

LLUÍS CABRÉ

EL CONREU DEL LAI LÍRIC A LA LITERATURA CATALANA MEDIIEVAL

Aquestes pàgines parteixen de l'estudi que dedicà Amadeu Pagès al lai líric ja fa una colla d'anys.¹ D'entrada, doncs, volen revisar l'estat de la qüestió a la llum dels coneixements actuals sobre el gènere i els poetes catalans que el representen. Aquesta visió estrictament tipològica suscita diverses implicacions entre el conreu del lai líric català i el d'altres literatures romàniques; de manera que la trajectòria del gènere permet algunes consideracions d'història literària, singularment sobre la concepció poètica de la lírica catalana del segle xv. Altrament, ha semblat oportú al qui signa d'afegir al començament una aproximació al sentit i a l'ús del terme en les nostres lletres, i no tan sols a causa de la complexitat d'aquesta matèria, sinó amb vista a extreure'n després un rendiment complementari de l'anàlisi del gènere.

1. EL TERME

El mot *lai*, en el seu ús en preceptiva literària medieval, pot designar, com és sabut, tant una composició lírica com narrativa, i així consta al diccionari Alcover-Moll (*DCVB*), del qual prenen la definició els de

1. *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle à la fin du XVe* (Tolosa-París 1936), ps. 143-160. D'ara en endavant citat *La poésie*. L'únic altre intent de sistematització, insuficient però amb observacions remarcables, és el de Jaume MASSÓ I TORRENTS, *Repertori de l'antiga literatura catalana. I: La poesia* (Barcelona 1932), ps. 351-352 i 440-444. (Amb independència del resultat de la revisió d'aquests treballs, vull expressar el meu agraïment al Dr. Josep Romeu i Figueras, que estimulà l'estudi d'entrada i l'orientà després amb una dedicació pacient i exemplar.)

Fabra (DGLC) i Coromines (DECLC). Històricament, però, el sentit tècnic no es pot desvincular d'altres aplicacions del terme, també presents en textos catalans. L'anàlisi detallada dels contextos d'ocurrència pot contribuir a l'establiment d'una línia evolutiva que doni compte de la varietat d'usos específics del mot.² I potser il·luminarà, de retruc, una matèria no menys complexa com és la trajectòria del lai líric entès com a gènere codificat, estudiada més endavant.

Sobre l'origen de l'antic francès *lai* i l'antic occità *lais* (anterior, és clar, als seus equivalents en les altres líriques romàniques), els estudiosos han polemitzat des de finals del segle XVIII, i la qüestió, ara com ara, no es pot dir que estigui absolutament resolta. Des d'un punt de vista etimològic, la hipòtesi comunament acceptada —i que figura en els repertoris lèxics més sovintejats— és la que proposa un ètim cèltic (proper a l'irlandès antic *laid*, «cant»; 1a. doc. al segle IX amb el sentit específic de «cant d'ocell») per al mot francès, el qual, doncs, fóra l'origen dels seus equivalents romànics.³ Aquesta hipòtesi casa

2. En el cas del català, a més dels exemples del DCVB, no sempre escaients a la definició, hi fa referència el DECLC. En altres repertoris lèxics podem trobar des de definicions molt ambigües (P. FABRA i M. de MONTOLIU [eds.], *Diccionari Aguiló* [Barcelona 1921], t. IV, s. v. «lay»: 'una mena de cançó') fins a d'altres que sens dubte fan referència al gènere líric (cf. A. GRIERA, *Tresor de la Llengua, de les Tradicions i de la Cultura popular de Catalunya* [Barcelona 1946], t. IX, s. v. «lai»: 'cançó trista, lament', i J. ALADERN, *Diccionari Popular de la Llengua catalana*, t. III [Barcelona 1906], s. v. «lay»: 'composició polimètrica en la que'l trobador se queixa llastimosament de la pèrdua d'algun objecte amat'). És fàcil, altrament, de trobar una varietat d'explicacions *ad hoc* —cant d'ocells, plany, gènere líric o narratiu— en glossaris i notes al text d'edicions catalanes o castellanes. Per exemple, *vid.* M. de RIQUER (ed.), *Obras de Bernat Metge* (Barcelona 1959), p. 39; L. BADIA i X. LAMUELA (eds.), *Obra completa de Bernat Metge* (Barcelona 1975), p. 79; Juan RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, *Obras completas*, ed. de C. HERNÁNDEZ ALONSO (Madrid 1982), ps. 166 i 200; MARQUÉS DE SANTILLANA, *Prohemios y cartas literarias*, ed. de M. GARCI-GÓMEZ (Madrid 1984), p. 153; Guillaume de LORRIS, *Le Roman de la Rose/El Libro de la Rosa*, ed. de C. ALVAR (Barcelona 1985), p. 80.

3. Aquesta etimologia és la que figura als repertoris lèxics més solvents (cf. Walter von WARTBURG, *Französischen Etymologisches Wörterbuch [FEW]*, t. XX [Basilea 1968], s. v. *«laid») i és recollida al DCVB i al DECLC; se'n fa ressò també l'article de Martí de Riquer a la GEC, t. 9, s. v. «lai». Vegeu-ne una investigació aprofundida a Jean MAILLARD, *Évolution et esthétique du lai lyrique. Des origines à la fin du XIVe siècle* (París 1963), ps. 24 ss.

perfectament amb les múltiples referències a la matèria de Bretanya que acompanyen els esments del terme en textos de la literatura d'oïl.⁴ D'altra banda, en els últims anys, Richard Baum ha defensat una etimologia comuna a *lai/lais* a partir del lexema llatí LAIC- (LAICU seria l'ètim de *lai* i la mateixa veu, o una altra inflexió del mot, el de *lais*)⁵ per donar compte de l'escala semàntica del terme, que comprèn, fonamentalment, els següents conceptes: llengua (vulgar), llenguatge, narració, poesia, poema narratiu, cant o melodia, cançó, gènere líric, gènere líric codificat, cant dels ocells.⁶ Aquesta gamma de sentits és gairebé igual en les literatures d'oïl i d'oc (l'única diferència és la pràctica desaparició de les referències «bretones» en textos provençals), i s'explicaria de la següent manera: *laicus*, per oposició a l'específic *clericus*, amplia el seu significat designant tota activitat procedent dels *illitterati*, i doncs també la producció musical popular, que mantingué una relació d'influències recíproques amb la litúrgica; els *clerici*, semblantment, usarien també el terme per adjectivar la llengua dels *laici*. De l'adjectiu al substantiu hi hauria un salt metonímic anàleg, per exemple, al del terme *roman*. Posteriorment, i a mesura que el sentit original —«laic»— esde-

4. Per a un resum històric sobre la debatudíssima qüestió de les influències bretones sobre els primitius *lais* francesos, *ibid.*, ps. 1-11; posteriorment, cal tenir en compte Pierre BEC, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, vol. 1 (París 1977), ps. 189-213, així com els articles citats a la nota següent.

Per a una explicació de l'aplicació del terme als relats dits en l'actualitat *lais* narratius, *vid.* M. de RIQUER, *La 'aventure', el 'lai' y el 'conte' en Maria de Francia*, «Filologia Romanza», II (1955), ps. 1-19. Entre els estudis recents sobre la definició d'aquest gènere i amb atenció al terme, *vid.* Roger DUBUIS, *Les «Cent Nouvelles nouvelles» et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge* (Grenoble 1973), ps. 307 ss., i Jean Charles PAYEN, «Le lai narratif», *Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental*, A-VII, B. 2 (Lovaina 1975), ps. 38 ss.

5. Per a la hipòtesi de Richard Baum, que resumeixo abusivament, *vid.* sobretot *Les troubadours et les lais*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXXV (1969), ps. 1-44, i *Eine neue Etymologie von frz. lai und apr. lais zugleich: Ein Plädoyer für die Zusammenarbeit von Sprach- und Literaturwissenschaft*, «Beiträge zum romanischen Mittelalter», ed. de K. BALDINGER (Tubinga 1977), ps. 17-78; d'ara endavant m'hi referiré amb les sigles LT i ENE, respectivament. Com a alternativa de la cèltica, l'etimologia llatina ja és recollida al modern *Trésor de la Langue Française*, t. x (París 1983), s. v. «lai».

6. Vegeu-ho amb més detall a LT, p. 43, i ENE, ps. 30 ss. i *passim*.

vé semànticament buit, es produiria una especialització del mot que perimetria d'aplicar-lo a un gènere concret.

Deixant de banda la bondat d'una o altra etimologia (matèria en la qual el qui signa es considera poc menys que llec), el que ara interessa destacar és l'orientació metodològica de la segona. Observem primerament que Baum amplia de manera saludable el camp d'estudi a la literatura d'oc, i que no parteix, doncs, de la premissa celtista, negligent pel que fa a fets importants com ara que la documentació més antiga de *lai* en relació amb els bretons és posterior a l'aparició de *lais* en un text de Marcabré,⁷ o que l'ètim cèltic no explica la -s del terme provençal, la qual no sembla pas el morf de cas, ja que, segons Uc Faidit, el mot no es declina, i doncs caldria creure en força casos que els poetes incorrien en repetides faltes gramaticals.⁸ En segon lloc, és interessant de constatar que Baum basteix la hipòtesi renovadora després d'analitzar sistemàticament els contextos d'ocurrència de *lai* / *lais*, amb la qual cosa, si més no, classifica la informació, descobreix accepcions o matisos que havien passat desapercebuts i forneix un material ordenat cronològicament, apte per treballar-hi amb comoditat. L'itinerari que s'inicia tot seguit s'adhereix a aquestes dues opcions i, no cal dir-ho, utilitza com a referència constant l'inventari recollit pel filòleg alemany.

En el cas de les llengües que, com el català, importen la veu, l'anàlisi n'ha de confirmar la procedència i ha de comprovar la subsistència o no dels diversos sentits. I el més lògic, d'entrada, és adreçar-se a la tradició literària dominant: la poesia trobadoresca. Bastarà, en aquest sentit, retreure exemples d'autors catalans o relacionats directament amb la nostra història:

1. Guillem de Berguedà, «Qan vei lo temps camjar e refrezir», vs. 1-8:

*Qan vei lo temps camjar e refrezir,
e non auch chans d'auzels, voutas ni lais
que fassant bosc ni conbas retintir,
ni fuoilla vertz no-i par ni flors no-i nais,
per q'alz mendics trobadors e savais*

7. Cf. *LT*, p. 28.

8. *Ibid.*, p. 27. Per a una altra explicació, *vid. DECLC*, s. v. «lai», la llista d'exemples del qual es pot ampliar fàcilment consultant *LT* o els fragments que transcriu més avall.

*canja lor votz per l'invern qe-ls tayna;
mas eu siu cel que no-m volv ni-m biais,
tant ai de joi per freich ni per calina.*⁹

2. Guillem de Berguedà?, «Al temps d'estiu, qan s'alegron l'ausel», vs. 1-7:

*Al temps d'estiu, qan s'alegron l'ausel,
e d'alegrer notan dolz lais d'amor,
e-ill prat s'alegron, qe-s veston de verdor,
e-s carga-l fuoillz a la flor el ramei,
s'alegro cill qi an d'amor lor voill;
mas eu no-n ai d'amor si ben lo-m voill,
ni pos ni dei aver nuill alegrage;*¹⁰

3. Ramon Vidal de Besalú, «Abrils issi'e mays intrava», vs. 38-46:

*Senher, ieu soy un hom aclis
a joglaria de cantar
e say romans dir e contar
e novas mots e salutz,
e autres comtes expandutz
vas totas partz, azautz e bos,
e d'En Guiraut vers e chansos
e d'En Arnaut de Maruelh mays,
e d'autres vers e d'autres lays*¹¹

4. *Doctrina de compondre dictats*, 22-27 i 101-103:

9. M. de RIQUER (ed.), *Guillem de Berguedà* (Abadia de Poblet 1971), vol. II, núm. XXVI, p. 220. Pillet-Carstens, 210, 16.

10. Ed. cit., vol. II, núm. XXXII, p. 169. Pillet-Carstens, 124, 9. L'autoria és dubtosa: un cançoner l'atribueix a Daude de Pradas i un altre al trobador català (*ibid.*, vol. I, ps. 251-252).

11. W. BOHS (ed.), «Abrils issi'e mays intrava»: *Lehrgedicht von Raimon Vidal von Bezaudun* (Erlangen 1903), p. 23.

Del mateix trobador hi ha dos esments més del terme amb el sentit de 'lenguatge, discurs', que no té cap implicació en peces catalanes posteriors (*vid. LT*, ps. 22-23 i 40-41).

«Si vols fer *lays*, deus parlar de Deu e de segle, o de eximpli / o de proverbis, de lausors ses feyment d'amor, qui sia axi plazen a Deu co al segle; e deus saber que-s deu far e dir ab contricció tota via, e ab so novell e plazen, o de esgleya o d'otra manera. E sapies que-y ha mester ayntantes cobles com en la canço, e ayntantes tornades; e segueix la raho e la manera axi com eu t'ay dit.

»*Lays* es appellat per ço *lays* que-s deu far ab gran contricció e ab gran moviment de cor vers Deu o vers aycellas causas de que volrras parlar.»¹²

5. Cerverí de Girona, «Lo plant d'En Raymon de Cardona que feu en Cerverí», vs. 9-11:

*Vers ne xanços, plasenz motz, sos ne lays,
cortz ne juglar, re no say que-us façatz
car mort es cel per que-l plus valiatz,*¹³

6. Matieu de Caersí, «Tant suy marritz que no-m puec alegrar», vs. 1-4:

*Tant suy marritz que no-m puec alegrar
per re qu'auja ni veja sotz le tro,
per chant d'auzels ni per lays ni per so,
..... ni per temps belh e clar,*¹⁴

7. Cerverí de Girona, «Lo vers de la lengua», vs. 1-4:

*Dels lays dels auzelos
c'ay auzitz en la prada,
ay ma leng'afilada,
a lau dels francs plas pros;*¹⁵

12. J. H. MARSHALL (ed.), *The «Razos de Trobar» of Raimon Vidal and associated texts* (Oxford 1972), ps. 95 i 97.

13. M. de RIQUER (ed.), *Obras completas del trovador Cerverí de Girona* (Barcelona 1947), núm. 39, p. 111. Pillet-Carstens, 434, 7e. Aquest poema és un *planh* per la mort de Ramon Folch VI de Cardona (1276).

14. M. de RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos* (Barcelona 1975), vol. III, núm. 325, p. 1541. Pillet-Carstens, 299, 1. Aquesta peça també és un *planh*, en aquest cas per la mort de Jaume I (1276).

15. Ed. cit., núm. 57, p. 164. Pillet-Carstens, 434a, 16.

8. Cerverí de Girona, «Un vers farai dels quatre temps del an», vs. 19-24:

*Setanta e ueit jorns dura, / I ver trian,
e vint e tres horas lo temps d'ivern;
on hom a ops pus que's autres govern,
e no par flor ni l'auzelh lays no fan.
Mas mi no fai negus dels temps chantar
l'us pus qu'autre, tan vuelh chantar uzar.*¹⁶

Els textos reproduïts cobreixen aproximadament l'últim terç del segle XII i tres quarts del XIII. En els fragments 1, 2, 6, 7 i 8, *lais*, referit sempre al cant dels ocells i veí d'altres termes musicals (*voutas, sos, notam*), és associat a un clixé, generalment inicial, que expressa la joia per mitjà d'un quadre de la natura en el bon temps. El caràcter festiu d'aquestes melodies és evocat també a 5, on, per bé que contigu —com a 6— a un terme musical, *lais* forma part d'una enumeració que indica l'activitat cortesana plaent. En aquest passatge, doncs, i amb tota claredat a 3, el terme és associat a d'altres propis del repertori líric trobadoresc (*vers, chansos*): el seu sentit, difícilment precisable, fóra el de cançó o varietat de la *canço*. En aquesta línia, 4 el codifica com a contrafactura espiritual de la *canço* amorosa.

El conjunt de testimonis es mou en el marc unitari definit pels conceptes de cant i joia (amb excepció de 4, al qual caldrà retornar), i es ramifica en dues situacions tòpicament fossilitzades: per entendre'ns, els ocells i la natura primaveral, i l'enumeració del repertori joglaresc o trobadoresc.¹⁷ Les primeres documentacions del mot en català s'hi corresponen i la seva procedència, doncs, sembla clara:

9. Ramon Llull, *Libre de contemplació*, cap. xxv, 18:

16. Ed. cit., núm. 110, p. 311. Pillet-Carstens, 434, 16.

17. Per al primer cas, *vid. LT*, núms. 1, 2, 3, 10, 13, 18, 23, 28, 30 i 40, entre d'altres. Quant al segon, destacant el caràcter de melodia instrumental, *ibid.*, núm. 42, i *ENE*, núms. 2 i 3; més aviat incloent-lo en una llista de gèneres, *vid.*, per exemple, els núms. 16 («Els joglars que sun al palaís / Viulon descortz et suns et lays / E dansas e cansonz de gesta»), 52 («Ni canzo ni descort ni lays») i 53 («Chansons e lays, descortz e vers, / Serventes et autres cantars») de *LT*, i el núm. 11 («Se chans ne descors ne lays») d'*ENE*.

«enaixí com los aucells s'ajusten e s'acosten enans a l'arbre on pus és fullat e florit e ramat, e enans hi mou cascú sos *lais* e sos cants»

10. *Ibid.*, cap. CXVIII, 1:

«e per açò foren atrobats estruments, e voltas, e *lais* e sons novells, ab què hom s'alegràs en vós»

11. *Ibid.*, cap. CXVIII, 3:

«E aquells, Sènyer, són benauriats qui han los estruments e en les voltas e-ls *lais* s'alegren e-s deporten en la vostra laor.»

12. *Ibid.*, cap. CXVIII, 23:

«Si los joglars, Sènyer, per art e per subtilea que han, saben concordar la nota e-l ball e les voltas e-ls *lais* que fan»¹⁸

Quant al possible contingut del *lais*, atès el predomini de les referències musicals, val a dir formals, no es pot assegurar res amb certesa. En molts dels textos, és clar, la matèria és amorosa, i en un parell de casos la dolçor del cant s'hi relaciona explícitament: els ocells «notan dolz *lais* d'amor» (2) i inspiren el poeta (7).¹⁹ Amb tot, és remarcable que la joia —amorosa, espiritual o en general—, deduïble dels contextos immediats en què s'emplaça el terme, actua sovint com a element de contrast: del mal temps i l'hivern (1 i 8), de la mort (5 i 6) o de la tristesa amorosa (2). Aquest ús poètic tendeix a convertir l'alegria —i amb ella els *lais*— en matèria d'evocació oposada al present, ja sigui

18. Ramon LLULL, *Obres essencials* (Barcelona 1957), vol. II, ps. 172, 355 i 357. El *Libre de contemplació* es pot datar entre 1273-1274, i, doncs, és pràcticament contemporani dels dos *planhs* (vid. Anthony BONNER, *Selected Works of Ramon Llull* [Princeton 1985], p. 1260).

19. En aquest sentit, vid. altres exemples occitans i francesos a *LT*, n.ºs. 6, 13, 18 i 28 (cf. p. 34, nota 180), i *ENE*, n.º 5. Caldria afegir que, en l'inventari de *lais* lírics francesos i occitans conservats, l'amor és el tema majoritari (cf. BEC, *op. cit.*, ps. 195 i 197). Quant a l'adjectiu *dolz*, no solament és freqüent aplicat a *lai/lais*, tant si el cant és religiós (*ENE*, n.º 8) com dels ocells (*LT*, n.º 30) o els amants (*ibid.*, n.º 31), sinó que fins serveix per definir el terme al *Donatz proensals* d'Uc Faidit: «*lais .i. dulcis cantus*» (*ibid.*, n.º 46).

per destacar-ne el dolor (2, 5 i 6) o la constància de l'amant (1 i 8).²⁰

Observem ara d'altres testimonis posteriors a Lull i que cobreixen el darrer terç del segle XIV i tot el XV. En primer lloc vegem els pertanyents a la narrativa breu en vers:

20. L'associació del terme a la melangia i a la pena, que no té —que sàpiga— cap base etimològica defensada actualment, no és analitzada en els estudis citats fins ara. Sí que l'enregistra E. LEVY, *Petit Dictionnaire Provençal-Français* (= PDPF) (Heidelberg 1973), s. v. «lais»: 'complainte', entre d'altres accepcions; i d'aquest la recull el DECLC. No obstant això, Levy, al seu *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch* (= PSW), t. IV (Leipzig 1904), s. v. «lais», no en fa esment i es limita a reportar un exemple de Peire d'Alvernha extret de RAYNOUARD, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, vol. IV (París 1842), s. v. «lais», el qual serveix per documentar en aquest recull l'acceptació 'lamentation, plainte, gémissment'; el text del trobador, però, es pot interpretar ben altrament (vid. LT, ps. 33-34). Altres repertoris, en fi, consignen també el significat de lament sense cap atestat provatori (cf. FEW, xx, s. v. «laid»: apr. *lais*, 'mélodie plaintive'; F. MISTRAL, *Lou Tresor dóu Felibrige* [París 1932], vol. II, s. v. «lai»: 'plainte'; i F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française* [DALF], t. IV [París 1885], s. v. «lai»: 'pièce de poésie qui répondait à ... les tourments'). Sembla, doncs, que la font original és Raynouard i que no hi ha manera de trobar un text antic que demostrï fefaentment aquest significat. Malgrat la confusió que tot plegat suposa —tal volta perquè no he sabut treure'n l'aigua clara—, la qüestió és fonamental i, com veurem, esdevé central en una època posterior (cf. també les abundoses interpretacions de lai com a sinònim de plany al·ludides a la nota 2).

Abundant en el problema, caldria considerar el contingut amorós i sentimental (cf. la nota anterior), sempre propens a la queixa, de molts lais lírics, a part de l'ús poètic que he comentat al cos del text. Com a exemple, bastin uns versos de la cançó de gesta provençal *Daurel et Beton*: «*Cant l'efans plora a lui non a saber, / E pren sa viola e fai .j. lais d'amor: / 'Ai!' so ditz el 'mon pauc gentil senhor*» (apud LT, ps. 12-13). Encara més que a tot això, cal parar esment en una hipotètica etimologia, falsa però sentida en l'època, que cregués el terme derivat de *laisser* (fr.) / *laisar* (occ.): 'deixar, abandonar'; segons el DECLC, aquest sentiment existia i explica l'aglutinació de la -s desinencial del mot provençal i, doncs, «la forma de la frase *menar laix* 'menar dol, entonar una complanta' tal com apareix als *Planys del cavaller Mataró* (Ll. FARAUDO DE SAINT-GERMAIN [ed.], *Recull de Textes Catalans Antics*, x [1908], v. 75). Una altra possibilitat la suggereix l'occ. *ais*: 'ennui; anxiété, souci', segons el PDPF, que afegeix, s. v. «aisa», l'accepció 'plainte'; R. Baum (LT, p. 29) explica així la definició, que he transcrit més amunt amb el núm. 4 de l'anònima *Doctrina de compondre dictats*, la qual posa l'emfasi en el caràcter greu, la «contricció»; vid. també el DECLC, s. v. «lais», on es fa referència a la veu *laix* com a «ultracatalanització fonètica de *ais* > *aix*», la qual apareix als vs. 46 i 1071 del *Libre de Fortuna e Prudència* (ed. RIQUER,

13. Guillem de Torroella, *La faula*, vs. 280-287:

*Cent cascavelh hi ac d'argén
Asauts e de bella faysó,
Que no eron semblant de so
La un a l'altre ne de vots,
Mes acordar los virets tots
Al pas del palafre amblan,
A notar un lays de Tristan,*

14. *Ibid.*, vs. 424-427:

*E tuit li aucellet petit
Fasion xants, voltes e lays,
Car lo termini era gays
Qui natural joy los donava.²¹*

15. Bernat Metge, *Libre de Fortuna e Prudència*, vs. 240-247:

*En aycest loch lo rossinyol
no cantava, ne l'oreneta,
mas lo cugul, qui ab veu neta
cantava lays, aixi com sol;
e la sigala ab lo mussol
que li tenian contra-xant;
e fasién so discordant
l'auzel qui'l solen fer plasén.²²*

op. cit., ps. 50 i 82) en la frase *gitar son laix*: 'llançar retrets, donar queixa (contra algú)'. Finalment, es podria pensar en alguna interferència amb l'exclamació; per exemple, vegeu els versos inicials d'una cançó del *trouvère* Guiot de Provins: «*Ma joie primerainne / m'est torneé a presence, / lais, je ne sai per coy*» (apud C. ALVAR [ed.], *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger* [Madrid 1981], p. 262); el PSW, el DALF i el FEW enregistren tots la forma *lais* en aquest sentit: *s. v.* «las» els dos primers, *s. v.* «laxare» el darrer.

21. Guillem de TORROELLA, *La faula*, ed. de P. BOHIGAS i J. VIDAL ALCOVER (Tarragona 1984), ps. 12 i 17. L'obra potser és anterior al 1375 (vid. M. de RIQUER, *Història de la literatura catalana* [= HLC] [Barcelona 1980], vol. II, p. 26).

22. Ed. cit., ps. 38-40. L'obra és del 1381 (*ibid.*, p. *25).

16. *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, vs. 90-100:

*e los xants d'aucells per les branques
tan dolç, tan bo per escoltar,
car cell qui oís aicell xantar
tostemps volgra hom llains estar*

.....
*oblidant tot quant vist hagués.
E tot entorn del lloc après
tres llegües, aquells que en passaven
e els lais ausien e gardaven
l'aigua, el prat, el pont e la tor,
n'havien al cor tan gran dolçor*²³

17. *Conte d'amor*, vs. 55 i 59-64:

*Mas pus dura m'es c'una cot(s),
(...)
E per ayço pren me-n paor
Que d[e] uymays
Ne fassats mots, [ni] ves, ni lays,
Ne nuyl canso,
Que be conech que perduts so,
Pus no-m n'a grat.*²⁴

18. *Salut d'amor*, vs. 640-645:

23. Arseni PACHECO (ed.), *Blandin de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV* (Barcelona 1983), p. 82. J. Massó i Torrents, en la seva edició d'amplis extractes del text procedents del ms. E, dona la variant *lays* per al v. 90 del fragment (*Repertori*, p. 517); aquesta lliçó ve a demostrar la pràctica sinonímia dels dos termes. Cf., per exemple, les edicions del *Roman de la Rose* de F. LECOY (París 1965-1970) i C. ALVAR, *op. cit.*, vs. 701 i 729 respectivament; un cas similar, ara equiparant *lais* a *vers* (composició poètica, no gènere moral) a *LT*, p. 21, nota 107.

El *Frayre de Joy* sembla de la segona meitat del segle XIV (vid. *HLC*, II, p. 76).

24. A. PAGÈS, *Poésies catalanes inédites du ms. 377 de Carpentras*, «Romania», XLII (1913), p. 181. L'obra pot ser de finals del segle XIV o començos del XV (vid. *HLC*, II, p. 67).

*E car foren obedients
A complir lo seu mandament,
Van e stan alegrement
Ab gauig, e faran tostemps mays,
Axi com en l'amoros lays
Que cantaven es contengut.²⁵*

L'examen d'aquests fragments no fa sinó confirmar els sentits que ja han estat destacats: melodia, cant, cançó (composició lírica). A 13 trobem l'única referència a la matèria de Bretanya.²⁶ A 14, 15 i 16, hi apareix el context natural ja ressenyat, tòpic en la poesia trobadoresca i en el *roman courtois* del lloc deliciós i de l'alegria, expressada, entre d'altres elements, per la dolçor i l'harmonia del refilar dels ocells.²⁷

25. MEYER, *Nouvelles catalanes inédites*, II, «Romania», XX (1891), p. 208. També la data d'aquesta obra és a cavall del canvi de segle (vid. HLC, II, p. 54).

26. Entre la gamma d'accepcions musicals de *lai/lais* hi ha la de 'son d'une clochette' (PDPF), àmpliament testimoniada. Per exemple, vegeu els següents versos de Peire de Bergerac: «E aug los retins e-ls lays / Dels sonails...» (apud LT, p. 19). La referència a Tristany, que ens remet a la matèria de Bretanya, de què està amarat el lai narratiu de Torroella, és ben avinent tant si fa al·lusió al contingut, al to sentimental o a l'origen. En efecte, al repertori de «lais artúrics» (és a dir, peces líriques interpolades als romans artúrics en prosa), n'hi ha una colla de pertanyents al *Tristan* en prosa i que fan referència a aquest personatge en termes planyívols (cf. J. MAILLARD, *op. cit.*, ps. 71-73); d'altra banda, ja en el lai narratiu *Chievrefoil*, Maria de França atribuïa llegendàriament a Tristany la composició original: «*Tristram, ki bien saveit harper, / En aveit fet un nuvel lai*» (vs. 112-113 de l'ed. de J. RYCHNER, *Les lays de Marie de France* [París 1983]); vid. Jean MAILLARD, *Le 'lai' et la 'note' du Chèvrefeuille*, «Musica Disciplina», 13 (1959), ps. 3-13. Val a dir que els esments a lays procedents de la literatura francesa es troben especialment a les narracions corteses en vers, com ara el *Roman de Jaufre* o el *Flamenca* (cf. LT, núms. 15 i 52).

27. L'acordança d'una pluralitat de veus, tons, sons o instruments és un dels llocs comuns d'aquesta mena de descripcions. La podem comprovar, per exemple, amb els cascavells de 13, els instruments (LT, núm. 29), els ocells (*Roman de la Rose*, ed. LECOY, vs. 699-706) o uns i altres (LT, núm. 33, i ENE, núm. 5). A 15 és justament la discordança i el fet que els ocells habitualment cantaires callin i siguin insòlitàment substituïts pel mussol el que subverteix el tòpic i expressa l'estranyesa de l'indret: «que no y era Deu ni natura, / car no y hac orde ne mesura» (ed. cit., vs. 219-220). A l'alegria diürna dels lays s'oposa el cant del mussol, car, segons les fonts del passatge, «*miseros eventos bubo prophetat*» i «*Li chauanx o sa grant bure*» són «*messagiers de douleur*» (vegeu la nota als vs. a l'ed. cit.).

Aquesta utilització ornamental es pot fer extensible a 13, i el sentiment joïós, a aquest passatge i a 18, on el terme, ja entès com a composició poètica, afegeix un altre testimoni a l'associació comentada amb la matèria amorosa.²⁸ Cap ressò, doncs, de tristesa en aquests esments. Això no obstant, a 17, on *lays* forma part d'una enumeració de l'activitat trobadoresca anàloga a les reproduïdes més amunt, el context immediat al mot és usat novament en funció de contrast: el poeta adverteix els seus interlocutors que, atesa la duresa de cor de la dama, més val que no s'esmercin a adreçar-li les seves composicions ni a festejar-la, perquè és debades.²⁹

Ja en el camp de la lírica posttrobadoresca,³⁰ trobem un parell de testimonis més:

19. Pere de Queralt, «Sens pus tardar me ve de vos partir», vs. 21-24:

*Per qu'eu me'n call e dich-vos que prou basta
nostr'amistat, e no pensets d'uymay
eu cant per vos canço, dança ne lay,
pus de tal tros havets fayta rabasta.*³¹

20. Ausiàs March, «Ja tots mos cants me plau metr-en oblit», vs. 6-8:

*cobles e lays, dances e bon saber
lo dret d'Amor no poden conquerer;
passà lo temps que'l bo favor havia.*³²

28. *Vid. supra*, nota 19.

29. Aquesta és una situació equiparable a la del núm. 5. En un altre *planh*, Pons de Capduelh, referint-se a la mort de la dama, diu: «Ni que val joís ni rics pretz mentagus, / Ni nuls bos faigz ni nuls cortes assais, / Genz acuellirs, vers ni chansons ni lais» (*apud LT*, p. 22).

30. Cal fer constar que en l'últim decenni del segle xv s'introdueix el lai líric a la literatura catalana com a gènere definible formalment a partir dels models del lai francès trescentista, del qual procedeix. Hi ha, doncs, a partir d'aquest moment, un seguit de testimonis del mot que designen un poema concret. Alguns d'ells són reproduïts més avall (núms. 22-25) i d'altres recordats a la nota 39.

31. M. de RIQUER, *Miscelánea de poesia catalana medieval*, «BRABLL», xxvi (1954-56), p. 157. El poeta morí el 1408 i la peça podria ser de finals de segle (*vid. ibid.*, ps. 165-168).

Com es pot veure, en tots dos fragments sobreviu encara la tòpica enumeració de manifestacions líriques que, per reducció, designa la composició poètica i en general l'alegria de la cort, aquí —com a 17— específicament referida al galanteig amorós. Cercant el matís, es podria suposar que el terme és sentit com a exercici líric, com a variant de la *canço*, però ara l'ambigüitat de testimonis anteriors sembla substituïda —sobretot a 19— per l'aplicació a una modalitat concreta, associada justament a *dansa*, com destacant-ne el valor de la música. Cal afegir, d'altra banda, que l'ús retòric de les enumeracions ratifica el que ja ha estat dit anteriorment: apareixen per via negativa, connoten positivament el passat en oposició a les mancances presents. Al maldit de Pere de Queralt es reproduïx una situació gairebé calcada a la de 17; al poema de March ens trobem una evocació de l'edat d'or de regust intensament trobadoresc.³³

Tot comptat i debatut, sembla que podem apuntar els dos esments, pel sentit i per l'ús, a la tradició desgranada fins ara.³⁴ Tampoc no es

32. Ausiàs MARCH, *Poesies*, ed. de P. BOHIGAS, vol. II (Barcelona 1952), núm. VIII, p. 30. La producció del poeta valencià es pot situar entre 1425 i 1459 (*vid. HLC*, II, ps. 484-487). Si fem cas de la hipòtesi de Joan Ferraté (*Les poesies d'Ausiàs March* [Barcelona 1979], ps. xlii-xlvi), el poema VIII correspondria al període 1425-1429. Altrament, si la hipòtesi de l'ordre cronològic no fos certa, bé es podria suposar que el passat evocat al text es remunta a la joventut real del poeta (vegeu la nota següent).

33. Al conjunt de l'estrofa, en efecte, hi surten, curiosament, diversos mots de la terminologia de l'amor cortès de baixíssima freqüència d'aparició en la poesia de March: «fin-amor» (5 ocurrences comptant-hi variants), «drut» (1), «aymia» (7) (*cf.* Albert G. HAUF, *El lèxic d'Ausiàs March: primer assaig de valoració i llista provisional de mots i freqüències*, «Miscel·lània Pere Bohigas», 3 [Montserrat 1982], ps. 121-224). Aquesta evocació de l'ambient cortesà, insòlita en el conjunt de l'obra marquiana, tal vegada és explicable en el marc d'interpretació proposat per Lola BADIA, *El poema proemial d'Ausiàs March*, «L'Espill», núms. 17/18, ps. 51-65, esp. p. 61.

34. Als exemples consignats anteriorment, podríem afegir-n'hi un altre, en què Peire Cardenal, expressant específicament l'abandó de la poesia, diu: «*Ez an laissat vers e lais e cansos*» (*apud LT*, p. 25, i p. 38). No crec que calgui suposar necessàriament, doncs, que Pere de Queralt hagués escrit composicions d'estrofisme francès (*cf. HLC*, I, p. 614) i que l'esment del terme sigui una prova conclouent per establir una datació (*vid. La poésie*, ps. 143-144, i RIQUEUR, *Miscelânea*, p. 165). El vers anàleg de March confirma el caràcter tòpic de la referència al lai, el qual no té res a veure, val a dir-ho, amb el llarg poema «A Déu siau, vós, mon delit»,

pot descartar, certament, la possibilitat que els dos poetes facin referència al lai líric tal com es conreava des de no gaire abans a la literatura catalana del moment. Jordi de Sant Jordi, per exemple, significativament contemporani de l'Ausiàs March jove, cultivà la cançó, la dansa i el lai. Ara bé, tot i que aquest gènere fou importat de les lletres franceses i que de lais occitans ens n'han pervingut tot just quatre mostres (possiblement per la interferència del *descort*), fa de ben mal negar que la tradició provençal perviu en la utilització del terme. En qualsevol cas, i fins suposant l'adaptació de la novetat a la tòpica enumeració, cal deixar ben clar que el mot conserva en primer lloc el significat de composició lírica, versemblantment amorosa i estretament lligada a la música, produïda en un ambient de galanteria cortesana i festiva. Els lais catalans de finals del segle XIV i del primer quart del XV —dos d'Andreu Febrer i un de Jordi de Sant Jordi— poden encaixar en aquesta definició.³⁵

Caldria ara preguntar-se sobre l'altre context predominant del terme —el que l'associa a la joia del bon temps i als ocells—, abundantment exemplificat amb extrems de narrativa breu. En aquest sentit, es pot apuntar que l'ús trobadoresc sobreviu en un text que cita el nostre número 1:

21. Jordi de Sant Jordi, «Passio amoris secundum Ovidium», vs. 1-8:

*Cant vey li temps camgar e nbrunusir,
que non aug chant d'auzelh, voltes ne lay,
me sent al cor un tal esmay
quant mi recort
que per amor Jesus pres mort
e tuig li san,*

[Lai] (núm. CXXVII de l'ed. Bohigas). Això suposant que sigui d'Ausiàs March (vid. Pere RAMÍREZ I MOLAS, *El problemàtic cant 128 d'Ausiàs March i la tradició manuscrita*, «Miscel·lània Aramon i Serra», II (= EUC, xxiv [1980]), ps. 497 i 512) i que sigui un lai.

35. Tot i el to planyent propi de la requesta amorosa dels dos primers i de la fecerosa queixa moral del darrer, cal caracteritzar-los sobretot formalment i com a exercici de virtuosisme (vid. l'article citat *infra*, nota 69).

*e pens d'amor lo bell afan
que-m fa passar,³⁶*

S'ha de destacar que al poema, allegòric i de tendència narrativa, l'encastament d'aquesta primera citació recull aquell ús contextual comentat a propòsit dels números 1, 2 i 8: és a dir, el que interessa Jordi de Sant Jordi és l'evocació de la tristor generada pel contrast, el canvi de temps, el qual dóna peu a la memòria de la passió de Crist, i aquesta, de retruc, a l'amorosa del poeta.³⁷ Una tal aplicació, no cal dir-ho, traïx el sentit global de la cobla del trobador, i, intencionada com és, gairebé simbolitza una associació —la d'amor i tristesa—³⁸ que no trigarà d'ésser dominant en els fragments subsegüents, i que de fet caracteritza el contingut de gairebé tots els presumibles lais lírics catalans. Limitant-nos als esments dels mateixos autors, vegeu-ne els següents testimonis:³⁹

22. Andreu Febrer, «Amors, qui tots fér, quant li play», vs. 1-4:

*Amors, qui tost fér, quant li play
le cor dels amans, de son glay,
m'à comendat que fass-un lay
de ma langor.⁴⁰*

36. M. de RIQUER i L. BADIA (eds.), *Les poesies de Jordi de Sant Jordi* (València 1984), núm. XVIII, p. 270. El poeta morí el 1424, quan devia tenir trenta anys a tot estirar (*ibid.*, p. 23).

37. Per a la relació entre amor diví i profà, *ibid.*, p. 265. La citació de Guillem de Berguedà, inici del poema per mitjà d'una estampa natural, fa una funció anàloga a l'entrada del cèlebre sonet III de Petrarca: «*Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo factori i rai*» (*Canzoniere*, ed. de G. CONTINI [Torí 1982], p. 5), la qual recorda, naturalment, les tenebres de divendres sant. Si més no, la variant *e-nbrunusir* fa pensar-hi.

38. *Vid. supra*, nota 20.

39. Hi ha d'altres esments del terme que simplement designen el poema sense cap adjectivació, la funció dels quals és comentada a l'article citat *infra*, nota 69, ps. 190-191; vegeu-ne la llista detallada més avall, al començament de l'apartat 2.

40. Andreu FEBRER, *Poesies*, ed. de M. de RIQUER (Barcelona 1951), núm. XIV, p. 108. La producció original de Febrer es pot situar entre el 1390 i el 1400 (*ibid.*, ps. 7-14).

23. Pere Torroella, «Tant mon voler s'és dat a-mors», vs. 671-673:

*Per ço dich, quaix al punt derrer,
Part d'aquell lay que dix Fabrer
Ab greu dolor.⁴¹*

24. Pere Torroella, «Qui volra veur'un pobr'estat», vs. 5-7:

*Aquest meu lay tint de dolors,
De jamechs, plants, sospirs e plors,
Entrellessat dins mes amors,⁴²*

25. Mossèn Navarro, «Si be d'amor me clam sovent», vs. 76-78:

*No ha poch temps que la servesch
Ab tal dolor com departesch
En aquest lay.⁴³*

No ens avancem, però, ni deixem de petja, dins aquesta primera meitat del segle xv, el cant dels ocells. El 1429, segons consta a l'*explicit* del manuscrit, Andreu Febrer enllestí la seva versió de la *Divina Commedia*. L'obra de Dante inclou aquests dos passatges:

26. «Infern», v, vs. 46-49:

*E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,*

41. P. BACH Y RITA (ed.), *The works of Pere Torroella* (Nova York 1930), p. 122. Aquest poema collectiu és datable entre el 1436 i el 1445 (*vid. HLC*, III, ps. 162-163); els versos reproduïts precedeixen una citació del segon lai d'Andreu Febrer (ed. cit., núm. xv, vs. 1-8, p. 121).

42. Ed. d'A. Pagès a *La poésie*, p. 315. Bach i Rita (ed. cit., p. 144) edita «Aquest meu lay tinch dolorós». P. Bohigas, a la imprescindible ressenya de l'ed. Bach (*EUC*, XVII [1932], ps. 310-325), esmena: «Aquest meu lay tan dolorós». Amb màxima prudència, la producció de Pere Torroella es pot situar entre el 1436 i el 1486 (*vid. HLC*, III, p. 165).

43. Ed. d'A. Pagès a *La poésie*, p. 338. D'aquest poeta, del qual s'han conservat tan sols dues peces, no en sabem pràcticament res, tret del cognom i la condició. Cal considerar-lo postmarquès i en íntima dependència amb un altre desconegut, En Ramis, autor també d'un lai (*vid. HLC*, III, p. 81, i *infra*, nota 171).

*così vidi venir, traendo guai,
ombre portate da la detta briga:*

27. «Purgatori», IX, vs. 13-17:

*Ne l'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso a la mattina,
forse a memoria de'suo'primi guai,
e che la mente nostra, peregrina
più de la carne e men da'pensier presa,⁴⁴*

Els contextos dels fragments i l'associació repetida *lai-guai* ja mostren clarament la tristesa del cant dels ocells; per si això fos poc, a 27 l'adjectiu és explícit, i se'ns recorda la raó del lament amb una al·lusió a l'anterior condició de Procne, transformada en oreneta a la faula ovidiana font del passatge dantesco (*Metamorphoseon*, VI, vs. 412-674).⁴⁵

Aquest és el primer cop que comprovem sense dubtes la tristesa del cant de les aus en oposició al joiós ús trobadoresc. Amb això no vull pas insinuar que l'inventor de l'associació sigui Dante; probablement, atès el testimoni dels seus primers comentaristes, que insisteixen en la procedència francesa del mot i en el seu significat de lament,⁴⁶ l'originalitat del florentí consisteix a fer acordar (o explicar) el tòpic de l'ocell tradicionalment cantaire amb l'origen clàssic. De tota manera, no es pot menysprear el possible ressò d'aquests passatges ni desconnectar-

44. SOCIETÀ DANTECA ITALIANA (ed.), *Le opere di Dante* (Florència (1960), ps. 460 i 591. La versió de Febrer (ed. d'A. M. GALLINA [Barcelona 1974-1979], vols. I, ps. 100-102, i III, p. 109) conserva els mots que rimen en -ay.

45. No he sabut aclarir si les grues comporten una associació amb la tristesa anàloga o si són un simple correlat visual de la disposició en filera (cf. Brunetto LATINI, *Libre del tresor*, ed. de C. WITTLIN [Barcelona 1976-1980], vol. II, capítol CLVIII, p. 70). Per a les fonts dels passatges de la *Commedia* i el comentari del mot, *vid.* l'article de Bruno BASILE, s. v. «lai», a l'*Enciclopedia Dantesca*, vol. III (Roma 1971).

46. *Ibid.*, p. 554. M'he referit a aquesta qüestió *supra*, nota 20. De tota manera, cal consignar, amb referència exclusiva a l'italià, que ha estat defensada la tesi que l'origen de l'actual sentit del terme (cf. P. PETRÒCCHI, *Nòvo Dizionario Universale della Lingua Italiana*, vol. II [Milà 1910], s. v. «lai»: 'lamentí'), procedeix de l'ús que en féu Dante (*vid.* Oliver M. JOHNSTON, *Italian 'lai'*, «Studi Medievali», II [1906-1907], ps. 554-558).

los de la trajectòria que resseguim. Es podria objectar en aquest sentit que no hi ha cap text català que els imiti, però cal recordar, per exemple, la considerable influència de la *Commedia* damunt *La glòria d'amor* de fra Rocabertí —que aviat serà citada pels seus esments del lai—, i pensar que l'aplicació dantesca s'afegeix, si més no, a la tendència que mena el nostre terme a esdevenir sinònim de lament. D'altra banda, es pot reblar aquest clau recurrent a textos de la literatura castellana coetanis:

28. Fernán Pérez de Guzmán, «Requesta sobre la estruccion de Costantynopla», vs. 81-84:

*a la hora matutyna,
açerca del alva, quando
el su lay, triste canto,
comiença la golondrina*⁴⁷

29. Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*:

«e el ruißeñor que a la sazón cantava, trocó el breve con el triste atrono: las ledas aves gritaderas mudaron los sus dulces cantos en gritos e passibles *lays*;»⁴⁸

A 28 el ressò dantesc sembla més que probable. Quant a 29, cal apuntar que pertany a la segona part d'una novella allegòrica en la qual l'autor, errant «*por la escura selva de mis pensamientos*»,⁴⁹ contempla una transformació de la naturalesa inspirada també en *Les metamorfosis*.

Tanmateix, i continuant amb textos castellans, no costa gaire de retrobar el conegut quadre d'harmonia i dolçor protagonitzat pel cant dels ocells; vegeu-ne una mostra en un *decir* narratiu del marquès de Santillana:

47. R. FOULCHÉ-DELBOSC (ed.), *Cancionero castellano del siglo XV*, t. I (Madrid 1915), núm. 283, p. 678.

48. Ed. cit., p. 166, on s'aclareix en nota el sentit de *passibles*: 'apassionats, patidors'. Vegeu una altra ocurrència del mot en aquesta obra, *infra*, nota 58. Quant a la datació, l'editor la situa el 1438 (ed. cit., ps. 41-45).

49. Ed. cit., p. 165. Per al comentari de les fonts, *ibid.*, p. 29.

30. *Triunphete de Amor*, vs. 9-16:

*Ya passava el agradable
 mayo mostrante las flores
 e venía el infernable
 junio con grandes calores;
 inçessantes los discoros⁵⁰
 de melodiosas aves,
 unisonus, muy suaves
 triples, contras e tenores.⁵¹*

Aquesta estampa és la introducció d'una visió allegòrica en la qual el poeta, «*entrando en una floresta*» (v. 19), contemplarà una desfilada d'amants famosos, el carro de Venus, i finalment caurà ferit cruelment per la clàssica fletxa. En un context molt similar s'emplacen els següents versos:

31. Bernat Hug de Rocabertí, *La glòria d'amor*, cant VIII, vs. 1187-1192:

*Ab tant los cants de'uzells grans e musetes,
 Rotes, najils, acordants be, sentia,*

50. El terme *descort*, designant en la preceptiva trobadoresca una mena d'anticançó, o cançó irregular, que expressa el neguit amorós del poeta, és estretament emparentat al lai, i no fa estrany de trobar-los tots dos associats: vegeu-ne exemples *supra*, nota 17. En la poesia castellana —concretament al *Cancionero de Baena*— aquesta associació és molt freqüent i el terme *discor* amplia el seu sentit designant el cant en general (*vid.* H. R. LANG, *Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena*, «Estudios in memoriam Adolfo Bonilla y San Martín», I [Madrid 1927], p. 510, i Pierre LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge* [Rennes 1949-1953], t. II, ps. 193-198). Això explica l'ús que en fa el marquès de Santillana, i *cf.* *Siervo libre de amor*, ed. cit., ps. 205-206.

Repareu, d'altra banda, en la tòpica acordança de veus comentada *supra*, nota 27; i *cf.*: «*En alto e en baxo cantavan discordes / con los estrumentos que dulce tocan*» (*Cancionero de Baena*, ed. cit. *infra*, nota 102, núm. 227).

51. MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas*, I, ed. de M. A. PÉREZ PRIEGO (Madrid 1983), p. 184. El poema es pot datar aproximadament entre el 1428 i el 1437 (*vid.* Rafael LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana* [Madrid 1957], ps. 95-96).

*Ab novells lays de cançons per ells fetes.
Ab tals delits, semblant fest'amorosa,
Los dos amants dins Cesto se-n intraren,
E nos restam ab pensa dolorosa.*⁵²

En efecte, l'autor inicia el cant adreçant-se «en un prat verdejant» (v. 1110), on esguarda, com és habitual en aquesta mena de visions i inferns d'enamorats, una abundosa representació d'amants cèlebres; després, sempre guiat dantescaament per la donzella Coneixença, arriba «trist! en un bras de marina» (v. 1142) —l'Hellespont—, i assistim *in situ* a la travessia del freu, sense nau i mercès a la força de l'amor: un episodi basat en la història de Leandre i Hero —els dos amants del passatge— segons la versió, potser, de l'*Amorosa visione* de Boccaccio.⁵³ Els *lays* dels ocells i els instruments són el correlatiu de la passió dels amadors. Aquesta funció ja la podem considerar en casos anteriors, ara, però, l'amor és indissociable del dolor. Així, per exemple, el poema de Santillana acaba dient (vs. 157-164):

*Por lo qual fue ocultada
de mí la visión que vía,
e tornóse mi alegría
en tristeza infortunada.*

Finida

*Non puede ser numerada
mi cuita desde aquel día
que ví la señora mía
contra mí desmesurada.*⁵⁴

I el nostre Rocabertí resta «ab pensa dolorosa», no sé ben bé si per la desaparició de Leandre i Hero, el record del tràgic final d'aquests amors o les pròpies reflexions personals, contínues tot al llarg de la

52. H. C. HEATON (ed.), *The Gloria d'Amor of Fra Rocabertí* (Nova York 1916), p. 88. L'autor morí entre el 1488 i el 1490, i l'obra sembla posterior al 1467 (vid. *HLC*, III, ps. 148 i 158).

53. *Vid.* ed. HEATON, ps. 129-131.

54. *Ed. cit.*, p. 194.

seva passejada. En textos allegòrics com 29, 30 i 31 —i fins 21—, que es revesteixen, sovint superficialment, amb referències i models clàssics, italians i francesos, l'amor és una queixa i, per tant, el tòpic cant dels ocells que reflen en el jardí, més que expressar la plenitud joiosa de la primavera, és un sentimental i apassionat lament.

Tornant a *La glòria d'amor*, res no ens impedeix de suposar que els lais i la «fest'amorosa» serien semblants als descrits en el següent fragment del mateix cant (vs. 1130-1136):

*E dins aquell Africo viu sonave
 Ab gran delit un clavisin molt fi;
 E lo so d'ell «Cuer ye sospir» semblave.
 Tant me plague lo so qu'Africo fya
 Que acostant viu Melsola prop d'ell,
 Jova, gentil, si may vista l'avia.
 Delits d'Amor cascu d'ells be sentien.⁵⁵*

En aquest sentit, més explícits són encara els següents passatges:

32. Cant VI, vs. 777-782:

*Axi viu jo per una selv'escura
 Gran gent venir, arreglats en parella,
 Vençuts d'amor; conegui lur figura,
 Ab cants e lays de piedosa planta
 Mostrant amor esser lur amat temple.
 Dins no gran temps finaren lur complanta.*

33. [Pròleg], 39-45:

«Los jovers ociosos, encesos per naturals desigs, lurs pensaments e cogitacions varien a la fi, perque-ls par difícil la vida continent. Lansen se an aquest jardí d'amor, hon dins poch temps, com a ma-lauts, e perturbats de tant sobtos mudament dins lur animo fet, fan diversos *lays* e complantes de llur tribulada vida.»⁵⁶

55. Ed. cit., p. 86.

56. Ed. cit., ps. 76 i 50.

En el fragment del dantesc cant vi⁵⁷ els personatges, «vençuts d'amor», i amb el record de l'*Estoria de dos amadores* ben present,⁵⁸ entonen cànctics específicament definits com a complanta. Idèntica associació trobem en el cas dels joves pertorbats per la passió amorosa. Aquesta equiparació no solament demostra la dràstica reducció del sentiment joiós, susceptible de ser considerat encara, com hem vist, en textos del segle xv d'arrel trobadoresca, sinó que ens posa sobre la pista de la definitiva fixació temàtica del gènere lai i illumina una de les seves variants formals. Cal recordar aquí els fragments 22, 23, 24 i 25, i advertir que els poemes de què formen part els dos darrers són considerats lais pels seus autors encara que la versificació no tingui gaire res a veure amb la tradicional irregularitat del gènere: són escrits en una forma especial de codolada estudiable en relació amb el metre de la *complainte* francesa, justament. El procés d'aquesta confusió formal serà analitzat a la segona part del present treball. Basti per ara la com-

57. Rocabertí, a l'inici del cant (vs. 747 ss.), imita el cèlebre passatge de la *Commedia* («Infern», iv, 82 ss.) en què Dante, guiat pel Mantuà, troba Homer, Ovidi, Horaci i Lucà, esdevinguts en el poema català, significativament, Petrarca i tres poetes francesos —Machaut, Chartier i Grandson probablement (vid. ed. HEATON, p. 123, *La poésie*, p. 100, i *HLC*, III, p. 154). Noteu, d'altra banda, que el florentí, poc després del passatge citat ara mateix, penetra al segon cercle de l'infern («*e vegno in parte ove non è che luca*», «Infern», iv, 151; ed. cit., p. 459); és llavors que apareixen els versos que he reproduït més amunt amb el núm. 26, i que Dante s'interroga: «*per ch'i' dissi: 'Maestro, chi son quelle / genti che l'aura nera si castiga?'*», «Infern», v, 50-51 [ed. cit., p. 460]). Semblantment, Rocabertí contempla la desfílada eixint d'un lloc fosc i, ignorant de la raó «de llur gran congoxa» (ed. cit., v. 787, p. 76), Coneixença li aclareix que «són cells qui feren la venjança / de Liessa» (vs. 790-791, *loc. cit.*), remetent-nos així a l'*Estoria de dos amadores* narrada al *Siervo libre de amor* (ed. cit., ps. 174-202) (vid. M. R. LIDA DE MALKIEL, *Juan Rodríguez del Padrón: influencia*, dins *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV* (Madrid 1977), ps. 125 ss., i *HLC*, III, p. 154).

58. Vegeu la nota anterior. No sé aclarir si les parelles que desfilen, venjadores de Liessa, com hem vist, cal relacionar-les literalment amb la indignació que s'estén arreu després de l'assassinat (cf. *Siervo libre de amor*, ed. cit., p. 194), o, metafòricament, amb la peregrinació amorosa de què és objecte la tomba dels amants (*ibid.*, ps. 198 ss.), la qual, per cert, és dins un palau encantat, envoltat per una «*escura selva*» i amb una font on els ocells «*en son de planto cantan los sensibles lais*» (*ibid.*, p. 200). El text de *La glòria d'amor* hi fa referència a continuació (vs. 789-810).

paració entre les nombroses enumeracions de gèneres que hem anat veient i els següents repertoris afrancesats:

34. Gutierre Díez de Games, *Victorial*, cap. xxxiv:

«E avn hazen dellas e por su amor graçiosas cantigas e saborosos dezi-res, e notables motes, e veladas, e chaças, e reondelas, e lays, e virolays, e complayntas»,⁵⁹

35. Marquès de Santillana, *Prohemio e carta*:

«Michaute escriuió asy mismo un grand libro de baladas, canciones, rondeles, lays, virolays»,⁶⁰

Per cloure el recorregut, vegem un darrer exemple, ja de finals del segle xv, que confirma el sentit de plany:

36. Bernat Fenollar i Pere Martines, *Passi en cobles*, p. 122:

*Al trist lay e cantich que vos me cantas*⁶¹

El trajecte que s'ha seguit, des de l'últim terç del segle xii fins a les darreries del xv, no és exhaustiu en la percaça de testimonis, però

59. Ed. de Juan de MATA CARRIAZO (Madrid 1940), p. 91. L'obra fou enllestida el 1448 (cf. A. D. DEYERMOND, *Historia de la literatura española. I: La Edad Media* [Barcelona 1973], p. 272).

Sobre el caràcter francès de l'enumeració, cf. LE GENTIL, *op. cit.*, II, p. 195, nota 16, així com un altre repertori posterior, on també apareixen el lai i la *complainte*, de «*toda el arte que trovan los franzeses*» (ed. cit., p. 221). Al *Livre des faites de messire Jacques de Lalaing* en trobem un de semblant fent referència als coneixements poètics d'un bon cavaller: «*Si print à faire balades, rondeaux, virelais, lais et complaints d'amoureux sentiments*» (apud A. ESPADALER, *Una reina per a Curial* [Barcelona 1984], p. 211, que segueix l'ed. J. A. BUCHON, dins *Collection des Chroniques nationales françaises*, t. xxx [París 1825]).

60. MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poëstias completas*, ed. de M. DURÁN (Madrid 1982), vol. II, p. 215.

61. F. MARTÍ GRAJALES (ed.), *Lo Passi en cobles escrit per Mosen Bernat Fenollar y Pere Martínez* (València 1912). L'obra fou impresa el 1493 (vid. HLC, III, p. 357).

sí que em sembla representatiu del significat i l'ús del mot al llarg dels anys i en una varietat de gèneres. Provisòriament, doncs, se'n poden extreure les següents conclusions a manera de resum:

a) Qualsevol que sigui la seva procedència etimològica, en la poesia trobadoresca dels segles XII-XIII existeixen, entre d'altres, dos significats, altrament interdependents per les referències musicals comunes, del mot *lais* —cant dels ocells i cançó (melodia instrumental o gènere líric)— associats respectivament a dues situacions —l'alegria primaveral i el repertori tècnic joglaresc i cortesà—, de les quals neix un sentiment joiós, bé que matisat pel contrast que sorgeix sovint en relació amb un context més ampli. La referència del terme a la matèria amorosa no és unívoca, però tendeix a ser dominant.

b) Tots dos sentits i situacions els trobem ja en la literatura catalana del segle XIII (Llull), sense que calgui suposar-ne cap altra procedència.

c) Semblantment s'esdevé en textos narratius del darrer terç del segle XIV o començos del XV: hi comprovem els significats, les situacions i l'ús retòric del contrast.

d) Un d'aquests textos (13) conté una referència inequívoca, altrament força estesa, a la connexió lai - matèria de Bretanya, característica de la literatura francesa, i que en el nostre cas és ben justificable atès el component artúric del lai narratiu de Torroella.

e) En la poesia lírica, versemblantment de finals del segle XIV i del primer terç del XV, es pot comprovar la supervivència de la tòpica enumeració, amb insistència en l'ús contrastant, i fent referència el mot, probablement, a *i*.

f) Contemporàniament, en un poema al·legòric i narratiu (21) podem observar el mateix, ara amb el tòpic cant dels ocells; l'ús retòric —i, doncs, la generació de la tristor— hi sembla dominant.

g) Altrament, en textos fonamentalment al·legòrics de les lletres catalanes i castellanes del 1425 en endavant podem ratificar, especialment en el cas del cant dels ocells, la dominància de la tristor —adjectivant el terme directament o inferint-la de la característica concepció amorosa de l'època—, de manera que lai esdevé sinònim de lament líric, qualsevol que sigui la seva aplicació. Cal ressenyar, a més, l'específica equiparació al terme *complanta*.

b) S'ha operat, doncs, un procés de canvi, en la gestació del qual cal tenir present, en primer lloc, que la base significativa del mot i l'asso-

ciació, ja antiga, a la matèria amorosa en possibiliten l'especialització, coherent amb la transformació de la concepció eròtica —del *joi* a la queixa tardo-medieval, per entendre'ns. En segon lloc, alguna etimologia popular proposa des d'antic el sentit de plany, d'on la seva difusió i que aparegui en models comuns (la influència d'algun dels quals en el procés no és mensypreable), ara més aviat italians i francesos, dels poetes peninsulars. Per últim, cal comptar amb el prestigi i la coneixença dels gèneres poètics francesos —i amb ells el lai (i la *complainte*)— conreats per Guillaume de Machaut i seguidors, de contingut inevitablement trist.

i) Parallelament a *d-f*, des de l'últim decenni del segle XIV i al llarg del XV, es cultiva el lai líric, procedent de França, a la literatura catalana. De primer, amb un notable predomini de l'aspecte formal —altrament adaptat— en la seva definició; després, en alguns casos pren formes no estròfiques regulars, properes, si més no, a les de la *complainte*. Pel que fa a la matèria, la queixa i el dolor prevalen.

2. EL GÈNERE

Per delimitar d'entrada el camp d'estudi, em cenyiré a l'anàlisi dels catorze textos que Amadeu Pagès inclogué a la llista de lais lírics catalans:⁶²

62. Atenent la datació probable o segura d'alguns dels textos, altero l'ordre en què els donà Pagès. Ara, no es pot dir de cap de les maneres que la següent llista mantingui una seqüència cronològica: és prou coneguda la dificultat per datar una bona part de la nostra poesia del segle XV. Les fites d'aquest recorregut hipotètic són: I (1390-1400; *vid. supra*, nota 40), II (poc després del 1398; *cf. ed. cit.*, p. 12), III (1410-1424; *vid. supra*, nota 36), IV (1436-1445; *vid. supra* nota 41), X (1457; *cf. HLC*, III, p. 130), XI (obra de senectut del poeta, que morí el 1459; *vid. supra*, nota 32; segons Joan Ferraté [*op. cit.*, ps. xlv i lxii], fóra la darrera, restà inacabada i, doncs, caldria situar-la entre el 1458 i el 1459) i XIV (probablement després de 1469; *vid. supra*, nota 52). Quant a V, VI i VII, podem emplaçar-los amb prudència entre el 1436 i el 1486 (*vid. supra*, nota 41). Restringint aquests límits màxims, i la cautela, potser seria millor considerar el període 1436-1458, és a dir, el que correspon als anys de connexió amb la cort de Navarra i la del Magnànim, que no el de la guerra civil; cal tenir en compte, en tot cas, que la darrera documentació del poeta és del 1375 i que la major part de la seva obra lírica catalana sembla reclamar una certa continuïtat, travada com està pel *senhal* «Bé de mos mals» (*vid. HLC*, III, ps. 161 ss.). D'altra banda, VIII i IX són

- I. Andreu Febrer, «Amors, qui tost fér, quant li play»
- II. Andreu Febrer, «Las, a qui diré ma langor?»
- III. Jordi de Sant Jordi, «Enuig, enemich de jovent» («Los enuigs»)
- IV. Pere Torroella, «Tant mon voler s'és dat a-mors»
- V. Pere Torroella, «Qui volra veur'un pobr'estat»
- VI. Pere Torroella, «Enamorats, los qui, per ben amar»
- VII. Pere Torroella, «Com tot lo temps per venir he passat»
- VIII. Martí Garcia, «Tems és que suspir e que plor»
- IX. Martí Garcia, «Desconcertat d'aquell saber»
- X. Joan Berenguer de Masdovelles, «Increat Déu, sol creador»
- XI. Ausiàs March, «Adéu siau, vós, mon delit»
- XII. Mossèn Navarro, «Si bé d'amor me clam sovent»
- XIII. En Ramis, «Ohiu de mi quanta dolor»
- XIV. Bernat Hug de Rocabertí, cant IV de *La glòria d'amor* (vs. 284-426).⁶³

obra d'un poeta citat a IV, i per tant conegut abans del 1445, que imita Jordi de Sant Jordi i que potser era valencià (cf. *HLC*, III, p. 51). Si es considera que en les seves poesies no hi ha rasons marquiens i que semblen més properes a les de poetes anteriors, potser és més prudent d'emplaçar-lo a la primera meitat del segle d'acord amb els seus companys de repertori al «Tant mon voler»: entre d'altres, Villasandino, Febrer, Sant Jordi, Vilarrasa, March, Santillana; també fa força en aquest sentit que el fragment citat per Torroella segueixi l'estil de la resta de la producció de Martí Garcia, unificada sota el *senhal* «Segurament». A l'últim, pel que fa a XII i XIII, només es pot afirmar que una peça sembla derivar de l'altra i que totes dues demostren la lectura de March (*vid. supra*, nota 43, i *infra*, nota 171).

Vistes les dades, queda clar que també es podria donar el cas, per exemple, que XI fos anterior a V-IX, o que XII-XIII reculessin llocs en la llista. Prego al lector, doncs, que no s'esveri amb tanta combinatòria de suposicions sense base documental, i que consideri l'ordenació simplement com una de les possibles i prou. Haig d'advertir finalment que, malgrat el dubte (*vid. supra*, nota 34), continuo atribuint canònicament X a Ausiàs March, que és l'única cosa que es pot fer mentre no es demostrí el contrari de manera feaent.

63. Tots els textos foren editats —IV fragmentàriament— a *La poésie*, ps. 274-345. M'hi referiré sempre tret dels següents casos: I-II (ed. cit. *supra*, nota 40, ps. 108-128), III (ed. cit., *supra*, nota 36, ps. 246-263), IV (ed. cit. *supra*, nota 41, ps. 100-132), VI (Josep ROMEU I FIGUERAS, *Dos poemes del cançoner català de Pere Torroella*, «Homenatge a Antoni Comas» [Barcelona 1985], ps. 402-404), X (R. ARAMON I SERRA [ed.], *Cançoner dels Masdovelles* [Barcelona 1938], ps. 259-263) i XI (ed. cit. *supra*, nota 32, vol. V, ps. 137-155).

Prescindint momentàniament de la seva forma i del seu contingut, les proves concloents que posseïm per considerar-los-hi són les següents:

a) Una referència del mateix autor: I (vs. 3 i 236), III (v. 169), V (v. 5), XII (vs. 78 i 115) i XIII (v. 127); a més, cal afegir-hi II fent cas al testimoni de IV (v. 672).

b) La rúbrica d'un ms.:⁶⁴ V (J, L, N), VI (J), VII (P), VIII (J), IX (J, P), XII (P, O²) i XIII (J). A l'índex de J hi ha escrit el mot *lay* al marge de IX i XIII;⁶⁵ també cal fer constar que en aquest cançoner quatre lais foren copiats seguits en el següent ordre: V, VI, III, VIII.⁶⁶

Com es pot observar, IV, X, XI i XIV no són testimoniats en l'època com a tals. Això, naturalment, no implica necessàriament que no siguin lais, però, en qualsevol cas, convida a reconsiderar els arguments amb què Pagès els afegí al llistat. Val a dir en aquest sentit que la seva proposta ha estat seguida per estudiosos posteriors en algunes ocasions i en d'altres posada en tela de judici.⁶⁷ A falta d'afirmacions textuals, doncs, la revisió s'ha de situar en el marc de l'estudi formal i temàtic del gènere; i atès que la matèria no és una prova concloent —en aquesta època el lament amorós, o d'una altra mena, no és exclusiu del lai precisament—, sinó més aviat una corroboració, sembla avinent de donar prioritat a les formes de versificació. Des d'aquest punt de mira, els catorze espècimens es poden dividir en dos grups segons que presentin un patró estròfic (I, II, III, VI, VII, VIII, IX, X) o segueixin una sèrie mètrica no estròfica (IV, V, XI, XII, XIII, XIV).

64. Per a totes les referències de mss. i edicions antigues, *vid. La poésie, loc. cit.*, i BACH Y RITA, ed. cit.; prescindeixo de K, que és còpia, incompleta i amb llacunes, de J. Les sigles dels mss. segueixen el catàleg que establí Massó i Torrents al seu *Repertori*, ps. 10-25.

65. Foli P v. Els poemes hi figuren segons la foliació: folis CXV i CXXVIII, respectivament. Tant la taula (folis M-P) com la major part del cançoner (folis I-CLVIII i CLXV-CCXLV) són de la primera de les tres mans que hi intervingueren, i, doncs, de les darreries del segle XV. Vegeu-ne la descripció, sota la sigla A, a A. PAGÈS (ed.), *Les obres d'Auzias March* (Barcelona 1912), vol. I, ps. 9 ss.

66. Folis CXVII-CXXIII.

67. Prescindint d'estudis anteriors a la sistematització de Pagès, *vid.*, per exemple, *infra*, notes 72 i 139.

2.1. *Lais estròfics*

Heus aquí els esquemes mètrics⁶⁸ dels tres primers:

- I. 1 s. 16 vs. $a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}b^{\delta}$ $a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}b^{\delta}$ $b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}a^{\delta}$ $b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}a^{\delta}$
 11 s. 20 vs. $a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}b^{\delta}$ $a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}b^{\delta}$ $b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}a^{\delta}$ $b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}a^{\delta}$
 II. 12 s. 12 vs. $a^{\delta}b^{\delta}a^{\delta}b^{\delta}$ $b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}a^{\delta}$ $a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}b^{\delta}$
 III. 9 s. 19 vs. $a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}$ $b^{\delta}a^{\delta}$ $a^{\delta}b^{\delta}$ $b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}$ $c^{\delta}c^{\delta}$ $d^{\delta}d^{\delta}d^{\delta}$ $e^{\delta}e^{\delta}e^{\delta}$

Aquest grup de peces representa el procés d'introducció i adaptació del gènere a les lletres catalanes.⁶⁹ Respecte als models francesos que sens dubte conegué Febrer, els textos catalans destaquen de bon començament per la seva isostrofia. D'altra banda, mentre II, i sobretot I, poden ser encara analitzats en íntima connexió amb la forma de lai practicada per Guillaume de Machaut i seguidors, III se n'allunya ja notablement en violar-ne un principi clau: la base binària. A «Los enuigs», en efecte, ens trobem amb nou estrofes en lloc de la dotzena canònica, ja no alternen dues rimes sinó cinc, i la cobla no es pot partir—com a I—en dues meitats, especularment simètriques, al seu torn subdividibles en dos grups idèntics. Fet i fet, la conservació de l'aspecte de lai es deu en aquest cas a la longitud del poema, i de cada cobla, així com a la plurimetria. Els responsables de la singularitat formal són els darrers nou versos de l'estrofa; els deu primers, en canvi, són generats per un procediment similar al dels lais de Febrer.

Cal advertir que, en aquest procés d'adaptació, hi és present la tradició trobadoresca —val a dir el descord i l'estampida—, i, concretant més, l'estil del *trobar ric* d'un Cerverí de Girona. És força probable,

68. Els espais en blanc que faig servir per subdividir els esquemes no indiquen necessàriament una distribució sotmesa a regla —cas de la simetria o de la multiplicació per quatre d'un *quartier*—, sinó que de vegades fan la simple funció de mostrar amb més claredat certs agrupaments, els quals sols en hipòtesi poden respondre al mecanisme compositiu de l'obra.

69. D'aquests tres poemes així com de la descripció dels models francesos i de la interferència amb els gèneres irregulars provençals, ja me'n vaig ocupar a '*Los enuigs*' de Jordi de Sant Jordi i l'adaptació del lai líric a la poesia catalana medieval, «Estudis de Literatura Catalana en Honor de Josep Romeu i Figueras», vol. I (Barcelona 1986), ps. 183-206. M'hi remeto, doncs, i tot just en resumeixo algunes qüestions per tal que el present treball pugui ser llegit amb autonomia.

en aquest sentit, que el prestigi de gènere difícil que arrossegava el lai francès del segle XIV impulsés els nostres poetes a casar-lo amb un gust literari que primava la pruija pel joc retòric; i és factible que Jordi de Sant Jordi compongués la seva peça, empès per l'afany de virtuosisme, no tant sota la influència directa francesa com a través del precedent català.

L'autonomia de «Los enuigs», altrament, és confirmada pel seu contingut. També en això el poeta valencià és innovador, en hibridar un gènere de definició versificatòria amb un de condicionat per la matèria tractada. Mentre que I i II són precis amorosos, III dóna a la queixa un objectiu moral —l'enuig contra l'estat desgavellat del món—, tot recorrent a un subgènere de la tradició provençal: *l'enuig*. Tot comptat i debatut, l'originalitat que injecta al lai Jordi de Sant Jordi, així com la fama de què gaudí pòstumament —podem resseguir-ne les traces fins a Roís de Corella—, autoritza a considerar-lo, si més no en el camp de la perícia i la brillantor compositives, un possible model de lais subsegüents.⁷⁰

Vegem ara els de Pere Torroella:

- VI. 5 s. 17 vs. $a^{10}b^{10}a^{10}b^{10} c^{10}c^4c^4d^4 d^{10}d^4d^4d^4 e^4e^4e^4 f^{10}f^{10} 71$
 T $d^{10}d^4d^4d^4 e^4e^4e^4 f^{10}f^{10}$
- VII. 5 s. 13 vs. $a^{10}b^{10}b^{10}a^{10} c^{10}c^4c^4c^4 d^{10}d^4d^4 e^{10}e^{10}$

El primer que salta a la vista, naturalment, és la semblança dels dos esquemes de versificació: l'alternança de versos de deu i quatre síl·labes comença amb un grup de quatre decasíl·labs, continua amb successions monorimes on domina el vers curt i acaba amb un aplegat altre cop decasíl·làbic. És clar que la similitud és ben normal entre dues peces d'una mateixa mà, però bé se'n pot deduir que no es tracta d'una forma accidental, irrepètible dins les múltiples possibilitats que admet la irre-

70. Massó i Torrents ja observà la relació entre «Los enuigs» i vi (*Repertori*, p. 352; *vid.* també *La poésie*, p. 158).

71. Ja s'ha advertit del caràcter hipotètic d'aquestes distribucions. Ara, com es pot observar, el vuitè vers també es podria agrupar, seguint la rima, amb els següents. Noteu que, tant en una alternativa com en l'altra, aquest vers trenca una certa regularitat compositiva. No és un cas únic i es podria comprovar que aquesta mena de violacions s'adeqüen a la base numèrica imparella.

gularitat, sinó d'una manera de fer característica, que tal vegada opera dins un marc preestablert. Un marc —això és innegable— ben diferent del que serví d'incentiu a Febrer. Seguint aquest fil, no sembla difícil d'emparentar VI i VII amb «Los enuigs»: els trets generals més vistents foren el manteniment d'una xifra imparella a diversos nivells de la composició —cinc llargues cobles d'un nombre senar de versos— i l'augment del nombre de rimes. Precisant més, cal remarcar que l'estrofa consta en certa manera de dues parts, en la segona de les quals, iniciada amb l'aparició de la tercera rima, s'hi concentren els versos breus —fins a la tanca de metre llarg— i els grups se succeeixen sense interferències de rima, talment com als darrers nou versos del poema de Jordi de Sant Jordi (noteu especialment la distribució d'aquests en seqüència decreixent pel que fa al nombre de versos de les agrupacions monorimes, i compareu-lo amb VII).

Aquestes característiques proporcionen a les peces un aire d'irregularitat que paradoxalment compensa, diguem-ho així, dos fets regularitzadors dels lais estròfics catalans: la isostrofia i la combinació de dos metres —8/4 o 10/4—, i encara la tendència —de III en endavant— a reduir el nombre d'estrofes en un progressiu apropament a les dimensions més habituals de la *canço*. Cal afegir, amb aquesta darrera orientació, la presència de tornada a VI, una cosa absolutament insòlita en els lais lírics francesos de totes les èpoques però present, per exemple, als descords i a les estampides provençals. Això abona la creença que la tradició trobadoresca contamina —com s'ha apuntat més amunt a propòsit dels tres primers lais— el patró del lai líric francès del segle XIV, i acaba, amb Pere Torroella, reduint el lai català ben bé a una variant formal de la cançó.

Deixem la qüestió aquí —haurem de retornar-hi aviat— i abordem l'examen d'un dels textos d'atribució dubtosa al gènere:

x. 5 s. 23 vs. a⁸a⁴a⁴a⁴ b⁸b⁴b⁴b⁴ c⁸c⁴c⁴c⁴ a⁸a⁴a⁴ d⁸d⁴d⁴d⁴ E⁸E⁸

Aquest esquema presenta sens dubte peculiaritats destacables, com ara la construcció en grups de quatre versos monorims (8444) interrompuda al mig per un de cinc, o la iteració d'una rima —a—, de manera que el conjunt, bandejant la tanca, no s'estructura obeint cap progressió o disminució lineals, sinó més aviat una repetició progressiva (aaaa bbbb /

aaaa dddd), un parallelisme que té com a eix el grup central. Amb tot, les analogies amb III i sobretot amb VI i VII són considerables: cal tenir en compte un cop més l'imparell com a clau de volta de la irregularitat, així com el nombre de rimes; també, filant més prim, l'apariat de versos llargs que clou la cobla (*cf.* els finals de VI i VII) i la tendència a fer grups monorims i de versos curts amb un de llarg en cap (*cf.* VI i VII una altra vegada). No cal comentar de nou el fet que sols hi hagi cinc cobles. Sí que mereix atenció, en canvi, la presència de refrany:⁷² un tret ben impropí del lai, ja que en definitiva trava encara més les estrofes. Això, d'entrada, només s'explica si pensem que el lai català és isostròfic i, doncs, tendeix a substituir l'heterostrofia tradicional d'aquest gènere i del descord per una irregularitat més acusada a l'interior de la cobla, producte de l'augment de rimes, l'abundor de versos curts i fins la longitud. Breu: ja en I i II, però sobretot en la resta de peces observades, la forma versificatòria admet de ser catalogada com a irregular dins d'un marc regular. No importa la complexitat del conjunt tant com la de l'estrofa. El poema, així, en enquadrar-se en uns patrons globals corrents, pot fer lloc a la tornada, al refrany i, com veurem, al retronx de rima.

Formalment, doncs, la peça de Joan Berenguer de Masdovelles és perfectament assimilable al lai líric català. Ara bé, és en el contingut on trobem la seva peculiaritat més remarcable: l'habitual lament d'amors —I, II, VI, VII— és substituït per la pregària adreçada a Déu per demanar que cessi la mortaldat producte de la pesta del 1457. La rúbrica del ms. J ho confirma: «Obra feta per Mossen Johan Berenguer de Masdovelles sobre les morts.»⁷³ I noteu que el poema, copiat al cançoner entre «Lo conhort» de Francesc Ferrer i la versió catalana de *La belle dame sans merci*, és ben lluny de l'agrupació de lais ressenyada, i que no hi ha cap indicació en aquest sentit. Tot això, per descomptat, no pot ser negligít, ja que J explicita en sis ocasions el gènere, i, doncs, sembla tenir-ne clara consciència.

72. El fragment repetit al final de cada cobla és: «... la mortaldat / Vulles lavar per pietat». En comentar-lo, Jordi Rubió considerà que indicava «que era una composició per a ésser cantada i el seu esquema mètric segurament restaria explicat per la música litúrgica» (*Història de la literatura catalana*, vol. 1 [Montserrat 1984], p. 428).

73. Foli CLXIII r.

De tota manera, a aquestes dificultats, s'hi poden afegir altres consideracions. Pel que fa al contingut, sempre és possible de pensar en una contrafactura: de fet, allò que defineix el lai per excel·lència —la irregularitat formal expressant un plany, un neguit— és ben viu al nostre text. I recordem que Jordi de Sant Jordi no feia altrament que una contrafactura, en el seu cas moral, en hibridar lai i *enueg*. De més a més, es poden atestar altres lais religiosos en la literatura francesa del segle XIV,⁷⁴ i és inevitable de retreure la definició de la *Doctrina de compondre dictats* (4), que sembla feta a mida per al problema que ens ocupa: el lai, deïa, és una *canso* que s'ha de fer «ab gran contricció e ab gran moviment de cor vers Deu». Per desgràcia, cap dels quatre lais occitans conservats no la ratifica formalment ni temàtica, i ens quedem a les escampes del que devia motivar els mots de l'anònim preceptista.⁷⁵ Sigui com sigui, tots aquests referents demostren que la matèria amorosa, per bé que majoritària, no n'exclou d'altres.

Revenint als lais catalans, cal distingir entre el fet que un cançoner tardà com J agrupi sota el terme lai peces de factura diversa —estròfica i no estròfica—, tal vegada destacant-ne la tristesa comuna, i la composició d'un poema a mitjan segle per part d'un reputat versificador conegedor de l'obra de Jordi de Sant Jordi.⁷⁶ Dit altrament: en el text de Masdovelles el que domina és la concepció formal del gènere. Les analogies d'aquesta mena ressenyades semblen bastar per creure que x és un lai a l'estil de III i sobretot VI i VII. Si paral·lelament es produeix un procés de confusió que acaba conduint el gènere (i el terme, com s'ha vist al primer apartat) a una definició propera al simple lament (d'amor), tampoc no fa estrany que x no figuri entre els altres lais i que se'n destaquï tan sols el tema circumstancial a la rúbrica.

Per acabar el repàs, vegem els patrons dels poemes de Martí Garcia:

74. I així ho fa Amadeu Pagès (*La poésie*, ps. 157-158) en recordar un text d'Achille Caulier junt amb d'altres allegacions que no em semblen tan adients: el cant cxxvii de March no és religiós, possiblement és posterior, és compost en un metre regular i falta saber si és un lai; un terç dels lais francesos independents —és a dir, no artúrics— anteriors a la fixació de Machaut tracten certament de matèria espiritual (cf. BEC, *op. cit.*, ps. 195 i 197), però es fa difícil establir una relació entre aquest fet i la poesia catalana del segle XV, la qual parteix del model trescentista.

75. *Vid.* BEC, *op. cit.*, ps. 203-204, i *supra*, nota 20.

76. *Vid.* HLC, III, ps. 116-145, esp. ps. 122, 126 i 145.

VIII.	5 s. 9 vs.	$a^8b^8a^8 b^8b^4 c^4c^4 b^4b^8$
	T s.	$a^4b^4b^4a^8$
IX.	5 u. 9 vs.	$a^8b^8b^4 a^8b^8b^4 a^8b^4a^8$
	T	$a^8b^4a^8$

Dos fets hi sobresurten. En primer lloc, la confirmació de l'enquadrament en els modes habituals de la *canço*: cinc estrofes, tornada i, ara, retronx de rima a VIII i cobles unisonants a IX. Certament, els lais que anem analitzant s'assemblen cada vegada menys als models inicials i són com més va, més regularitzables: aquests darrers procediments versificatoris —en la línia del refrany de x— duen al límit el lligam interestròfic. Amb aquest orientació s'observa, segonament, que VIII i IX redueixen el nombre de versos i de rimes per cobla. Això, i la desaparició d'altres trets estructurals propis de VI, VII i X (sols en resta el nombre imparell de versos),⁷⁷ allunya els poemes de Martí Garcia de la complexitat versificatòria. A diferència de x, sospitós de ser un lai —o un descord— a primer cop d'ull, em pregunto si mai ningú els hauria tingut com a tals si hi haguessin mancat les rúbriques. No és que n'hàgim de dubtar, és clar, però la inclusió de tres versos breus per estrofa, com a IX, en una composició de dimensions i recursos més que normals en un munt de cançons, no és precisament un patró formal propi ni exclusiu del lai. De fet, com ja apuntà Pagès,⁷⁸ en el cas present s'escauria més d'usar el terme cançó laiada. Aquest adjectiu s'aplicava en preceptives franceses del segle XV a alguns gèneres, com la balada, quan s'hi intercalaven alguns versos curts o hi sovintejaven les rimes internes,⁷⁹ recordant així la característica alternança mètrica del lai, en una època en què ja havia perdut la preeminència com a peça reina de les composicions de forma fixa. D'altra banda, hem de pensar també en la pràctica trobadoresca, la qual, dins el marc de la *canço*, admetia la plurimetria

77. I encara, perquè la longitud d'aquestes cobles ja no es pot considerar característica del lai o d'altres gèneres de versificació irregular, ni excepcional respecte del corpus de cançons regulars (cf. ROMEU, *op. cit.*, p. 141).

78. *La poésie*, p. 144.

79. *Vid.* E. LANGLOIS, *Recueil d'Arts de seconde rhétorique* (París 1902; reprint: Ginebra 1974), p. 449, i Gaëtan HECQ i Louis PARIS, *La poésie française au Moyen Âge et à la Renaissance* (París-Brusselles 1896; reprint: Ginebra 1978), p. 110.

en general⁸⁰ i, concretant més, el bioc, és a dir, un vers curt que no havia d'igualar la meitat del còmput sil·làbic del llarg.⁸¹ I val a dir que aquest ús és atestat, per exemple, per les rúbriques de dues danses de Joan Berenguer de Masdovelles⁸² i d'una balada a la manera francesa de Lluís de Vila-rasa.⁸³

Vist tot això, l'estudi formal de VIII i IX s'ha d'inserir no ja en el context limitat del gènere lai, sinó en el vast camp de l'estrofisme plurimètric, perquè, de cançons, danses i balades que alternin dos metres, la poesia catalana del segle XV en va plena.⁸⁴ Heus aquí, com a mostra

80. Cf. István FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* (París 1966), vol. II, ps. 30-56.

81. Cf. J. M. CASAS HOMS (ed.), «*Torcimany*» de Luis de Averçó (Barcelona 1956), t. I, p. 107.

82. Ed. ARAMON, ps. 32 i 42.

83. Editada a *La poésie*, p. 256.

84. L'estudi d'aquest camp en tota la seva extensió escapa dels límits del present treball i, dit sigui de passada, posa de manifest la necessitat de comptar amb un repertori mètric de la poesia catalana medieval. De tota manera, i només amb vista al cas que ens ocupa, convé ampliar una mica l'inventari, així com puntualitzar alguna qüestió. Als exemples referits a les notes 82, 83, 85, 86 i 89, s'hi poden afegir els següents: «Si m'avets tolt, Amor, del tot lo sen» i «Novell pançer m'es vengutz soptament» d'Arnau March (A. PAGÈS, ed., *Les «coblas» ou les poésies lyriques provenço-catalanes de Jacme, Pere et Arnau March* [Tolosa 1949], ps. 102-110); una «Requesta d'amor tançonada per En Gabriel Ferruç, ab la qual ganya la joya» (M. de RIQUER, *Gabriel Ferruç i Guerau de Massanet, poetas catalanes del siglo XV*, «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XXVII [1951], ps. 236-238); de Lleonard de Sors, «Pus amant muyr e mon pler se cambia», «Si per fallir a mi subtill enginy» (M. BASELGA [ed.], *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza* [Saragossa 1896], ps. 122-127 i 131-133) i «Tal qui no-m viu fort de mi perlara» (*La poésie*, ps. 251-252); del mateix autor, inclosa la primera dins *La nau* i la segona —d'atribució dubtosa: cf. *HLC*, III, p. 28— a continuació, «Deu, qui en tu estaves poderos» i «Pus que voleu que mon desigs vos diga» (ed. BASELGA, ps. 82-83 i 114-117); l'anònima «Arbr'ècellent, en bon signa plantat» (*ibid.*, ps. 315-319); d'Antoni Vallmanya, «Sort» (F. TORRES AMAT, *Memorias para un diccionario crítico de los escritores catalanes* [Barcelona 1836]; reprint: Barcelona 1973, ps. 639-643) i «L'ignorant hom porta-b si un greu dan» (ms. J, foli 230 v), aquesta amb una mètrica idèntica a la d'altres tres esparses d'ell mateix i emparentable amb la de la peça de Ferruç (*vid. HLC*, III, p. 190); de Rodrigo Dieç, «De vuy dema se-n va lo temps» (ed. BASELGA, ps. 213-214); finalment, de Mossèn Sunyer, «Mes amera tenir febre» (A. PAGÈS, *Le thème de la tristesse amoureuse en France et en Espagne du XIVe. au XVe. siècle*, «Roma-

d'aquest material, el patró d'una cançó, amb capcaudament d'un rim, de Jordi de Sant Jordi:

5 s. 10 vs. a⁸l⁸b⁸a⁸a⁴c⁸d⁸d⁴d⁴c⁸
 T d⁸d⁴d⁴c⁸⁸⁵

Res no la distingeix sensiblement de VIII o IX, fins en el turment amorós coincideixen, i tanmateix costa de creure que l'autor pogués equiparar-la amb un poema formalment diferenciat i d'execució ambiciosa com III. La llista d'exemples podria ser ben llarga. Per tant, si no volem fer proliferar desmesuradament el gènere lai, haurem de col·locar-los amb prudència en un mateix sac: el de les peces laiades o biocades,⁸⁶ i

nia», LVIII [1932], ps. 34-35) i «Mal, mal» (ed. BASELGA, ps. 216-217). Per a tots aquests autors, *vid. HLC*, I, ps. 626-632 i 677-682, i III, ps. 13-28, 83, 88, 186-195 i 312.

Considerant tots aquests textos en conjunt, i prescindint de les combinacions de rima, es poden dividir en dos grups, segons que alternin octosíl·labs i tetrasíl·labs o aquests amb decasíl·labs. En el primer cas és possible de trobar combinacions semblants, cap d'igual, però, al *Répertoire* de Frank (II, ps. 41-42), que en du abundoses mostres; en el segon, en canvi, els exemples provençals són tan sols nou i amb un únic tetrasíl·lab per cobla (*ibid.*, p. 37). D'altra banda, s'ha d'advertir que en aquestes composicions —pertanyents a gèneres diversos i tractant matèries variades—, hi apareixen tota llei de recursos habituals de la preceptiva trobadoresca: capcaudament, capfinament, retronx, repetició d'un mateix mot a final de vers sempre i altres filigranes tendents a l'artificiositat, entre les quals la plurimetria sembla una peça més d'aquest gust. Per tot això, parlant en termes generals, no crec prudent d'afirmar que la interpolació de versos curts obeeixi al desig de laiar a la francesa el poema, ni tampoc que sigui senzillament la repetició d'un ús provençal, perquè l'ús hi és, però no sempre els models ni, probablement, la freqüència.

85. Ed. cit., ps. 100-104, i *cf.* p. 285.

86. La dificultat d'establir límits formals amb aquesta mena de composicions és l'únic que explica, per exemple, que algunes de les peces citades a la nota 84 hagin estat considerades lais, o assimilades a aquest gènere, i altres no. En la primera situació es troben les d'Arnau March (*vid. ed. cit.*, ps. 105 i 110, i *cf.* RUBIÓ, *op. cit.*, ps. 310-311) o de Vallmanya (*vid. La poésie*, ps. 159 i 353). Compareu, però, l'esquema de les cobles capcaudades de «Novell pançer m'es vengutz soptament», d'Arnau March, amb el de la balada «Tal qui no-m viu fort de mi perlara» de Leonard de Sors:

preguntar-nos llavors per què les de Martí Garcia ens han pervingut amb el títol de lai.

Resulta problemàtic d'especular sobre la concepció que podia tenir del gènere el nostre autor, ja que, a més de la indefinició formal observada, no sabem quan va escriure VIII i IX ni, suposant que ho fes pels volts del 1435 o del 1445,⁸⁷ si els donà ell mateix el nom de lai, o bé aquest apareix només en una còpia més tardana. Sí que sabem, en canvi, que participen amb coherència de la producció restant,⁸⁸ de la qual tampoc no es distingeixen per la versificació, com fóra d'esperar: quatre composicions més són escrites en octosíl·labs, dues de les quals intercalen un o dos tetrasíl·labs per cobla.⁸⁹ Aquesta similitud confirma dues qües-

3 s. 10 vs. a¹⁰b¹⁰b¹⁰a¹⁰c⁴c⁴c¹⁰d⁴d⁴d¹⁰
T c⁴c⁴c¹⁰d⁴d⁴d¹⁰

3 s. 11 vs. a¹⁰b⁴b¹⁰a⁴c⁴c⁴b¹⁰c⁴b¹⁰D¹⁰D¹⁰

Curiosament, la balada, editada i comentada pel mateix Pagès (*La poésie, loc. cit.* i ps. 113-114) no és posada en relació ni amb el lai ni amb d'altres peces catalanes plurimètriques. Posats a tractar aquests poemes de lais —cosa altrament possible: cf. l'esquema mètric de VII— caldria sumar-hi amb més raó «Si per fallir a mi subtil enginy»:

5 s. 13 vs. a¹⁰b¹⁰c⁴a¹⁰b¹⁰d¹⁰c⁴e⁴c⁴d¹⁰c¹⁰d¹⁰e¹⁰ (on c, d, e es repeteixen a cada cobla)
T e¹⁰d¹⁰e¹⁰

Aquest esquema, però, a la meua manera de veure, és el d'una cobla ben corrent amb un bioc (ababdedede) reblerta amb tres versos curts (c) artificiosament. Un cas semblant és el d'una cobla amb tornada que comença «Àbtesa gran te davant los seus ulls» (vid. C. B. BOURLAND, *The unprinted poems of the spanish Cancioneros in the Bibliothèque National, Paris*, «Revue Hispanique», XXI [1909], p. 463); també ha estat considerada un lai: vid. Pere BOHIGAS, *Sobre manuscrits i biblioteques* (Barcelona 1985), p. 152, nota 194.

87. Entre aquestes dates, com sabem, es mou la redacció del «Tant mon voler», en el qual apareixen uns versos de Martí Garcia molt semblants de factura i de to a la resta de la seva producció, caracteritzada pel *senhal* «Segurament»; al fragment en qüestió la rima sembla preparar-ne la irrupció.

88. Vid. HLC, III, ps. 49-51.

89. Ed. BASELGA, ps. 218-221 i 226-230. La que comença «No puix forçar tan lo voler» segueix el següent patró:

5 s. 8 vs. a⁸b⁸a⁸b⁸b⁴b⁸a⁴a⁸

Les altres tres són, de fet, danses com les peces de mossèn Sunyer citades més

tions. En primer lloc, que la frontera que separa el lai d'altres gèneres està pràcticament esborrada: sembla que n'hi ha prou de parlar tristament i introduir algun vers curt per reunir tots els atributs necessaris que faran d'una cançó un lai. Segonament, que, concebut així, el nostre gènere no és sinó una peça més d'un gust per la plurimetria, molt més ampli, que abraça tot el segle xv. Així doncs, de ben poc serviria imaginar arriscadament que és a les darreries de la centúria quan es reparteixen títols de lai sense saber ben bé què havia estat el gènere. La indefinició ha de ser anterior, poc menys que immediata, i no solament afecta el cas de Martí Garcia, sinó el de Pere Torroella.⁹⁰ Si en aquest, però, s'ha pogut establir mínimament un patró —consolidat pel lai de Masdovelles—, és perquè hem partit d'un lloc segur: «Los enuigs»; així, la peculiar construcció de les seves llargues cobles es converteix en l'únic cap de pont que posseïm per explicar-nos el procés. Martí Garcia, per la seva banda, conrea un tipus de lai molt més senzill i en acordança amb la lleugeresa versificatòria de què fa gala en altres ocasions. Dit altrament: el lai passa de ser un gènere de forma complexa i estricta, que obliga el poeta a un esforç, a ser —si se'm permet l'expressió— un «concepte genèric», on conviuen el prestigi, la queixa i l'alternança mètrica, a la lliure disposició del poeta. I és clar que en aquest sentit les tries i els models són diversos, i que poden coexistir la pruija versificatòria de la filigrana amb la simple introducció de biocs en una cançó o una dansa, i encara, com es veurà més endavant, amb la tirada octosil·làbica no estròfica interrompuda regularment per un vers curt.

Cal tenir en compte més d'un factor a l'hora d'explicar aquest pas, la rapidesa amb la qual sembla haver-se esdevingut i la pervivència, malgrat tot, del gènere, que es veu abocat a la polimorfia però no pas a la descomposició. Dues grans coordenades delimiten el procés. En primer lloc, i pel que fa al contingut, l'especialització a tractar una matèria trista, cosa que possibilita el deixatament formal: la condició

amunt (cf. PAGÈS, *Le thème de la tristesse*, p. 34) o la «Dança e scondit» de Jordi de Sant Jordi (vid. ed. cit., p. 285). L'octosil·lab, alternant o no amb tetrasil·lars, sembla un dels metres preferits per a aquesta mena de composicions.

90. Vid. *supra*, nota 86, i tingueu en compte que la producció d'Arnau March se situa entre el 1410 i el 1430 (cf. HLC, I, p. 677).

de lament líric, sense anullar absolutament certes particularitats de la versificació, substitueix la prioritat que ostentava l'exigència formal, i fa de pont amb d'altres gèneres abonant la interferència. De l'associació tristesa-lai, se n'ha parlat més amunt a propòsit del terme. En repassar aquest primer grup de lais catalans l'hem ratificada. Cal entendre, doncs, que aquest substrat, encara que el gènere sigui definible formalment, ve d'antic i aflora amb dominància al segle xv.

Sobre aquesta base opera en la literatura catalana la tradició trobadoresca. D'entrada, per via dels gèneres provençals parents del lai, s'assimila la retoricada construcció de Machaut al gust propi del *trobar ric*: la isostrofia i el joc que dóna l'ús abundós del vers breu ja caracteritzen la primera mostra catalana (1) d'un gènere que —fixem-nos-hi bé— mai no seguí amb voluntat fidel el model francès. Amb «Los enuigs», alhora que es demostra l'originalitat creativa de l'autor, es consolida l'orientació provençal en atacar per la base l'estudiada arquitectura del lai de Machaut, fonamentada en la regulació de la irregularitat dins el marc de l'estrofa, contrastant això amb l'heterostrofia global. El lai del poeta valencià redueix el nombre de cobles i fa miques els procediments reguladors de l'estrofa en concentrar-hi el lluïment: vers curt, rims equívocs. Som ja dins el paradigma de la *canço* i de la pràctica plurimètrica trobadoresques. Siguin o no siguin «Los enuigs» la font d'inspiració d'altres lais posteriors (VI, VII, X), en qualsevol cas constitueixen un punt intermedi de l'evolució del lai, i l'expliquen, perquè la simple reducció del nombre de cobles —nou a III, cinc a la resta— ja el situa en un terreny formalment ambigu, on fàcilment pot ser confós amb una cançó, una dansa o qualsevol altre gènere que contingui, això sí, biocs. Així s'esdevé clarament amb VIII i IX, mentre que VI i X (i VII, encara que menys definidament) mantenen una pruïja de dificultat versificatòria, avalada altrament pel caràcter dels seus autors.

És l'especialització del contingut i el prestigi original del gènere allò que el manté i impedeix que es dissolgui —en la consciència dels poetes vull dir— en el marc global de la *canço*. De la mateixa manera, són aquestes les raons per les quals no s'utilitza el terme descord. Així doncs, cal reduir de moment la influència francesa pel que fa a les peces estudiades fins ara ⁹¹ a una qüestió de nom i de prestigi i a l'impuls

91. Resta oberta la possibilitat que la voga de biocar —o laiar— composicions

inicial. En la resta del procés, les pautes ens encaminen cap a la pròpia tradició.

Voldria precisar que, si insisteixo tant en aquesta darrera orientació, és perquè no ha estat prou destacada o ho ha estat menys que no d'altres, com les que ens menen a la poesia francesa o a la castellana. Val la pena, doncs, d'apuntar algunes coses en aquest respecte.

Certament, la rígida formulació del lai tal com el conreà Guillaume de Machaut no sembla haver sobreviscut l'autor fins a finals del segle xv. La seva descendència ja neix, de fet, tocada d'un cert relaxament: els seus seguidors —Deschamps, Froissart, Grandson, Pisan i, després, Chartier i Caulier— transgrediren sovint algunes normes. De tota manera, la seva fortuna és innegable i basta per justificar el prestigi de què he fet esment.⁹² No solament l'*Art de dictier* (1392) del seu deixeble Eustache Deschamps, sinó les anònimes *Règles de seconde rhétorique* (1411-1432) i el *Doctrinal de la seconde rhétorique* (1432) de Baudet Herenc tenen ben presents els lais del gran músic a l'hora de preceptuar el gènere.⁹³ Això és suficient per considerar l'adaptació catalana del model un fet independent —si es vol concomitant— de la diguem-ne decadència d'aquest model a França. Allí, en efecte, ja no el conrea, per exemple, un líric més tardà com Charles d'Orléans, i, en mans dels *grands rhétoriciens*, sofreix una deformació notable i es diversifica. Així, desapareix l'arquitectura general i passa a predominar l'alternança de versos curts i llargs —regularitzada— perquè possibilita un joc rímic i rítmic molt del gust de les filigranes fòniques de la *Rhétorique*.⁹⁴ En

diverses segueixi camins fressats per la versificació francesa (*vid. supra*, nota 86).

92. Sobre la fama antiga de l'artífex de l'*Ars nova*, *vid.* Armand MACHABEY, *Guillaume de Machaut* (París 1955), vol. II, ps. 163 ss. Quant a la posteritat en general del seu model de lai, *vid.* BEC, *op. cit.*, ps. 206-207, MAILLARD, *Évolution*, ps. 356-376, i Daniel POIRION, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, ps. 418-422.

93. LANGLOIS, *op. cit.*, ps. 17-19 i 166-168.

94. *Vid.* Pierre GUIRAUD, *La versification* (París 1970), ps. 40-44, on es comenta precisament un *double lai* —és a dir, *renforchiet*— de Molinet. I *cf.* Paul ZUMTHOR, *Anthologie des grands rhétoriciens* (París 1978), esp. ps. 273-276, amb un exemple d'«*Arbre fourchu' equivoqué*», la darrera formulació del gènere. En general, per a la poètica dels *rhétoriciens*, *vid.*, del mateix autor, *La masque et la lumière* (París 1978).

són una mostra el *simple lay* o el *lay renforchiet* —és a dir, farcit— de l'*Art de rhétorique* (1493) de Jean Molinet, els quals, amb tot, conserven en el fons la simetria de l'estrofa i fins la subdivisió en quatre *quartiers* del model trescentista.⁹⁵ Per tant, en aquesta segona fase tampoc la cronologia ni les formes franceses no coincideixen del tot amb les catalanes.

En termes generals s'ha de remarcar, això sí, que totes dues literatures tenen un punt de partida comú —el lai de Machaut—, sobre el qual duen a terme una manipulació comparable: el lai acaba essent una possibilitat més de joc verbal dins el conjunt dels artificis versificatoris —massa sovint gratuïts.⁹⁶ Però aquesta és una convergència que cal inscriure en el marc de la hipertròfia formal de l'època, a la qual no és aliena ni de bon tros, tant en una literatura com en l'altra, l'herència de la retòrica tolosana⁹⁷ en les seves darreres seqüeles: si el lirisme francès, en mots d'Italo Siciliano, «*creusait et ciselait le pur néant*»,⁹⁸ força rimadors catalans que tiraven a la joia mereixerien idèntica qualificació.

Passem ara a l'àmbit peninsular,⁹⁹ i recordem de bon començament que, segons Amadeu Pagès, el grup de lais estròfics catalans «*ait tiré son origine des efforts faits par les poètes du Cancionero de Baena pour simplifier le descort*»; el contacte ja remuntaria a Jordi de Sant Jordi, relacionat «*avec les poètes castillans de son temps et aussi, sans*

95. Vid. LANGLOIS, *op. cit.*, ps. 241-242. L'esquema del *simple lay* és el següent: a⁷a³b⁷a⁷a³b⁷ b⁷b³a⁷ b⁷b³a⁷. Vid. també les preceptives cinccentistes de Pierre Fabri (HECQ-PARIS, *op. cit.*, ps. 106-107) i Thomas Sibilet (*ibid.*, ps. 108-109), aquesta darrera definint l'esmentat *arbre fourchu*.

96. La dissolució del lai en un camp més ampli ha estat comentada *supra*, notes 84 i 86. Del que allí s'exposava m'agradaria destacar, a tall d'exemple aïllat d'un cert gust retòric, l'analogia entre el procediment que utilitzava Leonard de Sors a la balada «Si per fallir a mi subtil enginy» i el farciment del lai en mans de Molinet.

97. Vid. GUIRAUD, *loc. cit.*, i ZUMTHOR, *La masque et la lumière*, p. 221.

98. François Villon et les thèmes poétiques du Moyen-Âge (París 1971³), p. 171.

99. Vid. en general, per a la qüestió que ens ocupa, LE GENTIL, *op. cit.*, I, ps. 228-235, i II, ps. 15-16, 21-23, 91-100 i 187-208. L'estudi de Pagès és la base de les referències a la literatura catalana que es troben al treball de Le Gentil (I, p. 12 i *loc. cit.*) i a les síntesis de Maillard (*Évolution*, p. 374) i Baum (*ENE*, p. 56).

aucun doute, comme le Marquis de Santillane, avec les derniers représentants en Castille de l'École galicienne». ¹⁰⁰ Aquesta darrera afirmació ve a tomb perquè el precedent —si més no terminològic— dels *decires* compostos «*como a manera de discor*» del *Cancionero de Baena* és el gènere *descordo*, d'origen provençal, cultivat a la poesia galaico-portuguesa. ¹⁰¹ Com que aquest és heterostròfic i aquells no, l'erudit rossellonès estableix un paral·lelisme amb el cas del lai català.

Ara bé, més enllà d'aquest fet i de la utilització de versos breus (o rimes internes), les peces del *Cancionero* poc es poden comparar amb l'estructura polimètrica de base imparella de «Los enuigs» i seguidors. Vegem, a tall de mostra, un dels *discores* que féu Diego de Valencia «*quexandose de la muerte e de sus dolores*»:

4 s. 8 vs. a⁸b⁸ a⁸b⁸ b⁸a⁸ b⁸a⁸ ¹⁰²

Aquest patró, si desfem els versos amb rima interna, dóna la següent combinació de rimes: aab aab bba bba, la qual no ens apropa pas, com seria d'esperar, a les sèries rimades diguem-ne irregulars característiques de l'estampida o el descord provençals (i del seu germà bessó: el lai francès anterior al segle XIV), responsables altrament de la peculiar adaptació catalana, sinó que s'acosta, com observà Pierre Le Gentil, ¹⁰³ a la

100. *La poésie*, ps. 160 i 159 respectivament.

101. Per a l'origen, forma i posteritat del *descordo*, vid. LANG, *op. cit.*, p. 510, i *The Descort in Old Portuguese and Spanish Poetry*, dins *Beiträge zur romanischen Philologie* (Halle 1899), ps. 484-506, així com Jean Marie d'HEUR, *Des Descorts Occitans et des Descordos Galiciens-Portugais*, «*Zeitschrift für romanische Philologie*», LXXXIV (1968), ps. 322-339, on es revisa la qüestió i es redueix considerablement l'inventari i la fortuna del gènere.

102. J. M. AZÁCETA (ed.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (Madrid 1966), vol. III, núm. 510, ps. 1002-1004. La segona possibilitat mètrica, que s'ofereix tot seguit, mostra molt millor la construcció del text. Les altres peces adduïdes per Pagès (núms. 393, 397, 398 i 506) segueixen patrons pràcticament idèntics al de l'exemple.

103. *Op. cit.*, II, p. 195. Aquest tipus mètric —dotze versos distribuïts en grups de tres— no és pas exclusiu dels *discores*. Podem trobar-lo arreu (*vid.*, per exemple, André CRABBÉ ROCHA [ed.], *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa 1973, vol. I, ps. 144, 383, 435, i V, ps. 57 i 105) amb variacions o no, entre les quals cal destacar la fortuna de la *copla manriqueña*. Le Gentil considera de procedència francesa la forma i l'evolució (*op. cit.*, II, ps. 91 ss.); també Rudolf

regulació en *quartiers* amb simetria especular típica del lai de Machaut i de la *complainte* estròfica. La confusió entre aquestes dos gèneres dóna compte de la forma del primer lai de Febrer —especialment de la de la primera estrofa— així com del *simple lay* de Molinet. És en aquest marc, del qual es tractarà a bastament en el proper apartat, on cal situar els *discors*, l'evolució esdevinguda a França i els lais catalans no estròfics. El paral·lel proposat per Pagès queda reduït, doncs, al fet que el lai francès del segle XIV no sobreviu com a tal al canvi de segle a la península (de fet, en el cas de la lírica castellana, no sembla haver arribat ni a viure-hi),¹⁰⁴ ja que s'imposà, per vies diferents, la isostrofia. Si volem allargar la comparació, haurem de convenir, això sí, que els termes que designaven gèneres de versificació irregular —lai, descord— al capdavant mantenen tot just el simple record de la tristesa del contingut i de la intercalació de versos curts.¹⁰⁵

BAEHR, *Manual de versificación española* (Madrid 1970), ps. 308-310. Una opinió contrària: a Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española* (Madrid 1974), ps. 135-136.

Per que fa a la influència de la *complainte*, que hauria de justificar l'adopció mètrica, *vid.* LE GENTIL, *op. cit.*, I, ps. 228-235, a matisar amb la important ressenya d'Eugenio ASEÑO a «Revista de Filología Española», xxxiv (1950), ps. 286-304, esp. p. 302.

104. *Vid.* LANG, *Las formas*, p. 510, LE GENTIL, *op. cit.*, II, ps. 194-198, i NAVARRO, *op. cit.*, p. 162. A part el sentit de lament del terme i de l'associació a *discor*, ja comentats més amunt, tot el que es pot treure en clar d'aquests estudis és la indefinició del gènere. Amb un sentit tècnic l'empra Villasandino en un pasatge fosc (*Cancionero de Baena*, ed. cit., núm. 255), del qual ben just es pot deduir que el lai forma part de l'«*arte común*», tal vegada per la singularitat de les cobles (*cf.* LANG, *Las formas*, ps. 507-508 i 517). El context en què apareix és una enumeració d'«*alardes posibles en la versificación*», segons F. López Estrada (*Las poéticas castellanas de la Edad Media* [Madrid 1984], p. 111), cosa que tant ens pot remetre a la fama del gènere francès i prou com a l'hipotètic coneixement d'aquest o dels mateixos lais catalans. La pràctica (vegeu la nota següent) no corrobora en absolut la segona possibilitat, que sembla restringible al cas d'un versificador, amb contactes amb la corona d'Aragó, com és Villasandino.

105. I en la poesia castellana ni això. Els dos poemes considerats lais —només un, però, és intitulat així a la rúbrica— són peces breus compostes per grups de dos tercets pentasíl·labics, els quals grups progressen encadenadament (*vid.* LE GENTIL, *op. cit.*, II, ps. 197-198, i NAVARRO, *loc. cit.*). L'única irregularitat és la quarteta heptasíl·labica que clou el «Lay de Johan de Torres», un altre autor, per cert, que freqüentà la cort del Magnànim i que surt citat al «Tant mon voler». Aquestes peces, doncs, ratifiquen la trajectòria que fa del terme un sinònim de cançó trista.

Això no obstant, cal fer esment d'unes altres peces, també isostròfiques i plurimètriques, del *Cancionero de Baena*, sorprendentment negligides per Pagès, el caràcter de les quals és força diferent. Es tracta d'unes *cantigas* d'Alfonso Álvarez de Villasandino i d'un *decir* de Juan Alfonso de Baena,¹⁰⁶ definibles en general per la varietat de rimes i l'abundor de versos curts no intercalats regularment i sovint agrupats en sèries contínues de tres o sis versos.¹⁰⁷ Una tal distribució sí que ens acosta a l'ús que fan de la polimetria els poemes de Masdovelles, per exemple, o de Pere Torroella. En aquest sentit potser no és sobrer d'annotar que el «Tant mon voler» reproduïx una cobla de factura semblant pertanyent a una peça no identificada de Villasandino.¹⁰⁸ De tota manera, tampoc en aquest cas no crec que calgui portar l'analogia gaire enllà: fet i fet, és perfectament possible la producció d'unes formes com les castellanes sense recórrer a les catalanes i viceversa: la tradició, rebuda a través d'intermediaris o no, és comuna en aquest cas. Una anàlisi comparativa no ofereix altre resultat que la inclusió de tot aquest material en el sac de la plurimetria de distribució irregular. D'això, ja se n'ha parlat més amunt amb referència als nostres autors; notem ara que tres dels poemes de Villasandino —un dels poetes de més edat entre els que integren el recull de Baena— pertanyen a la part de la seva obra escrita encara en gallec. Amb ell, mort pels volts del 1424, aquest tipus versificatori, relacionable amb la irregularitat del descord, fa pràcticament el cant del cigne.¹⁰⁹ Altrament, a la corona d'Aragó, aquest i altres recursos de versificació, diguem-ne culterans,

106. Ed. AZÁCETA, núms. 6, 13, 23, 27 i 452.

107. Cf. NAVARRO, *op. cit.*, p. 165. Aquest autor els té per *discores*, i, comentant els núms. 13 i 27, afirma: «*La construcción de uno y otro tiene de común el empleo predominante de pentasilabos y octosilabos agudos y la diversidad de las rimas.*» Altrament, val la pena d'adduir els vs. 21-22 de la queixa de Baena contra el rei (núm. 452): «*con dolencia e con dolores / mal ordena omme discores*», els quals expliciten la tradicional associació del neguit amb la irregularitat mètrica.

108. Ed. BACH, p. 109, vs. 281-294. L'esquema mètric del fragment citat és: a⁴a⁴b⁷a⁴a⁴b⁶a⁴a⁴a⁴b⁷a⁷c⁷c⁷ —cal suposar regularitzable el sisè vers.

109. Valgui l'afirmació com a expressió d'una tendència i no en termes absoluts (*vid.* NAVARRO, *op. cit.*, ps. 164-166). Per a la posteritat a Villasandino cal tenir en compte també el *discor* inclòs al *Siervo libre de amor* (ed. cit., ps. 205-206; és analitzat a les ps. 82 ss.). Pel que fa a l'estudi d'altres peces de versificació irregular, *vid.* LE GENTIL, *op. cit.*, II, ps. 186-188.

semblen haver gaudit d'una fortuna major i més duradora. Un tal gust —compartit pels *rhétoriqueurs*— és vinculable en general a la línia del trobar ric tardà -escola tolosana i, concretament, a la continuïtat de les justes poètiques al llarg del segle xv. Potser per aquí s'aclaririen les diferències en aquest punt amb la literatura castellana, les quals s'han volgut explicar per la seva innata tendència al conceptisme.¹¹⁰ L'aprofundiment d'aquesta qüestió, però, ja és matèria d'un altre estudi.

2.2. *Lais no estròfics*

Els sis poemes restants de la llista de Pagès es poden definir formalment com a sèries no estròfiques regulars de longitud indeterminada: IV (689 vs.),¹¹¹ V (192 vs.), XI (432 vs.), XII (120 vs.), XIII (141 vs.), XIV (143 vs.);¹¹² encara que, si fem cas només de les peces designades lai pel mateix autor i les rúbriques dels ms., és a dir, V, XII i XIII, es pot dir que les dimensions, més reduïdes, es corresponen a les dels altres lais —I: 235 vs., II: 144 vs., III: 171 vs.— i al caràcter líric que exhibeixen. Car aquest tipus mètric és més propi en principi del discurs narratiu, o de l'exposició didàctica o allegòrica, que no de la concentració lírica, tal com testimonien altres formes de versificació no estròfica utilitzades en la literatura catalana medieval, com ara les noves rimades o la codolada.

La disposició de rims i metres és idèntica en tots els casos:

110. LE GENTIL, *op. cit.*, I, p. 235.

111. Cal tenir en compte que el «Tant mon voler» és un poema col·lectiu i que, per tant, només utilitza la forma com a base on encastar les citacions manllevades a d'altres poetes, les quals són mètricament diverses.

112. El cant IV de *La glòria d'amor* també inclou una citació (ed. cit., vs. 394-397), seguida de quatre octosíl·labs que trenquen la regularitat de la sèrie i que, mitjançant la rima, volen lligar la citació al cos del poema. Aquests problemes d'encastament són ben característics del poema col·lectiu. El cas més flagrant és la irregularitat de la «Passio amoris secundum Ovidium» de Jordi de Sant Jordi (ed. cit., ps. 265-281), però també ocasiona irregularitats menors al «Tant mon voler», el qual, per exemple, a vegades reprèn el fil després de la citació amb un octosíl·lab (v. 236) i d'altres ho fa amb un aplegat (vs. 384-385).

(i) $a^8 a^8 b^4 b^8 b^8 c^4 c^8 c^8 d^4 d^8 d^8 e^4 \dots n^4 n^8 n^8 e^4$,¹¹³

excepció feta de v, que afegeix un vers a cada grup:

(ii) $a^8 a^8 a^8 b^8 b^8 b^8 c^4 c^8 c^8 d^4 d^8 d^8 e^4 \dots n^4 n^8 n^8 e^4$

Per la progressió de la rima, donada sempre pel vers curt, i l'alternança mètrica regular, aquestes seqüències són com la de la codolada (en el seu metre més corrent: $a^8 a^8 b^4 b^8 c^4 c^8 \dots$), però farcida. Per això Milà i Fontanals anomena les nostres peces «codolades de dos versos llargs», o de tres,¹¹⁴ i recentment han estat tractades de «codolades impròpies».¹¹⁵ D'altra banda, contingut a part, tenen en comú amb els lais estròfics la combinació d'octosíl·labs i tetrasíl·labs, i, en el cas assenyalat, també comparteixen una llargària similar, ben pròpia del recorregut netament líric, però conceptuós, analític i reiteratiu, del gènere.¹¹⁶

Situades, per dir-ho així, entre dues aigües, abans de discutir individualment cada peça, convé mirar d'aclarir quina és la procedència de la seva forma. En aquest sentit, reprement la hipòtesi de Pagès,¹¹⁷ ens hem d'encaminar de nou vers la literatura francesa, aquest cop per observar-hi la trajectòria de la *complainte*. Aquest gènere, en mots de Daniel Poirion, contrasta amb el lai perquè «*se présente comme de forme facile, sans recherche ni effort d'invention rythmique*»;¹¹⁸ des d'aquest punt de mira, «*le problème est donc de distinguer la complainte du dit narratif*».¹¹⁹ Tals consideracions són especialment avinents

113. A més de les irregularitats esmentades a la nota anterior, cal remarcar una certa descurança a XI (vs. 223-225 i 309-311), la qual, junt amb les llacunes, ha fet pensar a Joan Ferraté que la mort sorprengué Ausiàs March abans d'enllestir el poema (*vid. supra*, nota 62). Finalment, s'ha d'advertir que XIV afegeix al darrera de tot un octosíl·lab que rima amb el tetrasíl·lab solt en els altres casos: $m^4 m^8 m^8 n^4 n^8$.

114. M. MILÀ I FONTANALS, *Poetas catalanes del siglo XIV*, dins *Obras completas del Dr. D. Manuel Milá y Fontanals*, vol. III (Barcelona 1890), ps. 304-305.

115. ALBERT ROSSICH, *La codolada, una forma mètrica catalana*, «Miscel·lània Aramon i Serra», III (Barcelona 1983), p. 480.

116. Vegeu l'article citat *supra*, nota 69, ps. 189 ss.

117. *La poésie*, ps. 151-154.

118. *Op. cit.*, p. 399. Vegeu l'anàlisi formal de la seva evolució a les ps. 406-409.

119. *Ibid.*, p. 406.

a l'hora de resseguir les primeres passes del patró mètric que ens interessa. Al segle XIII, en la forma (i), el trobem en nou composicions de Rutebeuf, entre elles la «Complainte de Guillaume» i «La Complainte Rutebeuf», però també, per exemple, a «Le dit de l'herberie». Semblantment, l'altre tipus mètric no estròfic —octosíl·labs apariats— que usà el poeta francès, en vint-i-tres ocasions, inclou títols com ara «La Complainte d'Outre Mer» o «Le Dit d'Hypocrisie».¹²⁰ Sembla, per tant, que aquests metres són en ells mateixos narratius, intercanviables, i que és el contingut o el registre allò que justifica el títol. Saltant al segle XIV, aquesta suposició es confirma. Guillaume de Machaut, alternant decasíl·labs i octosíl·labs, féu servir (ii) al seu *dit* allegòric «Jugement dou Roy de Behaingne»;¹²¹ mai, però, en les poesies líriques. Així el seguiren, entre d'altres, Jean Froissart, Christine de Pisan i Alain Chartier.¹²²

Ara bé, la *complainte*, en mans del gran versificador que fou el mestre de l'*Ars nova*, també es renovà. D'aquesta manera, al costat de formes simples com l'apariament,¹²³ que demostren un cop més, versificatòriament parlant, que el gènere es troba «à la frontière du lyrisme et de la narration»,¹²⁴ n'introduí d'altres de basades en la complicació dels patrons que analitzem, atorgant així entitat estròfica a la composició. Per exemple, duplicà els grups bàsics mantenint el progrés rímic:

- (iii) I: $a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}b^{\delta}$ $a^{\delta}a^{\delta}a^{\delta}b^{\delta}$ $b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}c^{\delta}$ $b^{\delta}b^{\delta}b^{\delta}c^{\delta}$
 II: $c^{\delta}c^{\delta}c^{\delta}d^{\delta}$ $c^{\delta}c^{\delta}c^{\delta}d^{\delta}$ $d^{\delta}d^{\delta}d^{\delta}e^{\delta}$ $d^{\delta}d^{\delta}d^{\delta}e^{\delta}$ ¹²⁵

i així successivament; o bé, jugant amb l'estrofa de setze versos i la simetria especular, construí la següent estructura:

120. Vid. E. FARAL (ed.), *Oeuvres Complètes de Rutebeuf*, 2 ts. (París 1977). El catàleg d'aquestes formes de versificació al t. I, p. 202; l'estudi de la tirada de *tercets couées*, a les ps. 205 ss. Amadeu Pagès atribueix a Rutebeuf també la forma (ii) —cf. *La poésie*, p. 152—, però, si he sabut mirar bé, això no és pas cert.

121. E. HOEFFNER (ed.), *Oeuvres de Guillaume de Machaut* (París 1908-1921), vol. I, ps. 57-135.

122. Vid. Arthur PIAGET, *Oton de Granson et ses poésies*, «Romania», XIX (1890), ps. 433-434, nota 4. Cf. *La poésie*, p. 152.

123. Guillaume de MACHAUT, *Poésies lyriques*, ed. de V. CHICHMAREF (París 1909), t. II, núms. II-V i VII-IX.

124. POIRON, *op. cit.*, p. 407.

125. Per exemple, el núm. I de l'ed. CHICHMAREF.

- (iv) I: aaab aaab bbba bbba
 II: cccd cccd dddc dddc¹²⁶

No cal que aquestes variacions tingueren fortuna en poetes posteriors, entre els quals va bé de citar Oton de Grandson, ja que una seva *complainte* d'aquestes característiques apareix copiada en un parell de cançoners catalans.¹²⁷

És aquest estadi estròfic del gènere el que explica la confusió amb el lai. Vegem-ho amb més detall. Per començar, notem que la divisió en quatre parts de l'estrofa —*quartiers*— acosta tots dos gèneres; de més a més, el procediment de simetria especular que acabem de veure (iv) es troba també en el lai: és el cas de «Loyauté, que point ne delay», el primer dels vint-i-quatre que compongué Machaut.¹²⁸ Paradoxalment, l'esforç per complicar la primitiva simplicitat de la *complainte* i, doncs, per dotar-la, diguem-ho així, d'un estatut entre les formes reconegudament líriques, porta el germen de la confusió, per a la qual sens dubte havia de ser un reforç que lai i *complainte* compartissin la longitud expositiva, l'alternança de metres i sobretot la tristesa del contingut. En aquest sentit és ben corrent de sorprendre dins d'un lai referències tals com «*ma grief complainte*»¹²⁹ o «*ceste complainte*»,¹³⁰ o, a la capçalera, rúbriques com ara «Lay de desir en complainte».¹³¹ Tot això, val a dir-ho, encara en una època de conreu del lai heterostròfic i segons el model de Machaut, cosa que no sembla cap obstacle perquè Grandson compongui el «Lay de plour» seguint la forma (iii).¹³²

El seguiment de les repercussions a França d'aquest procés ja ha

126. Així el núm. vi de l'ed. CHICHMAREF i d'altres d'inclòses en *dits* com el *Remède du Fortune* (vs. 905-1480) i la *Fonteinne amoureuse* (vs. 235-1034); ed. HOEPFFNER, vols. II i III respectivament.

127. L'edità Pagès a *La poésie*, ps. 215-222. Cf. PIAGET, *op. cit.*, ps. 433 ss. No he pogut veure, d'aquest mateix autor, el treball definitiu *Oton de Grandson, sa vie et ses poésies* (Ginebra 1941).

128. Ed. CHICHMAREF, II, ps. 282-293.

129. V. 260 del «Lay de Dame» de Christine de Pisan. No he pogut consultar l'ed. de M. ROY (París 1886-1896); prenc la citació de Christine de PIZAN, *Cent ballades d'amant et dame*, ed. de J. CERQUIGLINI (París 1982), p. 139.

130. V. 4 de l'anònim «Lay contra la mort»; *apud* DUBUIS, *op. cit.*, p. 309.

131. Cf. PIAGET, *op. cit.*, p. 423.

132. Cf. *La poésie*, p. 152.

estat tractat més amunt; així mateix, recordem que la confusió és responsable de la forma de la primera cobla del lai català «Amors, qui tost fét, quant li play» (i), i que probablement és al darrera de la regularització present als poemes escrits «*como a manera de discor*» del *Cancionero de Baena*. ¿Què s'ha fet, però, de les sèries d'encadenament progressiu sense simetries? Doncs bé, bandejant l'ús ressenyat en *dits* narratius, ens les trobem, ja en el segle xv, aplicades també a peces líriques. Per exemple, a la «Copie de la Lettre de retenue» (1414) de Charles d'Orléans,¹³³ que segueix (ii), i molt significativament, a les anònimes *Règles de seconde rhétorique*, les quals consideren la «*taille de 3 et 1*» —és a dir, (ii)— apropiada «*pour complaints amoureuses ou grans lays*».¹³⁴

Evidentment, és desmesurat d'imaginar que aquesta segona via de confusió s'esdevinguí independentment i casual, amb idèntics resultats, a la literatura catalana. Per tant, cal considerar —revalidant en l'essencial la hipòtesi d'Amadeu Pagès— que només la trajectòria descrita explica que els poetes catalans tinguin com a lais v, XII i XIII. Pel que fa a les formes mètriques en concret, l'estímul francès, si més no, és indubtable, però no es pot assegurar del tot que aquests siguin importades. Cal parar esment en aquest sentit a la poca presència de (i) en peces franceses posteriors a Rutebeuf i a la preexistència de la codolada autòctona, d'origen controvertit,¹³⁵ abans de descartar una possible ampliació d'aquesta o la coneixença per altres camins del tipus mètric que els tractats de versificació llatins medievals anomenaven *caudatus rithmus continens*.¹³⁶

133. Charles d'ORLÉANS, *Poésies*, ed. de P. CHAMPION (París 1923; reprint: París 1982), vol. I, ps. 14-16, i cf. p. xxv.

134. LANGLOIS, *op. cit.*, p. 33.

135. ROSSICH, *op. cit.*, ps. 481-483.

136. Cf. LANGLOIS, *loc. cit.*, i Alfred JEANROY, *La poésie provençale dans le sud-ouest de la France et en Catalogne*, dins *Histoire Littéraire de la France*, xxxviii (París 1941), p. 85, nota 5, on es fa referència a l'exemple d'un d'aquests tractats —anònim i del segle XIII—, el qual segueix la forma (ii). El text que precedeix l'exemple diu així: «*Caudatorum rithmorum alii sunt continentes, alii non. Continentes sunt, quando distinctiones sequentis clausule concordant cum cauda precedentis, ut in hoc exemplo*» (Charles TUROT, *Notices et extraits des divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au*

D'aquestes reserves, que formulo sense gaire convicció, se'n segueixen unes altres de més decidides. Breu: (i) i (ii) no són específiques del lai ni de la *complainte*, encara que en aquesta s'hi trobin sovint; de fet, són variants d'un tipus mètric general, associable a la codolada i a d'altres sistemes primaris de progressió *ad infinitum*, apte per a composicions, de caràcter narratiu o doctrinal, que demanen extensió indeterminada per desplegar el discurs i facilitat de versificació. Per tant, una cosa és que, a través del caràcter formalment fronterer de la *complainte* i de la seva posterior confusió amb el lai, arribin a aquest gènere, i una altra que qualsevol text que presenti les formes (i) o (ii) sigui un lai. Si a França aquests metres s'usen indistintament per als poemes allegòrics narratius i les peces líriques,¹³⁷ podem postular el mateix procés a les lletres catalanes. I aquí caldria preguntar-se si no són els *dits* francesos sobretot els que animen la voga del metre; o bé què es dedueix del fet que el trobem també en textos de caire ben diferent dels que sovintegen en aquestes pàgines, com ara els serventesos que resumeixen el *Libre de ira e paciència* de Domenico Cavalca en la traducció catalana de mitjan segle xv.¹³⁸ Així, mentre que per a v, xii i xiii hem de creure en un procés d'adaptació al lai de les formes (i) i (ii), anàleg al francès, amb l'escreix de facilitat que implica partir ja d'un lai isotròfic, en el cas de iv, x i xiv la qüestió s'ha de discutir, si més no.¹³⁹

El primer d'aquests tres —presumiblement el més antic— és un poema col·lectiu. En aquesta mena de peces, el metre del discurs on

Moyen Âge, dins *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres bibliothèques*, t. xxii, 2a. part [1868], p. 456).

137. Cal advertir que la definició citada més amunt de les *Règles de seconde rhétorique* és exemplificada amb un fragment d'un *dit* de Machaut, i que la «*taille de 3 et 1*» serveix també «*pour faire diz, rommanz ou oroisons*» (cf. LANGLOIS, *loc. cit.*, nota 1).

138. Ms. 475 de la Biblioteca de Catalunya, ps. 36-42; cf. Domenico CAVALCA, *Mirall de la creu. Versió catalana del segle XV*, per Pere Busquets, ed. d'Annamaria GALLINA, vol. i (Barcelona 1967), ps. 16-17. Milà i Fontanals (*op. cit.*, ps. 305-306, nota 2, i 435, nota 3) ja adduï aquests textos a propòsit de les codolades de tres versos llargs per bé que sense indicar-ne la procedència. (Agraeixo a Jaume Riera i Sans l'orientació que m'ha permès de localitzar-los.)

139. Jordi Rubió sostingué amb claredat una opinió contrària a la de Pagès a propòsit del «*Tant mon voler*» i el cant iv de *La glòria d'amor* (*op. cit.*, ps. 444-445 i 435).

s'encasten els fragments d'altri té un caràcter funcional, diguem que de relligament —cosa que, per cert, no resulta gens senzilla.¹⁴⁰ «Lo conhort» de Francesc Ferrer, per exemple, és una ficció narrativa en noves rimades.¹⁴¹ La «Passio amoris secundum Ovidium» usa, en el seu intent cohesionador, les noves rimades, la codolada i una combinació mixta (vs. 72-79) no llunyana del ritme caudat; també el poema de Jordi de Sant Jordi entra en el camp de la narrativitat per via de la dramatització allegòrica.¹⁴² Quant al «Tant mon voler», no n'és pas, de narratiu, però el lirisme resta atenuat per la voluntat doctrinal —el poema ve a ser una mena d'*ensenhamen* d'amors que replica «Lo conhort»—¹⁴³ en invocar els testimonis i fer-los prendre la paraula. Atès tot això, potser fóra més prudent de considerar l'ús mètric de *iv* equivalent al dels altres poemes collectius, tot reparant, si es vol, en el ritme tallat de (i), més apropiat a l'exposició greu o a la queixa amorosa que no l'apariament isomètric; en canvi, deduir només de la versificació que el «Tant mon voler» és un lai, negligeix una realitat comprovada: la forma en qüestió i el terme no es corresponen unívocament. Altrament, a favor de la primera opció fa força el fet que l'autor no bategi així el poema, contra el que sol ésser corrent,¹⁴⁴ i que, en referir-s'hi, parli de «mes noves» (v. 39) sense més precisions.¹⁴⁵

Per al cant *iv* de *La glòria d'amor* (xiv) es podrien repetir arguments molt similars. A. Pagès defensà la seva condició de lai allegant

140. *Vid. supra*, nota 112.

141. *Vid. HLC*, III, ps. 30-33.

142. *Cf. ed. cit.*, ps. 69 i 266-268.

143. *Cf. HLC*, III, p. 161.

144. *Cf. art. cit., supra*, nota 69, ps. 190-191.

145. Crec que caldria traduir l'expressió per «les meves paraules»: *cf. DCVB*, s. v. «nova», c-g. Amadeu Pagès interpretà el terme tècnicament —noves rimades— en un sentit ampli equivalent a «poesia, versos» (*La poésie*, ps. 264 i 324), i per tant considerà que l'autor s'equivocava en la designació (*ibid.*, ps. 144 i 156). Albert Rossich segueix aquesta interpretació i opina que el terme tenia llavors un sentit prou ampli com per incloure «aquesta forma de lai» i la «que anomenaríem més tard codolada» (*op. cit.*, p. 484). La proposta, evidentment, intenta de resoldre un problema subsidiari —ara per ara irresolt— com és el nom que podien rebre en l'època la forma de què ens ocupem i la codolada. A aquesta lectura, però, s'oposa un altre vers del mateix Torroella que diu: «Mas novas son variant de partir»; en aquest cas no es pot considerar que el terme inclouguí també la forma de la balada a la qual pertany el vers (ed. a *La poésie*, p. 264).

que s'hi expliquen els turments que pateixen les dames cruels amb els seus amadors: «*le lai et la complainte d'origine française conviennent mieux à les descriptions d'un semblable supplice*».¹⁴⁶ L'associació del metre amb el lament és en principi ben plausible, i, del record francès, n'és una prova l'aparició de la «Dama Sans Marci» (v. 392), que diu quatre versos del celebrat poema de Chartier. Ara bé, ja és més discutible que un episodi que segueix sense interrupció de cap mena el fil d'una narració allegòrica pugui ser titllat de lai; una altra cosa fóra que es tractés d'una peça lírica interpolada. El mateix Rocabertí ens adverteix, al final del cant iv i abans de retornar als tercets a la italiana, que el que segueix «Ho descriure / Per altr'estil com mils sabre» (vs. 425-426); i el cant v, en efecte, deixa de banda les dames desconeixents i ens endinsa en el jardí de Venus. Semblantment, el cant iii abandona els tercets dels dos primers —elevades reflexions amb invocacions mitològiques— en benefici de les noves rimades per descriure'ns, en un passatge narratiu fàcilment assimilable a relats de l'àmbit del *roman courtois*, la seva arribada a un castell meravellós, dibuixat al detall, on l'acull una donzella. Tot seguit els dos personatges conversen per mitjà d'intervencions alternades, sota rúbrica, en cobles de deu decasíl·labs. L'autor, doncs, sembla esforçar-se a utilitzar conscientment diverses formes narratives —«estils»—, adequades en cada cas al caràcter de l'episodi, jugant evidentment amb llurs tradicions. Pel que fa al cant iv, en aquest sentit hi compta, tant com el lament de les dames condemnades (altres episodis, de fet, són igual o més tintats de tristesa), el fet que la representant per excel·lència de la crueltat femenina sigui francesa. Concloquem: una cosa és que la forma (i) sigui associada a un cert to i a la literatura francesa,¹⁴⁷ i una altra suposar que el lai s'estén fins al terreny de la narrativa: això fóra creure en una confusió entre gèneres literaris majors del tot indocumentable en l'època, encara que hi hagi hagut alguna apreciació errònia per aquest cantó.¹⁴⁸

146. *La poésie*, p. 155.

147. Si es vol, hom pot parlar del cant iv com d'un episodi compost en forma de *complainte*, encara que —recordem-ho— el metre també és força utilitzat en *dits* narratius.

148. Milà i Fontanals (*op. cit.*, p. 437, nota 20) especulà amb la possibilitat que el *Libre de fra Bernat* rebés el nom de lai en raó de la seva forma en codo-lades; A. Rossich (*op. cit.*, p. 485) se'n fa ressò. De fet, però, es tracta d'un malen-

Les reserves emeses per a IV i XIV tenen un denominador comú: la utilització d'un tipus mètric equivalent, en els respectius contextos, a d'altres d'habitualment narratius, amb la peculiaritat, però, que la tria del ritme caudat (en aquest cas, clàusula de dos versos llargs amb un de curt que dona la rima a la següent) sembla que arrossega l'associació amb la tristesa i la gravetat de l'assumpte. Per avalar un tal ús es podria recordar, a tall d'exemple, una de les peces burlesques sorgides del cercle d'amics de Bernat Fenollar. Es tracta d'una «Obra feta per Joan Moreno per los vells»,¹⁴⁹ en la qual el poeta, abans d'encetar la diatriba contra la condició sexual i moral dels ancians, es lamenta àmpliament del desfavor amorós de la donzella, que vol maridar-se amb un vell. Potser en raó de la pena —paròdica si es vol—, l'apariament de la rima clàssic de les noves rimades es combina amb l'alternança característica de la codolada i de les formes (i) i (ii), amb un resultat molt proper a aquesta darrera pel que fa a la sèrie mètrica:

a⁸b⁸b⁸a⁴a⁸c⁸d⁴d⁸e⁸f⁴f⁸g⁸h⁴...

Penso que és en la línia de tots aquests exemples que cal situar per cloure el repàs, el cant CXXVII d'Ausiàs March. És clar que en aquest cas el text pertany a un corpus eminentment líric, i, doncs, que és possible de creure'l un lai. No m'hi faré pas fort en contra. Ara, potser és bo de parar atenció a les següents remarques. En primer lloc que, com ja sabem, cap dels dos testimonis de la tradició manuscrita no ho indica. Segonament que el poeta valencià no sembla haver tingut gaire afeció per la diversitat versificatòria ni pel conreu de la variada tipologia dels gèneres lírics, cosa que no vol dir, és clar, que no els conegués o que no hi hagués estat afeccionat en una època més reculada (recordem-nos del fragment reproduït a la primera part d'aquest treball —20—, on *lays* no pot ser associat de cap de les maneres al cant

tès l'origen del qual és el primer vers del *fabliau* de Francesc de la Via (vid. HLC, II, p. 105), on el mot inicial «Lay» — té evidentment sentit adverbial.

149. R. MIQUEL Y PLANAS (ed.), *Cançoners satírics valencià dels segles XV y XVI* (Barcelona 1911), ps. 237-242. N'hi ha una edició modernitzada: VICENT PITARCH i LLUÍS GIMENO (eds.), *Poesia eròtica i burlesca dels segles XV i XVI*, vol. 1 (València 1982), ps. 35-42.

cxxvii).¹⁵⁰ Això mateix es podria predicar del coneixement dels lírics francesos.¹⁵¹ Res, doncs, fins ara que ens assegurí la pista que porta al gènere. D'altra banda, observant amb més detall el text, són destacables la seva longitud i el fet que el líric i desenganyat lament de senectud que obre la composició aviat dóna pas a una exposició moral sobre el bé i la virtut. Si es té en compte que la queixa és moneda corrent en la poesia marquiana, i no per això s'aparta un punt de la cobla decasíl·lábica, un se sent temptat a creure que la forma excepcional del cant —única, per ser exactes, si es considera apòcrif el següent— obeeix a l'esmentat caràcter expositiu, doctrinal, més que a la consciència d'escriure un lai líric. Llavors, d'entre l'oferta de sèries no estròfiques que s'hi adequarien, seria natural que triés —ho subratlla amb encert Amadeu Pagès— «*le rythme élégiaque*»¹⁵² d'un metre que, com s'ha vist repetidament, arrossega aquesta tonalitat en molts de casos.

Mentre que la codolada sol acompanyar en les lletres catalanes la literatura plaent, paròdica, festiva o satírica,¹⁵³ els altres ritmes tallats (diguem-ne també codolades *tout court*, o amb l'adjectiu que es vulgui, o variants del *caudatus rithmus continens*, que ara com ara ignorem el nom específic de l'època, si és que en tenien),¹⁵⁴ és a dir, (i) i (ii) fan

150. *Vid. supra*, notes 33 i 34. Hi insisteixo perquè sembla que A. Pagès sí que considerarà d'alguna manera aquesta associació: a *Poésies catalanes inédites du ms. 377 de Carpentras*, p. 179, nota 2, remet a la seva edició *Les obres d'Auzias March*, I, ps. 155 i 209, les quals corresponen, respectivament, al comentari de la versificació del cant cxxvii i al fragment que he reproduït més amunt sota el núm. 20.

151. En aquest sentit, i a l'espera del que puguin donar estudis futurs sobre les fonts del poeta, només es pot fer esment d'un passatge imitat d'Alain Chartier (*vid. M. de RIQUER, Alain Chartier y Ausias March*, «*Revista de Filologia Espannola*», xxxix [1955], ps. 336-338).

152. *La poésie*, p. 155.

153. *Vid. ROSSICH, op. cit.*, ps. 483-484. Això és naturalment una generalització; el metre no sempre es troba deslligat del registre que, en expressió cèlebre, Roger Dragonetti anomenà *gran chant courtois*, aquí representat especialment per la tradició tolosana: vegeu, per exemple, la sentència que clou les *Trobes en labors de la Verge Maria* (ed. de M. SANCHIS GUARNER [València 1974], ps. 99-102).

154. Fet i fet, aquesta és una qüestió de noms, i en la tradició catalana ens hem servit sempre del mot codolada. En la ignorància de l'origen d'aquesta i de la relació genètica que puguin mantenir tots els ritmes caudats entre ells, potser és millor no crear confusió, ja que l'única oposició real entre les codolades i les

costat, en el camp de la literatura sàvia, al tractament greu d'una matèria amorosa o moral, o totes dues coses alhora. Per bé que potser no és l'única a tenir present —recordem-nos dels «servents» del *Libre de ira e paciència*—, la literatura francesa forneix, de Rutebeuf en endavant, exemples que corroboren d'una banda la funcionalitat del tipus mètric en qüestió com a vehicle d'un discurs narratiu o expositiu, dilatat i sense les restriccions pròpies de la concentració lírica, i d'una altra, l'associació amb el lament. La *complainte* dels segles XIV i XV tipifica totes dues facetes a la vegada. Si la segona és comuna a tots els textos catalans analitzats en aquest apartat, i fa de pont en la confusió *complainte-lai* que dona compte del nom que reben V, XII i XIII, la primera —també pròpia de la codolada— explica la forma de IV i XIV (i potser també de X), i de més a més indica el camí pel qual V, XII i XIII trenquen el principi estròfic característic del gènere.

El terme lai no representa amb exclusivitat una forma —recordem la coexistència amb els lais estròfics, fins i tot en un mateix autor— que es manifesta més estesa que el gènere. Per això tal vegada seria millor de reservar el terme per a aquelles composicions estrictament líriques que, val a dir-ho, és possible de connectar amb els lais estudiats anteriorment pel contingut —lament amorós—, l'extensió —no més d'un parell de centenars de versos—, el principi d'alternança mètrica i certes característiques estructurals esmentades al començament de l'apartat. I encara més: responen, fet i fet, a l'evolució del terme, reduït progressivament, com sabem, al sentit de cant trist. Als testimonis reproduïts a la primera part, s'hi pot afegir el següent fragment, datable el 1458, que revalida el caràcter líric i cortesà del lai:

37. Antoni Vallmanya, «Sort», vs. 61-72:

*Clarament viu ab forma cortesana
e gest estar semblant una deesa;
d'art musical mostra ser capitana,
axí cantà com sentit de mestressa,
e-b cant molt fi e maner'artitzada*

codolades diguem-ne, circumstancialment, ampliades és l'aplicació a registres literaris diferents.

passà un lai, molt gloriós d'oir.
Lo sentit seu basta per discernir
tot cas d'amor axí n'és bé stilada,
molt afrontada
e ben gosada.
Lo seu nom és na Boyl Caterina,
de totes més gentil, e que Lavina.¹⁵⁵

Distingida així la forma del gènere, sembla un xic més dubtós que el cant CXXVII de March connecti amb la resta de lais catalans.¹⁵⁶ Altrament, la peça anònima «O!, be puch dir que mala sort»,¹⁵⁷ en la qual el poeta es lamenta de la desconeixença de la dama al llarg de cent quaranta versos que segueixen la forma (ii) i que es clouen amb una quarteta heptasil·làbica, podria ser tinguda com a lai perfectament.

3. EL LAI I LA POESIA CATALANA DEL SEGLE XV

En la doble trajectòria repassada als apartats anteriors és notòria la dificultat a definir el gènere i, secundàriament, el terme; indefinició, per cert, que es fa palesa per la coexistència de dues variants d'aquell i fins per la problemàtica aplicació en algun cas del mot lai usat lliurement a alguna de les peces intitolades així. Ara, més que reincidir en l'intent de precisar els límits desdibuixats del gènere (cosa que, pecant per defecte, ha originat la discussió sobre la propietat o no d'incloure-hi iv, xi i xiv) forçant l'estat de la qüestió, convé de reconsiderar-la en un

155. Per a la «Sort», *vid. HLC*, III, ps. 191-193, on s'edita justament aquesta cobla i el comentari marginal del cançoner. Hi ha una edició íntegra del text, citada, *supra*, nota 84.

156. Encara que sense cap caràcter provatori, potser és escaient de remarcar que no hi ha ni una pista que relacioni el cant CXXVII amb els lais de Ramis i Navarro, textualment parlant, ni amb el «Tant mon voler», tot i que els tres darrers demostrin el coneixement de la poesia marquiàna, com es veurà més endavant.

157. Ferran VALLS I TABERNER (ed.), *El cançoner del XVè segle de l'Ateneu Barcelonès*, «Butlletí de l'Ateneu Barcelonès», I (1915), ps. 67-76. També en els plec impresos però inèdits del *Cançoner de l'Ateneu* (ed. de R. ARAMON I SERRA, ps. 126 ss.).

marc més ampli, ja que les dificultats o incoherències exposades responen en bona part a condicionaments literaris generals de la poesia del segle xv. Basti recordar que en les lletres franceses també s'esdevé un procés de confusió i diversificació del lai, o que en les altres literatures peninsulars assistim a un fenomen paral·lel amb el descord. (Ni que sigui entre parèntesis, val la pena de comentar que no té gaire sentit l'especulació ideal sobre un gènere químicament pur, inexistent en la literatura catalana i difícilment presumible en la ment dels nostres poetes. El que sí que podem imaginar-hi són certes associacions que caldrà posar en solfa.)

Dos fets comuns a l'època donen compte de la indefinició: l'extensió del sentimentalisme i la tristesa amorosos, i l'esperit de síntesi que la poesia posttrobadoresca manté necessàriament en perpetuar una tradició cada cop més llunyana, l'esgotament o la ignorància de la qual la reproduïxen de vegades en formes manieristes —i lleveu tot matís valoratiu al terme. Totes dues qüestions, paradoxalment, alhora que dissolen l'especificitat del lai, n'asseguren la vitalitat, i en definitiva fan que esdevingui en certa manera paradigmàtic de l'evolució de la poesia cortesa catalana de finals del segle xiv en endavant.

La queixa amorosa, en efecte, és el pont que uneix les diverses formes que conflueixen en el gènere, desvirtuant-lo des d'aquest punt de vista, però és també allò que justifica en part la seva fortuna. O a l'inrevés: com s'ha vist més amunt, el terme lai és associat amb la tristesa fins al punt de reduir els seus significats al de lament líric, i això, és clar, no ajuda gaire a distingir-lo d'una gran part de l'expressió poètica restant. Tant si es mira d'un cantó com de l'altre, és palès que com més va més domina el contingut la forma, i d'aquí que es produeixi un relaxament d'aquesta amb els resultats ja coneguts: la indeterminació dins el corpus de cançons plurimètriques amb versos curts, en un cas, i la utilització de formes estròfiques en l'altre. Des d'aquesta òptica —parcial, com veurem—, el lai no és sinó un enfilall de queixes que l'amant formula per implorar mercè a una dama desconegent. La seva longitud admet l'anàlisi psicològica del sentiment, amb l'alternança de raons pròpia del debat intern, l'acumulació de proves de fidelitat —de la qual el lai sovint és designat testimoni— i altres consideracions habituals del màrtir d'amor. A l'aptesa de les dimensions, cal sumar-hi la presència de versos curts per evocar el desgavell anímic, o l'ús d'un ritme tradicio-

nalment elegíac, i ja tenim el mínim necessari per a un vehicle adequat a una matèria planyivola. Així és en certs lais catalans i en d'altres peces d'aquest to, i així s'esdevé en *complaintes* franceses o, per citar un exemple entre els molts aduïbles, a les llargues «Lamentaciones de amores de Garcí Sánchez de Badajoz», compostes en *sextillas* de dos *quebrados*.¹⁵⁸

No val la pena de recórrer a la menuda la casuística, altrament reiterativa, d'aquesta mena de discursos. Sí, però, notar que existeixen en la literatura catalana una tradició general i una d'interna al gènere —de fet, coincidents— que els avalen, això és: l'herència de la fina amor dels trobadors degudament reorientada dins el clima del sentimentalisme romàntic de la tardor de l'edat mitjana. La remodelació és més que res una reducció que relega el *joi* i la sensualitat en benefici dels aspectes ombrívols de l'amor: els amants no solen passar de pregadors i viuen en el turment amorós que els ha de dur a una poètica —i en alguna ocasió sembla que real— mort; d'on que en molts d'aquests versos aflori una marcada tendència a l'anàlisi introspectiva —debat entre la raó i els sentits, o els ulls i el cor, increpacions a Amor a manera d'interrogacions retòriques, etc. La tristesa resultant, que de tant tòpica acaba esdevenint de vegades monòtona excusa per a una poesia que és pur exercici social, ha estat considerada genuïnament francesa.¹⁵⁹ Ara bé, la innegable voga de certs autors —com Machaut, Grandson o Chartier—, motius —com la proliferació de vestimentes negres— o obres —com *La belle dame sans merci*—¹⁶⁰ fa la impressió d'ésser exactament això: un fet de moda més, adient a un gust d'època prou potent, per exemple, com per transformar el món artúric en una novelleta sentimental.¹⁶¹ No es tracta pas de rebaixar el prestigi de les lletres franceses en

158. Julia CASTILLO (ed.), *Cancionero de Garcí Sánchez de Badajoz* (Madrid 1980), ps. 270-276. El que no sembla haver existit en la poesia castellana són les composicions llargues no estròfiques del tipus (i), (ii) o similar; per a una explicació d'aquest fet, *vid. LE GENTIL, op. cit.*, II, ps. 195-196.

159. *Vid. PAGÈS, Le thème de la tristesse* i, en general, el seu estudi tantes vegades citat, així com el de Pierre Le Gentil per a les altres literatures hispàniques.

160. Vegeu l'estudi introductori a Alain CHARTIER, *La belle dame sans merci. Amb la traducció catalana del segle XV de fra Francesc Oliver*, ed. de M. DE RIQUER (Barcelona 1983).

161. Vegeu la introducció de Martí de Riquer a la seva edició de la *Tragèdia de Lançalot* de Mossèn Gras (Barcelona 1984), esp. ps. xxxii ss.

el segle xv hispànic ni de desvincular la crueltat de les dames desconeixents de la fortuna del personatge creat per Alain Chartier. Convé adonar-se, però, que la poesia posttrobadoresca catalana, des del *revival* tipificat per la creació del Consistori, ja posa l'èmfasi en la pena i en l'eixutor discursiva quan parla d'amor. Es podria recordar en aquest sentit l'obra de Gilabert de Próixita, de Jordi de Sant Jordi en part, o d'Andreu Febrer. Els dos lais d'aquest, justament, són una bona mostra d'aquest estil, i val a dir que, si fem abstracció del terme lai i de la forma, poc s'aparten del to de la majoria de la seva producció restant. Per això és factible de creure que inauguren una petita tradició que desemboca —ja neutralitzada la singularitat versificatòria original— en els lais escrits en codolades ampliades, és a dir, aquells on domina completament el contingut sacrificant la dificultat d'execució a canvi d'una forma vehicular més discursiva.

Més amunt he parlat de síntesi, i és així com es pot entendre la superposició de la moda francesa al llegat trobadoresc, o l'assimilació, quantitativament menor, de la poesia italiana.¹⁶² D'aquí que debatin, en

162. Però més llegida probablement del que sembla deduir-se repassant els capítols de fonts dels nostres poetes: recordem a tall d'exemple que Petrarca combat dialècticament amb tres representants de la poesia francesa, els quals venç, en un passatge de *La glòria d'amor* (citada *supra*, nota 57) en què es debat l'autoritat en matèria amorosa. No és pas la intenció d'aquest treball entrar a fons en una qüestió d'història cultural tan complexa. Però no és sobrer d'insistir en el fet que, com és obvi des d'un punt de mira crític desinteressat, el coneixement d'un autor forà en la nostra latitud només pot ser entès des de les pròpies coordenades culturals, i, doncs, no es pot demanar als poetes catalans del segle xv que, renunciant a la seva tradició, valorin Petrarca, per exemple, amb ulls moderns. Això, dit sigui de passada, no implica cap presumpció d'ignorància per part seva: rastres del *Canzoniere* apareixen de tant en tant, i en alguna ocasió amb notòria fortuna. Es podria aventurar que la nostàlgia i l'anàlisi sentimental presents a l'obra del cantor de Laura eren susceptibles d'empeltar sense trasbalsos amb els turments d'amor habituals. D'on, potser, l'impacte d'algunes imatges —com la reportada a la nota 36— o certes formes i expressions que no singularitzen precisament la poesia petrarquesca. Així els *oppositos*, celebrats pel marquès de Santillana, de Jordi de Sant Jordi (*vid. ed. cit.*, ps. 219 ss.), conreats també per Mossèn Navarro (*ed. TORRES AMAT, Memorias*, ps. 439-440) i Pere Torroella (*cf. HLC*, III, p. 166); o l'enumeració inicial del sonet LXI («*Benedetto sia'l giorno, e'l mese, et l'anno, / et la stagione, e'l tempo, et l'ora, e'l punto / e'l bel paese, e'l loco...*», *ed. CONTINI*, p. 13), contrafeta en el maldit de Pere de Queralt (*vid. ed. cit. supra*, nota 31) i, pel que sembla, divulgada: «On és lo jorn, on és lo punt i l'ora / on io perdí los béns

igualtat de condicions, sobre «Qual mils d'amor los secrets coneixia», Petrarca i, versemblantment, Machaut, Grandson i Chartier a *La glòria d'amor*;¹⁶³ o que Pere Torroella, en una carta a Pedro de Urrea,¹⁶⁴ per avalar les seves opinions poc optimistes sobre l'amor, retregui els noms dels següents «doctores»: Petrarca, Ausiàs March, el marquès de Santillana, Arnaut Daniel, Juan de Mena, Oton de Grandson i Pau de Bellviure. De tots aquests, però, i en la ignorància de l'obra que pugui haver-hi hagut rere la fama del darrer —una mena de Macías català, «qui per amar sa dona tornà foll»—,¹⁶⁵ l'únic que realment justifica a bastament l'anomenada amb un mestratge de debò és Ausiàs March. I això és remarcable, perquè molt sovint, en perseguir amb tota justícia els valors literaris que fan actual l'obra del gran poeta valencià, ens oblidem en part de la seva actualitat, això és, del que significava als ulls dels seus contemporanis i successors: el màxim representant autòcton de l'amant torturat que coneix a fons, i els exposa analíticament, els secrets d'amor, val a dir tota la saviesa sobre les trampes, el desenganys, els neguits i la múltiple fenomenologia d'un amor necessàriament frustrat. Aquesta imatge l'abonà naturalment el mateix March en projectar l'autoritat del seu jo singular en primer terme i amb contínues —i tòpiques— protestes de veritat, així, per exemple, en els cèlebres cants XVIII, XXII o XXIII. Deixant de banda els recursos de sobrepujament, el cert és que una —parcial, és clar— de les aproximacions possibles a l'obra marquiana admet de considerar-la en la línia d'una tradició poètica atenta sobretot a lamentar-se de l'amor i a sotmetre a dissecció la diguem-ne psicologia de la conducta de l'amant. Una tal òptica medieval arrengrera March al costat de poetes que avui ens semblen tota una altra cosa —crec ben il·lustratiu que un ms. li atribueixi la versió catalana de Francesc Oliver de *La belle dame sans merci*—,¹⁶⁶ i l'integra al capdavall en el conjunt de referents culturals assimilats a la tòpica eròtica a l'ús, això sí: amb el tracte de mestre.¹⁶⁷

de llibertat?» s'exclama Narcís Vinyoles (E. J. VERGER [ed.], *Antologia dels poetes valencians*, I [València 1983], p. 252), i cf. els vs. 173-177 del lai v.

163. Vegeu la nota anterior.

164. Ed. BACH, p. 320.

165. Cf. HLC, I, ps. 646-647.

166. Cf. PAGÈS, *Les obres d'Auzias March*, I, ps. 45-46.

167. Bernat Fenollar, amb motiu d'una intranscendent demanda que parodia,

No fa estrany, doncs, que una bona part de la poesia catalana coetània o posterior a l'obra del valencià mostri un aire marquià;¹⁶⁸ i, com que no es pot exigir d'un poeta que sigui genial, tampoc no sobta que els ressons es concretin en manlleus que avui ens poden semblar epidèmics —com ara la proliferació de malalts o vents encontrats—, però que quallaren en la sensibilitat del moment (talment impressionaren, per cert, el redescobriment romàntic del poeta de Gandia), tal vegada necessitada d'algú que creés una imatgeria escaient al turment i al debat interiors. O que simplement la revitalitzés, car en molts casos la seva ascendència trobadoresca és provada. Els mateixos textos que hem anat veient es constitueixen en mostres de tot això.¹⁶⁹ En trio un exemple que esdevé

de fet, debats sobre les penes de la passió amorosa, s'adreça a March dient-li «Vos, Magnific, que sou molt avisat» (*ibid.*, II, p. 322).

168. Per a la influència d'Ausiàs March en la poesia catalana del segle xv, *vid.* A. PAGÈS, *Auzias March et ses prédécesseurs* (París 1912), ps. 393-403, i *ed.* BOHIGAS, I, ps. 132-145, amb referències especials a Pere Torroella. Per a alguns dels poemes objecte d'atenció en aquestes pàgines, afegiu, als exemples que seguiran, *HLC*, III, ps. 81 (Ramis) i 160 (Rocabertí).

169. A les referències de les notes anteriors i subsegüents, afegiré un sol exemple *in extenso*. Al lai v, en el qual no s'ha documentat cap manlleu a March, hi ha una colla de fragments que coincideixen amb el peculiar to expressiu del poeta valencià, així els que tracten del foc intern (vs. 125-126), del vestit d'amor (vs. 163-164), de la singularitat del turment de l'amant, que el fa cridar com un foll (vs. 153-156) i passar com un mort en pena als ulls dels altres (vs. 121-124). És clar que aquests motius no són ni de bon tros exclusius de March, però tenint en compte la seva autoritat reconeguda i difosa, avalada de més a més per una qüestió tan important i poc estudiada des d'aquesta òptica com és la catalanització de la llengua (*cf.* J. M. SOBRÉ, *Ausiàs March, the Myth of Language, and the troubadour tradition*, «Hispanic Review», 50 [1982], ps. 327-336), aquesta familiaritat que em sembla reconèixer potser vol dir alguna cosa. Sobretot si parem esment en el grau de complexitat que ateny en Pere Torroella l'anàlisi de la passió amorosa (*cf.* ROMEU, *op. cit.*, p. 401, i la seva lectura del lai vi, que n'és un excel·lent representant). En posaré un darrer exemple del mateix text. Es tracta concretament dels vs. 86-115, en els quals al poeta, abocat a la tristor i reclòs en ell mateix, li ve al pensament «una himatga» de la dama, cosa que l'asserena. Vegem-ne el fragment central: «Lavors recort, sabeu a qui? / —A una himatga que-m porti / Al temps que d'equella parti / De qui's semblan, / Qu'Amor pintà, fantasiant, / Ab lo pinsell dells (h)ulls mostrant / L'imaginar tot ço ne quant / Natur'i mes, / Que no pens puxa ser compres / Per negun juy, si ya no es / Per sobramar verda-der pres / Lo sobralaus.» El tema de la contemplació interior de l'estimada absent deu ser universal, i l'immortalitzà en la literatura catalana Jordi de Sant Jordi als

gairebé simbòlic de la irradiació marquiàna i alhora de la tortura amorosa. Es tracta dels vs. 5-6 del cant III —«e port al cor sens fum continuu foch, / e la calor no-m surt a part de fora»¹⁷⁰, la primera cobla del qual és citada íntegrament al «Tant mon voler» (vs. 169-176); de més a més, els lais de Navarro i Ramis els imiten conscientment: «Crema sens fum de nit e jorn. / Dedins mon cor un secret forn / D'amorós foch / Per las venas a poc a poc / [...] / Lo cors m'ençén» (vs. 67-72), i «Crema-m tots jorns sens flama foch» (v. 16).¹⁷¹ De passada, l'exemple

seus «Stramps». Torroella, però, explica el fenomen fent-hi intervenir una abstracció del seu sentiment —Amor—, i explicita el caràcter psicològic de la situació amb termes diguem-ne tècnics —«fantasiant», «imaginar», «juy»— per acabar afirmant l'excepcionalitat i autenticitat de la seva passió —«sobremar vertader»—, cosa que li permet la comprensió. Ausiàs March, en un context molt diferent i que no vull pas assimilar al de Torroella, adopta una actitud poètica comparable: «Fantasiant, Amor a mi descobre / los grans secrets c-als pus subtils amaga, / [...] Tant en Amor l'esperit meu contempla, / que par del tot fora del cors s'aparte» (xviii, vs. 1-2 i 5-6; ed. BOHIGAS, II, p. 66); per al sentit de «fantasiar», aplicable, crec, en tots dos casos, vegeu la introducció de Lola Badia a la seva traducció del *Phantasticus* de Ramon Llull (Bellaterra 1985), p. 69, nota 26.

170. Ed. BOHIGAS, II, p. 12.

171. La imitació és confirmada pels mots de rima, els quals, per bé que corrents, són idèntics en tots tres poetes: «foc», «joc» i «poc», aquest últim en la locució adverbial «a poc a poc» en els poetes darrers; també Torroella fa encaixar així la citació al cos del poema (vs. 177-178). La coincidència en el manlleu fa pensar que els lais de Ramis i Navarro poden derivar l'un de l'altre. Sembla insinuar-ho Martí de Riquer (*HLC*, III, p. 81) i ja ho advertí Massó i Torrents (*Reperatori*, p. 352). Ultra la forma mètrica comuna i el desplegament temàtic semblant (cf. *La poésie*, p. 156), abona aquesta creença la comparació dels següents passatges:

Navarro

Com pens qu'es de ten alta sort
La que tant *am*,
E los millors pren ab son *am*
E de llur dolor me *reclam*
(vs. 43-46)

E ço que pas no sent ne plany
Qui-m deu amar.
Per ço li vull mon lay mostrar
(vs. 113-115)

Ramis

Que l[ò]s treballs me son no res,
Pus que tant *l'am*.
Sol que fos cert que-l mateix *am*,
Ab que fuy pres sens gran *reclam*
(vs. 107-110)

Per ço li fas mon lay mostrar,
E, si meresch *que-m dej'amar,*
Jo la suplich,
(vs. 127-129)

Encara que separades podrien ser considerades independents, plegades, totes aquestes concomitàncies difícilment poden obeir a la casualitat, i, a més, fan tota la

il·lustra la comunitat que es pot establir entre els lais i altres peces pel que fa al contingut, cosa que en dificulta la distinció neta. Revenim, doncs, al principi: si la tristesa amorosa justifica el conreu del gènere, també en difumina la identitat.

Aquesta explicació és tanmateix parcial, car existeix una altra tendència manifesta a l'època que és camp adobat per al lai: la insistència a fer servir els procediments formals alambinats, els quals, per via del conceptisme o del culteranisme, cauen sovint en el terreny manierista. Tal vegada ha estat un tòpic de la historiografia literària creure que aquesta pruija per l'artifici és pròpia només dels períodes epigònics que succeeixen una fase de plenitud i precedeixen un canvi o anuncien un esgotament definitiu; d'això, a la literatura catalana en tenim un bon exemple amb el tractament donat durant força temps a l'obra de Joan Roís de Corella, i, en general, és clar que el terme manierista comporta la connotació negativa de l'excés. Ara, l'esmentada propensió es pot comprovar, pel que fa a la lírica, en el cas dels trobadors tardans —Cerverí de Girona n'és un exemple— i del consistori tolosà. Més amunt s'ha fet esment de la qüestió també a propòsit de les lletres franceses —esclat dels gèneres de forma de composició fixa i *rhétoriqueurs*— i castellanes. Això mateix es pot dir d'«*os últimos trovadores*» de la poesia galaico-portuguesa.¹⁷² És cert, d'altra banda, que el *trobar ric* i el *trobar clus* dels trobadors clàssics desmenteix la consideració que l'hiperformalisme sigui exclusiu dels darrers temps de l'edat mitjana. Cal evitar, doncs, els judicis de valor generals i apuntar, això sí, que en el procés de perpetuació tardo-medieval de la tradició trobadoresca se seleccionen no sols uns temes sinó també unes formes amb bones possibilitats per al joc retòric, a la qual cosa —em centro ja en les lletres catalanes— no han de ser aliens ni la concepció poètica ni el fast àulic ni, sobretot, la dosi de mecanització i de formalisme cerimoniós que

cara d'una imitació deliberadament dissimulada —així l'equívoc «am» rimant amb «reclam» en contextos diferents, i *cf.* altres fragments que expressen idees properes, com ara els vs. 40-42/82-84, de regust marquià, i 22-25/70-73. El que ja em sembla més problemàtic d'escatir és la direcció de la imitació. Massó i Torrents (*loc. cit.*) creu que és Ramis el model. Comparant els manlleus reproduïts amb els versos originals de March, però, fa la impressió contrària.

172. *Cf.* Manuel RODRIGUES LAPA, *Lições de literatura portuguesa* (Coïmbra 1981¹⁰), ps. 328-329.

devien comportar els certàmens literaris, autèntica plataforma de la revifalla trobadoresca. D'aquesta tria, en pot ser una mostra el predicament de què gaudien els rims estramps en relació amb una forma cimera del *trobar ric*: la sextina d'Arnaut Daniel, un dels trobadors amb més fama a jutjar per la seva ocurrència en els panteons de poetes il·lustres.¹⁷³

Com sabem, aquesta tendència és representada pel lai des de la seva introducció a la literatura catalana. La fama del gènere com a *tour de force* i el prestigi de la versificació francesa ho justifiquen: aquesta aurèola és prou poderosa com per desplaçar el terme *descort*, tot i que a la pràctica la implantació enllaça ràpidament amb la tradició provençal i acaba derivant en alguns casos —els lais estròfics— vers formes ben allunyades dels models francesos. Aquí també s'opera, doncs, una síntesi, la clau de volta de la qual sembla ser Jordi de Sant Jordi, perfecte representant de la brillantor retòrica. A part «Los enuigs», la fortuna dels seus «Stramps» confirmen aquest paper de mitjancer i difusor de formes de versificació amb colorit de *trobar ric*.¹⁷⁴ (Simplificant, es podria afirmar que, amb repercussió i fama interiors, sembla l'equivalent de March en el terreny formal si cerquem punts de referència autòctons i a l'abast de la poesia de l'època.)

Traçada aquesta línia, no es tracta ara de jutjar la distància que separa qualitativament els lais d'Andreu Febrer o de Jordi de Sant Jordi d'altres peces posteriors com ara les de Martí Garcia. Sí, en canvi, d'anotar que la posteritat del valencià pot haver recollit la prouïja versificatòria com un valor, i prescindim del fet que en més d'un cas els lais estròfics atenuïn a la pràctica la dificultat de la composició fins al punt de confondre's amb cançons biocades o laiades:¹⁷⁵ en aquestes circumstàncies compta més l'aparença que l'entitat real. Un valor, val a dir-ho, que casa perfectament amb l'única prova tangible —semblances formals a part— d'aquesta difusió: l'agrupació de lais —«Los enuigs» entre

173. Em remeto a l'article de Josep Pujol sobre els versos estramps que es publicarà en el núm. 3 d'aquesta revista.

174. Vegeu la nota anterior.

175. En la qual cosa —apunto hipotèticament— pot haver-hi tingut també a veure la inexistència d'un patró únic i segur, així com l'absència de definicions en les preceptives d'arrel trobadoresca. En desplaçar el terme *descort* però prendre una forma autòctona, el lai es troba indefens des del punt de vista de la codificació.

ells— del *Cançoner de París* descrita al començ del segon apartat.

Aquest recull, en efecte, és especialment important per diverses raons. En primer lloc, perquè documenta la pervivència del gènere —en la consciència literària, s'entén— a les darreries de segle ¹⁷⁶ i a despit de les dificultats de fixació cronològica dels espècimens amb què comptem. Segonament —aquí anava— perquè sembla procedir d'ambients propers, si no directament vinculats, a la poesia de certamen.¹⁷⁷ L'abundor de rúbriques que descriuen al detall la composició, i encara les anotacions complementàries al marge de la taula inicial, abonen prou la preocupació per la preceptiva que informa el cançoner. Que el responsable de la compilació, en fi, donés un tracte específic al lai confirma la simpatia del gènere amb el gust imperant en els concursos poètics. I aquí les dues línies aparentment paral·leles que vitalitzen el conreu del lai —això és: com a exponent d'una matèria trista i com a forma artificiosa— convergeixen d'una manera natural. Basti recordar que s'arribà a convocar un certamen per veure qui poetitzaria millor la desconexença de la dama, i que guanyà la joia Antoni Vallmanya amb una peça de versificació pretesament complexa.¹⁷⁸

Tot comptat i debatut, la coincidència dóna compte dels autèntics límits d'un gènere que d'entrada fa l'efecte d'ésser més aviat indefinible, i explica la coexistència dels dos grups de lais establerts —diferenciats perquè primen respectivament un aspecte o l'altre, però amb punts de

176. Més enllà del segle xv sembla desaparèixer. No n'hi ha rastres en l'*Art de trobar* de Francesc d'Olesa, com era d'esperar, atesos els seus antecedents. Lamentablement, s'ha perdut una poètica de Pere Serafi que fóra interessantíssim de conservar atesa la seva participació en certàmens literaris, així com la síntesi de components de la seva producció, entre els quals, encara, els estramps cars —rims de fènix— o un sonet amb estrambot tractable d'*enueg* (vid. HLC, III, ps. 598 ss., i Josep ROMEU I FIGUERAS, *Poemes en castellà atribuïbles a Pere Serafi*, «BRABL», XXXVI [1975-76], ps. 140-144). L'únic poema que vagament podria relacionar-se amb els nostres és una «Obra de amor en epístola», planyent, que combina heptasíl·labs i tetrasíl·labs (vid. J. M. de G[RAU] i J. R[UBIÓ] O[RS] (eds.), *Obras poéticas de Pere Serafi* [Barcelona 1840], ps. 54-55).

177. Vid. PAGÈS, *Les obres d'Auzias March*, I, ps. 11-12, i J. MASSÓ I TORRENTS, *L'antiga Escola poètica de Barcelona* (Barcelona 1922), ps. 41-42 i 49-52. Per al caràcter dels certàmens del segle xv, *ibid.*, ps. 46 ss., i HLC, III, 365 ss.

178. Cf. *La poésie*, ps. 347-354, i HLC, III, ps. 188-190. La peça en qüestió ha estat esmentada *supra*, nota 84, entre els exemples de plurimetria que configuren el camp de confusió dels lais.

contacte— alhora que recull els dos sentits que enregistra el terme al segle xv: el de lament i el de «cant molt fi», amb «maner'artitzada», que reportava justament el notari Vallmanya (37); tots dos lírics —ja sigui més per la matèria o per la manera—, tots dos pertanyents al món de la forma cortesana, de la cerimònia de certamen. Aquest enquadrament, la síntesi de tradicions literàries que s'hi efectua, la mateixa originalitat d'algunes peces o solucions formals, i fins la trajectòria del terme, conviden a tractar el lai de representant de la lírica catalana tardo-medieval en tota la seva complexitat més que a considerar-lo indefectiblement un reclam de la influència francesa, certa però al capdavant assimilada i adaptada, com sempre s'esdevé arreu, en les coordenades culturals autòctones.