

POEMAS CATALANO-OCCITANOS EN UN MS. DEL S. XIV. LA HUELLA DE CERVERÍ DE GIRONA Y DEL CAPELLÀ DE BOLQUERA*

Gemma AVENOZA
Universitat de Barcelona

En el catálogo de la *Biblioteca Nazionale Centrale* de Florencia publicado en 1950 se mencionaba un pequeño grupo de poemas copiado al final de un manuscrito procedente del *Museo di Fisica e Storia Naturale*¹. El cuaderno había sido preservado en aquella sede por contener obras de materia médica o alquímica en catalán, pero en sus folios finales se habían transcrito textos de otras características: unas *Orationes defunctorum* (ff. 11v-12v), una *Expositio "Pater noster"* (f. 13r) y tres poemas catalano-occitanos (ff. 14v-15v) copiados a finales del s. XIV, aunque su patina lingüística hace pensar en un original de mediados del s. XIV. El examen paleográfico confirma que fue la misma mano la que copió los textos médicos, los alquímicos y los tres poemas finales, además de ser responsable de correcciones realizadas sobre los mismos². Se trata con toda probabilidad de un médico catalán que llevaba tiempo viviendo en Italia al servicio de personas ligadas a la corte o a la adminis-

* Esta investigación se ha desarrollado dentro de los proyectos HUM2005-00178FILO, continuado en FF12008-03882 y HUM2006-11031-C03-01/FILO (cofinanciados con fondos FEDER) y del grupo de investigación 2005GR00119 de la Generalitat de Catalunya; el trabajo se vincula por lo que respecta a los aspectos de identificación de textos a HUM2005 y FF12008, y por el estudio de género y edición a HUM2006 y 2005SGR.

¹ *Indici e cataloghi IV. I manoscritti Palatini della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Mss. 1007-1197)*, eds. P. L. Rambaldi – A. Saitta Revignas, Roma – Firenze, La Libreria dello Stato – Biblioteca Nazionale di Firenze, 1950, vol. 3, pp. 61-62; M. T. Cacho, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia. Descripción e inventario*, Firenze, Alinea Editrice, 2001, vol.1, p. 193. Véase el estudio del códice, de su historia y contenido en G. Avenoz, "Poemes catalanooccitans del s. XIV en un manuscrit florentí. Edició i estudi de *Na dolsa...*, primer del recull", en eds. V. Beltran - M. Simó - E. Roig, *Trobadors a la Península ibèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, pp. 73-90. En la *Bibliografia de Textos Catalans Antics (BITECA)* MANID 2673 consta una descripció pomenorizada del manuscrito y de los textos romances que contiene (<<http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/BITECA>>).

² Estas enmiendas son especialmente interesantes en la sección de los poemas, ya que introducen variantes y/o correcciones a una transcripción equivocada. No nos permiten considerar que se trate de un borrador, parte del proceso de creación, sino que más bien parecen realizadas al revisar la copia. Estas intervenciones se han efectuado mediante el raspado o el rallado. Gracias al empleo de luz ultravioleta en la biblioteca, fue posible distinguir en la mayoría de los casos la palabra enmendada (p. e. l v. 42); en cambio, no se pudo leer el texto eliminado en el v. 10 del último de los poemas. Cf. G. Avenoz, "Poemes", p. 78.

tración aragonesa de los territorios italianos³. Estilísticamente, los textos se vinculan a la tradición trovadoresca occitano-catalana, con fuerte influencia de autores clásicos como Cerverí de Girona y de otros más cercanos en el tiempo a la copia de los poemas florentinos, como son los recogidos en el *Cançoneret de Ripoll* y muy especialmente el Capellà de Bolquera, como veremos más adelante.

L. Ramello, T. Huguet, M. A. Carmona y Ll. Cifuentes se han ocupado de los textos científicos copiados en el manuscrito⁴ y para los poemas disponemos hasta el momento del texto publicado en el RIALC⁵ y de la edición y estudio del primero de los textos poéticos presentada en el volumen *Trobadors a la Península Ibèrica* (cit. supra), que reproducimos seguidamente⁶:

I⁷

[f. 14v]

1 Na dolça res, be m'es greu
[qu']a partir m'ich hay em breu.

Qant me n'agui alunyar
de madona ab dolç esgar,
5 no·m pogra aconortar
per tot lo mon si fos meu.
Na dolça [res, be m'es greu
qu'a partir m'ich hay en breu].

Dolça res, e si us playa
10 qu·eu fos en vostra paria,
jamays no m'ich partiria

³ Cf. G. Avenoz, "Poemes", p. 74.

⁴ L. Ramello, "Una raccolta di ricette in antica lingua catalana (codice palatino 1052 della Biblioteca Nazionale di Firenze)", *Quaderni di Filologia Romanza*, II (1994), pp. 99-136; T. Huguet Termes – A. M. Carmona Cornet, "Estudi del manuscrit català del s. XIV procedent del Museu de Física e Storia Naturale di Firenze", *Gimbermat. Revista Catalana d'Història de la Medicina i de la Ciència*, 22 (1994), pp. 25-29; Ll. Cifuentes, *La ciència en català a l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, Universitat de Barcelona – Universitat de les Illes Balears, 2002, p. 120.

⁵ Repertorio informatizzato de l'antica letteratura catalana (RIALC), dir. C. Di Girolamo, Napoli, Università Federico II (<<http://riale.unina.it/>>) RAO 0bis Na dolça res, bé m'es greu; Bon esforç mal astre venç y [...] domna de bon ayre ed. G. Avenoz.

⁶ Normas de edición: unificamos las grafías de u/v y i/j según sea su valor vocálico o consonántico, deshacemos las amalgamas y unimos las palabras según el uso de la lengua, empleando guión, apóstrofe o punto volado según las normas usuales en las ediciones de textos catalanes medievales; suplimos entre [] las lagunas, deshacemos las abreviaturas sin señalarlas gráficamente y puntuamos para facilitar la comprensión del texto.

⁷ Para establecer la edición tuvimos la generosa ayuda de C. Di Girolamo, V. Beltran y S. Ventura que nos orientaron en la interpretación de algunos pasajes del texto oscuros.

ans hi vull bestrer del meu.
 Na dolça [res, be m'es greu
 15 qu'a partir mich hay en breu].

Mon amich, e que us puix fer?
 que'n mi no us cal res bestrer.
 Yo son al vostre plaser,
 lo vostre cor tinch el meu.
 20 Na dolça [res, be m'es greu
 qu'a partir m'ich hay en breu].

Madona, ab dolç esgar,
 ab riure e ab xantar,
 25 tot lo mon feu alegrar
 ¡tan dolces hullades feu!
 Na dolça [res, be m'es greu
 qu'a partir m'ich hay en breu].

Yo lasset, e que'n fare
 si la vostr'amor no he?
 30 Sabiats que m'ic partire.
 Mort so, coman-vos a Deu!
 Na dolça [res, be m'es greu
 qu'a partir m'ich hay en breu].

Mon amich, e que us faria?
 que'l vostre mal no'l sabia.
 Crey que aytambe morria
 si no us tinch en lo braç meu.
 35 [Na dolça res, be m'es greu
 40 qu'a partir m'ich hay en breu].

Ballada, ten ta carrera
 e digues a la tan bella
 que heu m'i seray en breu

Dansa-balada. (2) 6 s 6, 1-3. AA // bbba / A(A)
 777777⁸ (coblas I, III, IV, V) 7'7'7'777 (coblas II,VI)⁹.

⁸ Marcamos las rimas desde el primer verso de la entrada como hicieron V. Beltrán, "De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", *Revista de Filología Española*, 64 (1984), pp. 239-266 y L. Badia, *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del "Cançoneret de Ripoll"*, Barcelona, Quaderns Crema, 1983, p. 46, a diferencia de Frank que inicia el cómputo desde el primer verso de la primera estrofa, omitiendo los versos de la entrada (abbabbcdc).

⁹ Estructura semejante a la de la *Dansa balada* de Cerverí de Girona, *Pus no vey leys cuy son amics*, AB // aaab, donde las *coblas* son de estructura zejelesca y están formadas por

Traducción:

I. Dulce criatura, nada me duele más.

I. vv. 1-2

Dulce criatura, nada me duele más que tener que partir en breve.

II. vv. 3-8

Cuando debo alejarme de mi dama de dulce mirada, no me puedo consolar aunque todo el mundo fuese mío! Dulce criatura...

III. vv. 9-14

Dulce criatura, si ahora os placiera tenerme en vuestra compañía, yo jamás me marcharía, pero [como no es así], deseo un anticipo de lo que me corresponde. Dulce criatura...

IV. vv. 15-20

Amigo mío, ¿qué puedo hacer yo? De mí no necesitáis tomar ningún anticipo, ya que yo os pertenezco y vuestro corazón tengo en el mío. Dulce criatura...

V. vv. 21-26

Mi señora, con dulce mirada, con risas y canciones hacéis alegrar todo el mundo: ¡tan dulces son vuestras miradas! Dulce criatura...

VI. vv. 27-32

Desgraciado de mí, ¿qué haré si no tengo vuestro amor? Sabed que me marcharé. ¡Muerto soy, os encomiendo a Dios! Dulce criatura...

VII. vv. 33-38

Amigo mío, ¿y qué puedo hacer yo? Vuestro mal desconocía. Creo que también moriría yo si no os tengo entre mis brazos. Dulce criatura...

VIII. vv. 39-41

Balada, toma tu camino y di a la más bella que estaré allí en breve.

Quedaba pendiente la edición de los otros dos textos que presentamos aquí.

un trístico monorrímo seguido de un verso que rima con el segundo del *refranh* inicial. Si en *Na dolsa* no se hubiera llegado a añadir la marca de repetición al final de cada *cobla*, las estructuras serían idénticas.

II

[f. 15r]

1 Bon esforç malastre venç
on fau per vos b[ona] dança
gentil prous dona plasens.

Sabets er que m'han luynats
5 de xantar con far sulia,
francha douça dona mia,
car tots cells se'n son lexats
qui·m tenien companyia,
on m'avench segre lur via,
10 car suy duptans d'una gens
qui·s fan de bella semblança,
puy·s jutgen entre les dens.

Mas er ay regoneguts
com jamays no·s deu estrayre
15 de ben far mentre·l pot fayre
per dits de lausengers nuts
de tots bens, plens de mal ayre.
Per qu·eu tots temps vull retrayre
vostres pretz, es tan valens
20 qu'el mon no n'havetz egança,
tan es vostre bell cors genç!

Can volch far Nostre Senyor
vostro humil gaya figura
25 dix: façam neta e pura
dona, del mon la millor,
tal que tota creatura
la laus, perqu·eu non hay cura
de re enanç del maldiens;
sol q·aia vostr·amistança,
30 be·m plaz que·n sion dolentz.
Mon cor e tots mos .v. senys
ay en vos e m'esperança,
bell sen Joan resplandents.

NOTAS: v. 2 ms. b[...] una laguna provoca la pèrdua de dos sílabas; v. 4 Sabets er] sabets τ *ms.*; v. 16 lausengers] lausegers *ms*

ENMIENDAS DEL COPISTA: v. 2 *ms.* “dona” enmendado en “done”; v. 12 *ms.* dens | ~~mas-er~~, el copista tacha las palabras copiadas por error, que anticipan las primeras de la cobla siguiente, probablemente no reproducía un original escrito; v. 16 *ms.* “lausegødens” [?] enmendado en “lausegers”, *ms.* \nuts/; v. 17 de ~~mal~~ \bon/ ayre; v. 18 *queu*, la vocal final fue añadida posteriormente; v. 20 *ms.* ~~haue#~~ hauetz; v. 27 *ms.* ~~noy~~ hay.

Traducción

II. Bon esforç malastre venç

I. vv. 1-3:

Buen esfuerzo vence malaventura, por eso¹⁰ hago por vos buena *dansa*, gentil y noble señora deliciosa.

II. vv. 4-12:

Sabed que ahora me han apartado de cantar[os] como acostumbraba, noble, dulce señora mía, ya que¹¹ han dejado de hacerlo [de cantaros] todos mis compañeros; por eso¹² he de seguir su camino, ya que desconfío de aquellos que ponen buena cara, pero que mal hablan a escondidas.

III. vv. 13-21:

Pero ahora he reconocido que no se debe renunciar nunca a hacer el bien, mientras se pueda, a pesar de las palabras de los maldicientes, desnudos de todo bien, llenos de maldad. Por eso yo deseo proclamar siempre vuestra valía, que es tan alta que en todo el mundo no hay quien os iguale, ¡tan bello es vuestro cuerpo gentil!

IV. vv. 22-30:

Cuando quiso hacer Nuestro Señor vuestra humilde y alegre figura dijo: “Hagamos limpia y pura dama, del mundo la mejor, tal que toda criatura la loe”. Por eso a mi no me importa nada, salvo los maldicientes; si tengo vuestra amistad no me importa que sufran.

V vv. 31-33:

Mi corazón, mi esperanza y todos mis cinco sentidos tengo en vos, bello san Juan resplandeciente.

¹⁰ v. 2 traducimos “on” con valor causal.

¹¹ v. 7 “car” con valor explicativo.

¹² v. 9 “on” con el mismo valor que en el v. 2.

Estructura métrica¹³:

Dansa. Esquema métrico: 77'7'77'7'77'7. (3) 3 s 9, 1-3. ABA // cddcdd / aba. Se trata de un esquema único, ni Frank ni Parramon registran esta estructura métrica.

Rimas:

A: -ens (simplificación de grupos consonánticos que en el texto se representan con las grafías <-enç, -ens, -enys, -entz, -ents>)

B: -ança

c: -ats, -uts, -or

d: -ia, -ayre, -ura

Cuestiones de género:

Se trata de una *dansa* encabezada por un *refranh* de tres versos (muy comunes en el s. XIV, y prácticamente generales en el *Cançoner de Ripoll*¹⁴), tres *coblas* de versos de siete sílabas, con la repetición de las rimas del *refranh* en la segunda parte de la *cobla*, pero sin *retroix* de verso y con una *tornada* de tres versos. Es decir, el poema presenta la estructura clásica de la *dansa*¹⁵. El tema se mantiene dentro del registro *grand chant courtois*, común a la *canço* y a la *dansa*, aunque su tratamiento en este último género podía ser más ligero que en la *canço*.

¹³ Hemos manejado la información reunida en la *BEdT* por S. Asperti, accesible en internet a través de la URL <<http://www.bedt.it/>>, I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 2 vols. 1966, J. Parramon, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial, 1992, el *RIALC* (*cit. supra*), la *COM1* = *The Concordance of Medieval Occitan*, dir. P. T. Ricketts, Turnhout, Brepols Publishers, 2001 CD-ROM, la *COM2* = *Concordance de l'Occitan Médiéval. COM2. Les Troubadours. Les textes narratifs en vers*, dir. P. T. Ricketts, Turnhout, Brepols, 2005 CD-ROM y *Concordanze della lirica trobadorica in CD-ROM. Trobadors*, R. Distilo, Arcavata, Firenze, Ed. del Galuzzo, 2001.

¹⁴ L. Badia, *Poesia catalana del s. XIV*, p. 45.

¹⁵ Sobre la *dansa* véanse A. Radaelli, "*Dansas*" *provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea Editrice, 2004; G. Avenoza, "La *dansa*. Introducción a la tipología de un género románico", en ed. Serrano Reyes, J. L. *Cancioneros en Baena. II. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena In memoriam Manuel Alvar*, Baena, Ayuntamiento, 2003, vol. 2, pp. 89-105, y "La *dansa*. Corpus d'un genre lyrique roman", *Revue des Langues Romanes*, CVII, 1 (2003), pp. 89-129.

CATALANISMOS Y OCCITANISMOS:

- 1) No se respeta por lo general la declinación bicasual. “Bon esforç” (v. 1), “Can volch far Nostre Senyor” (f. 22) frente a “vostres pretz es tan valens” (v. 19)¹⁶.
- 2) *douça* (v. 6), forma más propia del occitano que del catalán.
- 3) Son occitanas las formas verbales “fau” (v. 2), “sabets” (v. 4), “segre” (v. 9), “estrayre” (v. 14), “fayre” (v. 15), “retrayre” (v. 18), “suy duptans” (v. 10), “havetz” (v. 20).
- 4) Las grafías para las palatales son las propias del catalán: “luynats” (v. 4), “companyia” (v. 9)¹⁷.

OTRAS NOTAS:

v. 1 Bon esforç malastre venç. Expresión de carácter proverbial de la que se encuentran trazas en Arnaut de Maureill (BdT 30.5, II, 11-13, v. 30 “per son esfors de tot lo mon a randa”)¹⁸ y está presente con un valor estructural en Arnaut Peire d’Agange¹⁹ (BdT 31.1, vv. 29-34) “c’ab bon esfors conquer hom manentia | e bon esfors adossis senhoria | e bon esfortz torna brau de bon aire | e bon esfortz conquer autruy repaire; | bon esfortz fai mal astre sepelir; | de bon esfortz nos vezem totz jauzir”. En Guilhem Ademar (BdT 202.1 v. 14) la formulación es casi idéntica al poema de Florencia: “que bon esforç malastre venç”²⁰. En la COM2 pueden hallarse versos que incluyen la palabra “astre”, entendida como “fortuna”, empleada generalmente con una connotación negativa (BdT 31.1 v. 33 “mal astre”; 198.1 v. 20 “aia son astre meillurat”; 364.2 v. 95 “Mal astre Dieus li do”), frente a algunas ocasiones en las que su sentido es positivo (BdT 162.1 v. 11 “bon astre”, 241.1 v. 17 “qe de bo astre estre”). El carácter proverbial de la expresión está

¹⁶ Sobre la pérdida de la desinencia casual véase J.-P. Chambon, “La déclinaison en ancien occitan, ou: comment s’en débarrasser? Une réanalyse descriptive non orthodoxe de la flexion substantivale”, *Revue de Linguistique Romane*, 67 (2003), pp. 343-363.

¹⁷ En el caso de “bell” (v. 33), estamos probablemente ante una pronunciación palatal.

¹⁸ *Les Poésies du troubadour Arnaut de Mareuil*, éd. Ronald C. Johnston. Paris, Droz, 1935; el editor no comenta este verso (p. 15).

¹⁹ Arnaut Peire d’Agange es un trovador del que muy poco se sabe. No contamos con ediciones modernas ni con estudios que le sitúen en un ambiente determinado. Ed. C. A. F. Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*. 4 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1977 [Berlín, s.e. 1856-1864], t. III, pp. 239-240. De Arnaut Peire d’Agange sólo se ha conservado un poema, transmitido por R.

²⁰ *Poésies du troubadour Gilhem Ademar*, éd. Kurt Almqvist, Uppsala: Almqvist & Wiksells, 1951, reimpr. New York: AMS, 1983, poema II pp. 102-106, trad. p. 103 “Un bon effort vaina cepedant le malheur”. Se trata de un poema ampliamente documentado en los cancioneros: A B C D De E G I J K M N R T U a l f a ß l. Se conserva una *vida* de Guillem Ademar; su actividad está relacionada con el Languedoc y el Condado de Foix, entre 1195-1217.

refrendado por su presencia en repertorios de refranes, como el de Pedro Vallés (1549). Se vincula a la historia de Alejandro en obras medievales castellanas, dentro de los consejos que Aristóteles da a su discípulo (*Libro de Alexandre, Libro de buen amor, Castigos e documentos del rey Don Sancho, Partidas de Alfonso X*)²¹ y en poetas catalanes como Jaume March, activo entre 1365 ca. y 1410 (RAO 95, 4b v. 8 “qu’ab bon esforç say que mant hom restaura”)²².

v. 2 BONA. No puede leerse íntegramente la última palabra de la primera línea ya que falta un fragmento de papel en el ángulo superior de la hoja. Se distingue antes de la rotura parte de una letra , muy semejante a la de la palabra “ben” del v. 35 de la composición anterior *Na dolsa*. Suponemos que la palabra perdida es “bona”, en relación al “Bon esforç” del v. 1. El “bon esforç” del poeta para vencer la mala fortuna se concreta en la composición de “bona dansa”.

v. 3 PROUS. Las características de la *scripta* permitirían leer aquí “pus” o “prous”. La primera lectura no tiene sentido, ya que con valor adverbial, que es el que le correspondería, siempre se construye antepuesto al adjetivo al que acompaña y no postpuesto. La lectura “prous” surge de la presencia de una tilde oblicua que corta el asta descendente de la <p>. Tal forma de abreviatura no se encuentra en ningún otro punto de estos tres poemas del manuscrito (en el v. 12 hallamos un “puys” sin ninguna marca de abreviación y la que se emplea para “per” en el v. 2 es totalmente distinta), todo esto hace preferir la forma “prous”, que da sentido al verso.

El adjetivo pros/prous se aplica en los corpus occitano y catalán tanto a hombres como a mujeres, p. e. “o denh grazir pros dona ni hom pros” (Bertran Carbonel BdT 82, 90 v. 8) “De vos me clam, dona prous e valen” (Joan Berenguer de Masdovelles RAO 103.39 v. 1), “Les armes fan los prous homens valer” (Ausiàs March, RAO 94.126 v. 13), etc. De los cinco casos de uso de *prous* identificados en la COM2 sólo en una ocasión se aplica a una mujer (Cerverí, BdT 434a, 65 vv. 33-34 “Prous vezcomtesa de Car-|dona tan dir no poria), siendo en el corpus catalán más frecuente su uso para calificar a las damas²³.

²¹ Datos extraídos del CORDE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado en 28-01-09].

²² Jaume March, *Obra poètica*, ed. J. Pujol, Barcelona, Barcino, 1994, pp. 241-242. *Si’m fay amor magresir los espòndils* es una cobla de *rims de fènix* que se incluye como ejemplo en el *Llibre de concordances*. El editor no comenta el verso que nos ocupa.

²³ “La nuyt, prous dona xamida” Dalmau de Castellnou (RAO 33.1 v. 13); “una prous dona amador” *Salut d’amor* anónimo (RAO 0.38 v. 233); “Aldonça prous, pus Deu vos ha

v. 3 DONA. Ms. “done”, pero la vocal final ha sido corregida, sobre una <-a>. Si se tratase de una forma verbal, correspondería “donar”, tercera persona del presente de indicativo (“dona”)²⁴. En este caso, el sujeto sería “la gentil” y el verso se traduciría como “gentil noble da placiente”, expresión sin sentido. Enmendar *plasent* en *plasens* destruiría la rima y es por lo tanto imposible. La segunda opción sería considerar la palabra como un sustantivo: *done*, escrito en lugar de *dona*. En todo el poema hay otros dos casos de confusiones del timbre vocálico (v. 5 “sulia” y v. 32 “sen”). La calidad de la tinta con la que se hizo la enmienda difiere de la de la escritura original del verso (más oscura), lo que implica que es posterior a la copia, tal vez hecha poco después de completar la transcripción, es decir, tras escribir los versos de la tornada, lugar en el que se agrupa el mayor número de catalanismos gráficos (*senys*, *bell*); estos usos gráficos pudieron inducir a un copista a realizar la enmienda del v. 3. Así pues, optamos por no considerar esta grafía superpuesta y mantenemos la lectura original, *dona*, palabra con la que el verso recupera todo su significado: “gentil prous dona plasens”²⁵.

v. 3 GENTIL PROUS DONA PLASENS. En este verso se acumulan tres calificativos que enaltecen el valor de la dama. En el corpus trovadoresco no hemos encontrado ningún caso en el que los tres coincidan, pero son frecuentes los versos contruidos con una terna adjetival semejante²⁶, siempre referida a la dama, presentes entre otros en la obra de Cerverí (“humils, pros ne plasens” BdT 434a, 19 v. 26)²⁷.

v. 4 SABETS ER. Hemos enmendado la lectura del manuscrito “sabets τ” en “Sabets er”. Mantener verbo + conjunción conduce a un texto sin sentido. La primera opción fue invertir los términos y editar “E sabets”, pero un error de este tipo es bastante extraño,

dotada” Pere d’Abella (RAO 1.1 v. 9); “prous dona’b mala merçe” Pere Torroella (RAO 180.28 v. 465), etc.

²⁴ En J. Anglade, *Grammaire de l’ancien provençal ou ancienne langue d’oc*, Paris, Klincksieck, 1977 [1921], p. 270, se advierte que la terminación *-e* por *-a* es muy extraña y solo se encuentra en textos épicos.

²⁵ La construcción “dona” + adj. verbal se halla también en Guiraut Riquier BdT 248, 11 v. 56 “a pros dona conoysen”.

²⁶ También lo es el v. 6 de este poema.

²⁷ Texto único tanto por su esquema métrico como por su transmisión, limitada a Sg. Otros ejemplos en: BdT 133, 1 v. 29 “Gentil cors gai e plazen e divers”; BdT 375, 14 v.20 “mas, sitot s’es bon’ e bell’ e plasens,”; BdT 406, 36 v. 33 “Bela domna, doussa, plasens,”; BdT 421, 3 v. 39 “bels cors plasens, egaus”, etc.

como ya nos advirtió Di Girolamo²⁸. Tampoco se puede eliminar la τ, ya que el verso perdería una sílaba. La enmienda “sabets er” (= “sabed ahora”) permite mantener el cómputo silábico y el sentido del pasaje. La partícula “er” aparece en el v. 13, en la misma posición que en este verso; el copista no habría entendido la palabra la primera vez que la ha encontrado en su original (escribe en un momento en el cual la forma se encontraba en desuso, avanzado el s. XIV y, por tanto, no le resultaba conocida ni fácilmente identificable); en la segunda ocasión, en cambio, la reproduce correctamente²⁹.

v. 4 QUE M'HAN LUNYATS. Surgen problemas con la interpretación de las tildes de abreviación presentes en el verso: “que~ ha ~luynats”, con el signo de abreviación superpuesto a la última palabra, desde la letra <l-> hasta la penúltima consonante <-t->, con la consiguiente diversidad de posibilidades de lectura y de interpretación, entre un sujeto singular (preciso o indeterminado) o uno plural: “Sabets que m'haluynats” (la dama, acción presente), “Sabets que m'ha luynats” (alguna persona, acción en pasado) o “Sabets que m'han luynats” (algunas personas, probablemente los *lausenger*, acción en pasado), tal vez la mejor de las lecturas posibles. El tema de la separación de los amantes forzada por los maldicientes es un tópico cortés, y se encuentra expresado de forma semejante en Bernard de Ventadorn (BdT 70, 20 vv. 10-11): “Mas fals lauzenger engres | m'an lunhat de so pais”³⁰.

v. 5 SULIA por “solia” (forma común al occitano y al catalán). Confusión vocálica, cierre que reproduciría una hipotética pronunciación catalana central (o balear) del transcriptor del texto (no creemos que se trate de una confusión con la forma occitana para la primera persona del presente: *suelh*).

v. 6 FRANCHA DOUÇA DONA MIA. Este verso está construido sobre el v. 4 del poema de Cerverí antes citado (Cerverí, BdT 434a, 65). “Bela douza dona mia” es el último verso del estribillo de la balada

²⁸ Acudiendo a los aparatos críticos de ediciones en las que aparecía “e sabets” no ha sido posible documentar ningún caso en el que el manuscrito llevara como lectura original “sabets e”.

²⁹ Las *Concordanze della lirica trobadorica* de R. Distilo nos permiten identificar un alto número de usos de la partícula “er”. El autor que más la emplea es Guiraut de Bornelh (87) y le siguen Cerverí de Girona (65), Guiraut Riquier (45), Gaulcelm Faidit (44), Raimbaut d'Aurenga (42), etc. Cronológicamente hablando es en la primera mitad del s. XIII cuando presenta un mayor número de ocurrencias (438), experimentado después una bajada importante (en los años 1272-1284 solo 69) y una recuperación hacia los años finales del s. XIII (1285-1300), siendo insignificante su presencia en la primera mitad del s. XIV (9).

³⁰ Poema con doble atribución, a Bernard de Ventadorn en V y a Ademar lo Negro en z.

Si voletz que-m laix d'amar (se repite en la *cobla* II segundo verso), y ha servido probablemente aquí de modelo.

vv. 11-12 QUI-S FAN DE BELLA SEMBLANÇA |PUYS JUTGEN ENTRE LES DENS. Estos versos introducen una expresión proverbial, que reencontramos en forma semejante en los vv. 25-26 de BdT 323, 24 de Peire d'Alvernia “Donx com qu'ill sion d'un tropel, | menton tot genet per las dens”³¹.

v. 14 COM JAMAYS NO-S DEU ESTRAYRE. La rima en “-ayre” se encuentra también en una *estampida* de Cerverí de Girona *Si com midons es belayre* (BdT 434a, 59), en cuya primera estrofa riman “jutgayre, FAYRE, gayre, layre, trayre, atrayre, sofrayre, merceiayre, ESTRAYRE, desfayre, refayre, AYRE”; el Capellà de Bolquera recogió parte de esas rimas en su *dansa No-m pux d'aymar vos estrayre* (RAO 20.5)³² (“ESTRAYRE, AYRE, frayre, playre, RETRAYRE, repayre”) y de entre ellas entre el autor de *Bon esforç* parece haber escogido las empleadas en esta *cobla* (“ESTRAYRE, FAYRE, AYRE, RETRAYRE”)³³.

v. 16 LAUSENGERS. Ms. “lausegers”, con una enmienda, una mancha de tinta que elimina la parte final de la palabra junto con la que la seguía con la que estaba amalgamada; “lausegers godens” es lo que probablemente hay escrito bajo la mancha de tinta. La enmienda deja el pasaje en: “lausegers \nuts/ de tots bens”. Reponemos la consonante <-n-> por considerar su ausencia como un error del copista.

v. 20 QUEL MON NO N'HAVETZ EGANÇA. La dama de cualidades inigualables es uno de los tópicos de la poesía cortés; formulaciones semejantes situadas en la conclusión de una enumeración de virtudes femeninas se encuentran en *Na Maria pretz e-l fina valors* (BdT 16a, 2, v. 7 “ca son en vos, don non avetz

³¹ *Peire d'Alverne: poesie*, a cura di Aniello Fratta. Roma, Vecchiarelli Editore, 1996; XX, pp. 154-157, y notas en las pp. 242-246, que no aluden a esta expresión. Fratta traduce estos versos como: “Perciò, sebene essi formino un gruppo unanime, mentono tuti carinamente per la gola” (p. 156). El poema nos ha llegado en los cancioneros E y V y, como en el caso anterior, se trata de un *unicum* métricamente hablando.

³² El *Cançoneret de Ripoll* transmite como anónima esta *dança retronxada* que, por sus semejanzas formales con el poema siguiente del cancionero, M. Riquer atribuyó al Capellà de Bolquera en su *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1980, vol. 1, p. 512. L. Badia, *Poemes*, p. 105, lo acoge con algunas reservas.

³³ Nótese que en el *Diccionari de rims* de Jaume March, ed. A. Griera, Barcelona, IEC, 1921, en la entrada de la rima “-ayre” no se enumeran todas estas formas. Hemos destacado con versales las palabras rima de “Bon esforç”.

egansa”)³⁴ y en *Al semblan del rei Thyès* versos de Gaulcem Faidit en elogio de María de Ventadorn (BdT 167, 4 v. 44 “e car non trobatz eganssa”)³⁵. En este último poema además de la coincidencia en los adjetivos dedicados a la dama: “pros, gen, pretz, humil, franc, valen”, encontramos en rima la forma “retraire” (v. 22 “de vos, cui non aus retraire”) la misma que aquí en el v. 18.

v. 21 CORS GENÇ. La rima indica que la grafía <-nç> es una simplificación de <-nts>. La grafía “genç”, podría estar relacionada con una contaminación con “gençor” (*bel, belazor; gent, gençor*) y su presencia respondería, por lo tanto, a una ultracorrección³⁶.

vv. 22-27. El pasaje evoca a la vez la creación del hombre (*Ge* 1, 26 “faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram”) y la de la Virgen María calificada como “neta e pura”, en quien se corrigieron los defectos de Eva, (p. e. *Tractat dels noms de la Mayre de Dieu*, v. 258³⁷, en la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria* RAO 0.1 v. 634 y en los anónimos *Estant prostat axi com adorava* RAO 0d.3 v. 41, *O Verge santa Maria* RAO 0bis v. 33).

v. 23 VOSTRO, lectura inequívoca del manuscrito, tras la que puede estar un fenómeno de fonética sintáctica provocado por sinalefa “vostro_humil”, sin que sea necesario especular con un origen balear para el transcriptor del texto. Además, la forma, aunque no sea frecuente en textos líricos (la COM2 ofrece sólo dos ocurrencias, una de ellas en el *Descort plurilingüe* de Raimbaut de Vaqueiras y la otra en una *tenso* BdT 70, 5), sí que lo es en textos

³⁴ En Pillet-Carstens y en la *BEdT* se da “Albric [?]” como autor; Frank, siguiendo a Schultz-Gora, le denomina “Alberico da Romano” y en otros estudios se identifica el poeta con una *trobaritz* que se llamaría “Bieiris de Romans” cf. M. Bogin, *The Women Troubadours*, New York – London, Paddington Press, 1976, citamos por la trad. catalana, *Les trobaritz. Poetes occitanes del segle XII*, Barcelona, Horsori Ed., 2006, 3ª ed., pp. 104-105. Testimonio único transmitido por T.

³⁵ *Les poèmes de Gaulcem Faidit*, ed. J. Mouzat, Paris, Nizet, 1965. Se trata también de un *unicum* métricamente hablando, pero de gran presencia textual, ya que se copia en A B C D E H I K M N N P R S T U V al.

³⁶ Este verso recuerda el de Bernat de Ventadorn “Bela domna:l vostre cors gens” (BdT 70, 1, v. 49).

³⁷ La edición del *Tractat* se encuentra en P. Meyer ed. *Daurel et Breton chanson de geste provençale*, Paris, Firmin Didot, 1880: “Tu hiest femna humana de [la] nostra natura, | Puncela he certana, verges neta he pura, | A Dieu sa sus triat, si com dit la scrittura, | Puy (ya) que Dieu ac format Hadan ni sa figura, | No fo en veritat tant humil creatura” LXV vv. 257-261. P. Meyer llamaba la atención sobre la popularidad de los textos que reunían los epítetos dedicados a la Virgen o a Dios, como la plegaria sobre los setenta y dos nombres de la Virgen citada en *Flamenca* (ib. p. cj).

narrativos (vidas de santos o poemas de tema religioso), aplicada a formas masculinas y femeninas³⁸.

v. 31 SENYS. La rima exige una pronunciación no palatal. Pocos trovadores aluden a los cinco sentidos, sólo Izarn Marques (BdT 256, l v. 10)³⁹ y Cerverí (BdT 434a, 45 v. 29 y 434.7e v. 57). En el corpus catalán el concepto abre el *Llibre de concordances* de Jaume March (“Dreyt e raysó ha mos ·v· sens forçats”)⁴⁰. Cerverí puede ser el modelo de *Bon esforç*, al tomarse de “Joy ne solatz” (434.7e) las palabras rima “valenz” v. 7 y 52, “dolenz” v. 8, “vens” v. 32, “dens” v. 40 y “sens” v. 57 (respectivamente en *Bon esforç* en los vv. 19, 30, 1, 12 y 31).

v. 32 SEN. Grafía de la vocal tónica que solo encontramos en un caso en el corpus trovadoresco (“sent” por “sant”), precisamente en Cerverí de Girona (BdT 434a, 72 v. 30 “o la iray lay a sent Marti”).

v. 32 SEN JOAN. Son pocos los santos mencionados en la poesía trovadoresca provenzal y catalana medieval, pero san Juan es uno de ellos, y aparece con dos significados: el literal, con la referencia a san Juan, el discípulo amado, que se sentaba junto a Jesús (Bernart de Born BdT 80, 26 v. 14 “en loc san Joan”) o como referencia a la época del año en la que se celebra su festividad, sentido que parece ser el propio de este verso. No estamos ante un *senhal*, *stricto sensu*, del que se sirviera el poeta para esconder a su dama (“sent Joan” o también “en Joan” si leyéramos el verso “bells en Joan...”). La amada puede estar escondida bajo apelativos masculinos (*senher*, *bels cavaliers*, *amics*, etc.), pero no se da nunca el caso, hasta donde hemos podido comprobar en el corpus, que un nombre propio masculino sirva para ocultar su identidad. Más bien parece que estamos ante una comparación de la dama con la belleza del verano, en su momento de mayor esplendor, representado de manera metonímica por la fiesta de “sant Joan”, cosa que llena el verso final de intensidad y de belleza por el hallazgo de dirigir el poema a la festividad del estío, como si pudiera actuar como benefactor de los amantes.

³⁸ No hemos hallado ningún caso de *vostro* + sustantivo femenino en el *RIALC*.

³⁹ Para este trovador, véase C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Planeta, 1977, p. 244. Su única composición conservada está dedicada a un rey “N’Anfos” (BdT 258, l, v. 49), que se ha sugerido fuera Alfonso X, pero esta identificación no se sostiene en base al texto, ya podría tratarse también de Alfonso VIII. El texto fue editado por C. Appel, *Provenzalische inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Fues’s Verlag 1890, p. 167 y fue copiado en C y R.

⁴⁰ J. March, *Obra*, p. 238, composición datada en 1371.

III

[f. 15v]

1 [...] domna de bon ayre
tan fort vos am e us tinch car,
q'altre-l cor no-m pot sostrayre.

Vos m'avetz tan gint conques
5 que jur-vos, dopmna, per Deu,
—e no us en mintray de res—
que mays son vostre que meu.
E no n'ay cusi ne frayre
qui ja-m puxen xastiar
10 que del veser mi tart gayre.

Ay las! madona, ¿que us val,
con demostrats contra mi
vostre gran poder qui-s tal
qui-m toll del tot lo meu si?
15 No aus com us am retrayre.
Qan vos vey, ne us puix ren dir,
ne a penes semblan fayre.

Er panseu que m'ajats mort,
¿haurets ne plaser ne be?
20 Si u havets fermet vos fort;
ma mort desir mays que re,
e no me-n vull ges estrayre,
mas planch mays lo mal estar
vostre, mays que-l meu desayre.

25 Dopmna, s'ayço dura gayre
q'als no-m vullats dexelar,
del llibre mi pot hom rayre.

NOTAS: v. 1 un agujero en el papel ha provocado la pérdida de las dos primeras sílabas; v. 6 no us en] non *sen ms.*; v. 15 No] τ no us *ms.*; v. 20 fermet] *sermet ms.*; v. 24 mays] *molt ms.*

ENMIENDAS DEL COPISTA: v. 1 *ms.* “tench” enmendado en “tjñch”; v. 5 *ms.* vos ~~domna~~ dopmna; v. 6 la consonante final de “res” está escrita sobre otra letra, que no es posible distinguir; v. 10 *ms.* \que/[...] veser, enmienda por raspado que no permite leer la palabra que

precedía a “veser”; v. 13 ms. “quis”, escrito sobre una palabra eliminada por raspado; v. 23 ms. mays lo ~~mey~~ \mal/ estar.

Traducción:

III. [...] domna de bon ayre

I. vv. 1-3 :

[...] señora de buen linage, tanto os amo y os aprecio con tanta fuerza, que ninguna otra me puede robar el corazón.

II. vv. 4-10:

Vos me habéis conquistado tan gentilmente que os juro, Señora, por Dios, ¡y no mentiré en absoluto!, que soy más vuestro que mío. Y no tengo ni primo ni hermano que me puedan aconsejar que tarde en veros.

III. vv. 11-17:

¡Ay desgraciado de mí! Señora, ¿de qué os sirve actuar contra mí, [con] vuestro gran poder que es tal que me arrebatada de mí mismo? No me atrevo a proclamar cómo os amo. Cuando os veo no os puedo decir nada, ni siquiera miraros.

IV. vv. 18-24:

Pensad ahora que me hubieseis matado. ¿Hallaríais en ello placer o bien? Si es así, estáis errada. Mi muerte deseo más que nada, y no quiero renunciar, pero lamento más vuestro mal estar que mi sufrimiento.

V. vv. 25-27:

Señora, si esto dura mucho sin que otra cosa no me queráis dar, del libro [de vuestras posesiones] podéis borrarame.

Notas métricas y sobre el género poético:

Dansa. Esquema métrico: 7'77' 7777'77' (3) 3 s 7, 1-3. ABA // cdcd / aba⁴¹. El poema es una *dansa* de estructura clásica, de las más comunes en la primera mitad del s. XIV (*vid. supra*).

⁴¹ Si seguimos a Frank, esta estructura métrica se representaría con la fórmula ababedc.

Rimas:

A: -ayre

B: -ar, (-ir v. 16)

c: -es, -al, -ort

d: -eu, -i, -e

La rima es consonante. Resolvemos la hipermetría del v. 15 (*ms.* “*τ nous aus cōus am retrayre*”), omitiendo la conjunción inicial y la forma pronominal “us” que aparece en dos ocasiones (la segunda vez bajo una abreviatura), en una construcción pleonástica. En el v. 16 el *ms.* transcribe “dir”, forma coherente con el significado pero no con la rima; la enmienda “dar” resolvería el problema métrico, pero no con el significado del verso, que saldría del ambiente cortés.

Esta combinación de rimas se halla en el *Repertoire* de Frank en siete ocasiones, en ningún caso en un poema con *refranh*. Está más cerca estructuralmente del corpus catalán, ya que son cuatro los textos contruidos sobre esta combinación métrica, cuatro *dansas* de versos heptasilábicos del s. XIV: tres están copiadas en el *Cançoneret de Ripoll* y la cuarta pertenece a la *Representació de Santa María*⁴². Entre estos textos destaca una *dansa* del Capellà de Bolquera, *No·m pux d'amar vos estrayre* (RAO 20.5), que guarda grandes semejanzas temáticas con este poema⁴³.

CATALANISMOS Y OCCITANISMOS⁴⁴:

1) No existen ejemplos que documenten el uso de la declinación bicasual.

2) *Cusi* v. 8. Respondería a una pronunciación con neutralización de las vocales átonas, propia del catalán central. *Xastiar* v. 9, arcaísmo en catalán, en el corpus trovadoresco se documenta en Cerverí (BdT 434a, 14 v. 12, 434a, 10 v. 23)⁴⁵.

⁴² *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria. Text anònim del s. XIV*, ed. A. J. Soberanas, Montblanc, Patronat de la Representació de La Selva del Camp, 1983.

⁴³ Además de compartir estructura métrica: ABA // cdcd / aBA; el poema del Capellà de Bolquera tiene *retronx* de un verso al final de cada *cobla*. En el *RIALC* se presenta el texto dividiendo los versos según las rimas internas, por lo que para la comparación optamos por la estructura reflejada en la edición de Badia, *ob. cit.*, pp. 195-196.

⁴⁴ Para la lengua de los versos y la del copista, véase Avenoza, “Poemes”, pp. 78-80.

⁴⁵ Frente a un uso más común de *chastiar* (15 ocurrencias en la COM1), v. g. “Que·m val? Res no·m pot chastiar” (Bernat de Ventadorn BdT 70, 40 v. 70), donde la estrofa recoge el mismo sentimiento de desamparo del amante no correspondido, que no puede acogerse al consejo (o la ayuda) de nadie.

3) Son occitanas las formas verbales *avetz* v. 4 y v. 20, *sostrayre* v. 3, *retrayre* v. 15, *fayre* v. 17, *estrayre* v. 22, *rayre*. Son catalanas las formas verbales: *vull* v. 22, *vullats* v. 26. Otras formas son de uso común en ambas lenguas.

4) Las grafías para las palatales son las propias del catalán: *vull* v. 22, *vullats* v. 26, *llibre* v. 27.

OTRAS NOTAS:

v. 1 ms. [...] *domna de bon ayre*. Esta expresión, denotadora de la noble estirpe de la amada, ha sido empleada por varios trovadores variando el adjetivo antepuesto: “*Franca dompna de bon aire*” (Azemar lo Negre BdT 3, 1 v. 25)⁴⁶, “*Bella dompna de bon aire*” (Aimeric de Peghilhan BdT 10, 42, 19)⁴⁷, “*Dolsa domna de bon ayre*” (Raimbaut d’Aurenga BdT 389, 13 v. 37)⁴⁸, “*Dompna doussa, corteza, de bon aire*” (Arnaut de Maureilh BdT 30, 5 v. 43)⁴⁹; también Cerverí de Girona acude a ese calificativo para aludir a su dama (BdT 434a, 59 v. 12 “*m’ podetz, dona de bon ayre*”, en el poema al que nos hemos referido antes en relación a las rimas en –ayre de *Bon esforç*. La métrica apunta a que se han perdido dos sílabas, por lo que al menos los adjetivos *francha*, *bella* o *dolsa* podrían completar el verso⁵⁰.

v. 4 GINT. Adverbio de uso más común en catalán que en occitano, v. g. Guillem de Torroella, *La Faula* RAO 179.1 v. 243-244 “*e Paris: ab qual gint conques | Elena e dins Troya mes*”.

v. 6 NO US EN MINTRAY DE RES. Coincide con el v. 24 “*No us en mintray de res*” de *En nom de Déu tot poderós* RAO 0.28, poema anónimo transcrito en un protocolo notarial de la Catedral de Barcelona BITECA MANID 2557 (1354 a quo), en fecha no muy alejada de la del poema florentino. Recuerda también el verso “*Dizen que no, no mintria*” de *Si voletz que-m laix d’amar de*

⁴⁶ Poema transmitido por C D F I K T S L μ.

⁴⁷ El poema está dedicado a un rey de Aragón. Trata el tema del enamorado que es incapaz de mostrar su amor ante la amada. Entre las rimas en –ayre que emplea, está la mayoría de las que han servido para construir el poema de Florencia (RETRAYRE, GAIRE, traire, faire, plaire, ESTRAIRE, amaire). Se copia en A C D^a E I K M N R T.

⁴⁸ Copiado en A C I K N N² a d.

⁴⁹ En el v. 4 leemos “*si m’auciretz, no crei que be-us estia*”, reproche semejante al de los vv. 18-19. Copiado en C E M P a a¹.

⁵⁰ De entre otras muchas posibilidades, como *humil*, *gentil*, *plazens*, etc. que se combinan en raras ocasiones con “*bon aire*” refiriéndose a la dama, tal y como hemos podido comprobar en la COM2. La combinación más frecuente es la del adjetivo *franca* / *francha* / *franc’* + *bon aire* (8 ocurrencias), frente a *bela* (y sus variantes gráficas) + *bon aire* (3 ocurrencias) o *doussa* (y variantes) + *bon aire* (2 ocurrencias).

Cerverí de Girona (BdT 434, 65 v. 26). No pensamos que se trate de una cita, sino de la reproducción de una expresión habitual en la lengua.

v. 8 CUSI NI FRAYRE. Esta bimetración alude a la familia más próxima, la más importante para un hombre y como tal aparece frecuentemente en términos de comparación⁵¹.

v. 15 NO AUS COM US AM RETRAYRE. Recoge el tópico del amante que no se atreve a manifestar su amor, que está aún en el primer escalón de la ascensión cortés hacia la dama⁵².

v. 25 DOMPNA, S'AYÇO DURA GAIRE. Expresión presente en Bernat de Ventadorn (BdT 70, 44 v. 56 "s'aissi-m dura gaire")⁵³, Cerverí (BdT 434a, 59 v. 4 "que-l braz la teny'n ans de gayre"), Pons de Capdueilh (BdT 375, 22 v. 21 "li ric baron, si-l segles dura gaire")⁵⁴ y Uguet (BdT 458, 1 v. 2 "pos vestirs no-us dura gaire")⁵⁵, referida siempre a períodos de tiempo que se entienden como desmesuradamente largos, inasumibles para el hombre. Este verso y los dos siguientes enuncian una amenaza hacia la dama: si no cambia de actitud ante el poeta, éste la abandonará, bien porque morirá, bien porque dejará su servicio, forzado por su ingratitud. De ser así, estaríamos a las puertas de una *canço de comjat*⁵⁶.

v. 26 DEXELAR. Corresponde a *decelar*, término documentado por Coromines DECLC S/V CELAR y Alcover S/V DECELAR, con el sentido de "descubrir". "Dexelar" se encuentra en Ramon Llull, "que mon nom no aus dexelar" (RAO 89.8 v. 1610), en el *Facet*, "que no la vulla dexelar" (RAO 0.137 v. 1345) y en Joan Berenguer de Masdovelles "qu'ells vos vullen dexelar" (RAO 103.22 v. 44). La forma "delechar" se halla en Joan Esteve (BdT 266, 7 v. 4 "m'en yssi totz sols delechar"). En los ejemplos

⁵¹ Así lo señaló L. Badia, *Poesia catalana*, p. 198, al editar *Nom pux d'aymar vos estrayre*, en nota a los vv. 8-9: "Terme comparatiu freqüent des de Peire d'Alverha (...) fins a Ramon At de Montaut (...) i Bernat de Panassac", ejemplos a los que podríamos añadir Peire Cardenal (BdT 335, 30 v. 14 "Non a moiller ni paren ni cozi") o Bernat de Ventadorn (BdT 70, 27 v. 20 "fraire ni cozi ni paren").

⁵² Cf. Aimeric de Belenoi (BdT 9, 7 vv. 32-33 "que non l'aus far parven | com l'am for-sadamen"), Arnaut de Mareuil (BdT 30, 3 v. 16 "que mais vos am qu'eu non aus far parven").

⁵³ Copiado en A C D I K M N N² R S V a.

⁵⁴ Copiado en A C D G I K M R T a p.

⁵⁵ Copiado en A D I K L.

⁵⁶ Cuando el poeta se despidе de su dama, puede optar por la *canço de comjat* o por la *mala canço*, en la que expresa todo el dolor que le ha provocado su ingratitud, transformando los elogios en vituperios. Véase *Contra las mujeres. Poemas medievales de rechazo y vituperio*, intr., ed, trad. y notas de R. Archer e I. de Riquer.

catalanes citados el verbo tiene el sentido de “descubrir, revelar el nombre”; en Joan Esteve valdría tanto como “deleitar”. “Q-als no'm vullats dexalar” literalmente significaría “Que otra cosa no me queráis revelar”, donde “revelar” valdría tanto como “ofrecer algún consuelo”, “hacer visible alguna bondad de la dama hacia el enamorado” (física o espiritual). De una confusión entre *dexelar* y *delexar* podría nacer el significado “dar, ofrecer”.

v. 27 DEL LLIBRE MI POT HOM RAYRE. De nuevo una referencia que apunta a Cerverí de Girona “e puy's veyrem cal's faran l'escrit rayre” (BdT 434, 9a v. 56). Metáfora relativa al universo feudal: los amantes son vasallos de la dama y como tales están anotados en el libro de sus posesiones. Si la dama no ofrece consuelo en breve tiempo, el enamorado morirá (o abandonará su servicio) y ella deberá mandar borrarlo de su libro⁵⁷.

TRADICIÓN LITERARIA

En el caso de estos tres textos, el primer elemento a destacar es la forma: una *dansa-balada* y dos *dansas*⁵⁸. La estructura de estas *dansas* corresponde a la clásica del género: un *refranh* inicial, tres *coblas* con *retronx* de rima y una tornada, construidos sobre versos heptasilábicos, lo que significa que su autor tenía perfectamente asumida cuál era la matriz formal del género, inaugurado por Uc de Saint Circ (ca. 1228), con estructura definida por las *Leys d'amors*, siendo su contenido el propio del registro alto de la *canso*⁵⁹. A diferencia de los textos del *Cançoneret de Ripoll*, los poemas de Florencia no exhiben complejidades métricas a imitación de Cerverí de Girona.

⁵⁷ La muerte de amor es un tópico extendido en toda la lírica amorosa, pero el del abandono de una dama ingrata es más propio de la occitana, con expresión bajo géneros específicos. Véase *Contra las mujeres*, pp. 13-17.

⁵⁸ Aunque *Na dolsa* se autodenomine *balada*. Sobre este particular, vid. J. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1985, pp. 227-228, quien defiende que estaba establecida la repetición de versos en posición fija en las baladas. Vid también G. Avenoz, “La *dansa*. Introducción a la tipología de un género románico”, en ed. Serrano Reyes, J. L. *Cancioneros en Baena. II. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena In memoriam Manuel Alvar*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, vol. 2, p. 103.

⁵⁹ La *dansa* consta en tratados anteriores, pero en ninguno con el detalle de las *Leys d'amors* (cf. A. Radaelli, “*Dansas*”, pp. 27-29 y G. Avenoz, “La *dansa*”, pp. 90-97). Los casos de ruptura del molde formal coinciden con: 1.- poemas fragmentarios o transmitidos de forma poco segura; 2.- interferencias genéricas (temas religiosos; *maldit*, *malmaridada*, *chanson de change* o *comjat* y poemas burlescos; 3.- “anomalías” formales (estructura zejelesca). La presencia del *retronx* de verso en el s. XIV es mínima y suele estar vinculada a otro tipo de “irregularidades” en el molde formal, pero no era extraña al género puesto que ya en sus orígenes se detecta su presencia (BdT 457,41 Uc St-C y BdT 244,16 Gr Esp).

La mayor parte de las *dansas* occitanas se copiaron en la sección final de *E* (BNF fr. 1749, ms. de finales del s. XIII). Según A. Radaelli se trataría de materiales llegados a última hora: “un supplemento di *instant-songs* composte sull’onda del successo di modelli formali oitanici propiziati dalla influente presenza francese nei territori del sud-est dell’Occitania e in particolar modo della reggenza angioina del conte Carlo nella Provenza ormai perduta ai signori della casa di Barcellona” (*op. cit.*, pp. 86-87). La moda que emanaba de la corte francesa permitió que un género usualmente marginado de los cancioneros entrara en ellos.

La *dansa* se difundió en territorio catalán a finales del s. XIII e inicios del s. XIV⁶⁰, junto a otras formas poéticas destinadas al baile que tuvieron también una cierta importancia en el Norte de Italia. Los documentos de la corona catalano-aragonesa muestran que en la corte la *dansa* era bien acogida y mencionan la presencia de un *joglar de dansas*, ministril especializado en el género⁶¹. El eslabón que liga la tradición occitana con los poetas del s. XIV estaría en la influencia que tuvo en ellos Cerverí de Girona, señalada por M. Cabré⁶². Según esta investigadora el repunte de géneros como la *dansa*, la *balada* o la *retroencha* en el s. XIV se debe a la imitación de la obra de Cerverí de Girona.

Frank recoge en su repertorio seis poemas con la misma estructura zejelesca de *Na dolsa*, todos sin *refranh*⁶³. El esquema AA // bba / AA, lleva a la forma del zéjel, que podemos encontrar en poemas occitanos (BdT 244, 4) o en textos catalanes del s. XV (anónimos, Pedro de Santa Fe o Montserrat Torres)⁶⁴, siendo esta una estructura que en Italia resultaba familiar al ser próxima a la de la *balada* y la de la *lauða*⁶⁵.

Bon esforç, es un *unicum* métricamente hablando, puesto que ni Frank ni Parramon registran su estructura: ABA // cddcdd / aba. Más común es la combinación de rimas de [...] *domna*, ABA // cddc / aba: siete casos en Frank, pero ninguno con *refranh* inicial;

⁶⁰ S. Asperti, *Carlo I d’Angiò e i trovatori*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 107-113; G. Avenozza, “La *dansa*. Corpus d’un genre lyrique roman”, *Revue des Langues Romanes*, CVII, 1 (2003), pp. 89-129. Cerverí, los poemas de Castelló d’Empúries, los del *Cançoneret de Ripoll*, Ramon Llull, los textos de *Sant Joan de les Abadesses*, o estos poemas del ms. florentino.

⁶¹ El Infante D. Pedro, conde de Ribagorza, según la *Crònica* de Ramon Muntaner, cantó una *dansa* que había compuesto ante la corte durante un convite (ed. J. Soldevila, 1983 [1971], cap. 297, pp. 941-942). El Infante se casó en 1331 con Joana de Foix y en un documento de 1373 se menciona a un “trobador de dances” llamado Pere de Rius, que acude a la corte procedente de la casa del conde Gaston Febus de Foix.

⁶² M. Cabré, *Cerverí de Girona and his poetic traditions*, London, Tamesis Books, 1999, p. 122.

⁶³ G. Avenozza, “Poemas”, p. 84.

⁶⁴ G. Avenozza *ib.*, p. 83; V. Beltran, “De zéjeles”, p. 249.

⁶⁵ La mitad de los textos occitanos pertenecen a autores de procedencia italiana.

en el corpus catalán esta fórmula métrica toma mayor protagonismo, estando presente en cuatro *dansas*, tres de las cuales nos han llegado a través del *Cançoneret de Ripoll*.

En el s. XIV salimos del ambiente de los trovadores considerados *clásicos* y nos sumergimos en una lírica que se expresa en una lengua híbrida, a medio camino entre la lengua del trovar y el catalán literario, en la que se pueden encontrar formas occitanas junto a otras soluciones catalanas (en mayor o menor proporción unas u otras según el poeta), con preferencia por las soluciones comunes a ambos registros lingüísticos⁶⁶. Los poetas son conscientes en mayor o menor medida de su vinculación a la tradición occitana, asumen las exigencias de los géneros y las formas clásicas establecidas y aunque no se sienten ligados a ellas con tanta fuerza, conocen esa tradición y se sienten parte de ella. Es precisamente entonces, en el s. XIV, cuando se copia buena parte de los cancioneros provenzales que nos han llegado.

Los textos que hemos sugerido como modelos de estos tres poemas están copiados fundamentalmente en el cancionero C, que perteneció a los Condes de Foix (casa que emparentó con el Infante Pere de Ribagorça, a cuyo entorno se vincula el *Cançoneret de Ripoll*). En menor medida las fuentes textuales remiten a R y a cancioneros copiados o conservados en Italia E K V⁶⁷. El autor de los textos florentinos conocía bien la obra de Cerverí de Girona y la de los poetas del *Cançoneret de Ripoll*, que no quedaban lejos del ambiente en el que se copió C⁶⁸, amplísimo cancionero que pudo conocer directa o indirectamente.

Dentro de la tradición textual catalana del s. XIV los referentes inmediatos a considerar son el “Recull de poemes de Castelló d’Empúries” (2 *dansas* entre 21 poemas), fechado en los ss. XIII-XIV⁶⁹ y el *Cançoner de Ripoll* (12 *dansas* entre 18 poemas),

⁶⁶ Cf. L. Badia, Poesía catalana del s. XIV, p. 155.

⁶⁷ R fue copiado en la región de Toulouse en el primer cuarto del s. XIV; E en el Languedoc en el s. XIV y transferido a Italia en el s. XV; K fue copiado en Venecia a finales del s. XIII o inicios del XIV por copistas italianos; V fue obra de un copista originario de Catalunya, s. XIII. Cf. F. Zufferey, Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux, Genève, Droz, 1987, pp. 130, 168, 69 y 230, respectivamente. Solo hemos detectado un modelo transmitido exclusivamente por R.

⁶⁸ Copiado en el s. XIV en el Sur de Francia, en una zona de influencia catalana, cf. Zufferey, Recherches, p. 152. Sobre las características de la compilación reunida en C y su carácter de antología, véase A. Radaelli, Intavulare. Tavole di Canzonieri Romanza. I. Canzonieri provenzali. 7. Paris, Bibliothèque Nationale de France C (fr. 856), Modena, Mucchi, 2005 y Magdalena León, El cancionero provenzal C: Estudio del copista, Alcalá de Henares, Universidad, 2007. Tesis doctoral inédita.

⁶⁹ M. Pujol i Canelles, Poesía occitanocatalana de Castelló d’Empúries. Recull de poemes de final del s. XIII i primer terç del XIV. Introducció, edició crítica, traducció, notes i glossari, Figueres, Institut d’Estudis Empordanesos, 2001, edita una veintena de poemas copiados en las cubiertas de protocolos notariales, que hoy se conservan en el Archivo

compilado hacia mediados del siglo en ambientes cercanos al Infante Pere de Ribagorça, que fue conde de Empúries entre 1325-1341, en fechas coincidentes con las de parte de los protocolos notariales que transmite el “Recull”. En estas colecciones de textos se manifiesta la influencia de trovadores como Cerverí de Girona. Las formas y los temas de los poemas florentinos remiten a los mismos gustos literarios, a una misma tradición retomada tal vez unas décadas más tarde, dada la mayor presencia en estos textos de soluciones catalanas. El menor virtuosismo métrico los distancia también de los círculos más cultivados y los aproxima a una poética más sencilla, mas cercana a unos usos popularizantes, tanto en la expresión, como en las soluciones métricas, como en los géneros elegidos. La copia de estos textos se llevó a cabo en Italia, por la mano de un médico que llevaba tiempo residiendo allí y, en ausencia de otros datos, no podemos vincularlos a ningún círculo cortesano concreto. Lo que sí es evidente, como hemos destacado en los comentarios a los versos, es que en ellos está patente la huella y la imitación de unos modelos que remiten directamente al Capellà de Bolquera ([...] *domna de bon ayre* es una reelaboración de *No-m pux d'amar vos estrayre*) y a Cerverí de Girona (ecos de *Si volete que-m laix d'amar en Bon esforç*), yendo desde la imitación, a la cita⁷⁰ o a la reelaboración de un poema completo⁷¹. La crítica ha examinado la influencia de Cerverí de Girona en los poetas del s. XIV (desde el Capellà de Bolquera u otros poetas del *Cançoneret de Ripoll*)⁷². Los poemas de Florencia copiados a finales del siglo XIV nos confirman la extensión del gusto por Cerverí de Girona y por los poetas que le siguieron, como el Capellà de Bolquera, siendo evidente la imitación en el tercero del cuaderno [...] *domna de bon ayre*, una *dansa* que parte del *refranh*

Histórico de Girona, datados entre 1288 y 1338. Para su relación con el *Cançoneret de Ripoll* (fechas, procedencia, géneros, influencias poéticas, etc.) vid. pp. 65-76.

⁷⁰ Citar versos ajenos era un procedimiento corriente en los poetas y volá constituirse en un instrumento estructurador de los textos. M. de Riquer, *Història*, vol. I, pp. 176-177 recuerda que Jofre de Foixà acaba cada una de las *coblas* de *Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura* con un verso ajeno, “procedent de cançons dels millors trobadors (dues d'Arnaut de Maruelh, dues de Perdigó i una de Folquet de Marselha, de Gaucelm Faidit i de Pons de Capduelh”, para añadir que se trata de un tipo de cita que no es original, sino que se encuentra en el *trouvère* Gilles de Vieux-Maisons y que luego retomará Francesco Petrarca en *Lasso me! ch'i non so in qual parte pieghi*.

⁷¹ Reelaboración o traducción literaria, como es el caso de *A vos, midonç, voill re-trair'en cantan* de Folquet de Marselha traducida por Giacomo da Lentini en su *Madona dir vo voglio*, poema con el que se abre el cancionero vaticano que recoge la lírica siciliana y que se ha entendido como “l'atto d'inizio della lirica italiana”, L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, p. 136; véase también G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torini, Einaudi, 1991, pp. 25-27.

⁷² M. Riquer, *Història*, vol. I, p. 512; L. Badia, *Poesia catalana del s. XIV*, pp. 101-105; M. Cabré, *Cerverí de Girona*, pp. 31-32; M.-C. Zimmermann, “Écrire en Cerdagne au XIV^e siècle: la poésie du Capellà de Bolquera”, en M. Zimmermann ed., *Le Moyen Âge dans les Pyrénées catalanes. Art, culture et société*, Canet, Editions Tracubaire, 2005, pp. 138-139.

inicial de *No·m pux d'aymar vos estrayre*, construyendo su primer verso con los vv. 2-3 de su modelo y realizando un ejercicio de imitación formal (rimas en –ayre, cita de versos)⁷³ y temática (en ambos, si la dama llega a desear la muerte del poeta, se le advierte que será para su mal, con mayor insistencia en el poema de Florencia, que dedica a este argumento dos *coblas*)⁷⁴. No todo es copia o imitación, [...] *domna de bon ayre* aporta un matiz desconocido en *No·m pux d'aymar*: el poeta está perdiendo la paciencia y si el consuelo no le llega pronto, amenaza con abandonar a su dama⁷⁵. La *tornada* de ... *domna de bon ayre* saca el poema del nivel alto de la *canso* y lleva esta *dansa* hacia los temas del *comjat* o la *mala canso*.

[Atrib. al Capellà de Bolquera]
Anónimo de Florencia

No·m pux d'aymar vos estrayre, 1
[...] domna de bon ayre
dolça DOMPNA, tant vos vey
tan fort vos am e us tinch car,
avinent e de BON AYRE.
q·altre·l cor no·m pot sostrayre

Ay bel cors clars, netz, ab gay pretz,
Vos m'avetz tan gint conques
pus vesets que·us am, com merce 5
que jur·vos, dopmna, per Deu,
non havets? Gentil, bel abril,
–e no us en mintray de res–
mays humil e plasen que re,
que mays son vostre que meu.
per vos, ni cosis ni frayre E
no n'ay cusi ne frayre
non amb tant can vos, qu'envey,
qui ja·m puxen xastiar
avinent e de bon ayre 10
que del veser mi tart gayre.

Si·m volets alçir ni maldir,
Ay las! madona, ¿que us val,
dolç consir, a vos farets dan.
con demostrats contra mi

⁷³ v. 1 *No·m pux* / v. 21 ... *domna*; v. 8 / v. 8; v. 21 / v. 15.

⁷⁴ *Cobla II No·m pux* / *coblas II-III ... domna*.

⁷⁵ vv. 23-26.

Oc... es a m[i]...
 vostre gran poder qui·s tal
 car tan fi no·us sera l'ayman;
 qui·m toll del tot lo meu si?
 qu·eu desig que·us pogues playre 15
 No aus com us am retrayre
 e mon cor vas....
 Qan vos vey, ne us puix ren dar
 avinent e de bon ayre
 ne a penes semblan fayre.

Si·m volets d'uymay, flor de may,
 Er panseu que m'ajats mort,
 ço que·us play podets far de me,
 ¿haurets ne plaser ne be?
 que suy tan ... tan apert
 Si u havets fermet vos fort;
 e tan cert; servit vos e·n fe, 20
 ma mort desir mays que re
 que sol no·us ho pusch retrayre,
 e no me·n vull ges estrayre,
 ma ... asor e car prey,
 mas planch mays lo mal estar
 avinent e de bon ayre
 vostre, mays que·l meu desayre.

En vos es tot mon repayre,
 Dopmna, s'ayço dura gayre
 cint d'amor e de beutey , 25
 q·als no·m vullats dexelar
 avinent e de bon ayre
 del llibre mi pot hom rayre

Los tres poemas del cuaderno de Florencia suponen una continuidad en el léxico y conceptos cortesés (poder inmenso de la dama sobre el enamorado, papel de los *lausenger*, imposibilidad de manifestar el sentimiento amoroso, muerte de amor, etc.), el vocabulario feudal o la presencia de refranes.

La falta de innovaciones, la reiteración de temas y motivos llevó a aquella lírica a consumirse en sí misma, estando sus últimas manifestaciones ligadas a la influencia septentrional y a una poesía donde los textos estaban subordinados a la música⁷⁶. Los poemas de Florencia recogen esta tradición tardía (diálogo, géneros

⁷⁶ L. Lazzerini, *Letteratura*, pp. 163-164.

marcados por la música) y aportan innovaciones que refrescan el texto poético: intervención de elementos de la vida cotidiana (*bestrer*); papel de la dama no propio del registro alto de la *canso* (ya se ha entregado al enamorado)⁷⁷; presencia del diálogo (importante en el *Cançoner de Ripoll*, elemento estructural en *Na dolsa*); imágenes innovadoras (“sant Joan” en *Bon esforç*); o textos híbridos por lo que respecta al género (la *dansa-balada*), o al contenido, como la última *dansa*, que se desarrolla dentro del tono del *grand chant courtois* desplazándose al final hacia el ambiente de la *canso de comjat*.

Recibido: 03/02/2009

Aceptado: 13/04/2009

⁷⁷ Como en el *alba* o en la expresión alegre y en boca de la mujer de la *cantiga de amigo*.



RESUMEN: Estudio y edición de tres poemas catalano-occitanos copiados en un ms. de finales del s. XIV; *Na dolsa res, be m'es greu (dansa-balada)*, *Bon esforç mal astre venç* y [...] *domna de bon ayre (dansas)*. Estos textos suponen la continuidad de la tradición poética trovadoresca y presentan una marcada influencia de Cerverí de Girona y del Capellà de Bolquera, al tiempo que dan entrada a rasgos innovadores, como la hibridación formal (la *dansa-balada*) o temática (derivación desde los temas cortesés del registro alto hacia los más populares de la *canço de comjat*), y la introducción de elementos propios de la vida cotidiana (II. *bestrer* = dar un anticipo, término propio del comercio), junto a la pervivencia de metáforas feudales (III. el enamorado está inscrito en el libro de propiedades de su señora).

ABSTRACT: Study and edition of three Catalan-Occitan poems copied in a manuscript dating from the end of the fourteenth century: *Na dolsa res, be m'es greu (dansa-balada)*, *Bon esforç mal astre venç* and [...] *domna de bon ayre (dans)*. These texts represent the continuity of the poetic troubadour tradition and they present a marked influence of Cerverí de Girona and the Capellà de Bolquera. At the same time, they give entry to innovative features, such as formal hybridization (the *dansa-balada*) or thematic (derivation from courtly topics of the high register towards the most popular of the *canço de comiat*), and the introduction of elements of everyday life (II. *bestrer* = advance payment, a characteristic word of trade), along with the survival of feudal metaphors (III. the lover is registered in the book of properties of his lady).

PALABRAS CLAVE: Poesía catalana medieval; Poesía occitana medieval; Lírica románica; Canción de mujer; Métrica; Géneros poéticos; Edición de textos; Intertextualidad.

KEYWORDS: Medieval Catalan poetry; Occitan poetry; Romance Lyric; Woman's song; Metrics; Poetic genres; Text edition; Intertextuality;