

POESIES POPULARS DEL SEGLE XIV, PROCEDENTS DEL *LIBRE D'AMORETES* I D'UN MANUAL DE NOTARI

L'objecte del present treball és l'estudi i la publicació de quinze poesies líriques de caràcter i estil populars pertanyents al segle XIV, de les quals set són desconegudes, mentre que les restants, no enteses com a peces pròpies del gènere, les unes, i mal transcrites i a penes divulgades, les altres, han passat desapercebudes fins ara. El conjunt és format per dos grups d'extensió irregular, cadascun presentant unes maneres d'expressió, uns continguts i unes formes ben distints de l'altre, i procedents de fonts ben dispars, per tal com dotze de les poesies són contingudes en una obreta devota traduïda del francès, i les tretze restants en un manual d'un notari de Besalú. Direm de pas que amb això comprovem, una vegada més, el caràcter heterogeni de les fonts de què ens hem de valer, quan l'atzar afavoreix la recerca, per omplir els buits de la nostra deficient coneixença de l'antiga poesia popular, segons que ens la documenten els vells i rars vestigis d'escriptura i literatura que hem salvat de tant naufragi.

ELS «REFRAINS» DEL «LIBRE D'AMORETES»

El *Libre d'amorettes* és un tractadet francès d'intenció mística probablement redactat el primer terç del segle XIV, i traduït a la

nostra llengua, segons sembla, els darrers decennis del segle. La traducció fou copiada en dos còdexs catalans coneguts, els quals contien, a més, un bon nombre d'altres obres religioses i morals, en llur majoria comunes als dos esmentats manuscrits. Indicats sumàriament i amb l'únic propòsit de situar el *Libre d'amorettes* en el seu context bibliogràfic, i no pas de fer-ne una descripció en regla, que aquí no escauria,¹ els alludits còdexs són, amb les sigles que els atribueixo:

V. Avui conservat a Madrid, Biblioteca Nacional, manuscrit 6291. Consta de dues parts, de foliació diferent però amb lletra molt semblant. Tal volta més recent la segona, el conjunt sembla, tanmateix, escrit els darrers anys del segle XIV o a primeries del XV. El *Libre d'amorettes* ocupa els folis c-cx v. de la segona part. Consta que el còdex era a Vic ja el 1550. El segle passat pertangué a Jaume Ripoll, canonge d'aquella seu. Manuel Galadies en féu una còpia en 1855, havent ja mort l'esmentat posseïdor i el seu hereu. Posteriorment el manuscrit passà a la Nacional madrilenya.²

B. Era custodiat a Barcelona, Arxiu de Palau, manuscrit III,³ però desaparegué entre 1932 i 1939. Lletra probablement del pri-

1. Vegeu les notes 2 i 3.

2. F. TORRES AMAT, *Memorias*, 93, s. v. *Bariols* (*Fr. Hugo de*), féu una descripció parcial del còdex. El descriví amb més atenció J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional* (Madrid 1931), pp. 57-59; cf., del mateix autor, *Manuscritos con pinturas* (Madrid 1933), 273, núm. 590 i figura 243. En féu un estudi més acurat PERE BOHIGAS en la seva recensió de l'edició del P. Anselm M. Albareda que veurem tot seguit, dins els EUC, XVI (1931), 378-380. Probablement també és de BOHIGAS la descripció del còdex, feta sobre el microfilm que en posseeix la Biblioteca de Catalunya i publicada en l'anònima *Guía de la Biblioteca Central* (Barcelona 1959), p. 222. Aquestes darreres descripcions, però, no són encara completes. Referent a la procedència vigatana, al canonge Ripoll, a la còpia de Galadies i a la sort del còdex durant el segle passat, el foli [cx] de la primera part conté unes indicacions molt precises, escrites en lletra moderna.

3. El veié i comentà sumàriament el P. JAUME VILLANUEVA, *Viage*, XVIII, 269-270. El descriví amb més detall el P. IGNASI CASANOVAS, *Còdexs de l'Arxiu de Palau*, «Revista de Bibliografia Catalana», VI (1906), 5 i ss. PERE BOHIGAS, a la citada nota dels EUC, XVI (1931), 378-380, intentà de refer el sumari de V i B, en base a V; veg. supra, nota 2.

mer terç del segle xv. El nostre text hi ocupava els folis CCXLIX-CCLXVI v. El P. Anselm M. Albareda es basà en aquesta còpia per a la seva edició del *Libre d'amorettes*, destinada al gran públic, apareguda el 1930,⁴ i consultà la transcripció de V feta per Galadies. A l'estudi preliminar anunciava que preparava l'edició crítica de l'obreta; però aquesta edició no ha estat publicada, ni l'hipotètic original o les notes preparatòries del projecte no han pogut ésser localitzats. Afortunadament, i a última hora, ho han estat, en canvi, les fotocòpies que l'illustre benedictí posseïa de la versió del *Libre* continguda en B i que hem pogut utilitzar per al nostre treball.⁵

Cal advertir que en l'edició popular del P. Albareda l'ortografia, la morfologia, la sintaxi i el llenguatge han sofert un tractament de modernització i el conjunt un arranjament estilístic tan acusats que el text resultant ha esdevingut pràcticament una traducció de la redacció manuscrita a la llengua actual i una peça literària estilísticament més ben agençada que la versió catalana primitiva.

Les lliçons V i B del *Libre d'amorettes* difereixen en detalls i variants en general no significatius i imputables als copistes. Hi ha lapsus en V, alguns importants, deguts a distraccions de l'escriptor el qual per vint vegades se saltà passatges; només dos, en canvi n'hem comptat en B, sense que afectin el sentit, ço que sol ocórrer en els de V. A pesar de tot, la lectura de B no és millor que la de V, ni de molt. En definitiva, V i B no deriven certament l'un de l'altre, ans suposen un tercer còdex, avui desconegut.⁶

El P. Jaume Villanueva, basant-se en l'èpilog de l'obra, «Açí feneix lo *Libre d'amorettes*. Pregats per lo pobre hermità qui'l ha fet», l'atribuí a un ermità de Montserrat. El P. Albareda, conscient

4. *Libre d'amorettes, atribuït a un ermità de Montserrat del segle XIV*^b (Monestir de Montserrat 1930; «Místics de Montserrat», vol. V).

5. Cf. ALBAREDA, ed. cit., 28 i 32. Haig d'agrair a dom Josep Massot els seus esforços, finalment coronats per l'èxit, de localitzar les esmentades fotocòpies, que s'havien extraviat, un joc de xerocòpies de les quals ha tingut la gentilesa de trametre'm.

6. A la mateixa conclusió arribà el P. ALBAREDA, ed. cit., 28-30.

de la poca consistència de l'asseveració, allegà dades històriques relatives a diversos ermitatges existents a d'altres indrets catalans, remarcà que al final del llibre hom parla de la llengua original de l'obreta, el francès, i opinà que l'escola mística que la inspira és més francesa que no pas italiana o catalana.⁷ A pesar d'aquests judicis, apuntà, tanmateix, que l'atribució lingüística podria ésser un recurs tòpic i una mistificació, com s'esdevé en d'altres casos de la literatura catalana medieval, tot posant l'exemple del *Tirant*,⁸ i no refusà, en conseqüència, la possibilitat de «la constatació definitiva de la procedència catalana del nostre llibre», que, segons ell, podria ésser revelada el dia que la literatura mística de Catalunya fos prou estudiada i explorada.⁹

De fet, però, l'origen francès del *Libre d'amorettes* és inqüestionable. Ja ho remarcà Pere Bohigas el 1931 en estudiar el final de l'obra segons que apareix en V, en aquest passatge molt més correcte que B, el manuscrit utilitzat per Albareda.¹⁰ Altrament, aquest editor reproduí fragments de l'esmentat final en diverses pàgines del seu pròleg, però l'excloué de l'edició del text, que és el lloc que li corresponia, malgrat les seves incorreccions. El mateix Bohigas, en una nota coetània a la seva indicada recensió, comunicava que havia identificat una probable còpia de l'original francès del nostre llibre,¹¹ que resultà certa, com veurem seguidament; i

7. ALBAREDA, ed. cit., 10-13, 27.

8. ALBAREDA, ed. cit., 13.

9. ALBAREDA, ed. cit., 14.

10. Vegeu P. BOHIGAS, recensió, citada, de l'edició d'ALBAREDA, als EUC, p. 378. Infra pp. 262-263, publico l'añudit final segons V, i dono les variants de B en les notes 17 a 22, i 24 a 26. En una ressenya signada per C. (Carles Cardó?) i apareguda a «La Paraula Cristiana», XIII (1931), 335, hom sospitava «amb certa vehemència si es tracta d'una versió del francès» a partir dels gallicismes de la traducció. El P. CEBRIÀ BARAUT, *Els manuscrits de l'antiga biblioteca del monestir de Montserrat (segles XI-XVIII)*, «Analecta Montserratensia», VIII (1954-1955), 351, acceptà l'origen francès proposat per Bohigas, però encara creu possible que la traducció fos feta a Montserrat per Bernat Boil, segons la hipòtesi del P. Villanueva, o per un altre monjo contemporani.

11. Vegeu AIEC, VIII (1927-1931 [1936]), 566. Bohigas es basà en un esment fet de passada per GRÖBER, *Grundriss der romanischen Philologie* (ve-

uns anys més tard, A. Manuel Mundó en descobrí encara una altra.¹² A continuació indico les característiques mínimes dels dos manuscrits francesos, especialment en relació amb la versió catalana, tot conferint sigla a cadascuna:

Pf. París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 23.111.¹³ És el manuscrit corresponent a la identificació proposada per Bohigas. La lletra sembla de mitjan segle XIV. La nostra obreta hi ocupa els folis 211-214 v. Es tracta, però, d'un fragment, el qual va des del començ del llibre al final del capítol XII, pàgina 64, de l'edició d'Albareda, que en té vint-i-vuit, l'esmentat capítol i el fragment acabant amb variants i una frase llatina. Prenent l'esmentada edició com a punt de referència, manca al manuscrit francès un equivalent de cinquanta-quatre pàgines de l'imprès.

Pl. París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 13.091.¹⁴ Identificat per Mundó. És un recull miscel·lani en el qual el nostre text ocupa els folis 150-164. Mancat del començ — pàgines 33-37 i part de la ratlla 6 de la pàgina 38 de l'edició d'Albareda —, conté, en canvi, un passatge inexistent en la traducció catalana, que ocupa sis ratlles de la columna *a* del foli 154, tota la columna *b* d'aquest mateix foli, les dues del 154 v., l'*a* i dues ratlles de la *b* del 155, i que abraça un espai que hauria discorregut des del final del capítol XII, pàgina 64, de l'edició d'Albareda, fins al capítol XIII, a partir del qual hi torna a haver correspondència. Existeix un

geu el vol. II.1 (Strassburg 1902), p. 1026). Cf. *infra*, la succinta descripció que faig del manuscrit Pf.

12. Vegeu, *infra*, la meua sumària descripció del manuscrit Pl. Agraeixo com és degut al bon amic, professor A. Manuel Mundó, la generositat de comunicar-me la seva descoberta i de facilitar-me microfilms de Pf i Pl. També expresso al professor A.-J. Soberanas la meua amistosa reconeixença per les facilitats d'obtenció de fotocòpies del microfilm de V conservat a la Biblioteca de Catalunya.

13. Descrit per COUDERC-CH. DE LA RONCIÈRE, *Bibliothèque Nationale. Catalogue général des manuscrits français*, par H. OMONT [...] *Anciens petits fonds français*, II. Nos 22.885-25.696 du fonds français, par... (Paris 1902), pp. 62-64.

14. Simple esment a L. DELISLE, *Inventaire des manuscrits de Saint-Germain-des-Prés conservés à la Bibliothèque Impériale* (Paris 1868), p. 91.

buit, finalment, que s'estén de la pàgina 92 a la 96 de l'esmentada edició, i que probablement equival al contingut d'un foli, perdut, del manuscrit.

En realitat, cap dels dos manuscrits no conté la versió francesa, ni que fos parcial, de la qual deriva directament la catalana. Però llur identificació és interessant perquè resol, entre altres qüestions, dos problemes importants: el primer, la constatació que l'esmentat final, o sigui el passatge on es declara taxativament la procedència lingüística francesa, no se l'inventà el traductor, ans el vertí de l'original; i el segon, que aquests manuscrits francesos, tots dos, o un de sol quan l'altre presenta llacunes, contenen en llur llengua original els *refrains* poètics objecte del nostre estudi, els quals el nostre traductor es limità a vertir al català, és a dir que els dotze textos lírics de V i B no són substitucions de poesies franceses per peces autòctones, sinó traduccions directes del francès.

Pel que fa a l'esmentat final, no copiat per Albareda en el cos de la seva edició, com he dit, reproduceixo a continuació, a doble columna, la lliçó de Pl i la traducció de V, incloent-hi l'èplicit, i dono en nota les variants de B:

Lliçó de Pl (folis 163 v.-164)

Icy defenissent cestez parolez qui sont apelez le *Livre d'amorettes*, pour ce qui se change et mue et saut de reson en autre, si come amours eschaufent le cuer amoreus a parler de mout de chose, come celle qui passe toute mesure et ne set ordre de parler. Et pri Dieu que qui le lira, s'il i a chose qui lui desplaie, si l'amende tout belement, et ne te force de ce qui li povres hermitez fist en bon entendement pour aucunes de ses frerez retraire de

Versió catalana de V (foli cx v.)¹⁶

Assí fenexen aquestes paraules que són apellades lo *Libre d'amorettes*, per so cor ell se cambia e-s muda e salta d'una rahó en altra, enaxí com amor escalfa lo cor enamorat a parlar de moltes coses, axí com aquella qui passa tota mesura e no sab orde de parlar. Yo prech aquell qui aquest libre legirà, que si-y¹⁷ ha cosa que li desplaia, que ell¹⁸ la esmen tot planament, e no fassa forsa en so que lo pobre ermità féu a bon enteniment

15. *lettre* en francès antic, com *littera* en llatí medieval, 'llatí'.

16. En B el passatge ocupa els folis CCLXVI-CCLXVI v.

17. *si-y*: B, *si*.

18. *ell*: B, *manca*.

vaines pansez et d'ociosité, et metre en divine ocupacion par parolez amoureuses, et par escript amiable en francois pour ceulz qui n'entendent pas la lettre,¹⁵ et qui le lait de doctrine desirent asucier et sentent le prennets d'amorettes divines; et la [mère] doit rendre la mamelle a son enfant.

Icy fenist li *Livres d'amorettes*. Priez pour le povres hermites qui le fist. Dieu, qui toutes fist, aist pitié et mercy de lui et de tos autres. Amen.

(cor)¹⁹ per devoció e per lunyar alguns dels frares de vans pensaments e de ociositat,²⁰ e per metre ells²¹ en divinals pensaments ab paraules amoreses, e per escript amigable en francès per aquells qui no²² entenen latí, e per aquells qui la lig²³ de doctrina desigen atetar²⁴ e senten les punctures de les divines amorettes; e la mare deu²⁵ estendre la teta²⁶ a son infant.

Assí feneix lo *Libre d'amorettes*. Pre-gats per lo pobre ermità qui-l ha fet.

El *Libre d'amorettes* és degut a un anònim francès que sabé posar la seva preparació teològica al servei de la pietat i la caritat cristiana d'una manera càlida i comunicativa i amb tot d'efusions místiques. És remarcable la maduresa literària i la sensibilitat lírica de què estava dotat aquell desconegut poeta de la prosa devota. Formen el llibre unes belles seqüències de consideracions, meditacions i suggestions d'intenció mística i d'abrandada expressió lírica sobre la Verge i Jesucrist, sobre el Naixement i la Passió i llur significat en la Redempció humana, sobre l'anhel de Paradís i altres estímuls de reflexió i emoció, per tal d'induir el lector a l'arrapament místic a través de l'amor diví. Com és habitual en obres així, en què presideix amb força emotiva la relació amor diví - amor humà, un bon nombre de les situacions evocades i el llenguatge que les expressa són transposicions a l'espiritual de situacions i del llenguatge de l'amor profà. Per a l'expressió literària del seu món

19. (cor), error de còpia evident; el mot manca en B.

20. ociositat: B, ociositats.

21. metre ells: B, metrels.

22. no: B, manca.

23. lig, en V i B; d'acord amb l'original francès i el sentit, hauria d'ésser *let*, 'llet'.

24. desigen atetar: B, ligen.

25. la mare deu: B, la mare de deu.

26. teta: B, mamella.

emocional l'autor aprofita breus cançons i fragments lírics procedents de la poesia profana francesa i que el traductor català verteix a la nostra llengua. D'aquest conjunt, dotze casos pertanyen al gènere *refrain* i tenen caràcter popular i tradicional, com mostren les formes, les situacions, l'estil i l'expressió, així com els indicis de llur difusió, manifestats en les freqüents variants i variacions dels teòrics arquetipus a què corresponen els espècimens. Els nostres dotze petits textos, en llur majoria documentats, a través de versions més o menys pròximes, en d'altres fonts franceses, l'autor del llibret els ha incrustat — i els escriptors els han copiat a ratlla seguida — en les seves pàgines, a voltes sense a penes modificació, d'altres adaptant-los més o menys al context, i d'altres seguint versions tradicionals emparentades amb les catalogades pels actuals especialistes. Aquestes petites peces, doncs, separades del context místic o devot, continuen essent profanes, mentre que, incorporades en ell, n'assumeixen l'esperit i la tonalitat.²⁷

La configuració del gènere *refrain* va des de la simple exclamació, el mot solitari i la successió de sons sense sentit o bé onomatopèics, fins a la frase i el període gramatical i conceptual ple, constituint un o més versos. Inseparable de la música, el refrain posseeix entitat pròpia i nuclear, per tal com concentra expressivament i breu un tema, un pensament o un sentiment, i l'essència d'una melodia. Aquest poder de concentració pot haver motivat que algun dels refrains conservats no sigui més que un fragment d'alguna cançoneta més extensa, o, a la inversa, que certes cançonetes no passin d'ésser petites amplificacions generades per un refrain, o la suma de dos o més refrains singulars, com poden ésser els casos dels nostres números **10** i **12**. La forma externa del refrain sol ésser flexible i fluida. La concentració nuclear, el cant i la fluïdesa formal el feien particularment apte per assolir una ràpida i ampla difusió i una llarga pervivència. Constituïa l'element essencial de la cançó de dansa, en particular del rondeau i el virelai, de

27. Altres textos poètics existents al *Libre d'amorettes* no interessaven al nostre estudi perquè no són populars.

certs tipus de balada lírica i d'altres cançons de refrany, i incidia en les anomenades cançons amb refranys; gèneres lírics que, al capdavall, no feien més que glossar-lo i comentar-lo amb versos i estrofes de nova invenció, després d'haver-lo incorporat al començ del poema o bé al final o enmig de l'estrofa. Però el refrain solitari i viatger podia ésser així mateix incorporat en d'altres gèneres, de categoria molt diversa, com el motet musical, obres literàries de caire narratiu i novellesc, en vers o en prosa, i tractats de finalitat o contingut molt diversos, també en vers o en prosa — i aquest és el nostre cas —, amb funció d'embelliment, de referència, d'autoritat, etc., o com a recurs estilístic mitjançant l'adequada transposició, en tals casos el sentit del refrain dependent del context amb més o menys coherència segons que sigui llur grau d'identificació.

A França, el refrain primitiu fa la seva primera aparició documentada en la més antiga cançó lírica francesa coneguda, *Chevalier, mult estes guaris*, de 1147-1148, i s'estén fins al primer terç del segle XIV, unes dècades després d'haver-se iniciat canvis importants en la llengua i la música a França: d'una banda, el pas del francès antic al francès mitjà, i de l'altra, el pas de l'*ars antiqua* a l'*ars nova*, en el camp musical.²⁸ Els refrains del *Libre d'amorettes* pertanyen a aquest tipus històric, segons que ho avalen la cronologia de l'obra i el caràcter dels espècimens.²⁹

28. Sobre la cronologia del refrain primitiu, veg. NICO H. J. VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e* (Paris 1969), 10-11. Aquesta obra és d'una gran utilitat, ja que reuneix un conjunt de 1.933 refrains francesos, que, almenys teòricament, abraça la totalitat dels coneguts. L'autor hi inventaria l'aportació dels seus predecessors — cf. la nota següent — i la de les seves pròpies recerques. El llibre de Boogaard ens servirà de base per a les identificacions i comparacions dels refrains del *Libre d'amorettes*.

29. Ultra el fonamental corpus de Boogaard, citat a la nota precedent, recordem els següents importants reculls poètics i musicals en els quals figuren un gran nombre d'antics refrains francesos: K. BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen und Pastorellen* (Leipzig 1869); G. RAYNAUD, *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, 2 vols. (Paris 1881-1883); F. GENNRICH, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des 12., dem 13. und dem ersten Drittel de: 14. Jahrhunderts*, 2 vols. (Dresden-Göttingen 1921-1927); H. SPAN-

Alguns estudiosos han cregut veure en l'antic refrain relíquies de la més primitiva lírica francesa, cantada i transmesa oralment però no conservada per l'escriptura sinó excepcionalment i tardana (Bartsch, Wackernagel).³⁰ D'altres han limitat aquesta apreciació als refrains més arcaics i d'expressió més espontània i popular, especialment aquells que són posats en boca femenina, en tant que, segons aquest criteri, la majoria dels restants porta el segell de la poesia cortesana dels segles XIII i XIV (Jeanroy).

El caràcter popular d'un bon nombre dels refrains francesos antics avui conservats sembla innegable. Al meu entendre, ho són, de populars, no sols aquells que poden ésser relíquies d'una poesia lírica primitiva, sinó també aquells altres que presenten l'estil, els tòpics, les situacions, els esquemes i els recursos propis de la lírica popular de tots els temps, i que mostren haver estat objecte d'una constant modificació tradicional, que, milloradora o degradadora, ha generat variacions i variants innumbrables a partir de productes originaris d'impossible reconstrucció i identificació, o els que, provinents d'esferes cultes o imitadors de llurs esquemes culturals, però acceptats amb prou entusiasme i sostingudament, han sofert les conseqüències d'aquella mateixa transmissió tradicional, sempre potenciada, d'altra banda, per la concisió nuclear del refrain en tant que gènere, per la seva bella simplicitat poètica i conceptual i especialment per la melodia, que en facilitava el record i la memòria.

A continuació publico els refrains del *Libre d'amorettes* que considero segurs com a pertanyents al gènere, dotze en total, per

KE, G. *Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, I (Leyden 1955); F. GENNRICH, *Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains* (Langen bei Frankfurt 1964).

30. Basant-se en criteris semblants, alguns autors actuals han estudiat les relacions entre les *khardjat* mossàrabs peninsulars i els antics refrains francesos. Vegeu, per exemple, A. RONCAGLIA, *Una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare*, «Cultura Neolatina», XI (1951), 213-249; i M. FRENK, *Jarñas mozárabes y estribillos franceses*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», VI (1952), 281-284.

tal com d'una manera o altra es poden documentar en altres fonts o perquè en el llibre consten expressament com a cantats o, encara, perquè llur estil popular, avalat pel to i l'expressió, i la freqüència de repetició dels textos amb què els he pogut confrontar i la presència en aquests darrers de variants i variacions, en garanteixen la tradicionalitat. Altrament, la temàtica essent un altre dels factors importants, cal remarcar, en aquest sentit, que cinc espècimens, com a mínim, s'ún cançons posades en boca femenina — números 3, 4, 5, 8 i 11 —, un dels recursos més corrents de la vella lírica europea i de la seva continuïtat tradicional i arcaïzant.

Després de la xifra enumerativa, indico sumàriament el tema del refrain i una síntesi del context on és inserit, dins el *Libre*, i si és cantat o bé dit, segons que ho precisa el text. Seguidament transcriu, en primer lloc, el text francès del refrain, tot expressant la seva situació en Pf y en Pl, o poso suspensius quan hi ha un buit en un dels manuscrits que afecta el passatge on és incorporat el refrain, i en segon, la traducció catalana continguda en V i en B, amb indicació del foli, i en el cas de B, fent referència a la pàgina corresponent de l'edició d'Albareda. Com sigui que els refrains en les còpies van a ratlla seguida — això no obstant, el manuscrit V marca, excepcionalment, l'entrada de vers un parell de vegades —, faig la distribució del versos un xic *ad libitum*, donada la flexibilitat versificatòria del gènere, i puntuo com considero més adequat. Haig d'advertir que el P. Albareda publicà com a poemes els números 1, 2, 3, 4 i 8, els únics, altrament, que ell intuï que eren peces líriques versificades, al marge d'altres dues que jo excloc perquè no pertanyen al gènere que estudiem.³¹ Cal afegir que el P. Albareda considerava que, gairebé en llur totalitat, «aquests curts versos són originals» de l'autor, no pas preexistents,³² la qual cosa els fets desmenteixen, com veurem. Al final reproduïxo, manllivant-

31. Ed. cit., 40 i 48.

32. Ed. cit., 20: «No hi manquen alguns versos — llurs imperfeccions materials creuríem imputables als copistes — precedits del nom de *cançó*. Hom podria pensar en la citació de cançons preexistents. El dubte és possible una o dues vegades; per la resta, és evident que aquests curts versos són originals.»

los al corpus de Boogaard, el refrain o els refrains que tenen relació amb els nostres.

1, *L'amor confereix gran bé a aquell qui estima.* — La Verge experimentà novelles amors en el seu si durant els nous mesos; aleshores hauria pogut «chanter», «cantar»:

Au cuer ai amoretes; grant bien me font. (Pf, foli 211. b) (Pl, manca el passatge corresponent)
--	---

Al cor he amoretes; gran bé-m fan. (V, foli CI v. a)	Amoretes al cor gran bé-m fan. (B, foli CCXLIX v. a; cf. ALBAREDA, 35)
--	--

Diex, li dous Dieus, au cuer ai amoureites, s'amerai. (BOOGAARD, núm. 809, b; refrain contingut en 8 manuscrits)	J'ai, j'ai amoretes au cuer qui me tienent gai. (Id., núm. 935; 17 manuscrits)
---	---

Aprenez amourete, grans biens vous en vanra. (Id., núm. 183; un manuscrit) (Id., núm. 183; un manuscrit)
--	--

Vegeu, a més, BOOGAARD, núm. 1599, versos 3-4, reproduït infra, número 2.

2. *Insomni d'amor; l'enamorat, o l' enamorada, en metàfora i imatge, no pot dormir perquè el llit, essent-li nou, li és estrany.* — L'Infant es mostrà als pastors en llur adoració en un pobre llit, prefiguració del de la dura creu, de manera que hauria pogut dir aquesta «chanconnete», «cançoneta»:

Cist lit m'és noviax, onques més tel voi. Ce me font amours. (Pf, foli 211 v. a) (Pl, manca el passatge)
---	--------------------------------------

Aquest lit m'és novell, anc més aytal no-n viu. Assò fan amors. (V, foli CI v. b)	Aquest lit m'és novell, jamés tal no-n viu. Assò-m fan amors. (B, foli CCL. a; cf. ALBAREDA, 37)
--	---

Tot i que es tracta amb tota seguretat d'una cançó i sens dubte d'un refrain, no documento equivalències amb el motiu del llit «novell», causa de l'insomni amorós. Sobre el tema de l'insomni d'amor en general dins els refrains, vegeu BOOGAARD, núms. 385, 453, 535, 553, 596, 713, 1586, entre altres. Destaco, però, el número 639, atestat per cinc manuscrits:

Eles me tienent en mon lit,
amors, quant je me doi dormir.

Per al vers 3 del nostre refrain, cf.:

Diex, se j'ai le cuer joli,
ce me font amouretes.

Qui grieve ma cointise,
se jou l'ai?
Ce me font amouretes
c'au cuer ai. (Cf. núm. 1)

(BOOGAARD, núm. 656; 5 manuscrits)

(Id., núm. 1599; un manuscrit)

3. *No mereix d'ésser reprès qui sent l'impuls de l'amor.* — Déu davallà i es féu home per nosaltres; d'ací que hauria pogut dir amb tota propietat aquesta «chançon», «cançó»:

Se je y vois, ne m'en blamez,
car je ne m'en puis tenir.
(Pf, foli 211 v. b)

Si je vois, ne me blamez mie,
quar je ne m'a[n] puis tenir.
(Pl, foli 150. a, b)

Si yo vaig, no me'n reptets,
cor yo no me'n pusc estar.
(V, foli CII. b)

Si yo vaig, no-m reptets,
car yo no me'n pux star.
(B, foli CCL. b; cf. ALBAREDA, 39)

L'autor no ha fet més que adaptar al context del passatge un refrain tradicional mitjançant la simple substitució d'un parell de mots, que subratllo:

Se je *l'aim*, ne me blamez mie,
car je ne m'en puis tenir.
(BOOGAARD, núm. 1683; 11 manuscrits. Núm. 1684,
vers 1: «S.j.l'a., n. m'en blamez m.»)

4. *Absència de l'amat, i temor de l'amada que ell l'hagi oblidadada.* — L'Església, sospirant en nom dels profetes per la vinguda de Crist, «chantoit», «cantava»:

Diex, trop demeure qui m'aura.
Loinz est. Entr'obliée m'a!

(Pf, foli 212. a)

Dieux, trop demeure qui m'aura.
Bien scay qu'entr'obliée m'a!

(Pl, foli 150 v. a)

Déus, trop se triga qui-m aurà.
Luyn és. Oblidada m'à!

(V, foli cii. b)

Déus, massa-s triga qui-m haurà.
Luny és. Oblidada m'à!

(B, foli ccli. a; cf. ALBARERA, 43)

Dex, trop demeure; quant vendra?
Loing est, entr'obliée m'a.

(BOOGAARD, núm. 576; un manuscrit)

Cf.: Diex, trop demeure; quant venra?
Sa demorée m'ocirra.

(Íd., núm. 577; 13 manuscrits)

5. *Coqueteria de la noia que, segura dels seus encants, que desperten amor, sent la vanitat que la mirin.* — En la seva transfiguració al mont Tabor davant els tres apòstols, Jesús podia haver dit «la chancon» (Pf), «avoir dit», «aver dit»:

Regardez:

sui ge assez plesanz por bien amer?

(Pf, foli 212. b)

Regardez:

sui je asez plesant et biaux pour bien
amer?

(Pl, foli 150 v. b)

Vejats:

són yo asats covinent per amar?

(V, foli cii v. a)

Vegats:

són yo assats covinent per amar?

(B, foli ccli. a; cf. ALBAREDA, 44)

Tot i que el text consta com a cançó en Pf, no el trobem entre els refrains enregistrats per Boogaard. Sobre el tema, d'altra banda força freqüent, compareu, tanmateix:

S'on me regarde,
s'on me regarde,
dites le moi;
trop sui gaillarde.

(BOOGAARD, núm. 1531, b, p. 228 nota, i p. 247;
el refrain, amb variants, en 6 manuscrits)

6. *Sense amor, l'amant — ell o ella — no pot viure, ni en té voluntat.* — L'Anyell va per la vinya de la consciència saltant, «chantant» (Pl), cridant, belant i «disant», «dient»:

Sanz amors ne puis durer,
ne je ne voil.

(Pf, foli 213. b)

Sanz amours ne puis je durer,
ne je ne veil.

(Pl, foli 152 v. a)

.....

(V, manca el passatge)

Amors, no puch durar,
ne fer no-u vull.

(B, foli CCLIII. a; cf. ALBAREDA, 54)

Senz amor ne puis durer,
ne je ne vuell.

(BOOGAARD, núm. 1653; un manuscrit)

7. *La joia de l'amant procedeix de la persona amada; doncs, no en tindrà si no prové d'ella.* — Consideracions sobre l'amor diví, l'únic veritable; en conseqüència, l'autor pot «*dire*», «*dir*»:

Ja n'aurai joie,
se de Vos ne me vient.

(Pf, foli 213 v. b)

Ja n'auray joie,
se de Vous ne vient.

(Pl, foli 152 v. b)

Ja no auré goig,
si de Vós no-m ve.

(V, foli CIII v. b)

Ja no hauré goig,
si de Vós no-m ve.

(B, foli CCLIII v. a; cf. ALBAREDA, 57)

Tema freqüent en els refrains — vegeu BOOGAARD, núms. 299, 402, 475, 477, 1021, 1022, 1259, 1727, entre altres —. El del *Libre d'amorettes* emparenta amb els següents, particularment el primer:

Je n'ai joie,
se de ma dame non.

(BOOGAARD, núm. 1075; 1 manuscrit)

Tote la joie que j'ai
me vient de vos.

(Íd., núm. 1788; 5 manuscrits)

Sire Diex, la joie qu'avons,
biaus pere, el nous vient de vous.

(Íd., núm. 1738; 3 manuscrits)

8. *L'amada ha perdut l'amat, i mai més no el recobrarà.* — Els damnats a l'inforn poden «*chanter*», «*dire la chançon*», «*dir aquesta cançó*»:

Perdu, perdu, perdu l'ai,
n'en raurai mie.

(Pf, foli 214. b)

Perdu, perdu, perdu l'ay,
ne le virai mie.

(Pl, foli 153 v. b)

Perdut, perdu l'é,
jamés no-l auré.

(V, foli civ. b)

Perdut, perdu l'é,
jamés no-l hauré.

(B, foli CCLIV v. a; cf. ALBAREDA, 62)

Els espècimens de Boogaard tan sols poetitzen la primera part del tema; per exemple:

J'ai perdu ce que j'amoie;
que ferai?

(BOOGAARD, núm. 970; un manuscrit)

Laice, j'ai perdu,
laice, j'ai perdu, perdu
mon amin, mon dru.

(Id., núm. 1203; un manuscrit)

9. *L'amant — ell o ella — manifesta l'esperança que sent en la dolcesa de la persona amada.* — L'ànima del místic autor desitja Jesucrist; per això aquella «*chante et dist*», «*canta y diu*»:

.....

(Pf, manca el passatge)

Dieux, j'atens de Luy aide
et de sa douce esperance.

(Pl, foli 158. a)

Déus, yo esper d'Ell
sa dolsa esperansa.

(V, foli cv v. b)

Déus, yo sper d'Ell
sa dolça sperança.

(B, foli CCLVIII. a; cf. ALBAREDA, 79)

La traducció catalana discrepa de l'única lliçó francesa que coneixem d'aquests versos. Els textos de Boogaard que podem citar s'aproximen a la nostra cançó pel tema comú de l'esperança amorosa:

Esperance ai que me sostiene
de joie avoir, mais tard me vient.
(BOOGAARD, núm. 698; un manuscrit)

Esperance si me sostiene,
s'ele ne fust, je fusse mort.
(Id., núm. 699; un manuscrit)

D'altres, més allunyats, són formulacions d'espera d'aconseguir mercè:

J'atenc merci;
s'il vous plaist, je l'avrai.
(Id., núm. 1022; 2 manuscrits)

J'attendrai a bon gré merci.
(Id., núm. 1023; un manuscrit)

J'attendrai en bon espoir,
s'an requier plorant merci.
(Id., núm. 1025; un manuscrit)

J'attenderai tant merci ke j'oié.
(Id., núm. 1026; un manuscrit)

10. *Imprecació als vilans, els grossers, per tal com són insensibles a l'amor.* — Exhortació als pecadors perquè es desvetllin, de manera que els amics de Déu no els hagin de dir «la chançon», «aquesta cançó»:

.....

(Pf, manca el passatge)

Vilana gent,
vosaltres no sentits pas
los dolces mals que nós sentim.
Certes, verament
no senti[t]s pas vosaltres
los dolces mals d'amar.

(V, foli CVI v. b)

Villaines gent,
vous ne les sentez mie
lez douz mauls que je sens.
Certes, voirement
ne les sentez mie
lez douz maus d'amer.

(Pl, foli 159 v. a)

Vilana gent,
vosaltres no sentits pas
los dolços mals d'amar.

(B, foli CCLIX v. b; cf. ALBAREDA, 89 i s.)

Tal vegada la versió francesa i la de V del *Libre d'amorettes* ens ofereixen la redacció completa d'una cançó, o d'una de les seves estrofes, enfront dels refrains documentats per Boogaard, que probablement no en són més que fragments o reduccions:

Vilaines gens,
vous ne les sentez mie
les douz malz que je sent. (Cf. vs. 1-3)
(BOOGAARD, núm. 1840; 23 manuscrits. Una variant encara més reduïda, a la p. 172, núm. 1840.)

Vous ne sentez mie les maus d'amer,
(cf. vs. 2 i 6)
si com ge faz.

(Id., núm. 1865; 9 manuscrits)

11. *Plany de la noia que ha perdut l'amic a causa del seu orgull.* — L'autor exhorta el pecador a tornar al seu Déu per tal que no canti, després de la mort, «la chançon», «la cançó» dels damnats:

.....

(Pf, manca el passatge)

Lasse, pour quoy fu ge oncques de
mère née?
Pour mon orgueil ai mon ami perdu.
(Pl, foli 159 v. a, b)

Llas, ¿per què nasquí yo anch de mare,
qui per mon ergull he perdud mon
amic?

(V, foli CVII. a)

Llas, ¿per què nasquí yo anch de
mare,
qui per mon ergull he perdud mon
amich?

(B, foli CCLX. a; cf. ALBAREDA, 90)

Al refrain següent documentem el vers 2:

Onkes n'amai tant com je fui amée,
par mon orguel ai mon amin perdud.

(BOOGAARD, núm. 1427; 13 manus-
crits)

Cf.: E, bone amour,
je me mu[i]r, ke ferai?
Par ma follour
mon amin perdu ai.

(Id., núm. 803; un manuscrit)

12. *Joia de l'amant — probablement femení — d'haver trobat qui l'ama a la seva satisfacció; mai no havia estimat tant.* — Jesús et crida, pecador, perquè tornis a Ell, que et rebrà en la seva gràcia, de manera que «tu diras», «tu diràs»:

J'ai trouvé qui m'amera
tout a mon gré,
n'onquez mais ne soi que fu biens,
n'onques mais n'amai autant
comme je faiz ore.

(Pl, foli 159 v. b)

.....

(Pf, manca el passatge)

Yo he trobat qui-m ama

.....

(V, foli CVII. a. Manca la resta del
passatge)

Yo he trobat qui-m ama
a tot mon grat,
ne anch jamés yo no sabí què-s fo bé,
ne jamés yo no amí tant
com ara faç,
ne jamés yo no sabí què-s fo bé.

(B, foli CCLX. a; cf. ALBAREDA, 91)

Com en el nostre número 10, en aquest sembla que el *Libre d'amorettes* ens ofereix la redacció sencera d'una cançó o d'alguna de les seves estrofes, mentre que els corresponents refrains recollits per Boogaard en el seu corpus diríeu que en són fragments. En simple hipòtesi, també cap la possibilitat que el nostre autor hagi acoblat dos refrains per a fer-ne una sola composició.

J'ai trouvé qui m'amera
tout a mon gré; (cf. vs. 1-2)
Diex le tiegne en verité.

Diex, n'onques més n'amai je tant
com je fais ore. (Cf. vs. 4-5)

(BOOGAARD, núm. 983; 3 manuscrits)

(Id., núm. 548; 2 manuscrits. En una versió manca *Diex*)

* * *

¿Quina incidència tingueren aquests dotze refrains en concret, sigui en la seva totalitat o alguns d'ells, en la nostra poesia popular antiga? Probablement que cap, ans degueren restar confinats dins les pàgines del llibre, en llur mera funció estilística i metafòrica. Traduïts i tot, no degueren transcendir a l'aire lliure, ni transmetre's pel cant, ni difondre's per tradició. Bé que molt interessants i exemplars d'un aspecte curiós de transmissió poètica, resten reduïts a testimonis de poesia popular forana traduïts a la nostra llengua i encastats en una bella obreta literària de bona acceptació a casa nostra durant un moment cultural força precís, de marcat influx francès i que molt bé pot correspondre als temps de Joan I. Des d'una altra perspectiva i en un aspecte determinat, el cas del nostre llibre és ben diferent del *Decàmeron* català, en què el traductor, a la conclusió de la jornada V, suplí els versos inicials de les cançons populars italianes anunciades per Dioneo, per altres de corresponents a cançons catalanes del mateix gènere, sens dubte molt conegudes a la Catalunya de l'època.

Però tot això no implica, de cap manera, que el gènere francès del refrain no hagués estat conegut a Catalunya. Tenia massa vitalitat i els nostres contactes amb la cultura francesa, i més a l'època de la traducció, eren massa estrets i continuats com per pensar en semblant desconexió. D'altra banda, i tal com s'esdevingué en les altres cultures europees, la nostra sens dubte posseï des d'antic un tipus de cançó popular breu, volandera i, als seus inicis, no enregistrada per l'escriptura sinó excepcionalment, paral·lel al del primitiu refrain francès. En tant que gènere, i a judicar pel que coneixem a casa nostra, aquest tipus de cançó entre nosaltres tingué, respecte al refrain i altres formes europees similars, les mateixes característiques essencials de nuclearitat conceptual, temàtica i mètrica, de flexibilitat de formes, d'adaptabilitat a d'altres gèneres

lírics de més entitat que el podien glossar i comentar, de capacitat d'ésser aprofitat pels autors d'obres narratives i tractats de distinta naturalesa com a recurs estilístic, i, encara, d'altres trets coincidents. Aquí també, però, com en tants d'altres camps de la nostra cultura, ens manquen recerques i estudis sistemàtics.

Considero interessant i curiós, pel que fa a la qüestió que ens ocupa, el testimoni dels refranys inserits en el cos d'un bon nombre de cançons lírico-narratives del nostre folklore actual i per tal com mantenen encara algunes de les característiques indicades, continuen responnent a una pràctica i obeint a una tècnica similars i continuen exercint paral·leles funcions, qualsevol que sigui l'època en què foren creats aquests nostres refranys arribats per tradició oral fins a l'actualitat. Amb la intenció de documentar alguns aspectes del problema, notarem que en certs refranys catalans folklòrics el contingut i la tonalitat recorden, d'una manera o altra i salvats els temps, els dels antics refrains francesos; que alguns altres mantenen l'aptitud d'incorporar-se a peces lírico-narratives diferents o bé a versions variants d'una mateixa composició, sempre com a rúbrica del cant de grups regulars de versos; i que, en d'altres, pel fet que el gènere no presenta normalment una forma rigorosament closa, la versificació varia segons la música o la interpretació personal del cant dels versos. Ho il·lustraré amb uns quants exemples, tot prescindint dels refranys més simples, és a dir, les meres exclamacions, els refranys-bagatella, fets de sons sense sentit racional,³³ i les expressions onomatopeïques.

Els següents, dins llur simplicitat i simplificació tradicionals, ni que sigui de lluny recorden els refrains francesos pel contingut i certs trets estilístics, ultra la fluctuació versificatòria d'alguns:

- | | |
|--|---|
| 1. Ai, lo voler bé,
que mai se m'acaba! ³⁴ | 2. Ai, que d'amor, 'moreta,
ai, que d'amor moriré! ³⁵ |
|--|---|

33. Vegeu el meu estudi «*A la tonada de la Guilindó*». *Naturalesa i fortuna d'un refrany-bagatella*, dins el meu volum *Poesia popular i literatura* (Barcelona 1974), 13-72.

34. M. MILÀ I FONTANALS, *Romancerillo catalán* (Barcelona 1882), número 282 A₁.

35. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 556.

- | | |
|--|---|
| 3. Que t'allunyes, 'moreta,
que t'allunyes de mi! ³⁶ | 4. On són les meves amoretetes?
Ai, a on són? ³⁷ |
| 5. Per aquí no hi són les meves amo-
retes;
sempre les aimo d'allí d'on són. ³⁸ | 6. Què te n'ets feta, amoreteta?
Què te n'ets feta, la dolça amor? ³⁹ |
| 7. Ai, que l'amor m'ha deixat!
Desconsolat quedo ara! ⁴⁰ | 8. Quina amor tenia jo,
quina amor que jo tenia! ⁴¹ |

Els exemples següents proven la capacitat d'alguns refranys d'adaptar-se a cançons diferents⁴² o a variants d'una mateixa cançó lírico-narrativa, i d'alterar amb més o menys profunditat la seva forma externa, prou flexible i emmotllable, d'acord amb la distinta distribució dels elements versificatoris i mitjançant reducció o ampliació:

- | | |
|--|---|
| 1. Viva l'amor, que és l'amor mia!
Viva l'amor! ⁴³ | 1'. Viva l'amor!
Viva l'amor, que l'amor viva!
Viva l'amor! ⁴⁴ |
|--|---|

36. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 532, *El mestre*, «A casa del meu pare no em tenen sinó a mi». Una variant del mateix refrany, *Tant vos allunyeu, 'moreta, / tant vos allunyeu de mi?*, aplicada a una cançó diferent (*El barbagris*, «El meu pare m'ha casada, casada amb un barbagris»), dins J. AMADES, *Folklore de Catalunya*, II. *Cançoner* (Barcelona 1951), núm. 1098.

37. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 221.

38. J. AMADES, *op. cit.*, núm. 3241.

39. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 305 A1.

40. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 349. J. AMADES, *op. cit.*, núm. 3257, reproduceix la mateixa cançó i el mateix refrany, segurament copiant-los de Milà.

41. J. AMADES, *op. cit.*, núm. 3164.

42. Supra, nota 36, indiquem un cas d'adaptació en què el refrany només es modifica per simple variant.

43. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 212.

44. J. AMADES, *op. cit.*, núm. 2284; versió variant de la cançó de M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 212, indicada a la nota precedent.

2. Ai, Amor!
De quantes coses n'ets causa
dintre el cor,
dintre el cor i les entranyes,
ai, Amor!⁴⁵

2'. Ai, Amor,
dins el cor i les entranyes!
Ai, Amor!⁴⁶

LES POESIES DEL MANUAL DE NOTARI

Com ja he dit, l'altre grup de poesies, en nombre de tres, procedeix d'un manual d'un notari de Besalú. Aquest manual conté escriptures datades des del 1348 o 1349 fins al 1371, i és custodiat a Olot, Arxiu Notarial, notaria de Besalú, registre número 90.⁴⁷ Les tres poesies figuren en el foli 1 v., i foren escrites probablement per la mateixa mà que redactà el primer registrament del manual, en el foli 1 r., datat el 1348 o 1349, bé que un xic més tard, ja que el foli 1 v., pel que sembla, havia restat de moment en blanc. La lletra no és gens clara ni acurada, i l'estat de la tinta no permet una lectura fàcil. Les tres poesies són copiades a ratlla seguida, formant tres grups ben diferenciats, corresponents a les tres peces.

Insisteixo que el foli 1 v. sembla que restà un temps en blanc, passat el qual el nostre copista hi féu un parell de dibuixos molt rudimentaris i transcriví les tres poesies, que ocupen la meitat del foli. Posteriorment, una altra mà acabà d'omplir-lo amb un altre escrit. No crec que aquests textos siguin simples *probationes pen-*

45. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 102 E, *El jove voluntari*.

46. A. CARRERA, *30 cançons populars catalanes*, quarta sèrie de «L'Avenç» (Barcelona 1916), p. 69, *Marieta*.

47. Agraïxo al senyor Josep M. de Solà-Morales la verificació de la font i la tramesa de fotocòpies dels primers folis de l'esmentat manual. Fa uns anys, les tres poesies foren publicades, amb nombrosos errors de transcripció i d'interpretació i com si es tractés d'una sola peça, altrament estructurada sota una forma totalment anàrquica i que la fa indesxifrable, en el llibret, a penes divulgat, d'A. PUIGSERVER, *Per les cançons d'un terrelloner* (Barcelona 1956), 72-73.

nae, i hom pot dubtar també que la còpia de les tres peces hagi estat deguda a una mera ocupació de l'oci del copista. Més aviat m'inclino a creure que fou motivada per la necessitat d'omplir el blanc indicat i així garantir l'autenticitat del registrament notarial anterior i la del posterior, en el sentit que no poguessin ésser ampliat ni manipulats; recurs i norma practicats, bé que en una proporció incomparable tenint en compte la modèstia del nostre cas, en els famosos *memoriali bolognesi*, que han fornit a la literatura italiana una bona col·lecció de poesies antigues.⁴⁸

L'escrivent notarial copià els textos poètics tenint al davant un antígraf o bé recordant-los de memòria. Eren cançons sens dubte molt conegudes aleshores i divulgades en variats sectors socials. En tot cas, i qualsevol que sigui la procedència cultural i remota dels continguts, hom constata que l'estil d'aquestes poesies, llurs recursos expressius, les formes externes, els tòpics i els motius temàtics, obeeixen en llurs tractaments i tonalitat a la simplicitat reductiva, a l'expressió intuïtiva i impersonal, més que no pas especulativa i personal, al formulisme, les receptes i les estructures de la poesia popular i tradicional antiga, segons que ens ha estat tramesa per les velles restes d'escriptura i de literatura avui conservades.

La transcripció de les tres poesies no és pas fàcil, no tant per dificultats paleogràfiques, que hi són, sinó a causa de la versificació i dels tipus d'esquema formal a què pertanyen, paradoxalment molt simples i arcaïtzants. Totes tres són cançons de dansa per raó de llur metre, l'estrofisme i la presència de refrany, i no hi ha dubte que eren cantades. Quant a la simplicitat i l'arcaïsmes indicats, notem que el metre usat en totes tres és l'heptasíl·lab, llevat del refrany dels números I i III i els versos 7 i 8 del I, el 5 del II i el 6 del III, que són octosíl·labs. Manca rima — mancança que, més avall, indicarem per n en els nostres paradigmes formals — als versos senars de l'estrofa del número I i als versos 1 i 3 del número III. La rima és assonant en els senars del número II — indicada,

48. Cf. A. CABONI, *Antiche rime italiane, tratte dai memoriali bolognesi* (Mòdena 1941).

al nostre paradigma, per una coma volada —, i consonant i sempre acabada en -ia en els altres versos de les tres peces. L'heptasil·lab, característic de la cançó de dansa, particularment a l'estrofa, alterna amb l'octosil·lab, preferentment reservat al refrany; hi ha, per consegüent, un cert anisosil·labisme, corrent, d'altra banda, en els gèneres lírics de dansa. L'absència de rima en els versos senars testimonia una fase primitiva, de fragmentació del vers llarg en dos de curts, el primer restant encara sense rima i el segon conservant la del llarg d'origen. Dins aquest mateix criteri, la rima assonant del número II indica una fase més evolucionada, però no acomplerta del tot pel que fa a la provisió de rima perfecta a l'esmentat vers. D'altra banda, el fet que totes les peces duguin la mateixa rima, sempre en -ia, com hem remarcat, no ens pot sorprendre gaire, essent com és de les més fàcils i d'ús més estès.

Tenint en compte el que precedeix i d'acord amb els esquemes formals de les cançons de dansa de l'època, crec que hem de considerar el número I com a virelai d'estructura: $a^8A^8 \parallel n^7a^7 : n^7a^7 \mid a^8A^8$, reduïble a la forma elemental de: $A^{16(17)} \parallel a^{14} : a^{14} \mid A^{16(17)}$. El número II, com a una forma identificable amb la balada lírica, a causa de la presència de refrany al final de l'estrofa, no pas al cap del poema: $a^7b^7 : a^7b^7 \mid b^8b^7$, reduïble a l'esquema simple de: $b^{14} : b^{14} \mid b^{15(16)}$. I el número III, de forma litànica, com a una estructura pròxima al trístic monorim amb cua o tornada, bé que encara no acomplert: $n^8A^8 \parallel n^7 : a^7 : a^7 \mid a^8$. Per consegüent, la transcripció que proposo és com segueix:

Núm. I *Madona, xantan vos diria
que la vostr· amor que-n fos mia.*

Madona, la vostr· amor
e la vostra cortaria
mi fa penar e morir,
madona, la nuch e-l dia.
E clam-vos merçè, si-us plasia,
que la vostr· amor que-n fos mia.

Núm. II Ab vós volria parlar,
ab vós, ma dolçeta aymia.
E prech-vos vós que ho [v]ulatz,
que nangun dan no-us saria,

*que yo no-us vul mal ne poria,
ne vostre dant no-y saria.*

Núm. III *Rosiyolet de mon verger,
e vay-ta'n, vay-ta'nt a m'aymia!*

En xantant saluda-l'én
tant e tant entrò se'n ría.
E si sa'n riu, tant bon dia!
Si no sa'n riu, las!, què-m faria?

En un llenguatge senzill i expressiu, i amb pocs provençalismes, altrament inevitables, i en un estil clar i sense rebuscaments, intuïtiu i cenyit, d'una molt agradable frescor, les tres cançons desenrotllen temes diferents, conceptualment concebuts d'una manera molt simple. La del número I és una requesta d'amor a la dama que el poeta fa tot «xantan»; ella i les seves qualitats li causen pena i el fan morir nit i dia, de manera que li suplica la mercè d'ésser correspost. A la II, una altra requesta d'amor, l'enamorat demana a la dama que li permeti de parlar-li, i confessar-li, per tant, el seu amor; no se n'esdevindria dany a la seva fama, puix que no li vol cap mal ni podria, en tant que amador fidel i discret que sabrà servir el secret d'amor. I la III desenrotlla el tema del rossinyol confident i missatger d'amor. Aquesta és la poesia popular més simple i candorosa, dins la seva originalitat d'enfocament, que conec sobre el tema, i, a més, també a la meva coneixença, la primera, cronològicament parlant, d'entre les documentades en les tres líriques romàniques peninsulars en què figura el tema d'una manera explícita i precisa i segons la modalitat indicada.⁴⁹

49. P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, I (Rennes 1949), 504-505, cita una pastorella del rei portuguès Dionís, anterior a la nostra cançoneta, ultra quatre peces del Cançoner de Baena, posteriors al nostre text, que contenen variacions del tema de l'ocell confident o conseller o missatger. L'ocell de l'esmentada pastorella, però, és un papagai, no pas un rossinyol, i el seu paper es limita simplement a donar consol a la pastora, però no fa de missatger. En les altres poesies citades per Le Gentil el tema concret del rossinyol confident i alhora missatger no hi és desenrotllat; el tema central no és el que ens ocupa i els ocells no sempre són el rossinyol.

El tema de l'ocell confident i missatge d'amor és antic i corrent en la poesia i el folklore d'arreu. Conegut per la poesia occitana clàssica,⁵⁰ fou també familiar entre els nostres poetes. Així, el trobador Guillem de Berguedà escriví, c. 1185, la graciosa cançó *Aronqueta, de ton xantar m'azir*, en la qual una oreneta, segons que es vanta l'autor, li duu el missatge amorós d'una dama, esconddida sota el senyal Bon Esper i que no és altra que la noble Elis de Turena, cantada per diversos altres trobadors coetanis. Un meravellós ocell, confident i missatge de l'heroi, i, a més, sorprenent constructor, un «gay», gaig o papagai, és personatge important en la meravellosa i bellíssima novel·leta catalana en vers *Frayre de Joy e Sor de Plazer*, del segle XIV.

Pel que fa al rossinyol en concret i en tant que *confident i missatge*, ja he remarcat que el nostre número III és el primer exemple clar que conec d'aquesta modalitat temàtica dins la nostra poesia i àdhuc, segons crec, dins les altres dues peninsulars. D'altra

Al Cançoner musical de Palau, més tardà encara, per tal com recull el repertori poètic-musical de la capella de Ferran el Catòlic, una de les peces, núm. 327 de la meua edició dels textos (*Cançonero musical de Palacio*, vols. 3 A i 3 B, Barcelona 1965), alludeix al rossinyol, però l'estat fragmentari de la composició no permet de saber amb certesa la funció de l'esmentat ocell en la peripècia del poema. En el núm. 359 del mateix recull, sí que hi figura com a confident i missatge; cal tenir en compte, però, que el poema és redactat en un llenguatge híbrid de francès i d'italià, amb alguns mots castellans — veg. el text copiat infra, nota 52 —. L'exemple més precís dins la poesia castellana antiga ens l'ofereix el cant de Melibea, en el qual l'enamorada, dirigint-se a «papagayos y ruyseñores», els prega, dient: «llevad nueva a mis amores».

50. El trobador Peire d'Alvernha, contemporani, bé que més jove, de Marcabré, escriví, c. 1149, *Rosinhol, el seu repaire*, cançó dividida en dues parts, en la primera de les quals el poeta tramet un rossinyol a la seva dama perquè li dugui el seu missatge amorós, mentre que en la segona el rossinyol porta al poeta la resposta de la dama. Marcabré, segons sembla parodiant la cançó de Peire d'Alvernha, substituï el poètic rossinyol pel ben prosaic estornell, en dues cançons: *Estornel, cueill ta volada*, amb la tramesa de l'ocell i el missatge a la dama, i *Ges l'estornels non s'oblida*, en la qual l'estornell ha complert la seva missió. No oblidem, d'altra banda, el poema narratiu d'Arnaut de Carcassés, *Las novas del papagay*, en el qual aquest ocell desplega uns extraordinaris dots d'eloqüència davant els dos amants del poema.

banda, existí en la lírica romànica de caire popular i tradicional, especialment a França, un petit gènere líric que desenrotllava, en múltiples variacions, el tema d'algú, sovint una noia o una malmaridada, que es lleva de matí, surt a passejar pel jardí o pel camp i es troba amb l'enamorat o amb qui la requereix d'amor. Però és freqüent que el trobament s'esdevingui amb un rossinyol, al qual la protagonista fa les seves confidències i prega de trametre un missatge, sigui a l'amic, sigui als pares, correntment queixant-se que l'han maridada contra el seu gust. Una versió del tipus que enclou la confidència femenina al rossinyol amb el prec de trametre un missatge, és probable que la contingués la cançó, malauradament fragmentària, copiada, amb la seva música, al Cançoner musical de Montecassino, relacionat amb la cort napolitana i de versemblant base lingüística catalana, que diu:

*Dindirindin rindin rindayna,
dindiridin.*

Me levay un domatín,
matinet davant l'alba,
per andar a un giardín
per collir la cirofrada.

Dindiridin.

La probabilitat és reforçada mitjançant la comparació amb alguna peça francesa similar, en què la presència del rossinyol confident i missatge és certa i el començ de les versions coincideix.⁵¹

51. Compareu el fragment de Montecassino amb la cançó següent, publicada per G. PARIS i A. GEVAERT, *Chansons du XV^e siècle* (Paris 1875), 102, en la qual el missatge de la noia — i no pas, si el text és complet, una malmaridada — va destinat a l'amic absent:

*La dinderindine, la dinderindene,
la dinderidin.*

My levay par ung matin,
plus matin que ne souloye;
m'en entray en no jardin
pour cuillir la gorouflade.

La dinderidin.

En canvi, és improcedent de pensar que el text fragmentari de Montecassino en la seva redacció completa hagués estat el mateix que trobem, previsiblement sencer, al Cançoner musical de Palau, número 359, perquè, tot i que ambdós posseeixen la mateixa melodia, els textos conservats no coincideixen, i perquè el de Palau és una barreja informe de francès i d'italià i un xic de castellà, en contrast amb la base lingüística versemblantment catalana que, per contra, posseeix el de Montecassino.⁵²

Rencontray le roussignou
qui estoit dessubz l'ombrade.
La dideridin.

«Rousignou, brau rousignou,
va moy faire un message.
La dideridin.

Au plus gentil compaignon
qui soit en toute l'armade.
La dideridin.

Porte pourpoint de veloux
et la chaussé d'escarlade.»

52. La cançó núm. 359 del Cançoner musical de Palau fa com segueix:

*Dindirín,
dindirín, dindirindaña,
dindirindín.*

Ju me levé un bel maitfn.
Matineta per la prata
encontré le ruyseñor
que cantava so la rama.
Dindirindín.

«Ruyseñor, le ruyseñor,
fácteme aquesta ambaxata,

y digaolo a mon ami,
que ju ja só maritata.»

Finalment, cal recordar que el tema del rossinyol confident i missatger és present en diverses cançons folklòriques catalanes. La més citada i atesa és la que comença per «Rossinyol, bon rossinyol, Déu te dó llarga volada»,⁵³ cançó de malmaridada que s'inicia amb un bell desplegament líric i que acaba en mera *boutade*. En canvi, a penes és adduïda la que s'obre amb el vers «Rossinyol que vas a França»,⁵⁴ en què la protagonista confia al rossinyol les seves queixes perquè l'han casada amb un pastor contra la seva voluntat, i prega a l'ocell que les trameti a la seva mare, afegint: «a mon pare ja no gaire perquè m'ha malmaridada». Recordaré que el rossinyol missatger figura així mateix en dues altres cançons del nostre folklore: la iniciada per «Més valdria ser soldat i pelear nit i dia», i la de *L'estudiant de Vic* que festejava una vídua.⁵⁵ Per acabar, assenyalaré que a la majoria de les versions del *Mestre*, «A casa del meu pare no em tenen sinó a mi»,⁵⁶ el rossinyol confident és substituït pel francolí.

JOSEP ROMEU I FIGUERAS

Altrament, és del tot errat de considerar que aquesta «es la forma vieja del romance tradicional conservado hoy (*Romancerillo* de Milá, 358),

Rossinyol, bon rossinyol, Deu te do llarga volada,
y diràs als meus parents qu'el meu pare m'ha casada...»,

com volia R. Menéndez Pidal. La llengua de la cançó de Palau no ho autoritza, com tampoc la situació ambiental i el conjunt dels motius temàtics. A més, és abusiu de suposar que l'esmentada cançó folklòrica catalana pugui derivar d'una o d'alguna peça en concret d'aquest tipus. Una cosa són els temes i una altra, ben distinta, les composicions que els desenrotllen, cadascuna amb la seva personalitat i individualitat pròpies. En el mateix error del mestre espanyol han caigut, a casa nostra, alguns dels seus seguidors. Vegeu el meu recull, citat, *Poesia popular i literatura*, 62, nota 72.

53. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 358.

54. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 549.

55. M. MILÀ, *op. cit.*, núms. 371 i 375, respectivament.

56. M. MILÀ, *op. cit.*, núm. 532.

