores Cristianos», 433, 444).

PACHECO, Arseni (1983), *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, a cura de..., Barcelona, Edicions 62 i «la Caixa» («Les Millors Obres de la Literatura Catalana», 96).

PAGÈS, Amédée (1912), *Auzias March et ses prédécesseurs*, París, Honoré Champion («Bibliothèque de l'École des Hautes Études», 194).

– (1912-1914), *Les obres d'Auzias March*. Edició crítica per..., 2 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

– (1925) *Commentaire des poésies d'Ausiàs March*, París, Honoré Champion («Bibliothèque de l'École des Hautes Études», 247).

PÉREZ I DURÀ, Jordi, ed. (1979), P. Ovidi NASÓ. *Remeis a l'amor. Cosmètics per a la cara*, text revisat i traducció de..., amb la col·laboració de Miquel Dolç, Barcelona, Fundació Bernat Metge («Escriptors llatins», 206).

PUJOL, Josep (1996), «"Psallite sapienter": la gaia ciència en els sermons de Felip de Malla de 1413 (Estudi i edició)», *Cultura Neolatina*, LXVI, pp. 177-250.

RAMÍREZ MOLAS, Pere (1970), *La poesia d'Ausiàs March. Anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics*, Basilea, Privatdruckt der J. R. Geigy A. G.

RAYNOUARD, François (1838-1844), *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 vols., París, Silvestre Librairie, 1838 (vol. I), 1836 (vol. II), 1840 (vol. III), 1842 (vol. IV), 1843 (vol. V), 1844 (vol. VI).

RICKETTS, Peter T. (1964), *Les poésies de Guilhem de Montanhagol. Troubadour provençal du XIIIe siècle*, éditées par..., Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies («Studies and Texts», 9).

RIQUER, Martín de (1947), *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, texto, traducción y comentarios por..., Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.

– (1951), *Andreu Febrer. Poesies*, a cura de..., Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», A, 68).

– (1971), *Guillem de Berguedà*, 2 vols., vol. I. *Estudio histórico, literario y lingüístico*, vol. II. *Edición crítica, traducción, notas y glosario*, l'Espluga de Francolí, Tarragona, Abadia de Poblet («Scriptorium Populeti», 5 i 6).

– (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Planeta «Ensayos Planeta de lingüística y crítica literaria», 34, 35, 36).

– (1985), *Chrétien de Troyes. Li contes del graal. El cuento del grial* por..., Barcelona, El Festín de Esopo («Biblioteca Filológica», 6).

– (1994), *Arnaut Daniel. Poesías*, por..., Barcelona, Sirmio/Quaderns Crema («El Festín de Esopo», 5).

SHARMAN, Ruth Verity (1989), *The «canso» and «sirventes» of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge, Cambridge University Press.

SCHIB, Gret (1988), *Sant Vicent Ferrer. Sermons*, vol. VI, Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», B, 9).

SHEPARD, William P. / Frank M. CHAMBERS (1950), *The poems of Aimeric de Peguilhan*, edited and translated with introduction anc commentary by..., Evanston, Illinois, Northwestern University Press (Northwestern University Studies. «Humanities Series», 24).

SPAGGIARI, Barbara (1982), «Cacciare la lepre col bue», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie III, XII, pp. 1333-1409.

– (1987), «Una lirica di Ausiàs March», *Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento del'Università di Firenze*, I, pp. 131-187.

STRONSKI, Stanislaw (1910), *Le troubadour Folquet de Marseille*, édition critique précédee d'une étude biographique et littéraire et suivie d'une traduction, d'un commentaire historique, de notes et d'un glossaire, Cracòvia; reimpressió, Ginebra, Slatkine Reprints, 1968.

TOJA, Gianluigi (1960), *Arnaut Daniel. Canzoni* edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di..., Florència, G. C. Sansoni.

TOPSFIELD, L. T. (1971), *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par..., París, Nizet («Les classiques d'oc», 4).

VARA DONADO, José (1990), *Aristóteles. Historia de los animales*, edición de..., Madrid, Akal («Akal Clásica», 30).

WITTLIN, Curt J., ed. (1971-1989), *Brunetto Latini. Llibre del Tresor*, versió catalana de Guillem de Copons, a cura de..., 4 vols., Barcelona, Barcino, 1971 (vol. I), 1976 (vol. II), 1986 (vol. III), 1989 (vol. IV) («Els Nostres Clàssics», A, 102, 111, 122, 125).