

JOSEP PUJOL

ELS VERSOS ESTRAMPS
A LA LÍRICA CATALANA MEDIEVAL

El poema 1 d'Andreu Febrer, «Sobre'l pus naut aliment de tots quatre», datable amb tota probabilitat entre el 1390 i el 1401,¹ constitueix el primer testimoni català conservat de composició escrita íntegrament en versos no rimats, procediment versificatori que veurem usat amb una certa freqüència pels poetes catalans del segle xv i en el qual són escrits textos força coneguts, com els «Stramps» de Jordi de Sant Jordi, el poema cv d'Ausiàs March i l'«Oració» de Joan Roís de Corella. En total, ens han pervingut més de quaranta textos escrits en aquesta classe de versos,² que les rúbriques d'alguns cançoners, i després la tradició crítica, han anomenat unànimement versos, o rims, *estramps* (amb la variant *estrampa* per designar les composicions que responen a aquest procediment), a partir de les definicions del terme que trobem a *Las leys d'amors*. Tanmateix, la tradició crítica alludida ha dedicat poca atenció a aquesta forma, i les definicions que en feia, per exemple, Milà i Fontanals no s'han vist pràcticament alterades: «Quant no hi havia rims concordants en tota l'obra's deya *estramps* ó *estrampa* (obra ó cobla)», i «Hay composicions de versos sueltos o libres, sin que por esto sean todas ellas cars, esto es, con terminaciones poco frecuentes».³ Després d'ell, és freqüent que les referències als versos estramps vagin

1. *Poesies*, ed. de M. DE RIQUER (Barcelona 1951), p. 61. Per a la datació del text, vegeu les ps. 133-136.

2. En conec, concretament, quaranta-cinc. Adverteixo, però, que una recerca sistemàtica en tots els cançoners podria fer augmentar aquesta xifra.

3. *Resenya històrica y crítica dels antichs poetas catalans i Poetas catalanes*, dins *Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals*, vol. III (Barcelona 1890), ps. 149 i 303.

acompanyades de l'aclariment «versos blancs» o «sense rima».⁴ Això és, al capdavant, el que en essència diuen les preceptives. Però limitar-se a aquestes definicions fa que es negligixin característiques morfològiques importants que ofereixen els textos escrits en versos estramps, i no tenir-les en compte és oblidar el valor essencial que la lírica medieval atorga als procediments de rima. Aquesta visió de les coses, per exemple, va fer que Amadeu Pagès afirmés, parlant d'Ausiàs March, que «*Ce genre de poésie [...] affranchit l'écrivain de tout souci de la rime*»,⁵ tot eludint la importància que en aquesta mena de composicions hi té la disposició a final de vers de mots d'una molt especial sonoritat o conceptualment significatius (aspectes, aquests, que només es troben enunciat en alguns estudis sobre poetes que van cultivar la forma).⁶

Així les coses, caldria avançar que els versos estramps, a la vista de la producció conservada, quedarien definits no únicament per la simple absència de rima, sinó també per la substitució d'aquesta pel recurs de cloure els versos amb mots, sempre paroxítons, capaços de reunir, per la seva riquesa fònica o per la seva significació, les virtualitats fonètiques que posseïa la rima, amb una evident preferència, en alguns casos, per l'ús de paraules-rima que, de tan rares, esdevenen úniques. Tenint en compte tot això, cal també plantejar-se quina eficàcia retòrica s'esperava d'aquests procediments, usats inicialment per poetes, com Febrer o Jordi de Sant Jordi, que tenen una manera d'entendre la retòrica que no fa previsible que vulguin alliberar-se de cap *souci* a l'hora de versificar.

D'altra banda, resta per abordar el problema de la gènesi i de la dependència trobadoresca del procediment. Si ens atenim al fet que les tres redaccions de *Las leys d'amors* codifiquen els termes *rim estramp*

4. Vegeu, com a mostra de la imprecisió d'algunes definicions modernes, què en diu el *Diccionari de la literatura catalana* (Barcelona 1979), s. v. «estramp»: «Vers lliure, que en els clàssics catalans consistia en la supressió de la rima. Solien formar tirades [*sic!*] de versos decasíl·labs, amb cesura a la quarta síl·laba, acabats tots en mot pla.»

5. A. PAGÈS, *Commentaire des poésies d'Auzias March* (París 1925), p. 25.

6. A tall d'exemple *vid.* M. DE RIQUER i L. BADIA (eds.), *Les poesies de Jordi de Sant Jordi* (València 1984), p. 165, i l'estudi de Josep Romeu sobre Corella citat a la nota 115.

i *cobla estrampa*, fóra justificat de pensar que els poetes catalans no fan sinó usar una forma ja codificada i, com a tal, presumptament existent en la poesia trobadoresca. Però la realitat sembla ben altra: excepte una esparsa d'Uc de Sant Circ, al corpus trobadoresc no hi ha cap composició en versos estramps;⁷ i, quant a les preceptives tolosanes, aquestes no es refereixen mai explícitament al tipus de composició que ens ocupa (i sí, en canvi, preceptives catalanes com el *Torcimany* de Lluís d'Àverçó). Potser, en comptes de parlar d'ús d'una forma codificada, caldria parlar d'adaptació i modificació d'uns determinats elements fornits per la tradició: la de les preceptives i, també, alguns procediments de la poesia dels trobadors clàssics. I, encara, aquesta adaptació es revelaria exclusiva de la lírica catalana, atès que de composicions d'aquesta classe no n'hi ha a cap altra àrea lingüística romànica medieval.⁸

7. Vid. I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* (París 1966), esquema 879. L'esparsa d'Uc de Sant Circ (P.-C. 457, 10) hi ocupa el núm. 5 i, de fet, es tracta d'una peça que reprèn les mateixes rimes d'un poema de Daniel en *rims dissoluts* (P.-C. 29, 17), procediment usat en tots els altres textos que Frank registra sota aquest esquema. Vid. també l'esquema 864, en el qual totes les mostres, excepte un text de Peire Vidal i un de Marcabrú, són sextines, i el 875, on totes les mostres són en *rims dissoluts* (excepte una composició d'Arnaut de Maruelh que canvia l'ordre de les rimes).

8. Malgrat les afirmacions d'alguns estudiosos que, en usar el terme de manera imprecisa, compliquen les coses. Michel Zink, per exemple (*Troubadours et trouvères*, dins D. POIRION [ed.], *Précis de littérature française du Moyen-Age* [París 1983], p. 134), diu dels trobadors que «on pratique la rime estramp, sans répondant dans la strophe et dont le répondant se trouve dans la strophe suivante», quan en realitat caldria parlar de *dissolut* o *d'espars*. El mateix ús a Roger Dragonetti (*La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise* [Bruges 1960; reprint: Ginebra 1979], p. 449), que diu que les rimes que no es responen dins una estrofa «sont appelées pour cette raison estramps» (vegeu també les ps. 434, 451, 456 i 565), quan a la lírica dels *trouvères* no hi ha ni tan sols *rims dissoluts* (*ibid.*, p. 457). La mateixa confusió la trobem a l'edició d'Arnaut Daniel de Gianluigi Toja (*Canzoni* [Florència 1961], ps. 41-42). Per a totes aquestes qüestions poden consultar-se, a part el *Répertoire* de Frank, ja citat, U. MÖLK i F. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350* (Munic 1972), G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (Roma 1967), A. JEANROY, *La poésie provençale dans le sud-ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIV siècle*, dins *Histoire littéraire de la France*, vol. 38 (París 1949), i també el recull d'obres premiades als certàmens tolosans *Les joies du Gai Savoir*, ed. d'A. JEANROY (Tolosa 1914). L'única lírica romànica medieval que ha conservat composicions en versos estramps és la italiana.

Així doncs, parteixo de la hipòtesi que les composicions escrites íntegrament en versos estramps han estat una «invenció» dels poetes catalans que, amb el suport de *Las leys d'amors* i de preceptistes locals com Jacme March i Lluís d'Averçó, operen una selecció entre diferents elements de la tradició occitana i els donen forma nova. En aquest sentit, cal no oblidar que el mot *estramp* és occità, i que com a terme retòric és codificat a les *Leys tolosanes*, d'on passa als preceptistes catalans; i cal no oblidar tampoc que composicions com l'alludit poema de Febrer, i altres, semblen tenir a la base la influència de procediments trobadorescos vehiculats pel *trobar ric* —i especialment per Arnaut Daniel— que podien resultar operatius en un moment, el pas del segle XIV al XV, de revifalla trobadoresca.

1. *El mot*

Ara mateix he alludit al caràcter provençal del mot *estramp*, que té el seu ètim en l'adjectiu llatí *strambus*, que significa 'coix', 'garrell'⁹ i que, de fet, hauria d'haver donat la solució *estramb* (f. *estramba*), no documentada en occità antic però que trobem, en canvi, en italià sota la forma *strambo*, que, al costat dels sentits 'estrany', 'extravagant', ha conservat també, tot i tenir un ús molt limitat, l'etimològic de 'tort', 'garrell'.¹⁰ En occità la forma *estrampa* apareix ja al text d'Arnaut Daniel reproduït més avall, que sembla una de les primeres documentacions

De cap al 1270-80 és l'anònim «Il mare amoroso», que, tanmateix, no té cap relació amb els nostres estramps. D'una banda, no hi ha organització estròfica i, de l'altra, Contini ha remarcat la seva probable vinculació amb les *artes dictandi*, i doncs amb una cultura notarial, com serà el cas, al tres-cents, de Francesco da Barberino (vid. G. CONTINI, *Poeti del duecento. Poesia cortese toscana e settentrionale* [Torí 1976], II, p. 229). Pel que fa a la poesia castellana, no és fins al segle XVI, i per influx italià, que hi trobem composicions en versos sense rima, que, malgrat certes afirmacions de Pagès (vegeu la nota 98), no tenen res en comú amb els estramps catalans.

9. Vid. J. COROMINES, *DECLC*, s. v. «estribot», i *DCECH*, s. v. «estrambote».

10. F. MISTRAL, a *Lou tresor dóu Felibrige* (París 1932; reprint: Ginebra-París 1979), dóna el mot en la forma *estramb* (f. *estrambo*), però no la documenta. Per a l'italià, vid. N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana* (Bologna 1984), s. v. «strambo».

del mot. Pel que fa al significat, Levy¹¹ remet només al sentit retòric («*non rimé*»), igual com fan Honnorat i Raynouard,¹² i tots plegats remetent, excepte Levy, que ho fa també a Arnaut Daniel, a un text tan tardà com *Las leys d'amors*; Mistral, en canvi, a part de definir *rimo estrambo* com a «*vers blanc*», dóna per al mot el sentit d'«*estropié*», que no documenta.¹³ Sigui com vulgui, el mot hagué de tenir, originàriament, el mateix sentit que tenia en llatí, i sembla clar que el sentit retòric, que és el que preval, és força tardà i cal atribuir-lo a les preceptives tolosanes del segle XIV, sense perdre de vista, però, que aquest significat retòric deriva de l'ús del mot en sentit figurat en contextos literaris,¹⁴ com pot demostrar aquesta cobla d'Arnaut Daniel:

Doutz brais e critz,
lais e cantars e voutas
aug dels auzels q'en lur latin fant precz
qecs ab sa par, atressi cum nos fam
a las amigas en cui entendem;
e doncas ieu q'en la genssor entendi
dei far chansson sobre totz de bell'obra
que no-i aia mot fals ni rim'estrampa.¹⁵

Aquests versos, bastits a partir de la identificació de la intensitat de l'amor amb la perfecció del poema creat, contenen una afirmació molt característica de Daniel: la voluntat de «*far chanson [...] de bell'obra*», que ell xifra en l'absència de «*mot fals*» i de «*rim'estrampa*». Atès el context i l'expressió *mot fals*, que es refereix entre els trobadors a defectes de mesura o de rima,¹⁶ és evident que «*rim'estrampa*» designa també un defecte tècnic: que algun vers sigui coix des del

11. E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français* (Heidelberg 1966) i *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch* (Leipzig 1894-1918; reprint: Hildesheim-Nova York 1973), s. v. «estramp».

12. M. RAYNOUARD, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours* (París 1838-1844), i S. J. HONNORAT, *Dictionnaire provençal-français* (Digne 1846-1847; reprint: Marsella 1971), s. v. «estramp».

13. *Op. cit.*

14. *Vid.* la nota 21.

15. «Doutz brais e critz» (P.-C. 29, 8), vs. 1-8; ed. Toja, p. 297.

16. *Vid.* M. DE RIQUER, *Los trovadores* (Barcelona 1975), vol. I, p. 36.

punt de vista de la rima, és a dir, que no rimi. No sembla, doncs, que aquesta expressió pugui designar cap procediment versificatori, sinó més aviat un defecte; si ens atenim a la codificació de *Las leys d'amors*, aquesta estrofa fóra estrampa, car els versos no hi rimen (però sí que troben correspondència a les estrofes següents, és a dir, són *rimms dissoluts*), i doncs difícilment podia Daniel dir que no vol «rim'estrampa» en una cobla que rebés justament aquest nom. En definitiva, aquesta expressió vol dir senzillament 'rima coixa', aplicada figuradament als versos.¹⁷

El pas del mot a l'àmbit de la preceptiva literària, però, resultarà decisiu per al seu sentit, que quedarà fixat ja exclusivament en aquesta direcció. Una mostra que l'alteració semàntica és profunda la poden proporcionar aquests versos d'Andreu Febrer, escrits dos segles més tard que els d'Arnaut Daniel:

Qu-yeu am e cerff, e no fau res que folhs,
de les milhors la milhor, e suy seus;
e si bé-m dis fos de s-amor stramps
no me'n destulh plus que de carn fay lops.¹⁸

En aquest cas, el mot ja no es refereix a rimes ni a versos, sinó a la relació del poeta amb la seva dama, i reclama una interpretació de «lliure» o «deslligat» que no solament s'allunya del sentit etimològic i del figurat que prenia en els versos d'Arnaut Daniel, sinó que pressuposa un ús anterior que n'hagi anat fixant el significat alludit, i això només es troba en el camp de la preceptiva; aquesta fixa per a *estramp* el sentit retòric de «vers solt» i permet a Febrer de conferir-li una nova eficàcia en traslladar-lo del pla de la retòrica al de l'eròtica. Caldrà, doncs, veure quin és el sentit exacte que *Las leys d'amors* i els preceptistes catalans atorguen a *estramp*, tot establint les diferències entre

17. *Vid.*, a propòsit d'aquest text, LEVY, PSW, s. v. «estramp». Segons Levy, l'expressió «rim'estrampa» no s'ha d'entendre com a «rima imperfecta», que és el sentit que li dona Canello, sinó com a «vers sense paraula final, de manera que no troba correspondència de rima en el lloc corresponent de l'estrofa següent». Levy té en compte un sentit fonamentalment tècnic del mot que no s'adiu al passatge.

18. Poesia x, «Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs», vs. 9-12; ed. Riquer, p. 93.

aquest terme i altres que s'hi relacionen, com *espars* o *dissolut*, i comprovar fins a quin punt aquestes definicions teòriques s'ajusten a les composicions catalanes en versos estramps.

2. Les preceptives

a) *Las leys d'amors*. La codificació d'*estramp* com a terme retòric apareix per primera vegada a les tres redaccions de *Las leys d'amors* (1.328-37, 1.337-43 i 1.355) —i és, doncs, absent dels tractats anteriors, inclosos els que d'una manera o una altra tracten de versificació—,¹⁹ que s'ocupen fonamentalment de definir i exemplificar els termes *rim estramp* i *cobla estrampa*.

Pel que fa al primer, se'l considera una de les quatre classes de rima («*Tug li rim o son estramp oz acordan, ordinal o diccional*»)²⁰ i, segons la redacció versificada, és anomenat així «per semblança» (és a dir, per aplicació del mot en sentit figurat), a diferència dels altres, el nom dels quals deriva directament de les seves característiques.²¹ Quant a les definicions, el concepte *rim estramp* no és explicat a la primera redacció, i l'autor s'hi limita a distingir i a definir separatament els dos tipus de *rim estramp*, el *comu* i el *car*, tot exemplificant-los (amb la qual cosa Guilhem Molinier sembla suposar que el sentit del mot ja és conegut):

«Rim estramp comu son dig per so car las finals sillabas de cascun bordo son comunas en tan que si hom volia far acordansa natrobaria pro dautras aytals segon quom pot vezer per aquest ysshample [...] »Rim estramp car son dig per lo contrari dels comuns quar paucas dictios ni sillabas poyria hom trobar semblans ad aquelas per far leyal acordansa.»²²

19. Amb tot, mereix una atenció especial un dels tractats que acompanyen el *Cançoneret de Ripoll*, sobre el qual hauré de tornar més avall (vegeu *infra*, § 4).

20. *Las leys d'amors*, ed. de J. ANGLADE (Tolosa 1919), vol. II, p. 98 (a partir d'ara, *Leys*). Vid. també *Las flors del gay saber*, ed. de J. ANGLADE (Barcelona 1926), p. 55 (a partir d'ara, *Flors*).

21. «Stramps es nominatz per semblança, / Acordang car vol acordansa / Ez ordinal orde requier; / Diccional so nom refier / A dicio [...]» (*Flors*, p. 55). Aquesta explicació del sentit dels termes no és a cap més redacció.

22. *Las flors del gay saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, ed. de M. GATIEN-ARNOULT (París-Tolosa 1840-1843), vol. I, ps. 150-152 (citaré sempre, abreujada-

La segona redacció no aporta res de nou a la primera (defineix d'una manera molt semblant i posa els mateixos exemples),²³ mentre que la tercera, en canvi, dóna una definició clara, abans de passar a la distinció entre *comu* i *car*, del terme *rims estramps*:

«Rims *estramps* es digz quar no s'acorda am degu dels autres, ni degus dels autres ab luy en leyal acordansa.»²⁴

Pel que fa a la definició de *cobla estrampa*, les dues primeres redaccions remetent al que ja s'ha dit de les rimes (i la primera, a més, hi conté una breu al·lusió quan tracta de les *rims dissolutas*, sobre la qual tornaré tot seguit).²⁵ Novament, doncs, l'única definició la trobem a la tercera redacció, que presenta la *cobla estrampa* com un dels sis tipus principals de cobles:

«*Estrampa* es dicha quar las dictios finals non han lunha acordansa. Doas manieras de cobblas estrampas havem, cara e comuna, ayssi quo havem dos rims estramps car e comu; e d'aquels prendo lor nom. E so qu'es dig aqui de rims pot hom ayssi entendre.»²⁶

D'aquestes codificacions se'n poden extreure algunes conclusions provisionals: els rims *estramps* són aquells que dins una cobla no són associats per l'acordança de rima —i només si tots els versos de la cobla són sense rima podem parlar d'*estramps*—, i, en conseqüència, la *cobla estrampa* és la que està constituïda íntegrament per versos d'aquesta mena. Però en tots els casos les definicions s'apliquen a una cobla, i mai no es té en compte la possibilitat que existeixi una composició en base

ment, Gat-Arn.). Els exemples, que es repeteixen a les tres redaccions, són constituïts per dues cobles de versos sense rima, una per a cada tipus de *rim estramp*, acabats amb els següents mots-rima: *comu*: *mortz, arrapa, deporta, frire, entorn, dupta, paubre i garda*; *car*: *celcle, cambas, polces, enclutge, febres, sonn* (corrupció de *somi*) i *yesca*.

23. Vid. *Flors*, p. 55.

24. *Leys*, p. 98. La definició dels dos tipus de *rim estramp*, així com els exemples, manquen en aquesta redacció per una llacuna de sis folis en el manuscrit.

25. Vid. *Gat-Arn.*, ps. 144-146 i 164, i *Flors*, p. 63.

26. *Leys*, p. 124. Després de la definició s'hi copia la cobla que ha servit per exemplificar els *rims estramps cars*, amb la rúbrica «Cobbla estrampa cara».

a la combinació de *coblas estrampas* independents (unes cobles que, justament, formen una categoria a part de les *acordans* i les *ordinals*, per exemple);²⁷ la combinació de *coblas estrampas*, en definitiva, no sembla possible si no és relacionant-les entre elles per la rima, és a dir, en composicions de rimes, o cobles, *dissolutas*. Si més no, això és el que es desprèn d'una passatge de la primera redacció, en el qual, després de reproduir una estrofa de versos estramps, se'ns diu:

«Ayssi pot hom vezer que aquesta cobla de se meteyssha non ha lunha acordansa ans es tota de si *estrampa*, et per so ajustem lui outra que li responda per acordansa et adonx am doas la una haven respieg a la otra engendro rimas dissolutas.»²⁸

Sembla doncs que, per dir-ho en mots de Jeanroy, «les rimas estrampas (*boiteuses*) sont isolées et ne trouvent leurs correspondantes que dans les autres couplets»,²⁹ de manera que es pot dubtar, bé que mai no es diguï explícitament, que les *Leys* admetin cap procediment que combini *coblas estrampas* sense posar-les en relació per la rima sota un rígid esquema d'unisonància. Les composicions íntegrament en versos estramps, doncs, no tenen cabuda a les preceptives tolosanes, si és que volem atorgar algun valor al seu silenci en aquest sentit; i ho podria confirmar el fet que, com he dit més amunt, no hi ha composicions d'aquesta classe en la lírica trobadoresca ni tampoc a la poesia occitana de certamen, tan deutora de *Las leys d'amors* (i, encara, vegeu més avall com Joan de Castellnou, tan vinculat als certàmens tolosans, i ell mateix preceptista que té les *Leys* com a model, ignora —o quasi— aquest tipus de versos). Amb tot, ja hi ha un terme codificat, i no es pot deixar de remarcar la influència que aquestes preceptives havien d'exercir sobre els versos estramps catalans, especialment si ens fixem en l'existència teòrica d'un *rim estramp car*, atès que se'n diu que és difícil —però no impossible— de fer rimar amb altres; i, encara, en els exemples de *rim estramp car* el mot que clou els versos és paroxíton, com ho serà, sense excepció, en tots els poemes catalans en versos estramps.³⁰

27. Vid. *Leys*, p. 123.

28. Gat-Arn., p. 164.

29. A. JEANROY, *Las Leys d'Amors*, dins «HLF», 38, p. 173.

30. Vid. *supra*, nota 22. Això té interès també perquè els poemes en *coblas dissolutas* no exigeixen en cap cas la terminació plana dels versos.

No voldria acabar aquesta exposició dels continguts doctrinals de *Las leys d'amors* sense presentar ràpidament la diferència que, d'una manera explícita, el preceptista estableix entre el terme *estramp* i un de semblant, *espars* (o *brut*), que, com s'ha vist, de vegades s'hi confon.³¹ Aquest darrer és, segons les *Leys*,

«cant per acordansa no se dobla en alcuna cobla. Et en aysse cant alguna cobla conte alqus bordos acordans et .j. o dos o mays no acordans; aytal verset no acordan son dig espars o brut [...]»³²

I, després d'aclarir que el *rim espars* no té res a veure amb la *cobla esparsa*, el preceptista afegeix:

«quar si tug eran ses acort, adonx no serian espars ni brut, ans serian estramp»³³

amb la qual cosa queda ben clar el sentit dels mots: el *rim espars*, assimilable al procediment que els gallego-portuguesos anomenen *palavra perduda*³⁴ i, potser, amb el *carmen incommitatum* de què parla Dante a propòsit d'un tal Got Mantuà³⁵ (el procediment és també a la poesia dels *trouvères* francesos, designat *estramp* per Dragonetti,³⁶ a la italia-

31. *Vid. supra*, nota 8. Per a l'ús atípic del terme *estramp* en dues balades de Lluís de Vila-rasa, *vid. infra*, nota 37.

32. *Leys*, ps. 104-105.

33. *Ibid.*, p. 105.

34. Que consisteix a introduir «*hva palavra que non rimasse com as outras [...] E esta palavra pode meter o trobador no começo ou no meio ou na cima da cobra en qual lugar quiser; pero que, se a meter en hva cobra, deve-a meter nas outras, en cada hva delas en aquel lugar*» (*Poética fragmentaria* del Cançoner de la Biblioteca Nacional de Lisboa; *apud* J.-J. NUNES [ed.], *Cantigas de Amigo dos trovadores galego-portugueses*, vol. I [Lisboa 1973], p. 425). M. Rodrigues-Lapa (*Lições de literatura portuguesa* [Coimbra 1981], p. 224) identifica erradament aquest procediment amb les *rimas dissolutas*.

35. *De vulgari eloquentia*, II, XIII, 5: «*Sunt etenim quidam qui non omnes quandoque desinentias carminum rithimantur in eadem stantia, sed easdem reptunt sive rithimantur in aliis, sicut fuit Gottus Mantuanus [...]: hic semper in stantia unum carmen incommitatum texebat, quod clavem vocabat; et sicut de uno licet, licet etiam de duobus, et forte de pluribus*» (ed. de M. ROVIRA SOLER i M. GIL ESTEVE [Madrid 1982], p. 208).

36. *Op. cit.*, p. 456. *Vid. supra*, nota 8.

na³⁷ i, no cal dir-ho, és freqüent a la dels trobadors, a la poesia catalana de certamen i a la catalana dels segles XIV i XV,³⁸ és el vers, o versos, solts dins una cobla rimada, tant si la rima dels versos esparsos es repeteix a les altres cobles com si no, mentre que la designació *estramps* es reserva per a la cobla amb tots els versos solts des del punt de vista de la rima.

b) *El «Torcimany» de Lluís d'Averçó*. Si dels preceptistes catalans que proporcionen indicacions retòriques als poetes i versificadors locals deixem de banda, de moment, Jacme March per la seva dedicació exclusiva al rimari, tant Joan de Castellnou com Lluís d'Averçó se'ns apareixen com a glossadors de *Las leys d'amors*. Pel que fa a la qüestió dels

37. A Chiaro Davanzati, per exemple. Vegeu l'obra de Contini citada a la nota 8.

38. A la poesia catalana d'aquesta època és freqüent de trobar-hi el *rim espars* completament aïllat, com a la peça núm. 4 de Lluís Icart (ed. de J. MOLAS, *L'obra lírica de Lluís Icart*, «Estudis Romànics», x [1962], p. 247) o a l'anònima «Atressi-m pren com la mola com mol» (ed. de M. de RIQUER, *Miscelánea de poesia medieval catalana*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», xxiv [1954-1956], p. 184). Reprenent la mateixa rima, el trobem a les cançons v i XIII de Gilibert de Próixita (*Poesies*, ed. de M. de RIQUER [Barcelona 1954], ps. 48 i 68). Per a exemples en la poesia tolosana, vegeu *Les joies du gai savoir, passim*. El terme *rimes esparses* és també definit a l'alludit tractat de Ripoll: «<Rim>es sparses seguons als uns no son sino rimes soltes mas empero io trop que ri<me>s sparses son aqueles qui en una cobla matexa son luyn les unes de les altres axi <con> n'i ha .ij. o .iij. al mig, axi con clarament pot veure qui be o vol guardar en los <c>antas dels trobados antichs» (ed. de J. H. MARSHALL, *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and associated texts* [Londres 1972], p. 104). Marshall (p. 143) remet a la definició de *rim espars* de les *Leys*, però no acaba d'aclarir el text: què vol dir «son luyn»? D'altra banda, a la nota 31 he al·ludit a l'ús anòmal del terme *estramp* en les rúbriques de dues balades de Lluís de Vila-rasa (vegeu-les a A. PAGES, *La poésie française en Catalogne* [Tolosa-París 1936], ps. 254 i 256). No hi ha, en aquests textos, cap vers que pugui respondre a l'apel·latiu d'*estramp*, ni tan sols al d'*espars*. Deixant de banda la possibilitat que calgués relacionar aquest ús del terme amb d'altres de la mètrica francesa, com *rime desjoincte* o *dispars* (vid. E. LANGLOIS, *Recueil d'arts de seconde rhétorique* [París 1902], ps. 207 i 307), podríem entendre que el significat de «vers solt» que té *estramp* no s'ha pres com a absència de rima, sinó com a denominació dels versos que queden solts respecte a uns esquemes fixos (creuats, apariats), d'una funció (retrinx) o d'altres tipus de versos (biocs, per exemple).

versos estramps, però, la seva aportació és diferent: mentre que Castellnou només s'hi refereix una vegada, i encara de passada («car havem sonances e consonances bordes, de les quals no tractam, car les prendrem per estrampes»),³⁹ Averçó dedica a aquesta classe de versos una atenció —en part deguda a la seva habitual proximitat expositiva— que depassa de molt les codificacions anteriors.

Efectivament, els termes *rim estramp* i *cobla estrampa* de les *Leys* es veuen ampliat a *bordó*, *natura*, *manera* i *diccions* i, encara, defineix amb el substantiu *estrampa* un tipus de composició.⁴⁰ Per tal d'entendre, però, el valor que atorga a aquests procediments, cal fixar-se en dues coses: una, que Averçó redueix els quatre tipus de rims codificats per les *Leys* a la sola natura dels *acordans*, atès que *estramps*, *ordinals* i *diccionals* no són definits així per la naturalesa de les acordances, sinó per la seva absència, la seva combinació o la seva relació amb el sentit dels mots, de manera que a les seves consideracions sobre els estramps caldrà tenir sempre present que intentarà justificar-los com a *acordans*; l'altra és que, molt ortodoxament, defineix *rim* com a «tota paritat de silhabas posada en dos o en mes bordons» (a diferència de l'*acordança final*, que és «tota conclusió de so en fi de dicció de bordó»),⁴¹ la qual cosa justifica automàticament que els *estramps*, que queden definits per la manca d'*acordança final*, són *rims*:

«Sapiatz que si la sola acordança final era rim, e la paritat de silhabas posadas en bordons no eren rim, seguir s'hia que bordons estramps no serien rim, per ço com lur acordança final es sola en sa sonoritat e sens acord de altre final so qui li faça par [...]. Ans verament sapiatz que bordons estramps, be que no hajen en lur final so paritat ab altre bordó, ço es, en la derrera silhaba, es verteder rim [...].»⁴²

El fet que Averçó atorgui als versos estramps un valor provatori de les seves afirmacions generals sobre la rima revela prou bé no sola-

39. *Compendi de la conaxença dels vicis que poden esdevenir en los dictatz del gay saber*, dins Joan de CASTELLNOU, *Obres en prosa*, ed. de J. M. CASAS HOMS (Barcelona 1969), p. 151.

40. *Vid.* «*Torcimany*» de Luis de Averçó, ed. de J. M. CASAS HOMS (Barcelona 1956), vol. I, ps. 100-103, 226 i 295; i vol. II, ps. 2, 3, 8, 9, 13, 14 i 22.

41. *Ibid.*, vol. I, p. 101 (i, en general, ps. 97-104).

42. *Ibid.*, vol. I, p. 101; vegeu també ps. 102-103.

ment que el concepte devia ser ja familiar al darrer quart del segle XIV —mai no el defineix explícitament—, sinó també que, potser, la pràctica literària n'havia consolidat l'ús. Si més no, Averçó afirma que aquesta classe de vers no té res a veure, contra el que deia Castellnou, amb les sonances i consonances bordes, i que és aprovat «per los actors d'esta sciencia». ⁴³ Si bé sembla evident que aquests autors es redueixen a Guilhem Molinier, també ho és que en les seves exposicions el preceptista barceloní va més enllà que el seu predecessor tolosà: primer, per l'afirmació comentada que l'*estramp* és un rim *acordan*; segon, per la seva referència a rims «sens par en lo mon»:

«Lo rims estramps, ço es, los sons finals solutaris, si be-s han natura e manera de solitut [...], e per tal dich manera asoliada com lur manera es tal que cascú rim o so final de bordó e de dicció vol estar en cobla sol e sens paritat de companyia, no però que aquelhs rims o sons finals de dicció e per consegüent de bordó sien sens par en lo mon com molts se'n troben ab dreta paritat de so qui-s poden posar e-s posen en cobla estrampa o en sons finals de las diccions dels bordons de aquelha però si en alguns era trobada no paritat, ço es, que fossen sols, sens que par rim en lo mon no-s pogues trobar a aquelhs, encara així sols com serien, si romandrien de la dicta natura de sonança o de consonança o de leonismiat, com la manera que han d'estar axí sols com dit es [...] no procehex del rim aquelha manera quant es a sa propia natura, mas procehex quant es a la natura solitaria e estrampa de la cobla, la qual en si mateixa no sofer que un rim sia ab altre acompanyat, en fi de bordó, e per consegüent en so final de dicció.» ⁴⁴

Averçó afirma aquí molt explícitament que els rims estramps ho són en la mesura que la cobla estrampa exigeix versos no rimats, i, encara, que aquests versos no rimats poden ser acabats en mots «sens par en lo mon [...] qui-s poden posar e-s posen en cobla estrampa»; una tal referència remet al que serà una de les constants dels versos estramps catalans, és a dir, l'ús de mots-rima rars i, si pot ser, únics, recurs que serà glossat per Jacme March en la forma dels *rims de fenix*, i que el mateix Averçó recull al *Torcimany*. Aquest, en la seva introducció al

43. *Ibid.*, vol. II, p. 13.

44. *Ibid.*, vol. II, ps. 2-3.

rimari, promet que a la fi de la «manera terça, haurá diccions eztrampas, equivochas e dirivativas»,⁴⁵ tot i que a l'hora de la veritat res d'això no hi figura (sí, en canvi, al *Libre de concordances* del seu col·lega Jacme March); no hi ha dubte que aquestes *diccions eztrampas* no poden ser sinó mots sense consonància possible, l'ús dels quals, a més a més, sembla que ha de justificar —i ha de quedar justificat per— l'existència, no de cobles, sinó de composicions senceres en versos estramps, suposició que el mateix Averçó s'encarrega de confirmar en un altre passatge del *Torcimany*:

«Encara us dich que en un dictat matex podetz fer cobles, cascuna dessemblant de so, en cascun bordó de cascuna cobla. E aquesta manera de dictat, ha nom *estrampa*.»⁴⁶

Aquesta afirmació, sumada a totes les anteriors, només pot voler dir que en els temps en què Averçó compon el seu tractat existeix ja un tipus de composició que no trobàvem al·ludida en textos teòrics anteriors; uns temps que, si fa no fa, coincideixen significativament amb els del poema I de Febrer, primera *estrampa* conservada. Amb això no vull suposar cap influència de l'un sobre l'altre, sinó més aviat insinuar que tant les afirmacions d'Averçó com la pràctica febreriana responen a un ambient que admet, i fins i tot valora, aquesta forma de versificació. Tal com ha dit Riquer, i malgrat els problemes de datació del *Torcimany*,⁴⁷ aquest «és una peça fonamental per a la comprensió de la poesia cortesana catalana anterior a Ausiàs March, no perquè exercís influència sobre els poetes [...], sinó perquè la seva doctrina recull el que al seu temps era considerat vàlid per a l'art de trobar».⁴⁸

45. *Ibid.*, vol. II, p. 22.

46. *Ibid.*, vol. I, p. 226. El terme *estrampa* que designa aquestes composicions no torna a aparèixer fins a finals del segle XV en les rúbriques dels poemes en estramps inclosos al *Cançoner de París*. D'altra banda, Averçó no diu res sobre les característiques o la funcionalitat retòrica de les *estrampes*. En aquest sentit, no entenc unes afirmacions de l'editor de l'obra sobre la consideració dels estramps en relació amb el to literari i la raresa dels mots-rima (vol. I, p. LX), car no he sabut trobar enlloc referències d'Averçó que les justifiquin.

47. El llibre no és datat, i no ofereix tampoc indicis que permetin de fer-ho amb exactitud. Riquer, prudentment, el situa al darrer quart del segle XIV (*Història de la literatura catalana*, vol. I [Esplugues de Llobregat 1980], p. 561).

48. *Ibid.*, p. 564.

c) *Jacme March i els «rims de fenix»*. Aquestes consideracions poden ser també vàlides per a Jacme March, la relació del qual amb Averçó no és únicament la d'haver estat mantenidor del consistori barceloní, sinó la d'haver estat també preceptista en un dels camps a què Averçó dedicava més atenció: el del rimari; i, encara, amb unes coincidències molt significatives malgrat l'absoluta independència del *Torcimany* i el *Libre de concordances*, datat el 1371, en el sentit que l'autor d'aquest darrer inclou al final del seu diccionari de rimes la llista, promesa i no donada per Averçó, de rims equívocs, de rims maridats (o derivatius) i dels anomenats per l'autor *rims de fenix*. Sota aquesta darrera denominació Jacme March inclou seixanta mots que, segons ell, no tenen cap possibilitat de rimar amb altres i són, doncs, completament singulars:

«Aquests rims son rims de fenix per ço com fenix es un sols, axi aquests rims son singulars sens par.»⁴⁹

Bé que el que March defineix es correspon previsiblement amb les *diccions eztrampas averçonianes*, la denominació que atorga a aquests mots, i la seva justificació, ens porta més enllà que no ho feia l'autor del *Torcimany*, justament per les idees de singularitat i unitat que s'associen a l'esment de l'au fenix. Ja d'entrada, si March, el 1371, codifica mots que no poden rimar amb cap més és versemblant de suposar que cal usar-los en composicions en versos estramps.⁵⁰ Si això és cert —i al-

49. *Diccionari de rims de Jaume March*, ed. d'A. GRIERA (Barcelona 1921), p. 74. Abans de la definició hi ha una cobla de vuit versos per exemplificar aquests rims, un dels mots-rima de la qual, *erba*, no és inclòs a la llista que segueix la definició. La majoria d'aquests mots, d'altra banda, ja han aparegut a les llistes de les consonàncies, on queden solts. Sembla que March, per confeccionar la seva llista de *rims de fenix*, no hagi fet sinó repassar el diccionari i afegir-hi alguns mots nous.

50. Tot i que hi ha la possibilitat d'usar-los per cloure *rims espars* en composicions rimades; el poema d'Icart citat a la nota 37, per exemple, tanca cada cobla amb un vers que queda solt i que acaba amb mots cars propis de textos en estramps (*segle, càrcer*) o que són al *Libre de concordances*, com *noble*. Amb tot, el fet que el mateix preceptista exemplifiqui aquests rims amb una cobla sencera fa creure més en un possible ús per a composicions en estramps. (I no cal dir que em sembla fora de lloc pensar en la sextina, amb la seva repetició de sis únics mots, perquè si alguna cosa no hi ha a la lírica catalana són sextines —per bé

guns dels poetes que escriuen estramps ho confirmen, especialment Jordi de Sant Jordi, Roís de Corella i fins i tot Pere Seraff—, la denominació «fènix» pren una dimensió especial, ja que per a March la importància d'aquests rims —i doncs dels versos estramps— rau en la seva singularitat, reblada amb l'al·lusió a un ocell únic, el nom del qual ho és també des del punt de vista de la rima.

La cosa, és clar, no és nova, car l'ocell fènix ocupa un lloc destacat en la tradició literària medieval, especialment per la suggestió del mite del renovellament.^{50bis} Així, als bestiaris el fènix exemplifica el poder creador de Déu,⁵¹ i a la poesia amorosa és freqüent de veure'l com a referent del turment etern de l'amant, com en aquests versos de Gilabert de Próixita:

Co.l Ffènix fay, qui.s crema per natura
perquè son cors vaje renovelhan,
o ay fayt yeu, dona, que.m vau creman
del foch d'amor per haver joya pura;
però, midons, yeu no semble l'auselh,
car tots jorns crem e nul temps renovelh
mon dol en joy, ans dobla me feunia.⁵²

Aquest és, també, el sentit que la imatge d'aquest ocell pren en la poesia italiana i en la francesa dels *trouvères*.⁵³ D'altra banda, els esments del fènix contenen sempre al·lusions al seu caràcter únic. Trobem als bestiaris expressions com «e no n'és sinó un», «d'on en lo món no n'i ha més de hu», i altres de semblants apareixen també en la poesia amo-

que quan a les darreries del segle xv el poeta Joan de Sant Climent fa un poema que s'assembla a la sextina, es val dels *rims de fenix* codificats per March.)

50 bis. A part dels exemples que reporto tot seguit, vegeu aquests i altres valors de la imatge de l'ocell fènix a M. R. JUNG, *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge* (Bern 1971), ps. 220-226.

51. *Vid. Bestiaris*, ed. de S. PANUNZIO (Barcelona 1963-1964), vol. I, ps. 130-131, i vol. II, ps. 102-104 i 120. Vegeu també el *Llibre del tresor* de Brunetto Latini (ed. de la traducció catalana de C. WITTLIN [Barcelona 1976], vol. II, p. 69).

52. Poesia XII, vs. 28-34 (ed. Riquer, p. 66).

53. Vegeu-ne exemples a W. PAGANI, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana* (Bari 1968), ps. 447-449, a E. SAVONA, *Repertorio tematico del dolce stil nuovo* (Bari 1973, p. 364), i a DRAGONETTI, *op. cit.*, p. 209.

rosa; fixem-nos com el fènix exemplifica la soledat de l'amant en els versos cinquè i sisè d'aquesta cobla d'una composició catalana anònima:

Si com per dol ffenix quant es antichs
mor, si.m cuy yeu per mon gran dol morire,
car celha qu'am no vol que.l sia.michs,
don tot mon fayt per liey son en asire;
e semble.l dits fenix, qui viu ses par,
que.mich semblán d'ome no vey servir,
don mey treball no poden proffitar,
mes ges per ço de liey no.m vulh partir.⁵⁴

Petrarca mateix, en un poema on identifica Laura amb el fènix, l'anomena «*bellezza unica et sola*», i en un altre lloc, per tal d'exemplificar la soledat del seu voler, el poeta es compara a aquest «augel» que vola «*sol senza consorte*».⁵⁵ I molt més explícit en la singularització és, ja al segle xv, el castellà Juan de Mena:

Como el Fénis fizo Dios
en el mundo sola un ave,
así quiso que entre nos
sola tal fuéssedes vos
de fermosura la llave.⁵⁶

Al capdavant, ja Sèneca havia dit que d'homes bons en neixen, com el fènix, un cada cinc-cents anys.⁵⁷ I és per tot això que el mot acaba recollint en ell mateix aquest sentit de singularitat: «fènix» vol dir «persona única, excellent», i segons sant Isidor «*Arabes singularem "phoenicem" vocant*».⁵⁸

54. «Si com per dol ffenix quant es antichs», vs. 1-8 (ed. de M. de RIQUER, *Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurrieron a las justas de Tolosa*, «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», xxvi [1950], p. 309).

55. Sonet CLXXXV, v. 11, i cançó CXXXV, vs. 5-15 (*Canzoniere*, ed. de G. CONTINI [Torí 1982], ps. 241 i 187).

56. Composició núm. 11, vs. 66-70 (*Obra lírica*, ed. de M. A. PÉREZ PRIEGO [Madrid 1979], p. 96).

57. *Epistulae ad Lucilium*, llibre v, XLII, 1.

58. *Etimologies*, llibre XII, 7, 22 (*apud De ave phoenice (El mito del ave fénix)*, ed. d'A. ANGLADA ANFRUNS [Barcelona 1984], p. 158).

De tot això se'n desprèn que Jacme March, en designar amb el nom d'aquesta au fabulosa un tipus de *rims*, no fa sinó dignificar la unicitat d'uns mots que, en posició de rima, se singularitzen en el seu isolament absolut, cosa que es rebla amb el fet, ja alludit, que *fènix* sigui justament un *rim de fènix*. Portant les coses més enllà, dignificar pot voler dir fer aquests mots especialment aptes per a les composicions en versos estramps, els quals, amb la seva presència, es farien també més dignes —i, al mateix temps, més justificables. La codificació marquiàna, així, a més d'oferir als poetes un repertori útil de mots-rima per als seus versos estramps, pot explicar-nos no solament la sovintejada presència del mot «fènix» en rima, precisament amb el sentit de «singular» o «excel·lent», en els poemes en versos estramps escrits al segle xv, sinó també la progressiva tendència a assimilar els termes *estramp* i *fènix* o, dit d'una altra manera, la tendència ideal d'aquests versos a cloure's amb *rims de fènix*, cosa que arriba a Pere Serafi, que, com ja veurem, anomena *versos fènix* els estramps⁵⁹ (i ja abans d'ell trobem una explícita associació entre els dos termes, com a sinònims de «singular», en un vers de la composició que Francí de Castellví presentà al concurs marià de València del 1474, en el qual, referint-se a la Verge, diu: «fènix estram, ab vós negú no rima»⁶⁰). Conseqüència d'això, tot i que es tracta d'una mera suposició, fóra la utilització dels versos estramps, en ocasions, per a composicions laudatòries o que reclamen una especial excel·lència formal, aspecte que ja trobem en el poema I de Febrer i que s'accentua notablement, ja tocat de manierisme, a finals del segle xv; és a dir, potser Jacme March no és del tot aliè a l'associació dels versos estramps, singulars i excel·lents si es clouen amb *rims de fènix*, amb la singularitat i l'excel·lència de l'objecte del poema —o del subjecte de l'enunciació— que es manifesta en alguns casos. Si a tot això s'afegeix que, dels seixanta mots de la llista de March, cinquanta-cinc són plans —com ho eren els dels exemples dels *rims estramps cars* de *Las leys d'amors*—, i que aquesta és una de les característiques essencials dels versos estramps, cal concloure l'efectiva influència d'aquest preceptista sobre els poetes catalans, d'altra banda

59. Vid. la nota 131.

60. «Mare del Fill al Qual sou vera Filla», v. 15 (ed. d'A. FERRANDO, *Els certàmens poètics valencians* [València 1983], p. 258).

demostrable documentalment: Pere de Queralt posseïa un exemplar del *Diccionari*, i possiblement també Pere March,⁶¹ i ja s'ha assenyalat l'ús evident que en féu Jordi de Sant Jordi⁶² (i no només ell: vegeu, més avall, les consideracions a propòsit de Dionís Guiot, Joan Roís de Corella o Joan de Sant Climent); i encara, al segle XVI, la denominació que Serafí atorga als versos estramps fa pensar en una evident dependència marquiàna.

d) *El segle XVI: Francesc d'Olesa.* El segle XV no fou, a les terres catalanes, un segle donat a la redacció de preceptives; s'havia produït una revifalla de la lírica cortesana i de certamen, i els poetes tenien al darrere un bon gruix d'obres teòriques, especialment *Las leys d'amors* i productes locals com el *Libre de concordances* de Jacme March. En canvi, en veiem repararèixer al segle XVI amb una justificació ben clara: en uns moments de dissolució de la poètica posttrobadoresca, que alguns consideren encara viable, els tractats retòrics tenen la funció i el valor de fixar i d'intentar perpetuar uns principis estètics, o més aviat tècnics, validats per una tradició. Aquest és el cas de l'*Art de trobar* del mallorquí Francesc d'Olesa, redactada el 1538 amb l'explícita intenció d'exhumar «aquesta art que ls antichs anomenavan gaya scientia», que estava «sepultada y quasi en universal oblivio»,⁶³ i en la qual l'autor defineix, novament, els versos estramps:

«Poden.se per lo mateix variar per la varia positio de las rimas, per que lo trobador pot dispondre aquellas a voluntat; y per tant si los bordons de una coble son sens consonantia, aquels rims se diuen strems o disolutos. Lo que se a observar en tal compas es que en tot

61. A l'inventari de béns de Pere de Queralt es llegeix: «Item un llibre de paper ab cubertas blaves apellat Dictionari, en catela» (M. M. COSTA, *L'inventari dels béns del poeta Pere de Queralt*, «Miscel·lània Aramon i Serra», III [Barcelona 1983], p. 130). En el de Pere March hi ha un *Diccionari e flors de cobles* (vid. A. PAGÉS, *Auzias March et ses prédécesseurs* [París 1912; reprint: Ginebra 1974], p. 47). Pagès es planteja la possibilitat que es tracti del *Libre de concordances* del seu germà Jacme. Pel que fa a les *flors de cobles*, no podria tractar-se d'una còpia d'alguna de les redaccions de *Las leys d'amors*?

63. B. SCHÄDEL (ed.), *Un art poétique catalan du XVI^e siècle*, «Mélanges Chabaneau» (Erlangen 1906), p. 713.

62. Vid. l'ed. Riquer-Badia, p. 165.

lo dictat se quart lo dictador de iterar lo mateix rim no sols en una cobla, pero ni en altre de tot lo dictat; y quant mes seran los rims tals que no.s trobara consonantia per aquels, tant sera en mayor estima la obra de tals rims estrems.»⁶⁴

Malgrat la confusió entre els termes *estrams* i *dissoluts*, la definició d'Olesa és ja el final d'un camí, en el qual es reabsorbeixen tant les codificacions anteriors com, sobretot, la pràctica literària de més d'un segle, i resulta especialment significativa la referència a la necessitat d'usar mots sense consonància possible, és a dir, aquells que Jacme March anomenava *fenix*, precisament perquè són un element que, com he insinuat abans, contribueix a la dignificació de l'obra, que «sera en mayor estima». I això, d'altra banda, no sembla gaire allunyat dels alludits *versos fènix* de Serafi. Tenint en compte que aquest es considera encara un «trobador» i que, com ell mateix diu, ha guanyat «joiés» en diversos certàmens,⁶⁵ potser fóra lícit de preguntar-se si el terme no era codificat en la seva desconeguda i suposadament «renaixentista» *Art poètica*.

3. Algunes conclusions

L'anàlisi dels textos teòrics vistos fins aquí permet de treure només una conclusió certa, i és que la comparació de *Las leys d'amors* amb

64. *Ibid.*, p. 728. L'autor exemplifica la definició amb una cobla de vuit versos, els mots-rima de la qual (*tembre, arpas, tigres, arrapa, cercla, enclusa, colpetge i desmenuce*) fan pensar alhora en els rims *estrams cars* de *Las leys d'amors* i en els rims de *fenix* de Jacme March. Pel que fa a la forma *stremes*, he mantingut el text tal com l'edita Schädel. Segons aquest, però, el manuscrit llegeix en el primer cas *stremes* i en el segon *estrams*; en comptes de corregir un error per *lectio facillior* del copista, l'editor esmena el que era ja una lliçó correcta. És per això que no atorgo cap valor significatiu a la forma *stremes*. Gabriel Llabrés, en la seva edició d'aquest tractat (*Poéticas catalanas d'en Berenguer de Noya y Francesch de Olesa* [Barcelona-Palma de Mallorca 1909], p. 95), dóna el mateix text que Schädel, però sense oferir cap indicació de variants.

65. «Per les quals [obres] entre famosissims trobados me han adjudicades joyes», escriu Serafi a la dedicatòria del seu volum (*Obras poéticas de Pere Serafi*, ed. de J. M. de G[rau] i J. R[ubió] O[rs] [Barcelona 1840], p. s.).

les preceptives catalanes del segle XIV sembla mostrar que, al darrer quart d'aquell segle, havia aparegut una forma de versificació nova, inèdita en la pràctica abans del poema d'Andreu Febrer i, en la teoria, abans del *Torcimany* i del *Libre de concordances*. A partir d'aquí, però, l'explicació del fet només pot ser el resultat de suposicions que podrien anar pel camí de considerar que els preceptistes i els poetes locals havien interpretat molt lliurement —i ultrada— els continguts doctrinals de les *Leys*. Si s'admet que aquesta preceptiva pressuposa que les *coblas estrampas* s'han de combinar en unisonància (és a dir, formant *coblas dissolutas*), una tal exigència és obviada per preceptistes i poetes catalans, que admeten i practiquen la combinació d'aquelles cobles com a *singulars*. La diferència entre els dissoluts i els estramps és, simplement, una qüestió de presència o absència d'unisonància; i pot demostrar-ho un poema, escrit ja ben entrat el segle XV, de Joan Berenguer de Masdovelles, una peça en *rims dissoluts* rubricada com a «Cansso d'emor unisonant...», i uns versos de la qual fan:

D'onisonans la ffaray, no d'estramps,
seguin compas, parlan d'emor ensemps.⁶⁶

D'altra banda, cal suposar que la justificació de tota aquesta manera d'entendre les coses la trobaven a les mateixes *Leys d'amors*. Si ens fixem en la distinció que s'hi estableix entre uns *rim estramp comu* i uns altres *car*, podrien haver partit d'una interpretació ultrada de l'existència dels segons, tot duent-ne la teoria fins a l'extrem, és a dir, fins a codificar *diccions extrampas* o *rims de fenix*, mots que, de tan cars, esdevenen únics. Si això és cert, les composicions no rimades quedarien justificades pel caràcter preciós o singular dels mots-rima utilitzats, com ja s'ha dit en parlar de Jacme March i de Francesc d'Olesa, la qual cosa no desdiu gens ni de l'ambient cultural on aquests personatges es mouen ni del seu concepte de la retòrica. Cal fixar-se, en aquest sentit, que les codificacions de Guilhem Molinier havien donat peu a un tipus de poesia acadèmica en la qual fa un paper importantíssim l'artifici de la rima, que es vol rara, i sovint combinada de ma-

66. Composició núm. 37, vs. 8-9 (*Cançoner dels Masdovelles*, ed. de R. ARAMON I SERRA [Barcelona 1938], p. 54).

nera difícil per tal de demostrar l'habilitat en la resolució de problemes tècnics relacionats amb la consonància⁶⁷ (i no hi fa res que la poesia tolosana de certamen no ens hagi deixat mostres de composicions estrampes: el que és important, en aquest cas, no són les formes concretes, sinó l'esperit que les fa possibles).

Que tant Jacme March com Lluís d'Averçó eren sensibles a aquest clima sembla bastant evident, no únicament pel seu paper en la creació del consistori barceloní, sinó també per les seves preocupacions de preceptistes, en el sentit que tots dos s'interessen fonamentalment pel rimari; i això perquè s'adreçen a un públic que coneix precàriament el provençal, i perquè la rima ha esdevingut un dels components essencials, si no l'essencial, en la valoració del quefer poètic de signe acadèmic.

4. *Andreu Febrer i Jordi de Sant Jordi: Arnaut Daniel i el trobar ric*

Malgrat les anteriors afirmacions, l'origen de les composicions en versos estramps no s'ha de buscar entre els poetes que sabem amb certesa que concorregueren als certàmens poètics. Ben al contrari, els primers exemples conservats són obra de poetes cortesans, com Andreu Febrer i Jordi de Sant Jordi (i, encara, sembla que no és fins a finals del segle xv que la producció en versos estramps es lliga inequívocament als certàmens).⁶⁸ Amb tot, és evident que aquests poetes tenen

67. Vegeu, sobre la versificació en la poesia dels certàmens tolosans, JEANROY, *La poésie provençale*, ps. 54-56, 93-95, 121-122, 126 i 137.

68. La forma es posa especialment de moda, com veurem, en els certàmens de caràcter religiós celebrats sobretot a València durant el darrer quart del segle xv. De cap dels altres poemes conservats no podem tenir la certesa que fossin presentats a concursos poètics, inclòs el núm. 1 de Febrer: l'esment del mot «cossistori» al vers 47 no té per què remetre a cap consistori de la Gaia Ciència (vegeu l'ed. Riquer, p. 135), sinó que més aviat es refereix a l'entorn cortesà de la dama cantada. Pot demostrar-ho aquest vers d'Icart: «Car de tots ayys te joyos cossistoris» (poema 1, v. 21; ed. MOLAS, p. 242); o aquests mots de Francesc de la Via al pròleg d'«A bella Venus»: «E açò fon aquel gloriós dimecres, en lo qual, cas inopinat ne fet ab deliberació me aportà en lo teu concistori, en lo qual fuy resebut per tu magníficament» (*Obres*, ed. d'A. PACHECO [Barcelona 1963-1968], vol. II, p. 15).

coneixement de les preceptives i que les utilitzen: les seves obres en estramps en depenen i s'hi ajusten. Però cal no oblidar tampoc que algunes de les característiques dels textos d'aquests autors són explicables per les preceptives només en allò més extern i que hi ha tota una sèrie de valors que són més aviat fruit d'un coneixement directe de la tradició trobadoresca, i concretament del *trobar ric*.

Les primeres mostres de poemes en versos estramps són, doncs, la composició I de Febrer i, més o menys vint anys més tardana, la IX de Jordi de Sant Jordi, «Jus lo front port vostra bella semblança», coneguda com els «Stramps».⁶⁹ Tinc també en compte, aquí, la cançó II de Francesc de la Via, «No fonch donat tal joy en tot lo setgle», que, malgrat les dificultats de datació, podria ser adjudicada a la joventut del poeta, i doncs fóra contemporània de Jordi de Sant Jordi.⁷⁰ Malgrat els anys que separen la composició de Febrer de les altres dues, i malgrat també certes diferències en el treball retòric, hi ha tot de concomitancies formals significatives si, a més, tenim en compte la totalitat de la producció i els ambients culturals on es mouen aquests poetes. Efectivament, en el cas de Febrer i de Jordi de Sant Jordi es tracta de poemes temàticament elogiosos, dedicats, el del primer, a fer un panegíric astrològic de la reina Maria de Sicília, i, el del valencià, a l'expressió de la passió amorosa, amb intenció laudatòria, a una «Mos richs balays» versemblantment identificable amb la reina viuda Margarida de Prades.⁷¹ Pel que fa a la cançó de Francesc de la Via, l'exaltació sensual que s'hi manifesta, així com la singularitat de l'experiència del poeta, es podrien relacionar amb certs aspectes del text de Jordi de Sant Jordi. Formalment, tots tres textos estan construïts en cobles estrampes, set i dues tornades en Febrer, i sis més tornada en Jordi de Sant Jordi, essent les d'aquest de vuit versos i les d'aquell de nou, tots decasíl·labs; la cançó de Francesc de la Via està composta per set octaves decasíl·labiques, amb la peculiaritat del capcaudament de l'última rima d'una

69. Les dates *ante quem* per a cada poema són 1390 i 1424.

70. Tinguem en compte que «A bella Venus» degué ser escrit entre el 1415 i el 1425, anys de producció de Jordi de Sant Jordi, i que les cobles líriques que el poeta hi inclou tenen força coses comunes amb la cançó al·ludida, que sembla contemporània (*vid.* ed. PACHECO, vol. II, ps. 120-122).

71. Per a les identificacions de les destinatàries dels poemes, vegeu les ps. 133-136 de l'edició Riquer-Badia de Jordi de Sant Jordi.

cobla a l'altra, més una tornada amb rima creuada. En tots tres casos hi ha la tendència a situar en la posició de rima mots de sonoritat cara o conceptualment significatius, tots ells plans. Ja ha estat remarcat repetidament que en Jordi de Sant Jordi aquesta tendència es manifesta en la recerca de sonoritats riques i en l'ús evident del *Diccionari* de Jacme March, del qual pren nou dels seus mots-rima;⁷² en el cas de Febrer, si deixem de banda cinc *rims de fenix* (*tempre, orde, aspra, Sepulcre* i *secta*), n'hi trobem alguns que reapareixen en Jordi de Sant Jordi i en altres poetes, com *segle* i *forma* i, sobretot, hi descobrim una tendència al cultisme lèxic amb la col·locació a final de vers de noms astrològics, mitològics, geogràfics, etc.: *Venus, Saturnus, Lampheto, Sinope, Pantasilea, Uzerna, Caspis, Trinacle, Mahoma*; tot això és vàlid també per a Francesc de la Via, que coincideix amb Jordi de Sant Jordi en l'ús d'alguns mots (*setgle, noble, cambra, torra, pedra, arbre*), i en el qual es manifesta també la recerca de mots especialment sonors, alguns dels quals els retrobarem més endavant (*loure, ciscle, linda, porpra, liri, arbitre, claustra, lingua, sollemna*).

Si deixem de banda Francesc de la Via, resulta significatiu de constatar el caràcter cortesà i aristocràtic dels altres dos poetes: Febrer, de jove —l'època de la seva producció poètica—, serveix el rei Martí de Sicília i, anys a venir, el trobem a la cort d'Alfons el Magnànim, on, malgrat la distància generacional, coneix el jove cambrer Jordi de Sant Jordi.⁷³ Afegim-hi, encara, el fet que es tracta de poetes d'una notable diversitat temàtica i formal, oberts a innovacions que vénen de fora, i en els quals es revela d'una manera directa, no tan sols l'influx de la millor tradició trobadoresca, sinó també el del *trobar ric* i, en general,

72. Vid. RIQUER-BADIA, p. 165, i J. PUJOL, *Sobre els «Stramps» de Jordi de Sant Jordi*, dins «Estudis de Literatura Catalana en honor de Josep Romeu i Figueras» (Montserrat 1986), ps. 223-252.

73. Per a les dades biogràfiques dels dos poetes, vegeu les edicions de RIQUER, ps. 5-26, i de RIQUER-BADIA, ps. 13-23. Sobre la relació entre Febrer i Jordi de Sant Jordi, vegeu les ps. 24-25 d'aquest darrer estudi. Cal no oblidar que les peces citades no són les úniques en què els autors revelen contactes amb el món cortesà: el poema VII de Febrer (ed. RIQUER, p. 84) és un elogi de diverses dames de la cort de Cardona; el V i el VI de Jordi de Sant Jordi (ed. RIQUER-BADIA, ps. 128 i 138) són sengles elogis de la reina Margarida de Prades, als quals podríem afegir un text tan dependent de l'ambient cortesà com el VII («L'estat d'onor e d'amor», *ibid.*, p. 150).

una línia de poesia que exigeix enginy i habilitat versificatòria,⁷⁴ lluny, però, de la gratuïtat de la poesia de certamen. Cal veure, doncs, fins a quin punt aquesta connexió amb el *trobar ric* pot explicar-nos alguns aspectes dels textos en estramps d'aquests autors, especialment tenint en compte el gust per les sonoritats cares i l'aristocratismes verbal —paròdic en Francesc de la Via—, que no em sembla exagerat de relacionar amb Arnaut Daniel, del qual s'han assenyalat rastres diversos en aquests poetes.

El 1413, en el transcurs d'una festa de la gaia ciència, Felip de Malla col·locava Arnaut Daniel al panteó local: «*Vivit per famam magister Joannes de Mehn in Francia, qui scripsit romantium de rosa, vivit inter nos Arnaldus Danielis, vivit in Tuscia Dantes.*»⁷⁵ Deixant de banda la possibilitat que l'esment de Daniel calgui atribuir-lo al suggeriment dantesc, el nom d'aquest trobador al costat del poeta toscà o de Jean de Meun és indicatiu de com, en un determinat moment històric, Arnaut Daniel es pot convertir en una autoritat retòrica que, justament, deixa petja en els tres poetes catalans esmentats fins ara. En aquest sentit, l'exemple de Febrer és ben significatiu, sobretot si ens fixem en la seva cançó x, «Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs».⁷⁶ Primer Montoliu, i després Riquer, han posat de manifest les influències puntuals, en certs passatges, d'Arnaut Daniel i de la composició «Er resplan la flors enversa» (P.-C., 389, 16) de Raimbaut d'Aurenga.⁷⁷ Però de fet el poeta vigatà deu a aquests trobadors, i especialment al primer, l'entera concepció, formal i de contingut, de la seva cançó. D'una banda, em sembla revelador el to d'exaltació amorosa que respira el

74. La tendència és especialment evident en Jordi de Sant Jordi. En són mostres, a part de textos esmentats com el ix o el v, poemes com el xv (l'anomenada «Cançó d'opòsits»), el xvii («Los enuigs») o el xviii («Passio amoris secundum Ovidium») (ed. RIQUER-BADIA, ps. 224, 246 i 270). Pel que fa a Febrer, vegeu el poema x, comentat més avall, o els dos lais, textos xiv i xv (ed. RIQUER, ps. 108 i 121).

75. Felip de MALLA, *Parlaments en el consistori de la Gaia Ciència*, ed. de M. OLIVAR (Barcelona 1921), p. 10. Segons Riquer (*HLC*, vol. III [Barcelona 1964], p. 576), Malla tenia un Dante en italià —segurament la *Commedia*— i un *Roman de la Rose* en francès. Daniel, si no el cita per l'esment que en fa Dante al cant xxvi del *Purgatori*, el podia conèixer perfectament a través dels cançoners.

76. Ed. RIQUER, p. 93.

77. *Ibid.*, ps. 44-45.

text, amb la contraposició entre la natura hivernal i la joia del poeta, tan diferent de la llangor habitual en la poesia de Febrer. De l'altra, aquesta exaltació propera als provençals del *trobar ric* es relaciona íntimament amb un estrofisme —les *coblas dissolutas*— freqüentíssim en Daniel —i no utilitzat en la poesia catalana des de Cerverí de Girona—, així com amb la riquesa fònica de les rimes i, no cal dir-ho, de les imatges;⁷⁸ i tot això, encara, es rebla amb la repetició, al final de cada estrofa, del mot-rima *ungla*, manllevat de la sextina «Lo ferm voler q'el cor m'intra» (P.-C., 29, 14) d'Arnaut Daniel,⁷⁹ cosa que obliga el poeta a fer tota mena de jocs conceptuals per tal d'obtenir eficàcia poètica d'aquesta repetició. Tot, doncs, converteix el poema en una perfecta imitació d'un *trobar ric* que passa per Arnaut Daniel. I si d'aquest text passem al poema I, en estramps, la presència del trobador provençal hi continua, la qual cosa, malgrat que es tracta d'un manlleu poc significatiu⁸⁰ i que aquesta no és una composició amorosa, sinó laudatòria, no fa sinó confirmar el coneixement directe que Andreu Febrer en té.

Tot això és igualment aplicable a Jordi de Sant Jordi, i especialment als «Stramps», on trobem no sols passatges i mots-rima de la sextina (un dels quals coincideix amb Febrer, *ungla*), sinó també un apassionament i una expressió de la fidelitat del poeta a una dama constantment lloada que poden justificar perfectament la riquesa verbal i la profusió d'imatges en un poeta que, en general, en fa poc ús.⁸¹ Pel que fa al poema de Francesc de la Via, la influència de Daniel no hi és demostrable, però hi fa pensar l'exaltació amorosa, ultrada i contrafeta humorísticament a través de metàfores obscenes, i associada a la riquesa de les imatges i dels mots-rima utilitzats.⁸²

Una tal presència activa d'Arnaut Daniel des del punt de vista retò-

78. El poema està compost per cinc octaves decasil·làbiques, més dues tornades de quatre versos, en combinació unisonant, amb les següents rimes: *-olbs, -eus, -am(p)s, -ops, -em(p)s, -ut, -its* i el mot-rima *ungla*. Vuit de les divuit cançons d'Arnaut Daniel són escrites íntegrament en *rima dissoluta*, i en cinc utilitza parcialment el procediment (*vid.* ed. TOJA, ps. 41-42).

79. Ed. Toja, p. 373. Reproduïda a RIQUER, *Los trovadores*, II, p. 643.

80. *Vid.* ed. RIQUER, p. 45 i p. 67, nota al vers 39 de la cançó I.

81. *Vid.* ed. RIQUER-BADIA, ps. 75-78, i PUJOL, art. cit., ps. 231 i ss.

82. *Vid.* A. PACHECO, *El «Poeta remullat» del cancionero Vega-Aguiló*, «BRABLB», xxix (1961-1962), p. 188.

ric no la tornem a trobar més en la poesia catalana del segle xv, i és absent de totes les altres líriques romàniques, incloses les terres d'oc (l'excepció, per uns altres camins, és la Itàlia de Dante i Petrarca). I si en els darrers anys del segle xiv i els primers del xv és una força operant en poetes que tenen no solament un determinat concepte de la retòrica, sinó també una idea més viva de la tradició poètica, deixa de ser-ho aviat per convertir-se, simplement, en un model d'amador, tal com demostren aquests versos d'Ausiàs March:

mas si-ns membram de Arnau Daniell
e de aquells que la terra.ls és vel,
sabrem Amor vers nós què pot mostrar.⁸³

O aquests altres, tan reveladors, de fra Rocabertí:

Tant contempli per discernir la forma
D'Amor, que viu, si Cupido no fos
Deu, for'Arnau Daniel en la forma.⁸⁴

D'altra banda, i malgrat que els mots de Felip de Malla citats més amunt fossin pronunciats en un consistori poètic, no sembla que als poetes que concorren a certàmens el trobador provençal els deixi cap petja. Fa tot l'efecte que el veuen, més aviat, com una figura fossilitzada al panteó, ja totalment inoperant per a uns poetes la màxima aspiració dels quals és el prestigi, no sempre literari, restringit i efímer de guanyar una «joia».⁸⁵

83. Composició XLIX, vs. 26-28 (Ausiàs MARCH, *Poesies*, ed. de P. BOHIGAS [Barcelona 1952-1959], vol. III, p. 15).

84. *La glòria d'Amor*, vs. 1245-1247 (*The «Gloria d'Amor» of Fra Rocaberti*, ed. de H. C. HEATON [Nova York 1916], p. 89). En una lletra a Pedro de Urrea, Pere Torroella esmenta Arnaut Daniel juntament amb altres poetes que han parlat de les condicions de l'amor (*vid. The works of Pere Torroella*, ed. de P. BACH Y RITA [Nova York 1930], p. 320).

85. Sobre el paper social de la literatura de certamen, *vid. G. TAVANI, Literatura i societat a Barcelona entre la fi del segle XIV i el començament del XV*, dins «Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes» (Montserrat 1980), especialment ps. 24-25. Al capdavant, els noms citats per Malla no ens diuen res sobre els gustos dels poetes que concorren als certàmens; són, en tot cas, indicatius dels del predicador (*vid. supra*, nota 74).

Algunes preceptives catalanes, d'altra banda, poden ajudar-nos a concretar la possible relació existent entre Arnaut Daniel i els versos estramps. Així, i deixant de banda les aparicions de Daniel al *Mirall de trobar* del mallorquí Berenguer d'Anoia,⁸⁶ cal fixar-se en un dels tractadets que acompanyen el *Cançoneret de Ripoll*, en el qual la sextina exemplifica el procediment que l'àndnim preceptista anomena *rimes soltes*:

«Rimes soltes son quon en tota una cobla no ha rimes semblans, axi con en la canço d'En Arnaut Daniel qui diu:

»Lo ferm voler qu'ins al cor m'intra, etc.»⁸⁷

Si «en tota una cobla no ha rimes semblans» tenim la *cobla estrampa* tal com la codifiquen *Las leys d'amors*. Però també és clar que el preceptista pensa necessàriament en la continuïtat de rimes d'una estrofa a l'altra, cosa confirmada tant per l'esment de la sextina, que repeteix sempre els mateixos mots-rima, com pel terme *soltes*, que només trobem en aquest tractat, però que es relaciona amb l'occità *dissolutas*,⁸⁸ ho prova la rúbrica d'un poema de Cerverí de Girona, que anomena «Lo vers de les rimes soltes» una composició escrita en *coblas dissolutas*.⁸⁹ El que resulta interessant d'aquesta referència és, en definitiva, que un poema com la sextina, malgrat la seva originalitat formal, sigui filiat segons uns procediments coneguts que tenen el fonament en la natura de les cobles i que, a la pràctica, no prenen en consideració ni l'ordre ni la distribució de les consonàncies al llarg del poema. I resulta interessant, al mateix temps, trobar aquesta manera de fer, amb referències a Arnaut Daniel, al *De vulgari eloquentia* de Dante:

86. Vid. Berenguer d'ANOIA, *Mirall de trobar*, ed. de J. VIDAL ALCOVER (Montserrat 1984), ps. 132-134.

87. Ed. MARSHALL, p. 104.

88. Efectivament, en occità *dissolut* (de *disolver*) i *solut* (de *solvre* o *solver*) signifiquen el mateix que el català *solt* (vid. LEVY, PSW, s. v. «solver» i «disolver»). A propòsit de les *rimes soltes*, Marshall (p. 143) observa que «these are called rimas dissolutas by the Leys d'Amors».

89. Composició 68 (P.-C. 434^a, 63) (ed. de M. DE RIQUER, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona* [Barcelona 1947], p. 196). Aquesta coincidència en l'ús del terme podria confirmar la dependència d'aquesta preceptiva respecte al trobador català.

«unum est stantia sine rithimo, in qua nulla rithimorum habitudo attenditur: et huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi:

»Se.m fos Amor de ioi donar;
et nos dicimus

»Al poco iorno.»⁹⁰

La «stantia sine rithimo» (sense rima) és, òbviament, la cobla estrampa i, com demostra el primer exemple («Si.m fos Amors de joi donar tant larga» [P.-C., 29, 17], en *coblas dissolutas*), en combinació unisonant. Ara bé, quan Dante vol exemplificar el procediment amb una composició seva, ho fa amb la sextina «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra»; aquesta, en comptes de ser assimilada al seu model directe, ho és a un altre poema amb el qual comparteix, únicament, les característiques de la cobla, independentment de la manera com són combinades les rimes.⁹¹

Tant les consideracions de Dante com el passatge del tractat de Ripoll confirmarien, d'entrada, una evident relació entre la sextina i el procediment dels *rims dissoluts* (i no oblidem que qui fou mestre d'uns i de l'altra és Arnaut Daniel), malgrat la complexitat dels elements que col·laboren en la gènesi d'aquella.⁹² Si, doncs, la sextina s'emparenta amb les cobles dissolutes, i aquestes no són sinó la combinació unisonant de cobles estrampes, fóra lícit de suposar una relació força directa entre la sextina i els nostres versos estramps, relació que podria quedar refermada pel fet que els mots-rima de la sextina són, malgrat la repetició, únics des del punt de vista de la consonància dintre del poema, com, de fet, els de les composicions estrampes. Ho confirmaria, parcial-

90. II, XIII, 2 (ed. cit., p. 208).

91. Dante torna a procedir de la mateixa manera en un altre passatge del *De vulgari eloquentia* (II, X, 2), en el qual parla de les estrofes «sub una oda continua», procediment que atribueix a moltes cançons de Daniel i que ell segueix en la sextina «Al poco giorno» (vid. ed. cit., p. 188). Com ha demostrat Toja en la seva edició del trobador (ps. 55 i ss.), són «sub una oda continua» tretze de les seves divuit cançons: totes les compostes en *rims dissoluts* i aquelles en què el procediment hi intervé d'una manera parcial (i, és clar, la sextina). Dante, doncs, assimila novament la seva sextina a uns procediments més generals.

92. Vegeu-ne una síntesi a Toja, ps. 50-55, i a J. ROMEU I FIGUERAS, *Tres sextines del primer quart del segle XVII*, «Els Marges», 4 (1975), ps. 7-21.

ment, la utilització de passatges i mots-rima de la sextina als «Stramps» de Jordi de Sant Jordi; i també, encara que es tracti d'un text molt tardà, una de les composicions presentades al certamen marià de València del 1474: el naiper Joan de Sant Climent hi és l'autor d'una composició de cinc octaves descasillàbiques, amb repetició dels vuit mots-rima (alguns dels quals manllevats a Daniel) segons l'esquema de la sextina, rubricada «Resposta [...] en rims estrams».⁹³ Una forma i l'altra, doncs, s'identifiquen.

Tenint en compte aquesta coneixença que els poetes catalans tenien de la sextina del trobador, sembla que fóra lògic d'esperar-ne imitacions, però la realitat és ben altra: si exceptuem l'esmentada aproximació al gènere de Joan de Sant Climent, no ha restat cap mostra de sextina escrita pels nostres poetes medievals. La cosa, amb tot, no és tan estranya si ens fixem que l'èxit de la sextina com a forma a imitar fou ja en general escàs dins la poesia trobadoresca: se n'ha conservat una de Pons Fabre d'Uzes, que no respon al model, i dues més de Bertolome Zorzi i de Guilhem de Sant Gregori, respectivament, els quals, d'altra banda, utilitzen els mateixos sis mots-rima de la del seu creador.⁹⁴ Fa l'efecte que els mateixos trobadors no s'atrevien a anar més enllà, i és ben possible que, als segles XIV i XV, la sextina s'hagués convertit ja per als poetes catalans en una mena de peça única, admirada i inimitable (ben diferentment del que farien Dante i, després, Petrarca). En definitiva, podríem creure que el gènere no interessà aquests poetes com una forma concreta a imitar, sinó pel que tenia de manifestació perfecta d'uns procediments de rima que en aquesta època continuaven essent vàlids. És sabut que una de les característiques substancials de la poesia trobadoresca més evolucionada és la importància de la rima com a signe de l'estil,⁹⁵ i no hi ha dubte que trobadors com Raimbaut d'Aurenga amb «Er resplan la flors enversa» i Arnaut Daniel amb la sextina són la culminació d'aquesta tendència,⁹⁶ i així ho devien entendre Febrer,

93. És la composició «Sancta dels sançts, pus sou vengud'al segle» (ed. de M. DE RIQUER, *El poeta Joan de Sant Climent*, dins «Homenatge a Antoni Comas» [Barcelona 1985], p. 386). *Vid. infra*, § 5.e.

94. Vegeu, al *Répertoire* de Frank, els esquemes 864 2, 4 i 5.

95. *Vid.* S. BATTAGLIA, *La coscienza letteraria del Medioevo* (Nàpols 1965), ps. 200-201.

96. *Vid.* Toja, ps. 41-42. També S. BATTAGLIA, *Le rime «petrose» e la ses-*

Jordi de Sant Jordi o Francesc de la Via quan imitaren aquest darrer. Així, potser podríem parlar d'una assumptió molt relativa de la sextina, consistent a isolar el mot-rima, rar i sonor, per tal d'obtenir unes possibilitats expressives que passen per eliminar la iteració fònica i per l'aïllament i la singularització de cada un dels versos del poema.

Si aquesta presència d'Arnaut Daniel i la seva sextina en la gènesi dels versos estramps és certa, s'aclareix també el paper que hi tenen les preceptives: aquestes ofereixen als poetes un suport teòric, però no la substància de l'expressió lírica que deriva de l'ús d'aquesta classe de versos. Sabien que els estramps eren aprovats, com deia Averçó, «per los actors d'esta sciencia», i sabien que Jacme March els ofería no solament uns possibles mots-rima, sinó també, d'una manera latent, la idea d'unicitat que s'amaga rere el mot *fènix*, de manera que s'insinua, ja, una tendència a la singularització que sembla associar-se als estramps tot al llarg del segle xv. Però en l'aïllament del mot-rima, en les seves virtualitats fonètiques i significatives (que, de fet, van més enllà de la simple utilització de *rims de fènix*), en l'ús constant de mots plans i, en definitiva, en la singularització del vers, cal veure-hi una resposta particular, en un moment cultural molt específic, a la influència i les exigències d'una retòrica que passa pel *trobar ric* i el seu representant màxim. I que es tracta d'una assimilació plena d'aquestes formes pot demostrar-ho la cançó 11 de Francesc de la Via, que exigeix una relativa familiaritat amb l'estètica del *trobar ric* per tal de provocar el degut efecte còmic en sublimar amb la forma un contingut obscè.

5. Algunes consideracions sobre l'evolució dels versos estramps

Si ara resseguim la fortuna dels versos estramps al llarg del segle xv, haurem de fixar-nos en la diversitat de plantejaments en abordar aquesta forma, una diversitat que sembla respondre a dos camins, el d'Ausiàs March, el prestigi del qual li donarà encara difusió en els poetes que

tina (Arnaldo Daniello-Dante-Petrarca) (Nàpols 1964), ps. 37-63. Deixo voluntàriament de banda la puerilitat dels jocs retòrics a què es lliuren els poetes vinculats als certàmens tolosans perquè, en realitat, ens duen lluny de la manera poètica dels autors a què m'estic referint.

en segueixen la tradició, i el de la recuperació dels valors formals de la rima a finals del segle xv, a través, sobretot, de Roís de Corella.

a) *Ausiàs March i la seva herència*. Ausiàs March és autor de nou composicions en versos estramps, quantitat relativament elevada si considerem que aquest nombre és superior al dels poemes escrits en cobles singulars i a les cobles esparses, i només lleugerament inferior al d'obres unisonants.⁹⁷ Amb tot, l'únic estudiós que ha dedicat alguna atenció als estramps marquians ha estat Amadeu Pagès,⁹⁸ però sense establir connexions de cap mena amb la tradició, que en valida l'ús, i justificant-ne la utilització en March amb l'argument que l'absència de rima (que alliberaria, com hem vist, dels maldecaps de la versificació) «*convient mieux à l'exposition des idées morales et philosophiques*», de manera que «*la pensée est-elle plus claire et le raisonnement plus suivi dans les estramps d'Auzias March que dans ses autres oeuvres*».⁹⁹ Els errors i les vaguetats de l'erudit rossellonès ens aproximen, però, al problema essencial de quines podien ser les intencions de March a l'hora d'usar uns versos que neixen associats a unes exigències retòriques molt específiques (afegeixo, a títol de descàrrec, que una aproximació seriosa a aquest aspecte — i a tants d'altres — de l'obra marquiana exigiria disposar d'una cronologia dels textos de March que ens permetés de treure alguna conclusió més sòlida).

97. Vid. la introducció d'Amadeu Pagès a la seva edició de *Les obres d'Auzias March* (Barcelona 1912-1914), vol. I, p. 156.

98. No aporta res l'estudi de R. FERRERES, *La mètrica de Ausias March*, «*Revista Valenciana de Filologia*», VII (1981), ps. 313-349; l'autor s'hi limita a recollir acríticament les idees de Pagès. P. RAMÍREZ-MOLAS, *La poesia d'Ausiàs March* (Basilea 1970), no pren en consideració els poemes en estramps en el seu estudi de la relació de les rimes amb la cronologia de les obres.

99. *Commentaire*, p. 25. Vid. també *Auzias March et ses prédécesseurs*, p. 251. A més d'aquestes consideracions, Pagès estableix una dependència dels estramps marquians respecte a l'*endecasillabo* italià i, més encara, converteix March, juntament amb Romeu Llull i Tasso, en pare dels versos blancs del *Leandro y Hero* de Boscà (vid. *Obres*, vol. I, ps. 152-153, i *Auzias March et ses prédécesseurs*, p. 409). Basta una simple comparació entre March i Boscà per veure la manca de fonament d'unes tals afirmacions; March rep els estramps d'una tradició local que li ofereix unes característiques morfològiques que cercariem debades al poema de Boscà o a l'*Epístola* de Garcilaso.

El poema LXXII, «Paor no-m sent que sobreslaus me vença»,¹⁰⁰ de vuit octaves i tornada, pot servir de punt de partida. Es tracta d'un elogi ultradíssim del rei Alfons, assimilat a Jesucrist (d'aquí tot de jocs retòrics amb l'ambigüitat i, doncs, l'afirmació que no li podrà ser imputat el vici de *sobreslaus*¹⁰¹), en el qual sembla clar que March ha triat els estramps per vehicular la lloança de qui, confós amb Jesucrist, podia merèixer el renom de fènix. I, això no obstant, si el comparem amb el poema I de Febrer, panegíric d'una reina, ha desaparegut en bona part la brillantor formal que veïem en la tradició de finals del XIV i de principis del XV, i que en canvi es conserva en altres contemporanis de March, com ara un tal Dionís Guiot, que va escriure una peça d'elogi al mateix rei,¹⁰² a les set cobles de nou decasíl·labs estramps de la qual hi apareixen deu dels *rims de fenix* de Jacme March i alguns dels que trobàvem en Febrer, en Jordi de Sant Jordi o en Francesc de la Via (característiques a les quals s'afegeix un to de cultisme astrològic molt pròxim a Febrer, amb qui comparteix, no crec que casualment, la cobla de nou versos¹⁰³). Sembla clar que en tots tres casos és el tema que justifica l'elecció de la forma versificatòria; però ho és també que March hi ha prescindit d'uns usos retòrics adreçats a l'ornamentació, substituïda pel joc més subtil amb l'ambigüitat ja alludida, cosa que, gene-

100. Ed. BOHIGAS, vol. III, p. 95.

101. El sentit del text, però, no ha estat exempt de problemes, perquè els crítics (especialment Pagès i Bohigas) han vacil·lat repetidament en l'atribució del protagonisme del poema al rei Alfons o a Jesucrist. Pagès començà creient que es tractava del rei, però acabà creient el contrari, mentre que Bohigas segueix el procés invers. Riquer accepta que es tracta d'un elogi del rei (HLC, II, p. 487). A la vista d'això, Joan Ferraté, a la seva edició de *Les poesies d'Ausiàs March* (Barcelona 1979), p. xlvii, atorga al poema un valor per a l'establiment de la cronologia marquiana i el data cap al 1435, car creu veure en la tornada una al·lusió a la derrota naval de Ponça.

102. «Obra figurativa ab rims estrams en lahor del Rey feta per en Dionis Guiot, notari de Valencia» (*Cançoner de Paris*, f. 124). N'hi ha una edició, que no he pogut veure, de Martí de Riquer, *Poesia catalana en elogi de Alfonso el Magnánimo*, dins «Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti», III (Palerm 1962), ps. 97-103. A HLC, III, p. 64, Riquer aventura per a aquest poema la data del 1453.

103. Ja posava en relació els dos textos Riquer a la seva edició d'Andreu Febrer, ps. 64-65. Sorprèn, d'altra banda, que Pagès hagi pogut veure en aquest poema una «*érudition intempestive*» deguda a la influència d'Ausiàs March (*Auzias March et ses prédécesseurs*, p. 399).

ralitzant, s'adiu perfectament amb l'ús que el poeta de Gandia fa dels models que li llega la tradició.

Que les motivacions de March pel que fa a l'ús dels estramps no difereixen de les dels seus antecessors pot demostrar-ho, amb més claredat encara, el significatiu poema XVIII, «Ffantisant, Amor a mi descobre»,¹⁰⁴ tot ell dedicat a l'afirmació que el poeta és un ésser singular al qual han estat revelats en exclusiva els secrets de l'amor, cosa que l'empeny a renunciar als plaers sensuals per tal de llançar-se a l'aventura d'un amor espiritualitzat. No hi ha dubte que, si bé tota la lírica marquiana parteix de l'experiència singular del poeta en els afers amorosos, en aquest cas s'hi expressa una singularitat ultrada que es resol formalment en els versos estramps i que dins el text fa del poeta un home fènix (vegeu els vs. 17-22).¹⁰⁵ Per reblar-ho, les paraules-rima concentren el sentit de cada vers i, al mateix temps, ostenten una riquesa fònica coherent amb els usos de la tradició. I aquesta classe de mots-rima, coincidents amb una certa freqüència amb els del *Diccionari de rima* o amb els usats per Jordi de Sant Jordi, apareixen repartits al llarg de poemes com el XLV, «Los ignorants Amor e sos exemples», exposició de l'eròtica marquiana que culmina amb l'exaltació d'un amor ultrat i singular, o el XCIV, tercer cant de mort.¹⁰⁶ Vegeu-hi, en tots aquests, paraules-rima com *cepre, fènix, carçre, martres, faula, àngel, ombra, triumpha, forma, rembre* o *segle*.

Pel que fa al poema CV, el «Cant espiritual»,¹⁰⁷ el fet de prescindir de la rima s'associa segurament al to de pregària que March vol conferir-li, però l'eficàcia d'aquesta composició depèn directament de l'ús dels estramps: d'una banda, hi sorprenem mots-rima habituals en la tradició; de l'altra, constatem el caràcter independent dels versos i, sobretot, la col·locació en la posició de rima de verbs que condensen el sentit del vers. Si, doncs, les sonoritats de March, tot i seguir la tradició, són menys brillants, hi ha l'aprofitament en una altra direcció

104. Ed. BOHIGAS, II, p. 66.

105. La relació entre la singularitat de l'experiència del poeta i la forma versificatòria en aquest poema (i també al XXIV i al XLV) ha estat recentment insinuada per Lola Badia a l'article «E visch de ço que persones no tasten». De l'«ebrietat» amorosa en els poemes de «Llir entre caràs», dins *Estudis de literatura catalana al País Valencià* (Alacant 1987), p. 18.

106. Ed. BOHIGAS, vol. II, p. 151, i IV, p. 33, respectivament.

107. *Ibid.*, IV, p. 120.

de les possibilitats expressives dels estramps: March, que vol convèncer el lector de la «veritat» dels seus dictats, prescindeix de la música, però ha de trobar altres compensacions retòriques. Potser tenint en compte tot això podríem explicar-nos l'ús dels versos estramps en els poemes XXIV, XCVIII, CIV i CXVII,¹⁰⁸ que encaixen perfectament en tot el que s'ha dit fins ara. I si aparentment se n'allunyen en les intencions (o, més aviat, si no hi sabem descobrir unes intencions evidents), també hem de tenir present la difusió dels estramps i, amb aquesta, la dissolució de les seves característiques més vistents, si més no a mans de poetes com March (que se'ls apropià des d'una particular òptica retòrica) i els seus epígons, per als quals sembla que els estramps no són sinó una forma prestigiosa a imitar.

Efectivament, els canvis operats en la forma dels estramps en Ausiàs March es projecten i tendeixen a convertir-se en dissolució de les seves característiques originals en alguns poetes que, quan no mostren la petja directa d'aquell, hi coincideixen en el desinterès per l'exhibició formal i en el plantejament de la temàtica amorosa des del «cas dolorós». L'anomenat *Cançoner de París*, important per a l'estudi de les tendències de la poesia catalana del segle xv, ha conservat algunes peces en estramps que responen a aquestes característiques: hi ha una «Estrampa» de mossèn Navarro («Veig ço que-m plau e pas dolor estrema»), dues de mossèn Avinyó («Lo molt voler jo crech no-s pot comprendre» i «Pus bona sort de mit tots jorns s'absenta») i una llarga composició moral de fra Rocabertí, «Conforms desigs ab calitats diverses», també rubricada «Estrampa»¹⁰⁹ (ja he esmentat més amunt que aquest és l'únic lloc de la tradició, deixant de banda Averçó, on apareix aquesta denominació de gènere). Responen també a aquest model la peça de Pere Torroella «O passió que, sens poder, has força»¹¹⁰ i tres composicions de Romeu Lull conservades al cançoner *Jardinet d'Orats*: uns «Stramps sobre desconaxent amor» («Mon sentiment ha perdut del tot l'esma»), una «Obra de strams» en llaor de la Verge («Per satisfer al que tant me obliga») i una «Obre contrita en strams» («De bocadens prostrat estich en terra».)¹¹¹

108. *Ibid.*, II, p. 86, IV, ps. 52 i 102, i V, p. 70, respectivament.

109. *Cançoner de París*, folis 142v, 216 i 218, i 210, respectivament.

110. Ed. BACH Y RITA, p. 170.

111. *Llibre intitolat «Jardinet de Orats», compost de diverses strofes y rims*

En aquest terreny concret, el cas de Romeu Lull és clarament el d'un imitador de March. A l'«Obre contrita», per exemple, hi ha una imitació del to i de la forma versificatòria del «Cant espiritual» que es resol en l'ús d'uns mots-rima no especialment cars i semblants als de March. D'aquesta mateixa manera tendeixen a comportar-se els altres dos poemes de Lull, molt del gust de la poesia de certamen l'elogi de la Verge, i molt marquians en l'ús de la terminologia amorosa els «Stramps sobre desconaxent amor»; de tots dos, és el poema marià el que fa ús d'uns mots-rima més vistents, cosa d'una evident lògica retòrica, però tot i així no fan pensar ni en la tradició de principis de segle ni tampoc gaire en la poesia mariana de Roís de Corella o dels seus contemporanis, i sí en canvi en March.

Poden ser significatives, d'altra banda, les coincidències entre mossèn Navarro i Pere Torroella. Es tracta de dues peces que giren al voltant de les contradiccions que la passió amorosa o la ingratitude de la dama generen en el poeta enamorat: d'aquí l'ús de la figura de la *contentio* i, potser per això, per l'especial torbació que el poeta hi manifesta, l'ús dels estramps, desproveïts de tota brillantor externa però conservant l'autonomia del vers, afavorida pel caràcter sintètic de les afirmacions paradoxals. En canvi, els versos estramps semblen ja haver perdut tota funcionalitat retòrica a les dues cançons de mossèn Avinyó, semblantment al que succeeix amb la «Strampa» de Bernat Hug de Rocabertí, llarg poema de to moral que pot haver heretat de March la forma dels estramps per a aquesta classe de peces.

En aquesta direcció, doncs, la tradició s'exhaureix. Els canvis que operava March eren prou radicals com perquè els seus epígons abandonessin també el lluïment extern (i no únicament en l'ús dels versos estramps: la dissolució de la forma del lai líric en aquests poetes en seria una altra mostra ¹¹²), però no sembla tampoc que hagin entès l'abast d'aquests canvis. Cal una altra presa de posició davant de la tradició, la de Roís de Corella, perquè els versos estramps reprenguin la brillantor i la funcionalitat retòrica amb què havien nascut.

en moltes llengües, ed. de F. PELAY BRIZ (Barcelona 1868), ps. 128, 61 i 123, respectivament.

112. Vid. L. CABRÉ, *El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval*, «Llengua & Literatura», 2 (1987), ps. 122 i ss.

b) *Joan Roís de Corella*. La poesia de Roís de Corella ens porta, doncs, en una direcció ben diferent de la vista fins ara, no solament per les característiques dels seus estramps, en consonància amb el caràcter imatjat i «luxós» de la seva obra, sinó també per la seva quantitat, especialment notable en una obra lírica més aviat breu. En total, Roís escriví en aquesta forma tres poemes marians, més una cobla mariana cloent el *Triünfo de les dones*,¹¹³ tres poemes amorosos,¹¹⁴ als quals cal afegir les tres cobles de catorze versos incloses a la *Tragèdia de Caldesa*,¹¹⁵ i petits fragments, alguns dels quals epitafis, inclosos en diverses obres en prosa.¹¹⁶

Efectivament, a diferència de March i els poetes que s'hi relacionen, sembla que Roís reprengui els estramps on els havia deixats, per exemple, Jordi de Sant Jordi, afirmació demostrable pels versos 12-16 del poema anomenat «Cor cruel» («Es vostre cor daçer, ab tan fort temple») que imiten, tot reprenent-ne motius i mots-rima, la primera cobla dels «Stramps»:

Puix que, dins mi, vos tinch en bella forma,
treta del viu en perfeta figura,
ab les colors sobrel fresch, hi lampremta,
que ni la mort, nil temps, ni laltre segle,
raure nous pot, ni del riu Letes laygua.

Aquests versos, al mateix temps, ens introdueixen en un dels aspectes definitoris de la lírica corelliana: el caràcter visual de les seves construccions poètiques. Vegeu, com a mostra, el seu millor poema en estramps, «La sepultura» («En letres dor, tendreu en lo sepulcre»), on, com ha assenyalat Josep Romeu, es produeix «una magnífica conjunció

113. Són «La vida de la Sacratíssima Verge Maria», l'«Oració a la Sacratíssima Verge Maria», «Les lahors de la Verge Maria» i la cobla que comença «Mare d'Aquell qui de la creu en l'arbre» (*Obres de J. Roïç de Corella*, ed. de R. MIQUEL Y PLANAS [Barcelona 1913], ps. 393, 403, 409 i 146, respectivament).

114. Són els anomenats «La sepultura», «Cor cruel» i «Desengany» (*ibid.*, ps. 417, 419 i 426).

115. *Ibid.*, ps. 127-129.

116. Els textos en prosa que inclouen fragments en versos estramps són *La historia de Josef*, *La istoria de Leander y Hero* i *Lo jobi de Paris* (*ibid.*, ps. 42, 47, 98, 100, 107, 109, 118 i 297).

de la descripció d'un espectacle visual amb la fluència d'un discurs conceptual». ¹¹⁷ Concretament, l'eternitat de l'amor del poeta es manifesta en la conversió d'aquest i de la dama en figures escultòriques que transcendeixen aquest amor. I això, al mateix temps, es concreta en l'ús dels estramps i d'uns mots-rima significatius i precisos, dotats de «fonemes rics, variats i harmoniosament combinats al llarg del poema». ¹¹⁸ Efectivament, com Jordi de Sant Jordi, Roís tendeix a la precisió (el percentatge de verbs com a mots-rima és baix, a diferència d'Ausiàs March, si el comparem amb el de substantius concrets) i, és més, aprofitava sovint paraules que ja eren en els estramps d'aquell (la paraula *sepulcre* apareix sis vegades en la seva obra lírica, i cinc *segle*, *cercle* i *carvoncle*, per citar només els més freqüents).

Però la relació amb la tradició no s'acaba aquí, perquè els versos del poeta valencià revelen també l'ús del *Libre de concordances* i, doncs, apareixen repetidament alguns *rimas de fenix*. I també ho fan paraules que, usades o no pels poetes anteriors, esdevenen recurrents en Roís, com ara *aygua*, que apareix nou vegades a la seva obra. És clar que aquesta insistència té unes raons de ser: d'una banda, s'explica pel caràcter professional de l'obra religiosa de Corella, que el du a aprofitar contínuament els seus propis materials i a explotar-los (pensem només en la dràstica reducció a què sotmeté la «Vida de la Verge» per tal de participar en el certamen marià del 1474); al capdavall, tots aquests poemes marians no són sinó panegírics, com ho podien ser els de Febrer o Guiot, i, doncs, els estramps els escauen (i d'aquí probablement el predicament d'aquesta forma en els ambients de certamen religiós de finals del segle xv). D'altra banda, cal que ens adonem de com els versos estramps, i les seves possibilitats pel que fa a les paraules que els clouen, esdevenen especialment aptes per a les luxoses escenografies corellianes, i, per tant, tornem al terreny de les motivacions retòriques. És clar, en aquest sentit, que l'ús dels estramps no pot deixar d'associar-se a un cert gust per la dificultat tècnica que Roís manifesta en més d'una ocasió, ¹¹⁹

117. J. ROMEU I FIGUERAS, *Dos poemes de Joan Roís de Corella: «A Caldesa» i «La sepultura»*, dins «Estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarner, I. Estudis de llengua i literatura catalanes» (València 1984), p. 307.

118. *Ibid.*, p. 307.

119. *Vid.*, per exemple, l'artifici de la «Cobla de dos senys» o la repetició

però també ho és, com ja he apuntat més amunt, que la concretesa dels mots-rima usats té molt a veure amb les imatges o, més precisament, amb els referents plàstics de la seva obra; vegeu, en aquest sentit, a més dels ja esmentats, poemes com «Desengany», amb les seves al·lusions a Narcís i a Pigmalí, la primera de les cobles incloses a la *Tragèdia de Caldesa* o l'«Oració». Si afegim a això la destresa del poeta en qüestions de ritme, el resultat és la solemnitat i la contenció expressiva: en són proves la gravetat de «Desengany», la transcendència de l'amor del poeta a «La sepultura», o l'escenogràfic plany de la Verge sobre el seu fill mort a l'«Oració».

Afegeixo, per acabar, un altre factor d'originalitat en l'ús corellà dels estramps, i és la diversitat de fórmules estròfiques en què els organitza. L'octava decasíl·laba només és usada en cinc casos, mentre que en dos («Desengany» i «La sepultura») utilitza estrofes de deu versos, i a les «Lahors» fa servir la de dotze versos. I molt més peculiar encara és el fet que els estramps de la *Tragèdia de Caldesa* s'organitzin en tres *cobles*¹²⁰ de catorze versos decasíl·labs, o que el *Triünfo* es clogui amb una tirada de divuit versos; sense deixar de mantenir unes característiques extretes de la tradició, Roís supera el caràcter exclusivament estròfic que els versos estramps havien tingut fins ara i al mateix temps els integra dins la seva prosa —on a vegades en constitueixen el nucli—,¹²¹ amb la qual tenen en comú una molt especial riquesa formal.

c) *Els certàmens valencians. El cas de Joan de Sant Climent.* Una de les característiques sabudes de la literatura de certamen, ja des dels remots concursos tolosans, és l'ús de procediments versificatoris, especialment de rima, complexos i filigranats, i la trobem encara, un segle i mig més tard de la fundació del consistori de Tolosa, en les composicions presentades al certamen marià celebrat a València el 1474, reunides en el volum *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, imprès aquell

d'uns mateixos mots de rima en el debat amb Bernat Fenollar (ed. MIQUEL I PLANAS, ps. 425 i 430, respectivament).

120. És així com anomena l'autor les seves tirades de catorze estramps. Vegeu, sobre aquesta qüestió, L. BADIA, *Ficció autobiogràfica i experiència lírica a la Tragèdia de Caldesa de Joan Roís de Corella*, en premsa, esp. nota 14.

121. *Vid.*, a propòsit de la *Tragèdia de Caldesa*, les consideracions de Lola Badia a l'article citat a la nota anterior.

mateix any.¹²² Entre aquests procediments, set composicions responen al model dels versos estramps, bé que en alguns casos amb modificacions i novetats que caldrà prendre en consideració: per exemple, fer rimar el primer membre d'una estrofa i deixar estramps els versos del segon, com fa Bernat Fenollar en el cartell del concurs ¹²³ (en octaves decasil·làbiques), o el prevere Joan de Nàgera en la composició «Molt més que spectacle senyor virtuós»,¹²⁴ potser en un intent d'autoprestigiar-se imitant l'estrofisme del cartell (però ja en cobles de deu versos d'*arte mayor*).

Cap d'aquestes novetats, però, no nega el fonamental immobilisme d'aquesta classe de poesia, i no únicament en els tòpics marians de rigor. Una repassada als mots-rima que s'hi utilitzen revela una evident influència de Roís de Corella (recordem que també hi és representat) i més en general un gust per l'ostentació formal que pot representar perfectament la resposta de Berthomeu Dimas, «Si m'atrevesch entrar l'escura silva»,¹²⁵ en cinc octaves decasil·làbiques i endreça: als mots-rima coincidents amb els de Roís (*senda, verge, claustra, lengua, àngels, aygües, ceptre* o *tomba*) cal afegir-hi els que ja eren en Jordi de Sant Jordi (com ara *carçre, ombra, arbre* o *segle*) o els que provenen del *Diccionari* de Jacme March (*silva, dubte, fènix, aspre* o *sepulcre*), tendència revelada també pel text de mossèn Barceló (en serien excepcions relatives, per la menor abundància de mots cars, les respostes de Johan Verdansa i de Joan de Nàgera).

Aquestes afirmacions, d'altra banda, tenen confirmació amb la mena de poesia que es presentava a altres certàmens similars a partir del darrer quart del segle xv. Així, podríem afegir als noms esmentats el de Jordi Centelles (autor d'una «Oració a la santa creu»)¹²⁶ o el de Ferrando Díeç, que presentà a un certamen immaculista celebrat a València el 1486 una peça en estramps al primer membre de les estrofes plena de mots-rima de la mena ja vista.¹²⁷ En aquest mateix certamen

122. Utilitzo, excepte en un cas, que ja indico, l'edició de les *Trobes* inclosa en l'estudi de Ferrando, *Els certàmens poètics valencians*, citat a la nota 60, ps. 249-344.

123. *Ibid.*, p. 249.

124. *Ibid.*, p. 267.

125. *Ibid.*, p. 310.

126. *Ibid.*, p. 118.

127. «Les obres dalt han son etern principi» (*ibid.*, p. 525).

hi participà també Baltasar Joan Balaguer amb un poema en estrofes de dotze decasíl·labs¹²⁸ que recorda molt de prop Roís de Corella, no solament pels mots amb què clou els versos, sinó també per les imatges del món de la pintura a partir de les quals basteix tota la composició.

De tot això se'n desprèn, per tant, que la moda dels certàmens religiosos, que afecta molt especialment la València tardo-medieval, i que es projecta encara en el segle XVI, s'associa a la voga dels versos estramps, fonamentalment per dues raons: una, la vinculació entre aquests versos i l'elogi de persones singulars, en aquest cas objecte de devoció religiosa; l'altra, la possibilitat d'exhibició formal, és a dir, l'intent de guanyar-se la complaença dels jutges apellant a un luxe extern deutor de Roís de Corella¹²⁹ i del *Libre de concordances* de Jacme March, a bastament saquejat. Les novetats de distribució estròfica que hi pugui haver (versos d'*arte mayor*, cobles de deu i dotze versos, etc.) no aporten sinó influències foranes a una forma autòctona ja fossilitzada i amanerada en la seva repetició mecànica de tòpics marians i mots-rima més o menys exòtics.

La peça més interessant de tota aquesta poesia de concurs, i concretament del del 1474, en relació amb els versos estramps, és la «Resposta d'En Johan Sent Climent, nahiper, en lahor de la Verge Maria per honor de la joya, en rims estrams» («Sancta dels sants, pus sou vengud'al segle»).¹³⁰ I ho és perquè, malgrat l'anunci de la rúbrica, aquest poema de cinc octaves decasíl·làbiques amb endreça i tornada depèn formalment de la sextina provençal pel fet que els vuit mots-rima de la primera estrofa es repeteixen a totes les altres seguint l'esquema combinatori que Arnaut Daniel fixà a «Lo ferm voler»,¹³¹ que Joan de Sant Climent

128. «Puix lo parlar del cor demostra'l títol» (*ibid.*, p. 518).

129. Crec, d'altra banda, que és a aquesta influència corelliana que es deuen els cinc estramps que, a part dels manlevats directament a Roís, ornem a manera d'epitafi la tomba de Tirant i Carmesina al *Tirant lo Blanc* (ed. de M. DE RIQUER, «*Tirant lo Blanc*» i altres escrits de Joanot Martorell [Esplugues de Llobregat 1979], p. 1184).

130. Editat per Riquer a l'article *El poeta Joan de Sant Climent*, citat a la nota 93, p. 386.

131. A la pàgina 388 de la seva edició del text, Riquer reproduceix l'esquema de la combinació de mots-rima en el poema de Joan de Sant Climent, on remetó el lector. Per a l'esquema de la sextina d'Arnaut Daniel, vegeu els estudis citats a la nota 92.

havia de conèixer directament: altrament, no s'explicaria l'adaptació d'aquesta forma, no usada des dels trobadors, ni que tres dels seus mots-rima (*arma*, *verga* i *cambra*) siguin presos del poema de Daniel. D'aquesta tres mots, un, *cambra*, és, juntament amb uns altres quatre (*òrphens*, *sepulcre*, *dubte* i *secta*), *rim de fenix* segons Jacme March; i, de tots plegats, *arma*, *cambra*, *sepulcre* i *segle* són als «Stramps» de Jordi de Sant Jordi. Tenim, doncs, l'ús del *Diccionari* de March, el coneixement de la tradició local i —cosa que és més important— el d'Arnaut Daniel.

Martí de Riquer explica la no adequació d'aquest text a l'esquema estròfic de la sextina a causa de les exigències del certamen, que obligava a presentar composicions de cinc cobles.¹³² Em sembla més que probable. Però si, això no obstant, el poeta n'adoptà les fórmules combinatòries, sembla que cal pensar que no l'interessava tant la sextina en si com el seu mecanisme de combinació dels mots-rima, que hauria trobat ben lícit d'adaptar a una mètrica i un estrofisme que podia sentir com a més propis; acabaria de ser-ne una prova el fet que, a l'endreaça i a la tornada, el poeta ha actuat com si treballés amb un poema rimat, i totes dues reprenen els quatre mots que clouen el que fóra el segon membre de l'última estrofa (amb la particularitat que l'endreaça inclou també, dins els versos, els altres quatre mots-rima, sense tenir en compte que segons el model ortodox caldria incloure'n dos a cada vers).

Finalment, em sembla molt significatiu que la rúbrica defineixi l'obra com a composta en «rims estramps», en el sentit que un gènere, la sextina (o més aviat el seu mecanisme), fixat gairebé feia tres segles, era filiat segons un procediment de moda a finals del segle xv. I és aquesta associació amb els estramps el que pot explicar que, contràriament al que fóra preceptiu, un dels mots-rima, *sepulcre*, no sigui bisíllab. Només cal acudir a Jordi de Sant Jordi per veure que a partir d'ell aquest és un dels mots de més altra freqüència a les composicions estrampes. Res de nou, doncs: ni coneixent el model el poeta no s'ha deixat penetrar del tot per aquest; ben altrament, és el model que s'ha vist adaptat a uns hàbits prou arrelats com per fer impossible, en aquesta època i en aquests ambients, qualsevol renovació.

Aquestes darreres observacions em semblen aplicables —i sigui'm

132. Ed. RIQUER, p. 388.

permès l'excurs— a la primera sextina més o menys ortodoxa coneguda a la Península Ibèrica, atès el seu origen en àrea catalana. Es tracta de la composició «La muerte, que tira con tiros de piedra», escrita conjuntament per Crespí de Valldaura i un desconegut Trillas, impresa al *Cancionero general* (1511) amb la rúbrica «*Otra obra suya [de Crespí de Valldaura] y de Trillas llamada sesti [sic] plañendo la muerte de la reyna doña Ysabel, reyna d'España y de las dos Cecilias*».¹³³ L'obra, escrita segurament el 1504, consta de sis estrofes de sis versos més dues tornades de tres, amb els sis mots-rima alternats segons l'esquema d'Arnaut Daniel. Però l'ortodòxia acaba aquí, perquè tota la resta allunya el text del model provençal —i del de Dante i Petrarca, en qui és possible que els autors s'inspirassin. El metre usat és el vers d'*arte mayor*, i alguns dels mots-rima (que són *piedra, fenix, sepulcro, virgen, triunfo* i *columpna*) no són bisíl·labs, sinó simplement plans. I, excepte *columpna*, tots els altres mots, especialment *sepulcro, triunfo* i *fenix*, són d'una freqüència molt alta en els poemes en estramps de Corella i els poetes de certamen. És per això que fóra lícit de preguntar-se si aquests factors no poden explicar-se per l'influx de les peculiaritats formals dels versos estramps catalans, cosa perfectament possible si tenim en compte el poema de Joan de Sant Climent i el fet que Crespí de Valldaura (s'ignora la identitat de Trillas) era valencià i es relacionà amb el cercle literari de Bernat Fenollar (de qui glossà una cançó al *Cancionero general*, on Fenollar, com altres valencians —Carroç, Castellví o Gassull—, té obra castellana; aquests noms, d'altra banda, més els de Moreno i Vinyoles, ja els trobàvem al certamen del 1474).¹³⁴ La sextina de Crespí de Valldaura, per tant, fóra una més de les diverses manifestacions del complex ambient literari de la València dels darrers anys del quatre-cents, capaç de fondre, en català o en castellà, elements provinents d'aquestes dues tradicions culturals.

d) *La supervivència dels estramps: Pere Serafí*. Com és sabut, Serafí manté encara, en una bona part de la seva producció poètica, els

133. *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo* (València 1511; ed. facsímil: Madrid 1958, a cura d'A. RODRÍGUEZ MOÑINO), f. 198.

134. Sobre el grup de poetes que giren al voltant de Bernat Fenollar, *vid.* RIQUER, *HLC*, III, ps. 321-364.

hàbits literaris de tradició medieval, entre els quals composicions en versos estramps segons la tradició de la poesia de certamen. En total, quatre peces: unes «Demandes y respostes» entre Seraff i un mossèn Pere Giberga, una «Contemplació sobre les set paraules de amargura que nostre señor Deu Jesu Crist dix estant en la creu» i dues peces en llaor de sant Jeroni¹³⁵ en versos d'*arte mayor*, rimats però amb l'artifici completament nou d'uns primers hemistiquis estramps, que només pren sentit si ens atenim a la denominació que dona Seraff a aquesta classe de versos: «versos Fenix» —i, doncs, «pauses Fenix» en aquests dos darrers casos.¹³⁶

El més important de tot plegat és aquesta denominació, perquè, essent d'inequívoca ascendència marquiana (de Jacme March), demostra, d'una banda, l'ús d'aquest preceptista ja el segle XVI i, de l'altra, la identificació entre els termes retòrics *estramp* i *fenix*. Això darrer indica, coincidint amb les formulacions de Francesc d'Olesa exposades més amunt, que els versos estramps només es justifiquen si són closos amb *rims de fenix*, i d'aquí el sentit de l'artifici de les «pauses Fenix», car no es tracta de no rimar els primers hemistiquis, cosa ben personal, sinó de cloure'ls amb paraules úniques i sonores. I no hi ha dubte que això vol dir extreure els usos que per als estramps havia fixat la poesia de certamen. Pere Seraff s'hi relaciona, amb aquesta mena d'ambients: li han estat adjudicades joies —ho diu ell mateix—, i els dos poemes de llaor dedicats a sant Jeroni, si no es relacionen amb certàmens, deuen tenir prou a veure amb la intenció de glorificar el personatge a qui Seraff dedica el seu volum de poesies, Jeroni Galceran de Sorribes. I quan no hi ha concursos hi ha «gai saber»: en les demandes i respostes, Giberga alludeix a Seraff com a «vulgar poeta Fenix», i aquest li respon anomenant-lo «vigil / Del gay saber, metrificant molt abil».

Un repàs a les paraules en rima que usa Seraff no fa sinó confirmar el que s'ha dit. Primer, l'ús del *Libre de concordances* de Jacme March. No és pas casual que a la primera demanda de Giberga a Seraff sis dels mots-rima siguin *rims de fenix*, i que en trobem deu, alguns repetits

135. Ed. de GRAU-RUBIÓ I ORS, ps. 45, 131, 122 i 123, respectivament. Les demandes i la primera de les obres en llaor de sant Jeroni han estat editades més recentment a PERE SERAFÍ, *Antologia poètica*, a cura d'August BOVER (Barcelona 1987), ps. 64 i 122.

136. *Vid.* les rúbriques completes als llocs citats a la nota anterior.

quatre o cinc cops, a les peces de Serafí. Segon, que la mena de mots usats repeteixen els de la tradició de finals del segle xv (tipus *aygua*, *cepre*, *triunfo* o *càrcer*) i que, en general, hi predomina el cultisme o el mot rar (*Hieronym*, *vogis*, *vincl*, *Paráclit*, *triangle*, *Egipte*, etc.), tot plegat exemple claríssim de l'exasperació manierista en què cau, ja en ple segle xvi, la vella retòrica posttrobadoresca.

6. Conclusions

Si hem de treure conclusions de les tres direccions d'aquesta anàlisi, tenim primer de tot el paper de les preceptives tolosanes. Malgrat que codifiquen els termes *rim estramp* i *cobla estrampa*, no se'n desprèn l'existència, o la possibilitat d'existència, de composicions íntegrament en versos estramps, que de fet trobem només a la lírica catalana a partir dels darrers anys del segle xiv. I són justament les preceptives catalanes les úniques que n'admeten l'existència: es parla de l'*estrampa* al *Torcimany*, i Jacme March codifica uns *rims de fenix* versemblantment utilitzables en aquesta mena de composicions. I no és casualitat que això es produeixi precedint —o potser, en Averçó, coincidint-hi— el poema 1 de Febrer. Som justament en un moment de rebrot de la lírica trobadoresca, que passa per la creació, el 1393, i a instàncies de la corona, del Consistori barceloní, en el qual Averçó i March, com a mantenidors, han d'exercir un paper fonamental; és més: el *Diccionari* de March és compost per a un rei, Pere III, que té la poesia com a valor important i que sembla tenir pel cavaller Jacme March una especial estima. La seva cort, i la del seu fill Joan, són fonamentals a l'hora de parlar d'aquest *revival*, i comuniquen aquest interès als seus descendents, que continuaran mantenint el Consistori o protegiran decididament els poetes. Així, al costat del món dels certàmens poètics, dels quals fet i fet sabem molt poques coses, cal valorar la importància de la poesia a les corts aristocràtiques, especialment a principis del segle xv, en les quals aquelles preceptives són conegudes i utilitzades. I ho seran durant tot el segle xv. Només cal recordar el saqueig sistemàtic dels *fenix* marquiàns fins a Pere Serafí, o la definició dels estramps que fa Francesc d'Olesa a partir de Jacme March i de l'ús de més d'un segle. I no oblidem tampoc que la pruija de classificació genèrica que ostenta el com-

pilador del *Cançoner de París* el du a usar el terme *estrampa*, d'ascendència averçoniana (impossible saber per quins camins), per definir les composicions en versos estramps.

La vinculació a les preceptives, doncs, és clara en les primeres mostres en estramps. Però, respecte a *Las leys d'amors*, cal suposar que hi ha hagut una interpretació particular que conflueix amb el prestigi adquirit, a ulls de poetes com Febrer i Jordi de Sant Jordi (poetes aristocràtics, recordem-ho), per la poètica del *trobar ric* i la sextina de Daniel (significativament copiada al cançoner Vega-Aguiló,¹³⁷ no posterior al 1430 i, doncs, com aquell qui diu contemporani del jove poeta valencià). No podem oblidar, en aquest sentit, la proximitat entre els versos estramps i les peces en cobles dissolutes, o soltes, i la relativa assimilació d'aquesta forma i la sextina, probablement pel caràcter únic dels seus mots-rima. I, d'altra banda, crec important de tenir present el paper de motors que podien fer en tot plegat Febrer i Jordi de Sant Jordi. Aquest segon, per exemple, és a la base de la fixació i la difusió de les formes del lai líric que Febrer havia introduït,¹³⁸ i és evident la seva influència en la fixació del gènere del comiat (Martí Garcia n'és un bon exemple).¹³⁹ I, encara, al llarg d'aquestes pàgines hem pogut veure l'efectiva influència dels seus «Stramps» durant el segle xv.

Que aquests dos poetes eren homes de prestigi ho demostra el marquès de Santillana en evocar, no més tard del 1449, quan Ausiàs March «*aún biue*», les figures d'un Jordi de Sant Jordi, que, a més de ser un «*cauallero prudente*», «*çiertamente conpuso asaz fermosas cosas*», i d'un Andreu Febrer, que «*fizo obras nobles*»:¹⁴⁰ entre les quals, goso aventurar, sengles composicions en versos estramps, ja associades a l'elogi de persones úniques o a la manifestació de la singularitat de la situació sentimental del poeta. És d'aquí que deriva l'eficàcia retòrica, encara parcialment aprofitada per Ausiàs March, el prestigi del qual llega els versos estramps als seus imitadors, i represa a finals de segle per un

137. Biblioteca de Catalunya, ms. 7, f. 72.

138. Vid. L. CABRÉ, «*Los enuigs*» de Jordi de Sant Jordi i l'adaptació del lai líric a la poesia catalana medieval, dins «*Estudios de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*» (Montserrat 1986), vol. I, ps. 183-206.

139. Vid. Riquer, *HLC*, III, ps. 49-51.

140. *Prohemio e carta*, dins *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. de F. LÓPEZ ESTRADA (Madrid 1984), p. 58.

Joan Roís de Corella atent, entre altres coses, a la tradició posttrobadoresca de Jordi de Sant Jordi. Els seus col·legues valencians, concursaires la majoria, en reprenen les intencions, especialment laudatòries, bé que no l'eficàcia. Els estramps s'exhaureixen, d'una banda, en la dissolució que operen els hereus de March i, de l'altra, en tota aquesta poesia de certamen religiós; quan es perpetuen, posem per cas, en Pere Serafí, es converteixen en una mera supervivència manierista de la tradició que els havia creats.

Res de tot això no resulta gens menyspreable si volem fer-nos càrrec d'alguns aspectes de la nostra poesia medieval. En tots els casos que hem vist, l'ús dels versos estramps no fa sinó confirmar les diverses maneres d'entendre la poesia que conflueixen en aquesta època. Si l'ennobliment formal, per exemple, és patrimoni dels hereus del *trobar ric*, no ho és en canvi d'Ausiàs March i els seus descendents poètics, però sí novament d'un Roís de Corella, del qual, durant massa temps, s'han separat la poesia i la prosa. I el fet que tots s'apropien la forma de maneres diferents, sumat a les circumstàncies de la seva gènesi en un moment de confluència de la vella poesia trobadoresca i de la seva filtració acadèmica, codificada rígidament a través de les preceptives, no fa sinó confirmar el caràcter essencialment mòbil de la tradició literària catalana, per a la qual els models poden convertir-se no en objecte de mimesi, sinó en estímul renovador.