

D'Orange a Beniarjó (passant per Florència)

UNA INTERPRETACIÓ DELS *ESTRAMPS* CATALANS

COSTANZO DI GIROLAMO & DONATELLA SIVIERO
(*Università di Napoli Federico II - Università della Calabria*)

La mètrica, quelcom aparentment àrid, tècnic, poc engrescador (per als nostres estudiants i, ai las!, de vegades també per als nostres col·legues), sovint pot ser reveladora d'insospitades relacions entre els poetes i fins i tot entre les tradicions literàries, pot servir per relligar fils que semblen a primera vista allunyats de la història de la poesia. La mètrica no forneix únicament música, musicalitat, al text poètic, ans per ella mateixa significa també quelcom i al·ludeix a alguna cosa: és portadora de significats, d'un sentit. En aquesta intervenció ens ocuparem d'una forma mètrica prou curiosa, típicament catalana, els *estramps*.¹

Certament, es tracta d'una forma singular, perquè es caracteritza per l'exclusió de la rima, i d'altra banda per l'adopció obligatòria, a la fi del vers, de paraules paroxítones. La rima, com és sabut, és a la base de la versificació dels trobadors, dels quals procedeix directament gairebé tota la versificació romànica d'art: i per als trobadors, com teoritzava (Frank, 1953-57: 30) "il n'existe ... ni rime sans vers ni vers sans rime". En aquest gènere mètric, l'ús de versos sense rima no té res a veure amb els *endecasillabi sciolti* italians, introduïts als anys vint del segle XVI (excepció feta de l'exemple isolat del *Mare amoroso* (Contini, 1960: 483) del segle XIII), ni amb el *blank verse* anglès, introduït cap a 1540. Els versos sense rima del segle XVI provaven d'imitar l'hexàmetre llatí dels poemes èpics (o, els esdrúixols, el trímetre iàmbic del teatre), mentre que la característica dels *estramps* consisteix en la conservació de la mesura estròfica i en una tipologia particular dels vocables que tanquen el vers, que anomenarem no-rimants. Pel que fa al primer aspecte (la conservació de l'estrofisme), el gènere català es manté fidel a la tradició trobadoresca (només alguns gèneres no pròpiament lírics, com els *salutz*, tenen forma estíquica i no estròfica); per al segon aspecte (la tipologia dels no-rimants), es remet a una determinada veta d'aquella mateixa tradició, com provarem de demostrar.

La història i els caràcters dels *estramps* han estat ben descrits per Josep Pujol, en un assaig de fa uns deu anys (Pujol, 1988-89: 41-87) i també (Pujol, 1988: 223-252). La més antiga cançó que ens ha pervingut en aquest metre, datable entre 1390 i 1401, és *Sobre'l pus naut alament de tots quatre* d'Andreu Febrer, (Riquer, 1951: 61) que potser fou el mateix inventor del gènere. Ben coneguts són també els *estramps* de Jordi de Sant Jordi, que va viure des de finals del segle XIV fins el 1424, *Jus lo front port vostra bella semblança* (Badía-Riquer, 1984: 165). Aquestes dues composicions certament representen, si no els únics, els dos precedents més importants respecte als nou *estramps* d'Ausiàs March (Archer, 1997)². Pujol té tota la raó quan situa aquest gènere en la línia poètica (i mètrica) fundada per Raimbaut d'Aurenga (Pattison, 1952) i prosseguida per Arnaut Daniel (Eusebi, 1995).

Raimbaut és el primer trobador que, en diferents poesies, fa un ús sistemàtic de paraules fonèticament aspres. És exactament a aquest tipus de paraules que sembla referir-se Dant, a *De vulgari eloquentia*, quan contraposa els vocables "yrsuta" (híspids) als "pexa" (pentinats):

«pexa vocamus illa [vocalia], que trisillaba vel vicinissima trisillabitati, sine aspiratione, sine accentu acuto vel circumflexo, sine *z* vel *x* duplicibus, sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam, dolata quasi, loquentem cum quadam suavitate relinquunt, ut *amore, donna, disio, vertute, donare, letitia, salute, securtate, defesa*. Yrsuta quoque dicimus omnia preter hec, que vel necessaria vel ornativa videntur vulgaris illustris.» (II vii 5-6), (Melgado, 1979: 194-196).

[anomenem pentinats aquells mots que, trisíl·labs o molt propers a la mesura trisíl·làbica, sense aspiració, sense accent agut o circumflex, sense les dobles *z* o *x*, sense l'aparellament de dues líquides o sense una consonant líquida col·locada immediatament després d'una consonant muda, gairebé allisats, deixen amb una certa dolçor als qui els pronuncien: per exemple *amore, donna, disio, vertute, donare, letitia, salute, securtate, defesa*. Per contra, anomeno híspids aquells mots que, fora d'aquests, apareixen bé per necessitat o per ornament de l'il·lustre vulgar.]

El Dant distingeix, doncs, entre paraules híspides per necessitat (com els monosíl·labs *sí, no, mi, tu*, etc.) i per ornament (paraules llargues o amb combinacions de consonants que manquen en els "vocalbula pexa": per exemple, *terra, esperança, gravetat*, etc.). Pel que fa a la rima, la hispiditat s'ha d'atribuir a finalitats exclusivament ornamentals, com fa de fet Raimbaut i com farà, pocs anys després, el trobador d'Orange, Arnaut Daniel. A l'aspror fonètica s'hi afegeix la raresa de les rimes: es tracta gairebé sempre de rimes difícils, rares i per tant "cares", com diuen alguns tractats de poètica, al llindar de la unitat; i de fet virtualment úniques són les terminacions d'algunes paraules-rima de la sextina arnaldiana: són aquelles que Jaume March, al *Libre de concordances* (1371), defineix com a "rims de fenix": "Fenix, cambra, dolça, nebda, marfa, garga, upega, India, noble, cella, unglà, rambla, nespla, trapana, orfena, orfe, marcha, Aristotil, pesol, estrigol, estrangol, olm, Josep, espondils, gibres, restaure, tortra, tracta, secta, manleuta, selva, perxa, betxa, orde, cercle, llibres, crespa, lomble, simple, aesme, Jacme, pintre, escarpe, ardre, [*agginunte del manoscritto B: timpre, margens, Africa, canter*]" (Griera, 1921: 74).

L'iniciador d'aquesta experimentació a ultrança sobre el teixit fònic de la llengua sembla haver estat Raimbaut d'Aurenga, potser precedit o emulat pel seu contemporani Guiraut de Bornelh (Sharman, 1989). Es difon, alhora, la moda de les *coblas dissolutas* o *estrampas* en el sentit propi del terme (cap vocable en rima, o rimant, té parella a la cobla, però la troba a les estrofes successives), una tècnica que anticipa d'alguna manera els *estramps* catalans: qui escolta percep la rima només a distància d'alguns versos i l'efecte de la rima de fet és atenuat. I també es fa més freqüent la pràctica, introduïda ja per Marcabré, (Dejeanne, 1909) de crear lligaments fònics entre distints rimants, amb diversos procediments (per exemple recorrent a l'anomenada rima derivativa: *enversa :: enverse*; o a simples assonàncies: *berca :: pesca*). Amb la sextina d'Arnaut (Eusebi, 1995: 154) es consolida la predilecció per les rimes difícils paroxítones amb acumulació de consonants (*intra, onglà, arma, verga, oncle, cambra*) i per les paraules bisil·làbiques; s'accentua també una certa densitat o excentricitat semàntica dels rimants; si la *cambra* és, com s'ha dit, l'estança del desig, l'*onglà* remet a una fisicitat exasperada. Ambdós trobadors porten al límit extrem la tècnica dels *rims dictionals*, una categoria de rimes que fa entrar en joc la paraula (*dictio*) en el seu conjunt, no només la seva terminació: l'*acordansa* és substituïda pel joc verbal, l'*Équivocatio*, per la repetició pura i simple de significant i de significat.

Resulta superflu recordar que l'obra i el mateix personatge d'Arnaut Daniel van gaudir en els segles XIII i XIV d'una enorme fortuna, documentada també als Països Catalans; però una celebritat similar, a jutjar pel gran nombre de composicions pervingudes, li hauria tocat a Raimbaut. Ara bé, si llegim atentament els *estramps* de Febrer, és impossible no reconèixer en els seus no-rimants, la tradició que el precedeix:

I	quatre, roda, temple, apercebre, pença, contendre, força, quatorsa
II	movibles, spera, fabra, orde, regna, Venus, senyoreja, ocupa, Saturnus
III	natura, visque, acordança, planeta, face, bona, causativa, segle, forma
IV	guerra, sobrevesta, regines, Lampheto, Sinope, Pantasilea, mundana, scrites, femenina
V	spandre, tanca, Uzerna, Caspis, freda, aspra, granda, senyoria, comperades
VI	parellhas, cossistori, gasanya, eclipsa, muda, sobremunta, cuberta, tralha, erba
VII	fortunada, fortuna, benigna, tira, abaxa, enfoscha, linatge, Sepulcre, naturalesa
VIII	Trinacle, vanguarda, fama, Mahoma, secta
IX	becedari, adorni, bocha, digna, biaxi

Com es veu, sobre 73 versos, un bon nombre de paraules es presenten com a fonèticament híspides; altres són rares o precioses; abunden els noms de persona o de lloc (molt freqüents en Arnaut). Al v. 39, *Uzerna* (“les palus d’Uzerna”), com ja ha assenyalat Riquer, depèn directament d’un rimant, i d’un sintagma sencer, d’Arnaut Daniel.³

Examinem ara els no-rimants de la cançó de Jordi de Sant Jordi:

I	semblança, festa, figura, empremta, forma, segle, sepulcre, signe
II	retaula, himatges, partre, environa, sercle, enrama, contemple, penetra
III	carçre, coffre, dintre, encontre, ferma, angoxa, torres, colomba
IV	noble, totas, pedra, stella, flota, carvoncles, passa, esmirle
V	ascla, homens, obre, arma, Aristotills, desferma, setla, unglà
VI	delicte, dona, peresca, afferma, arbres, ombra, cambra, visque
VII	timbre, registre, revida, Pantasilea

Molt més palesos són aquí els ecos de la sextina: Riquer i Badia evidencien, justament, *arma, cambra i unglà*; es podria afegir *ferma*, que, referit a *amor* (v. 21, “car tant es gran l’amor que-us ay e ferma”), recorda il *ferm voler*,⁴ i observen també que nou versos acaben amb paraules que Jaume March considera *rims de fènix*: *cambra, noble, cel-la, unglà, sepulcre, cofre, Aristòtil, cercle, timbre* (Badia i Riquer, 1984: 165-166). A aquestes s’afegeix, com recorda Pujol (Pujol, 1988: 240-241), *colomba*, un rimant, no *fènix*, utilitzat pel mateix March en un dels fragments en vers inserits en el seu llibre i en el *Pròleg* (aquí es parla de l’Esperit Sant com de “colomba, / ausell suau e pur ab blanca plomba”;⁵ en Jordi, de la dama com una “blanca colomba”). El cert és que *colomba* apareix també en Arnaut Daniel, dos cops, una vegada en la célebre cançó, mencionada a *De vulgari eloquentia, Si-m fos Amor de joi donar tan lar-ga*:⁶ podria ser una simple coincidència (els coloms són volàtils prou comuns), si no fos que el mot compareix a la mateixa estrofa on es troba també *festa* (Eusebi, 1995), v. 32, un altre rimant arnaldia manllevat pel poeta català.

Fins aquí tot quadra a la perfecció: tant Febrer com Jordi es remetent a la línia del *trobar ric* o *car* de Raimbaut i d’Arnaut, de manera que és més que òbvia alguna reminiscència, sobretot del trobador de Ribeirac. I és també bastant evident el recurs a la manualística a l’ús, el rimari de Mossèn Jaume. Tot això és ben cert i incontrovertible, però potser les coses són una mica més complicades.

Abans que res, si comparem les dues taules de no-rimants, observarem de seguida que Jordi, com ja ha notat Pujol (Pujol, 1988: 230), reprèn cinc paraules de Febrer: *segle, sepulcre* (ambdues ja a Jaume March i, abans, en una composició del trobador Rostaing Berenguer de Marseilla, *Pos de sa man cavallier del Temple*, vv. 11-14 (Paul Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence*, Paris 1871; rist., Genève, Slatkine, 1973, p. 89)), *forma, visque i Pantasilea*. En aquest punt sorgeix la fonamentada sospita que Jordi citi no només Arnaut Daniel ans també el poeta de Vic, uns vint anys més gran que ell. D’altra banda, la famosa unglà de la sextina l’havia tornat a posar en circulació precisament Febrer en una altra cançó d’estil arnaldia, *Combas e valhs, puigs muntanyes e colhs* (Riquer, 1951: 93), (datada per Riquer entre 1392 i 1396), de la qual anotem les paraules en rima (*unglà* és paraula-rima o *mot refranç*):

I	colhs, neus, rams, grops, temps, mut, crits, unglà
II	folhs, seus, stramps, lops, ensemps, drut, dits, unglà
III	molhs, veus, Edams, Jobs, rems, resemut, stablitz, unglà
IV	rebolhs, breus, fams, glops, strems, desconegut, ditz, unglà
V	genolhs, feus, reclams, obs, Jerusalem, abatut, esperitz, unglà
VI	entretostemps, maltengut, dits, unglà
VII	temps, temut, vestitz, unglà

A més d'ungla, són també rimants arnaldians *stramps* (en el poeta perigordí en femení: *estrampa*), *Jerusalem* i, en dos incipits, *temps* i *crits*.⁷

Tornem ara als no-rimants de Jordi, que comprenen paraules-rima o paraules en rima d'Arnaut i de Febrer, i altrament vocables trets del *Diccionari* de March (que no està dit que siguin, o que siguin tots, de la seva invenció).⁸ Comprenen també diverses autocitacions d'altres poesies seves: *figura*, *segle*, *signe* (*signes*), *retaula* (*retaulles*), *enrama* (*rama*, en l'estil d'ongla: *enongla*), *noble* (*nobles*).⁹ En resum, es té la impressió que es tracta d'una cançó fonamentada en cites acreditades (modèstia a part, en el cas de les autocitacions). Si anem per bon camí, això ens encoratja a buscar encara en direccions contigües. Per exemple, a cercar en l'altra gran sextina medieval després d'aquella d'Arnaut, la sextina de Dant, inclosa en el breu cicle de les quatre cançons anomenades "pedroses", de clara inspiració arnaldiana (Contini, 1965: 149, 157, 160, 165). En els *estramps* de Jordi apareixen tres no-rimants manllevats precisament de la sextina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*: són les paraules *pedra*, *dona* i *ombra* (però *petra* i *donna* apareixen sistemàticament en les quatre pedroses; *ombra* també en *Io son venuto al punto della rota*). Ens sembla raonable d'excloure radicalment que això pugui ser degut al pur atzar o a l'inconscient literari del poeta, que, sigui com sigui, devia conèixer Dant.

I Febrer? És sorprenent que també en els seus *estramps* aflorin quatre rimants dantescos, igualment manllevats del cicle de les pedroses: *roda*, *aspra* (en masculí en el florentí), *erba*, *freda* (també aquesta en masculí). Els dos primers són exhibits en rima a l'incipit de dues cançons (*Io son venuto al punto de la rota*, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*); el tercer, *erba*, és una paraula-rima de la sextina (i una paraula en rima de *Io son venuto*); el quart apareix ben bé catorze vegades en la cançó de rimes equívocues (o equívocues-identiques) *Amor, tu vedi ben che questa donna*. I una paraula-rima de la sextina és també *colhs* (*colls*), la primera paraula en rima de l'altra cançó de Febrer que hem recordat abans; cal afegir, pel que fa encara a aquesta cançó, que *temps*, si és un rimant arnaldia, és igualment dantesc: *tempo* és rima equívoca a *Io son venuto* (dos casos), i és un altre dels cinc rimants equívocs-identics d'*Amor tu vedi ben* (catorze casos). Observem de passada que si és cert que *Combas e valhs* evoca el paisatge glacial de la cançó rambaldiana de la *flors enversa*,¹⁰ no recorda menys l'escenari hivernal, desolat i boirós, de les pedroses dantescues.

* * *

Davant d'aquestes comparacions objectives, que fins ara han passat pràcticament desapercebudes, es pot aventurar alguna hipòtesi. Sobretot la que Febrer, si és ell l'inventor del gènere, hauria barrejat *rims de fènix* amb rimes autoritzades, és a dir amb rimes repeses d'altres poetes: no totes les rimes de Febrer, de fet, són rimes úniques o rares, i algunes són rimes fàcils. Ara bé, mentre poguem reconèixer sense gaire dificultat les rimes *fènix*, o les rimes hispides, la nostra capacitat d'individualitzar les rimes d'autor es fonamenta en l'escàs material que ha sobreviscut de la lírica medieval, i en particular de l'occitana i catalana: és una opinió comuna que el corpus que ha sobreviscut no és més que una mínima part de la producció original. En el terreny de la hipòtesi, i amb molta cautela, es podria pensar també que tots els no-rimants de Febrer són rimants d'autor, del primer a l'últim. És tot el que deixarien sospitar els *estramps* de Jordi, en què els rimants d'autor recognoscibles són bastant més nombrosos. El mateix es pot dir per a la major part dels *estramps* del segle XV, amb una única excepció notable: els *estramps* d'Ausiàs March.

En aquest punt es comença a albirar alguna llum sobre aquest estrany gènere mètric, de rigorosa observança trobadoresca, que ignora la rima. O que potser no la ignora: potser la rima hi és, *in absentia*, com haurien dit els estructuralistes. La major part dels no-rimants rima, per dir-ho així, amb rimants (paraules en rima i paraules-rima) absents en la cobla i en la composició sencera, però ben presents en la memòria literària del poeta o del seu públic. Si aquesta clau de lectura és correcta, estaria final-

ment justificada la denominació del gènere, que sempre ha creat problemes. Com ja hem assenyalat, per *rim estramp*, llevat d'un passatge d'Arnaut Daniel on l'adjectiu no té encara un valor tècnic,¹¹ l'antiga manualística entén la rima aïllada a l'estrofa, però que troba les seves companyes en les estrofes següents:¹² per als versos sense rima es parlava per contra de *rims espars* o *bruts*.¹³ El terme *estrampa*, referit al gènere mètric, apareix per primera vegada al *Torcimany* de Lluís d'Averçó (Casas, 1956: 100-103), (datat amb dubtes per Riquer en el darrer terç del segle XIV), (Riquer, 1984-85: 61); l'únic altre testimoni del terme es troba a les rúbriques del *Cançoner de París* (de finals del segle XV), que acull un petit número de poesies en *estramps* (Pujol, 1988-89: 54): però la distància de gairebé un segle entre aquests dos testimonis fa pensar que l'expressió ha tingut sempre la mateixa accepció en àrea catalana. En el moment en què sorgeix la necessitat de designar un nou gènere, basat no en la supressió pura i simple de la rima, ans en la referència, sistemàtica o freqüent, a rimants d'autor, és comprensible que el terme *estramp* s'imposés sobre *espars* o *brut*. Com els *rims estramps* dels trobadors rimen en un altre lloc de la cançó i no en la cobla, així els *estramps* dels catalans rimen, idealment, en un altre lloc que ve donat per tota la tradició cortès, o millor, per una veta particular de la lírica d'inspiració trobadoresca, aquella que de Raimbaut i Arnaut arriba fins a Dant i fins als arnaldians de les darreres generacions (com Jordi o Febrer).

Els *estramps* catalans serien doncs, d'alguna manera, una mena de cançons *cum auctoritate*, és a dir, farcides de cites. En els models més importants d'aquest microgènere (aquells del *trouvère* Gilles de Vieux-Maisons, de Jofre de Foixà i de Petrarca), s'afegia un vers aliè a la fi de cada estrofa (Frank, 1954: 259-268). La innovació de Febrer va consistir en citar no pas versos famosos, ans rimants famosos, en un joc d'estímul i de provocació amb la competència literària del seu públic que és a la base també de la *Passio Amoris* de Jordi de Sant Jordi, un poema no estròfic, gairebé un centó que inclou, dintre d'un tènue marc al·legòric-narratiu, nombroses citacions líriques (Badia-Riquer, 1984: 265).

No obstant, ni tan sols la hipòtesi de les rimes d'autor, o d'una barreja de rimes d'autor i rimes *fènix* o híspides, serveix per explicar-ho tot. Sigui com sigui, calia algun precedent prestigiós per transformar allò que era considerat un greu defecte (els *rims espars* o *bruts*) en un preciosisme tècnic. I el precedent prestigiós podria trobar-se precisament en un dels *auctores* vulgars que citen els dos poetes catalans. Dant no va ser el primer, a Itàlia, en introduir la rima completament negativa, que era prou difosa entre els lírics del segle XIII, en particular entre els Sículo-toscans¹⁴. Però és possible que Febrer atribuís a Dant aquesta tècnica per ell absolutament rara i tan poc en sintonia amb la versificació dels trobadors: en *Lo doloroso amor che mi conduce* (Contini, 1965: 67), dos versos de cada cobla estan privats de rima; i també en el comiat d'una pedrosa, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, el primer vers no rima, acabant amb una paraula-clau, *donna*, bé que en aquest darrer cas l'absència de rima sigui per raons d'ordre estròfic. La rima negativa italiana és un *rim dictional* en estat pur, una paraula que cal prendre en la seva globalitat i no només per la seva terminació. Potser és aquest precisament el precedent il·lustre en què Febrer va pensar, tant autoritzat com per induir-lo a estendre la mateixa tècnica a una cançó sencera.¹⁵

Però l'experiment avantgardístic de Febrer, perfeccionat segurament per Jordi, no podia repetir-se infinitament. Els continuadors quatrecentistes dels *estramps* se serveixen d'un rimari (d'un no-rimari, hauríem de dir) ja codificat i repetitiu. No manquen mai paraules com *sepulcre*, *cambrà*, *segle*, *ungla*, *carçre* i altres del gènere, a les quals es barregen no-rimants del tot banals, com per exemple, fins i tot en el refinadíssim Corella, *luna*, *humanes*, *veure*, *vida*, així com el verb *sia* i l'adjectiu possessiu *mia*...¹⁶

Un cas a banda és el d'Ausiàs March. Alguns no-rimants al·lusius a la tradició del gènere apareixen també en March, sobre això no hi ha cap dubte; però aquests afloren amb un grau tal de dilució que és impossible comparar els seus *estramps* amb els dels seus contemporanis. En els seus nou *estramps*, entre els quals es compta també el *Cant espiritual*, el poeta utilitza generalment com a finals de vers

paraules en les quals la vocal tònica és precedida o seguida de dues o tres consonants: però no es tracta d'un regla fixa ni d'una cosa particularment perceptible per part dels lectors, habituats a altres aspreses en la poesia del senyor de Beniarjó.

Això entra perfectament en el comportament mètric de March. Aparentment, March no és un gran innovador de formes mètriques: la seva revolució consisteix en l'adopció de la llengua mare, i ja no de l'occità, com a llengua de la poesia; en la fundació d'una poètica declaradament de baix grau de literarietat, que trenca amb la tradició; i en la posada en crisi dels gèneres medievals. A més a més, March sembla invertir la tendència de la lírica d'inspiració trobadoresca, i en el fons dels mateixos trobadors, exhibir les pròpies fonts, fins al cas extrem de la cita; i en conjunt són relativament pocs els manlleus perceptibles dels seus predecessors. Són instructius els casos en què es té gairebé la certesa de poder individualitzar una font: el poeta la reelabora i la recargola fins a deixar-la irrecognoscible. En això la seva obra assenyala una neta fractura en relació a les poètiques medievals, concentrades en formes molt fortes d'intertextualitat. March mai no hauria fet un gènere *cum auctoritate* (l'*auctor* és ell!), sense haver-lo desproveït abans dels seus caràcters distintius, sense haver-lo integrat completament a la seva manera.

* * *

Només alguna última consideració, per concloure. La lírica catalana del segle XIV i de principis del XV ha estat sempre descrita en termes bastant reduccionistes: s'ha parlat de poesia dels epígons. En realitat, no manquen poderoses innovacions i puntes d'experimentalisme, com demostren no només els immediats predecessors d'Ausiàs March, ans també altres poetes del segle XIV. Tota la lírica catalana medieval s'hauria d'estudiar de nou, amb instruments renovats i sense els vells prejudicis. De tot el que hem vist, al tradicional repertori de fonts i de models (els trobadors i alguns *trouvères*, però també Petrarca) s'afegeix, amb tots els títols, Dant. Des d'aquest angle d'Europa on ara ens trobem, podria semblar del tot obvi que un autor com Dant hagués irradiat sempre la seva influència, i que aquesta influència arribés, potser amb una mica de retard, en terres ibèriques; però el cert és que la poesia de Dant no va ser mai presa com a model a Itàlia: bastant poc la *Commedia*, per a res la seva lírica. Podria també semblar obvi que en Jordi, i no només en ell, siguin presents vistosos ecos de Petrarca, mentre el petrarquisme només s'afirmaria plenament a Itàlia cap a finals del segle XV.

No obstant això, Dant no és únicament una tessella més que s'afegeix al mosaic de les coneixences literàries dels catalans. La seva presència a finals del segle XIV revela abans que res un ambient literari curiós i obert als nous clàssics vulgars, un ambient, però, que no segueix les modes, perquè Dant, sigui a Itàlia com a la resta d'Europa, no estava de moda; aquesta presència a més podria haver causat, poc després, importants conseqüències. S'ha discutit llargament sobre els motius del tomb lingüístic de March. Una explicació pot trobar-se precisament en la circulació en àrea catalana dels nous clàssics vulgars, sobretot italians, la difusió dels quals hauria posat gradualment en crisi una llengua literària, l'occità catalanitzat, que ja devia ser percebuda com a convencional i improductiva. En resum, d'Itàlia arriba l'exemple que també un nou vulgar, un vulgar amb credencials menys prestigioses que l'occità, pot servir com a grandios vehicle de la lírica i, més en general, de tota forma de poesia. En tot això, degué ser determinant el rol del poeta de Vic, que potser fou la veritable eminència grisa de la poesia catalana durant més de trenta anys: tenim pocs dubtes de que a la base dels ecos dantescos de Jordi hi hagi la mediació de Febrer; com ens sembla gairebé cert que en el cançoner de March ressona freqüentment la *Divina Commedia*, i més exactament la traducció febreriana, acabada el 1429 (Gallina, 1974-88).

Com es pot veure, l'estudi de la versificació de vegades pot furnir petites espitlleres que al cap i a la fi ens ajuden a comprendre millor moments crucials de la història literària. Per la nostra banda, esperem haver abocat alguna llum nova sobre un gènere mètric singular, únic a Europa.

NOTES

- 1 Algunes de les observacions que seguiran han estat anticipades a (Siviero, 1997: 127-130), al comentari a la cançó *Jus lo front port vostra bella semblança*.
- 2 Es tracta dels poemes XVIII, XXIV, XLV, LXXII, XCIV, XCVIII, CIV, CV i CXVII.
- 3 A la cançó *Ans que sim reston de branchas* (Eusebi, 1995: 137), v. 27: "las palutz d'Uzerna". (Riquer, 1951: 45).
- 4 Aquí i endavant, ens sembla legítim posar en relació veus masculines i femenines o singulars i plurals, en tant que, com s'ha dit, estem en presència de *rims dictionals*: allò que compta és el significat de la paraula, i d'altra banda, la seva configuració fonètica, no pas la rima pròpiament dita.
- 5 (Pujol, 1994: 238), (el mateix rimant és a la *cobla* amb *rims equívocs*, p. 242).
- 6 Lacan son passat li giure (Eusebi, 1995), v. 34; *Si-m fos Amor de joi donar tan larga* (p. 145), v. 28. L'ascendència arnaldiana (de *Si-m fos Amor*) de la rima en *-omba* en el fragment de Jaume ja havia estat assenyalada pel mateix Pujol en la seva edició, p. 237.
- 7 Critz, *estrapma* i *Iheruzalem en Doutz braitz e critz* (p. 107 de l'edició citada), vv. 1, 8 i 29; *temps* apareix més cops en rima i en el cap de vers d'*Amors e joi e luets e temps* (p. 124).
- 8 En una cançó de Lluís Icart, *Si be no-m platz xentar canço ne vers* (a Joaquim Molas, "L'obra lírica de Lluís Icart", *Estudis romànics*, X (1962), pp. 227-254, a la p. 247), amb estances de nou versos, l'últim dels quals sense rima, i no-rimants són *ponescha, greuge, segle, carçer, noble, noble*. La composició segurament és posterior als *estramps* de Febrer, però no sabem si anterior o posterior als de Jordi (sobre la cronologia del poeta, vegeu (Riquer, 1984-85: 141): en la primera hipòtesi, Jordi hauria reprès d'Icart *carçer* i *noble*. Una altra rima d'aquest tipus apareix a la cançó anònima *Atressi-m pren com la mola com mol del manoscritto* Vega-Aguiló (Martín de Riquer, "Miscelánea de poesía medieval catalana", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XXVI, 1954-56, pp. 151-185, a p. 184): és la rima femenina *d* a l'esquerra amb *coblas singulars* a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10; els no-rimats són *sia, variable, coronada, vista*.
- 9 Pels llocs, remetem al rimari de l'edició (Riquer i Badia, 1984: 289-298).
- 10 (Patison, 1952: 199). L'eco del trobador havia estat assenyalat primer per Manuel de Montoliu, "Las poesías líricas de Andreu Febrer", *Revue hispanique*, LVII (1923), pp. 36-98, a la p. 90; després per Riquer, en la seva edició, p. 44 i pp. 95-96.
- 11 En l'esmentada cançó *Doutz braitz e critz*: "e doncas ieu, qu'en la gensor entendi, / dei fer chanso sobre totz de tal obra / que no-i aia mot fals ni rim'estrapma" (vv. 6-8) [i doncs jo, que estimo la més gentil, he de fer més que ningú una cançó de tal factura que no contingui paraula falsa o rima equivocada].
- 12 És aquest el significat del terme que es troba a les *Leys d'Amors* tolosane: (Gatien-Arnoult, 1841-43: 150-152, 164). El segon dels anomenats tractadets de Ripoll, per expressar el mateix tipus d'organització estròfica, parla de "rimes soltes": (Marshall, 1972: 104).
- 13 També aquests són termes de *Leys d'Amors*, vol. I, p. 176, entesos per alguns com un enèssim sinònim de *rims dissoluts* (Marshall, 1972: 143), per d'altres, precisament, com a rimes negatives, versos sense rima (Frank, 1953-57: 30). Segons Pujol, "el *rim espars* ... és el vers, o els 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" ("Els versos estramps", pp. 50-51): però entre els dos procediments de *rims espars* hi ha una enorme diferència, perquè si en el primer cas tenim un normal vers rimat (amb un *rim dissolut*), en el segon, un vers sense rima. L'únic exemple pertinent de *rims espars* sense rima adduït per Pujol, la ja esmentada cançó d'Icart *Si be no-m platz xentar canço ne vers*, és com s'ha dit posterior als *estramps* de Febrer. Segons Frank, en els trobadors no es comptarien més d'un parell d'exemples amb versos deixats intencionalment sense rima (*ibidem*).
- 14 Vegeu, entre d'altres (Menichetti, 1993: 121), que per al procediment de la rima negativa (en italià, també "irrelata") usa el terme "anarimia". Menichetti atribueix erròniament a Jordi la invenció de la forma mètrica dels *estramps* i parla, de forma igualment errònia, d'"endecasillabi sciolti": "un passo in più [respecte als Sículo-toscans] e si avrebbe qualcosa di comparabile alle ottave di endecasillabi sciolti del catalano Jordi de Sant Jordi", *ibidem*.
- 15 No podem cloure, però, que els poetes catalans tinguessin coneixença directa de la lírica italiana del Duecento, a més que de Dant. Vegeu l'única prospecció que s'ha dut a terme fins la data: Aniello Fratta, "Jordi de Sant Jordi e i Siciliani", *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, XVII, 1992, pp. 7-21.
- 16 Joan Roís de Corella, *Obra profana*, [a cura de Jordi Carbonell,] València, Tres i quatre, 1983. Els no-rimants ressenyats són a les pp. 69 (*luna, humanes, veure, mia*), 70 (*sia*) i 169 (*vida*).

BIBLIOGRAFIA

Archer.

1997. *Ausiàs March, Obra Completa*, Barcelona, Barcanova, 2 vols.

Badia, L. i Riquer, M. de

1984. *Les poèstes de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV*, València, Tres i quatre.

Carbonell, J.

1983. *Joan Roís de Corella, Obra profana*, València, Tres i Quatre.

Casas Homs, J. M.

1956. *Tòrcimany de lluis d'Avençó. Tratado retórico gramatical y diccionarios de rimas*, vol I, Barcelona, Concejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.

- Contini, G.
1923. «Las poesia líricas de Andreu Febrer», *Revue Hispanique*, LVII.
1960. *A poeti del Duecento*, vol I, Milano-Napoli.
1965. *Dante Alighieri, Rime*, Torino, Einaudi.
- Dejeanne, J. M. L.
1909. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Privat, Bibliothèque méridonale.
- Eusebi, M.
1995. *Arnaut Daniel, L'aur'amaría*, Parma, Pratiche, Biblioteca medievale.
- Frank, I.
1953-57. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, vol I, Paris, Champion, 2 vols.
1954. «La chanson Lasso me de Pétrarque et ses prédécesseurs», *Annales du Midi*, LXVI.
- Gallina, A.
1974-88. *Dant Alighieri, Divina Comedia. Versió catalana d'Andreu Febrer*, Barcelona, Barcino ("ENC"), 6 vols.
- Gatien-Arnault, A.F.
1841-43. *Las flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, vol I, Toulouse, Paya, 3 vols.
- Griera, A.
1921. *Diccionari de rims de Jaume March*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Marshall, J.H.
1972. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Text*, Oxford, Oxford University Press.
- Mengaldo, P.V. et al.
1979 «Dante Alighieri, De vulgari eloquentia», *Opere Minori*, II, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Menichetti, A.
1993. *Métrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia rima*, Padova, Antenore.
- Patison, W.T.
1952. *The works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Pujol, Josep.
1988. «Sobre els stramps de Jordi de Sant Jordi», *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, vol II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2 vols.
1988-89. *Els versos stramps a la lírica Catalana medieval*, Llengua & Literatura, 3.

RESUM - ABSTRACT

Des d'Orange fins a Beniarjó (via Florència): una interpretació dels *estramps* Catalans.

Els *estramps* són una forma mètrica característica de la poesia catalana del segle XV. El seu tret distintiu rau en l'absència de rima on cada línia acaba amb un paroxíton de dues síl·labes fonèticament aspres per les quals de vegades no hi ha rima possible i que freqüentment són una cita d'altres poetes. Aquest treball es proposa d'explicar aquest gènere poètic a partir de trobadors com Raimbaut d'Aurenga i Arnaut Daniel. Sorprenentment, tanmateix, als autors més antics d'*estramps* hi aflora una altra influència palesa, fins ara força ignorada: la de Dante Alighieri i especialment la seva *rime petrose*. A més a més, l'únic precedent d'ús de versos sense rima (amb rima "negativa" o "sense relació") es troba a la lírica italiana medieval. Així doncs, l'estudi d'aquesta forma mètrica particular donarà llum al coneixement literari dels poetes catalans del segle XV.

From Orange to Beniarjó (via Florence): an interpretation of the Catalan *estramps*

The *estramps* are a verse-form peculiar to fifteenth-century Catalan poetry. Their distinguishing feature lies in the absence of rhyme; rather, each line ends in a two-syllable and phonetically harsh paroxytone, for which often no rhyme exists and which is frequently a quote from other poets. This paper sets out to explain this poetic genre as derived from the style of such troubadours as Raimbaut d'Aurenga and Arnaut Daniel. Surprisingly, however, the earliest authors of *estramps* clearly reveal another influence that has so far been overlooked: that of Dante Alighieri and especially of his *rime petrose*. Moreover, the only precedent for the use of lines of poetry with no rhyme (with 'negative' or 'unrelated' rhymes) is in the medieval Italian lyric. Thus the examination of this particular verse-form will also help to shed new light on the literary background of the Catalan poets of the fifteenth century.