

*La gaia ciència a Nàpols: l'«Illuminator» de Jaume Borbó (1453)**

The «Gaia ciència» in Naples: Jaume Borbó's «Illuminator» (1453)

Josep Pujol

Universitat Autònoma de Barcelona
josep.pujol@uab.cat - ORCID: 0000-0002-4864-3211

Marta Marfany

Universitat Pompeu Fabra
marta.marfany@upf.edu - ORCID: 0000-0002-0639-6910

Enviat: 13/10/2022; acceptat: 24/10/2022; publicat: 31/1/2023

RESUM: L'article recull les notícies conegudes sobre Jaume Borbó (doc. 1439-1453), mestre de cant a la capella reial d'Alfons el Magnànim a Nàpols, i ressegueix l'estructura i les fonts del seu tractat *Illuminator* (1453), escrit en català i conservat en llatí, sobre gèneres poètics, vicis i algunes figures retòriques. L'examen de l'estructura i de les definicions revela que la font principal de l'obra és el *Compendi* de Joan de Castellnou (ca. 1341). L'article examina també les definicions dels gèneres francesos de forma fixa, que són la principal novetat del tractat.

PARAULES CLAU: preceptiva poètica; gèneres trobadorescos; *formes fixes*; retòrica; gaia ciència; capella reial; música medieval.

ABSTRACT: Jaume Borbó (doc. 1439-1453) was «master of the boys» at the Neapolitan royal chapel of Alfonso the Magnanimous, and the author of the *Illuminator*, a treatise on poetic genres, vices and rhetorical figures, written in Catalan in 1453 and preserved in a Latin version only. The article shows that its structure and contents, especially the definitions of rhetorical figures and troubadour genres, are based on Joan de Castellnou's *Compendi* (ca. 1341). Borbó updated his treatise with the definition of some *formes fixes* of French origin, which are examined as well.

KEYWORDS: Poetic treatises; Troubadour genres; *Formes fixes*; Rethoric; *Gaia ciència*; Royal chapel; Medieval music.

* Aquest treball forma part del projecte PID2019-103874GB-I00 (UAB) i del projecte PID2021-123266NB-I00 (UPF) finançat per MICIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE. Agraïm a Sadurní Martí algunes precisions sobre Castellnou.

La bibliografia sobre els tractats catalans de gaia ciència s'atura sempre a la ratlla de 1400 amb el *Torsimany* de Lluís d'Averçó, que compendia i glossa llargament les *Leis d'amors* i hi afegeix un diccionari de rimes. El segle xv, però, produí encara un tractat preceptiu català que ha passat gairebé desapercebut: l'*Illuminator*, de Jaume Borbó. Tot i que l'autor és un desconegut en els estudis sobre literatura catalana medieval en general, i en els dedicats a la preceptiva poètica en particular, no ho és tant per als estudiosos de la història de la música al segle xv, en virtut del càrrec que ocupà a la capella napolitana d'Alfons el Magnànim i d'un parell d'opuscles seus conservats. El més important és l'*Illuminator*, un tractat breu sobre gèneres poètics, vicis i figures retòriques, escrit en català a Nàpols el 1453, però preservat només en una versió llatina d'un seu deixeble, copiada el 1473 a Sicília en un manuscrit miscellani de textos sobre música i altres disciplines del *quadrivium*. L'única edició del text, acompanyada d'una introducció, es deu a un musicòleg (Gallo 1975). Malgrat la brevetat, el caràcter convencional i uns quants problemes d'intel·lecció derivats de la traducció al llatí i dels errors de còpia, el tractat testimonia la continuïtat de la tradició preceptiva occitanocatalana i aporta novetats a l'hora d'ampliar el catàleg dels gèneres poètics.

➤ 1. Jaume Borbó en la documentació

Mestre Jaume Borbó (de vegades escrit Barbó)¹ era ciutadà de Barcelona, on es documenta entre 1439 i 1443 com a mestre de cant de la Seu de la ciutat. Com a tal, copià la música de dos oficis «freschs» en cant d'orgue en un llibre del cabiscol de Barcelona Miquel Blasco (1439) i algunes antífones al llibre dels invitatoris de la Seu (1440) (Villanueva 2015: 130-131). L'hi tenim documentat per darre-
ra vegada el 1440, quan prengué al seu servei un adolescent valencià a qui havia d'ensenyar música

privadament (Hernando 2005: 965, doc. 32; Villanueva 2015: 130-131). El 1443 o 1444 passà a Nàpols, tot conservant els seus privilegis de ciutadà: per una lletra del rei Alfons als consellers de Barcelona de 1447, sabem que ostentava el càrrec nominal de «guarda dels leons» de la ciutat, que li comportava el privilegi de la pastura de cabres dins el terme, confirmat i ampliat en aquest document (Madurell 1963: 277, doc. 201).

Aquest darrer document l'anomena «mestre de fadrins de nostra capella». El 1453 signa amb aquesta mateixa condició l'*Illuminator* («adolescentulorum cappelle alti Alfonsi regis magister»), i està profusament documentat exercint a Nàpols aquesta activitat didàctica a la capella reial des de 1444 (per ex., «mestre de cant dels fadrins de la capella del dit senyor», Villanueva 2020b: 78, doc. 143). Sovint apareix en la documentació com a «xantre de la capella del senyor rey» (Villanueva 2020b: 79-80, doc. 145 i 152). Només en un document de 1450 se li atribueix la condició de mestre de capella, però, si no és que actuà ocasionalment en substitució d'algú altre (com apunta Atlas 1985: 29), potser només és una manera abreujada de referir-se a la condició de mestre de cant.² És fàcil veure que el seu passatge a Nàpols coincideix amb la conquesta i l'establiment del Magnànim a la ciutat, i amb l'augment de la nòmina de cantors al servei de la capella reial (Atlas 1985: 26-36). Sembla clar que, a més d'ampliar el nombre de cantors, el rei en contractà un amb la funció específica de formar-ne de nous (que, d'altra banda, sabem que el rei feia buscar als territoris peninsulars de la Corona).³ És molt explícit un pagament reial d'octubre de 1444 a mestre Jaume Borbó, cantor de la capella reial i mestre de cinc joves cantors de la mateixa capella, per a comprar sis cavalls, un per a ell i cinc per als deixebles, per-

2. Durant aquests anys, l'ofici fou exercit pels cistercencs Jaume Albarells i Domingo Eixarc (Atlas 1985: 22-30), als quals Villanueva (2020b: 50-51) afegeix Lambert d'Azamar.

3. Per sengles lletres de 1446 i de 1457, sabem que el rei Alfons havia enviat un delegat a Catalunya, València i Aragó per cercar «alguns fadrins disposats, abtes e ab bones veus, per cantar e honrar nostra capella» (Gómez Muntané 2001: 296-297). Ryder (1992: 414), potser confós per una referència a Borbó en el mateix passatge de Gómez Muntané, afirma per error que l'enviat fou Jaume Borbó.

1. Es tenen notícies de Jaume Borbó des de Mini-
eri Riccio (1881), assumides després per Anglès (1975 [1961]) i ampliades en la bibliografia més recent. Després de Gallo (1975) i d'Atlas (1985: 29-36), els avenços més importants, amb documentació nova de l'Arxiu del Regne de València, venen de la mà de la tesi doctoral i els treballs subsegüents de Francesc Villanueva (2015, 2020a, 2020b).

què puguin acompanyar el rei en els seus viatges (Minieri Riccio 1881: 53; Anglès 1975 [1961]: 1022).

Borbó desapareix de la documentació de cancelleria el 1451. Com hem vist, en datar l'*Illuminator* el 1453 encara s'hi presenta com a mestre de fadrins, i, per tant, devia continuar en el càrrec. Però el 1454 l'ofici l'ocupava Pere Brusca, que arribaria a ser més endavant mestre de capella (Atlas 1985: 29 i 35). No es coneixen més notícies de Jaume Borbó.

➤ 2. L'obra de Jaume Borbó: l'*Illuminator*

El manuscrit Catània, Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39, fou copiat a Sicília el 1473 per Matheus de Collitortis, de Castrogiovanni (avui, Enna). Conté 32 textos majoritàriament de teoria musical (des de Boeci a tractats sobre el contrapunt), amb espai per a la geometria i l'aritmètica. Conserva dues obretes de Jaume Borbó: un tractat musical sobre les *proportiones* (f. 35-37v), i el *Luminator* (segons l'incipit) o *Illuminator* (segons l'èxplot) (f. 8-11v; aquest títol apareix també escrit tot sol en el foli 1r, que és en blanc). El primer text, de fet, és un fragment de la *Summula proportionum* de Prodoscimo de Beldomandi (†1428) amb una breu introducció i alguna addició (Herlinger 1987: 26), i sembla que vol ser un complement dels tractats de Goscalcus copiats en els folis precedents.⁴

Com es veu per la foliació, l'*Illuminator* és molt breu. Consta d'un *Prologus* d'a penes deu ratlles i de quatre *capituli*, dedicats successivament als *modos inveniendi*, als vicis «que excusari possunt per aliquas rettoricales figuras», als vicis «que non excusari possunt» i a algunes figures retòriques. El colofó final és doble: primer, tenim el de l'autor, que dona autoria i data:

Ego enim Jacobus Borbo, minimus inter musicos adolescentulorum cappelle alti Alfonsi regis magister, melius quod potui hunc parvulum libellum ordinavi sub era Domini millesima quadringentesima quinquagesima tertia. (§ 6.3, p. 85)⁵

4. El manuscrit ha estat descrit, i el seu contingut detallat, unes quantes vegades. Vegeu sobretot Gallo (1975: 72, n. 4), Kristeller (1977: 42), Herlinger (1987: 22-26) i Schreuer (1989: 25-30).

5. A les fórmules d'èxplot que precedeixen aquest paràgraf, l'obra ja ha estat qualificada de «debilem et parvissimum libellum» (6.1, p. 85). Citem sempre indicant secció, paràgraf i pàgina de l'ed. Gallo (1975).

En un segon colofó, un deixeble de Jaume Borbó es fa responsable d'haver traduït el text del català (la «layca lingua» del text) al llatí⁶ i d'haver-ne fet una còpia, tot per ordre de l'autor:

Ego enim supradicti reverendissimi magistri Borbo humilis discipulus et inter clericos regie cappelle minimus et ignorantissimus omnium, per preceptum eiusdem magistri Borbo scripsi et de reseranti stilo in hoc presenti actuli, id est de layca lingua in latinam transtuli. (§ 6.4, p. 85)

A més d'avançar la divisió del tractat en capítols, el breu *prologus* en declara la intenció de transmetre el saber, a l'ombra de l'autoritat dels oradors i els poetes antics:

Cum ego in libellis Marci Tullii Ciceronis, Virgiliique Terentii sepius legi et in ceteribus doctoribus, in eis multa inveni gracie posita que ad pulcritudinem loquendi satis sufficiunt, qui etenim tam in metro quam in prosa multa dixerunt; sed sunt multi qui vulgari sermone metricare volunt, quibus de meo parvissimo ingenio aliqua in brevi libello edoceam et in bisbinos capitulos breviter quid et quomodo esse debent metros ordinare docebo. (§ 1.1, p. 79)

Borbó s'adreça a uns lectors probablement catalans susceptibles d'exercitar-se en l'art de fer versos segons els preceptes de la gaia ciència. Podien ser els seus escolans a la capella reial o cortesans i servidors reials, no ho sabem. En qualsevol cas, i amb independència de si uns continguts tan escauats podien realment satisfer aquesta necessitat sense recórrer als manuals més extensos i difosos, l'obra neix en el context de la cort, i més exactament la capella, del Magnànim. Potser la referència inicial als models llatins vol constatar, més enllà del tòpic, l'existència d'una sòlida cultura llatina en l'entorn del monarca, que conviu amb l'exercici de la poesia en llengua vulgar i la música profana que s'hi associa.

En canvi, l'autor no té res a dir sobre el títol del tractat. No sabem si el títol de l'original català responia literalment a la versió llatina (*Illuminator?* *Enluminador?*), però el sentit és transparent:

6. Que l'original era en català, i no, posem per cas, en italià, ho proven, a més de l'origen de l'autor, les formes catalanes mantingudes en la versió llatina, com ara *viro-lay* o *rondell baladenc*, o les traduccions literals, com ara *iteracio* per *tornada*, entre d'altres.

el manual que explica i clarifica allò que és desconegut o obscur. No és impossible que hagués volgut evocar un tractat musical tan difós com el *Lucidarium in arte musicae planae* de Marchetto de Pàdua (fl. 1305-1319), copiat també en el manuscrit de Catània.

➤ 3. Els continguts de l'*Illuminator*

Al colofó, Borbó presenta el seu «parvissimum libellum» com un esforç de divulgació de les autoritats que l'han precedit en la matèria: «dicta magistrorum antiquorum reseravi» (§ 6.2, p. 85). La referència a les autoritats, sempre de manera genèrica i sense cap nom o títol concrets, és contínua: per exemple, al quart capítol afirma que parlarà de les figures retòriques «sequens semper vestigia preceptorum meorum» (§ 5.1, p. 84), i arreu s'escuda en els *doctores*. Els *doctores* són, és clar, les *Leis d'amors* i els seus derivats. Alberto Gallo establí sense entrar en detalls la relació dels capítols 2, 3 i 4 (especialment, el tercer) amb la doctrina de les *Leis*, però ara podem precisar més. Els vicis excusables per figures (cap. 2) i els vicis que no es poden excusar (cap. 3) corresponen, respectivament, a les categories que Joan de Castelnou sistematitzà al *Compendi* com a vicis «fora sentència» i vicis «en sentència» (reprengué la classificació Averçó al *Torsimany*, invertint-ne l'ordre de presentació).⁷ Els segons no són excusables de cap manera perquè afecten la congruència o la moral del discurs, mentre que els primers deixen de ser vicis quan s'introdueixen en virtut d'una figura de retòrica, com s'estableix ja des de la primera redacció de les *Leis*, que per a cada vici presenta l'excepció i l'«escuzatio d'alcunas figuras o per ornat d'alcunas flors de rethorica» (IV, § 29.103, ed. Fedi 2019: 650).

Quant als vicis no excusables, la llista de Borbó coincideix amb tota la tradició (*Leis – Compendi – Torsimany*), amb l'omissió, potser accidental, dels de *breueza* i *generalitat*. En canvi, la llista i la definició dels vicis «fora sentència», excusables, se separa de l'explicació poc nítida de

7. No tenim una datació precisa per al *Compendi*, que se sol situar ca. 1341. Se n'han conservat tres manuscrits, i fou usat per Averçó al *Torsimany*. Per als textos preceptius de Castelnou, vegeu Casas Homs (1969), Maninchedda (2003) i Cura Curà (2005). Per a la figura literària i professional de Joan de Castelnou, i la seva identificació, és fonamental Martí (2017).

les *Leis d'amors* i coincideix, en ordre i sovint literalment en les definicions, amb la del *Compendi*. Igualment, al capítol quart, la limitació a vuit figures, que no corresponen a cap llista de les *Leis d'amors*, també deriva del *Compendi*: de les vuit, cinc són esmentades per Castelnou com a figures per les quals es poden excusar uns determinats vicis «fora sentència», de manera que l'operació de Borbó ha consistit a extreure de l'explicació dels vicis al *Compendi* una sèrie de figures amb les quals construeix el seu capítol —val a dir que les addicions fan de més mal explicar: *extazi* és un barbarisme (Gallo 1975: 76), i la hipèrbole i la metàfora són esmentades sense definició en altres llocs del *Compendi*.

Que les definicions deriven del tractat de Castelnou es fàcil de veure en les repeses literals («Anaphora est quando plures clausule incipiunt ab una dictione», «Perannomenon est quando plures dictiones incipiunt ab una et eadem littera», § 5.6 i 9, p. 85), els resums (e.g. «Gravanti rimo est quando tu ponis in una metro duas vel tres dictiones unius soni», § 3.10, p. 82), les subdivisions («Replicacio apud nos tribus modis sumitur. Primo...», § 3.5, p. 82) i les excepcions («Et ab istis supradictis excipiuntur nomina propria et nomina possessiva», sobre la *replicacio*, § 3.5, p. 82; «sed excipis: “o”, “e”, “cum”, qui copulative habentur in arte», § 3.11, p. 82, sobre el *fastidiosum verbum*).⁸ Tanmateix, també hi ha definicions que se separen de la font, perquè generalitzen («Frenum dicitur quando ponis duo nomina et per sillabam qua primum perficitur sequens incipit», § 3.13), són més explícites («Yat facis dum in ordine ponis plura verba quorum precedens finiat in vocali et ab eadem vocali sequens incipit», § 3.12, p. 82), o, al contrari, més vagues («Collisio est quando lo-

8. Heus aquí els passatges corresponents del *Compendi*: «Anafora es una figura quant mant verset, o motas clausas, o motas coblas començon per una matexa dicio» (§ 19, ed. Casas Homs 1969: 99); «Paranomeons es quan motas dicions començon per una matexa letra...» (§ 23, ed. Casas Homs 1969: 104); «Rims fexucs se fay quant otra duas diccions de motas sillabas o quays de una matexa acordança hom pausa en un bordo de ·viii· sillabas o de mays... Item se fay rims fexuchs quan ultra tres mots de una sillaba o d'un acort hom pausa en un bordo de ·viii· o de mays sillabas» (§ 12, ed. Casas Homs 1969: 90). Per als altres casos citats, en què Borbó resumeix passatges més llargs, vegeu paràgrafs 3-7 (*replicacio*) i 25 (*mots pesants*) (ed. Casas Homs 1969: 83-87 i 105-106).

cantur in aliqua ordinacione plura verba similia in terminacione», § 3.17, p. 83). De vegades es permet d'innovar pel seu compte: adverteix contra el vici *error* amb una citació evangèlica («Memor esto: “diligens dominum deum tuum ex totis viribus et mente et proximum tuum sicut te ipsum” [Lc 10.27], in hiis enim preceptis pendet tota lex et prophete», § 4.10, pp. 83-84), o afegeix un proverbi difós quan condemna el de *iactancia* («recorderis quod laus proprio ore sordescit», § 4.13, p. 84). En un cas extrem, on hauria de definir el vici de *vulgar*, que segons Castellnou consisteix a començar l'obra amb «paraules trop comunes e trop divulgades», com ara refranys corrents (§ 51, ed. Casas Homs 1969: 134), hi trobem una definició del plagi potser extreta de fonts llatines:

Est enim viciū vel satis turpe quando dicis aliquod dictum et a temetipso non dicis, sed rapis alienando ab antiquis compositoribus et illo tunc diceris publicus fur et latro manifestus. (§ 4.18, p. 84)⁹

I encara hi ha un cas més singular que resulta de la combinació d'error de còpia i d'innovació. A la llista de vicis excusables del capítol 2, s'hi recullen «ligacio, tediacio», que després es defineixen separadament com a «Ligacio» i «Dediacio». A totes les redaccions de les *Leis d'amors*, al *Compendi* i al *Torsimany* s'hi tracta el vici «liament empost de diccions» o «de diccio». És clar que «Dediacio» no vol dir res i és un error per «de diccio» que ja devia dur la font de Jaume Borbó: ara, si darrera la lliçó hipotètica «liament dediacio», l'autor hi va veure dos conceptes diferents, i si li hem d'atribuir a ell la duplicació de definicions, cal sospitar de la seva competència en la matèria i, al mateix temps, admirar-nos de la seva capacitat inventiva: la primera (*ligacio*) es defineix en

9. El llenguatge fa pensar en la denúncia dels plagiadors en el prefaci de les *Institutiones grammaticarum* de Priscia (noteu especialment el passatge en cursiva): «namque festinantius quam volui hos edere me libros compulerunt, qui *alienis laboribus insidiantes furtimque et quasi per latrocinia scripta aliis subripientes* unius nominis ad titulum pertinentis infanda mutatione totius operis in se gloriam transferre conantur» (ed. Hertz 1885: 2). Agraïm a un dels revisors anònims el suggeriment de la possible relació amb la definició de *depilatio* a la *Rhetorica novissima* de Boncompagno da Signa: «depilatio nihil est aliud quam furtiva substractio alieni laboris.» (ed. Gaudenzi 1892: 292)

termes més propis dels vicis en sentència (com ara *separació*, *vana digressió* o *iteració*), mentre que la segona és una generalització a partir dels vicis per contacte de sons a final i començament de mot (com ara *fre* o *metatisme*):

Ligacio est dum in una ordinacione vis ligare plures sententias et finaliter nullam eorum concludis.

Dediacio est quando tu dicis duo nomina proferendo unum post alium et littera ultima primi sit initium secundi. (§ 3.15 i 16, p. 82)

Gallo considerarà «un poco più problematica» la identificació de les fonts del primer capítol, que n'és la part més original: els *modi inveniendi* són els *dictats*, és a dir, els gèneres poètics, tot i que Borbó hi inclou algunes formes mètriques que, en rigor, pertanyen a altres categories. L'interès recau en les definicions i, sobretot, les novetats.

A part de l'esquematisme de les definicions i dels errors de traducció i de còpia, una de les dificultats principals deriva de la traducció al llatí dels termes propis de la preceptiva occitana o francesa, perquè no sempre les equivalències són sistemàtiques ni del tot transparents. En resumim les principals. El terme *dictat* és traduït per *modus inveniendi* en la presentació dels gèneres, però dins el tractat hi trobem *ordinacio*, *ordo* o *loqucio*; *bordó*, és a dir, vers, és traduït per *metrum*; *rim*, acort o *acordansa* per *consonancia*, excepcionalment per *rimum* (sempre en acusatiu plural, *rimos*) i, en un cas, per *sonum*; *cobla*, per *co(p)pula*; *tornada*, per *iteracio*. En la descripció de gèneres de forma fixa, hi apareix repetidament el terme *pes* (normalment en acusatiu i genitiu plural, *pedes* i *pedum*), que en principi fa referència als peus de l'estrofa dels gèneres fixos; d'aquí que hi apareguin també els conceptes musicals *apertum* i *clausum* traduïnt els francesos *ouvert* i *clos*, referits a les cadències en els peus de l'estrofa de composicions com la cançó o la balada.¹⁰ Ara bé, no sempre és clar que *pes* hi tingui aquest sentit, perquè en altres llocs és un sinònim de *metrum* i vol dir vers (així,

10. «Pes (“foot”; plural *pedes*): the first section of a canso, typically consisting of two musical phrases. The first phrase ends inconclusively on an *ouvert* (“open”) cadence, usually on a step above the final; the second ends conclusively on a *clos* (“closed”) cadence on the final itself. There are usually two pedes at the start of a canso» (Cyrus 2003, s.v. *pes*).

quan defineix el *bioc* com un *pes admissus*, és a dir, un vers solt). Els gèneres francesos aporten també els conceptes de *ingressum* i *regressum*, de sentit dubtós (vegeu més avall).

Com es pot veure en les taules adjuntes, la llista de dictats segueix la de les *Leis d'amors*, amb omissions i addicions. Les omissions no semblen intencionades, sinó accidentals en algun estadi de la transmissió del text català o llatí; altrament, costa d'explicar l'absència de gèneres fonamentals com la cançó, el sirventès i la dansa, que a les *Leis* i derivats es descriuen seguits entre el *vers* i el *descort*. Les addicions són, d'una banda, tipus de vers (els estramps i el bioc), i, de l'altra, els gèneres de forma fixa d'origen francès, que no ocupen un espai a part, sinó que s'intercalen entre els altres (de fet, obren i tanquen la llista de gèneres de les *Leis*; queda a part, al final, el misteriós *maridats*).¹¹

3.1 Gèneres de tradició trobadoresca

Totes les definicions provenen de les definicions versificades comunes a les tres redaccions de les *Leis d'amors*, reproduïdes al *Compendi* de Joan de Castellnou i, amb comentari, al *Torcimany* de Lluís d'Averçó, en el mateix ordre.¹² Ja s'ha esmentat l'omissió dels gèneres cançó, sirventès i dansa, i subratllem també la probable (con)fusió dels gèneres de debat de la tenço i el partiment.

En general, quan la definició del model és concisa, el text es limita a reproduir-lo literalment, com és el cas de la retronxa o l'escondit, que acabem amb els versos de les *Leis*. En el primer cas, destaca l'ús de «metris» traduïnt «coblas»; evidentment, la lliçó *tanço* de la segona és un error banal per *canço*:

Retrandia dum vis facere, **sequere vestigia versus, tamen ipsam ordina cum retronquatis metris.** (§ 2.10, p. 80)

11. A la llista prèvia a les definicions, però, *maridats* és just després de la *ballada* (p. 79).

12. Citem sempre el text de la primera redacció de les *Leis* (*Leis1*) segons l'edició de Beatrice Fedi (2019), que segueix el manuscrit 2884 de la Bibliothèque municipale de Tolosa de Llenguadoc (*T*). Ocasionalment, editem o fem notar les lliçons —primitives— del manuscrit Sant Cugat, 13, de l'Arxiu de la Corona d'Aragó de Barcelona (*B*), més pròximes a la lletra del nostre text (i coincidents també amb les de les *Flors del gai saber* i el *Compendi* de Joan de Castellnou).

Escondig est **quidam ordo per quem ille qui est accusatus** alicuius culpe seu aliquarum culparum cum pulcris et bene ordinatis verbis **se excusat, et tenet viam de tenço** [ms. tanço]. (§ 2.12, p. 80)

Retroncha dictatz es **d'acort**
Am vers car es del sieu resort,
Exceptat que totas vegadas
Se fay de coblas retronchadas.
(II, § 167.2, p. 385-386. Cf. *Flors*, v. 3256-3259, ed. Anglade 1926: 42)

Escondigz es trop bos dictatz,
Per lo qual cel qu'es acuzatz
Se dezencuza tota via.
Estiers **de chanso no-s desvia.**
(II, § 169.2, p. 386. Cf. *Flors*, v. 3274-3277, p. 42)

En general, però, les definicions resumeixen molt o extracten allò que, a parer del compilador, resulta més rellevant. Per exemple, la definició del vers es limita al tema i el nombre de cobles (amb l'únic error de *novem* per *X*, que no hem documentat en cap redacció de les *Leis* o en tractats que en deriven); l'exigència de dues tornades fa pensar en la *Glossa* de Castellnou al *Doctrinal* de Raimon de Cornet: «Vers pot aver de ·V· a detz coblas e doas tornadas» (ed. Casas Homs 1969: 196):

De verso tibi dicam quid sit, et dico quod est quando aliqua ordinacio **loquitur de re vera**, et possunt esse **quinque vel novem copule et due iterationes.** (§ 2.6, p. 80)

Vers es us dictatz en romans,
De sen, quar es verays, tractans.
[...]
E conte de ·V· a ·X· coblas,
E la tornada, si la doblas,
Far se pot, neysh en tot dictat.
(II, § 159.2, p. 379; cf. *Flors*, v. 3090, 3095-7, p. 40).

Igualment resumida i simplificada es presenta la definició de la pastorella, especialment pel que fa a estrofes i melodia, de la qual no parla. L'afirmació taxativa que si tenen més d'onze cobles «non sunt de arte» podria ser un eco d'un comentari limitador del nombre d'estrofes a les *Leis* («pot haver ·VI· o ·VIII· o ·X· coblas o may, so es aytantas cum sera vist al dictayre, mas que no passe lo nombre de trenta», II, § 153.2, p. 376). L'addició de «truffis» suggereix també la descrip-

ció prosificada de *Leisi*: «E deu tractar d'esquern per donar solas [...] quar trufar se pot hom am femna e far esquern la ·I· a lautre ses dire e ses far viltat e dezonestat» (II, § 153.2, p. 376):

Pastorella est quedam graciosa et pulcherrima loqucio et debent esse decem [ms. debet .X.] **vel undecim coppule et si sunt amplius non sunt de arte et debet loqui de truffis seu de derisionibus.** (§ 2.9, p. 80)

**Us bels dictatz es pastorela,
Que ·VI· oz ·VIII· coblas capdela
E ·X· algunas vetz o may**

Am noel so plazen e gay,
No ta lonc cum chansos requier,
Ans lo vol ·I· pauc viacier.
Pero can .XXX. coblas passa
Cascus pot dir qu'es longa masa.
D'esquern deu pauzar son dictat,
Ses far e ses dire viltat.
(II, § 166.2, p. 385. Cf. *Flors*, v. 3244-3253, p. 41)

A l'hora de descriure el plany, segueix el model de vegades ben literalment (vegeu «qu'om fay» traduït per «quod homo facit»), però hi afegeix una precisió («virtutes rei perditte seu ammise») que suggereix la descripció en prosa de *Leisi*.¹³ Com ha fet en el cas de la pastorella, omet les referències al so.

Planto est unum dictum quod homo facit se dolendo et potest habere tot coppulas [...] quod narret **quid perdidit et de quo lamentatur** et quid illi accidit et virtutes rei perditte seu ammise. (§ 2.11, p. 80)

Planhs es dictatz qu'om fay per dol,

Que de ·V· a ·X· coblas col
Am so noel e quaysh planhen,
E lonc e pauzat e plazen;
E soen per abuzio

13. «Plangs es us dictatz qu'om fay per gran desplaizer e per gran dol qu'om ha del perdemen o de la adversitat de la cauza qu'om planh, quar enayssi quo hom fa plang d'ome o de femna, ayssi meteysh pot hom far plang d'au-tra cauza, coma si una vila oz una ciutatz era destruïda e dissipada per guerra o per altra manera. Et es del compas del vers cant a las coblas, quar pot haver de ·V· a ·X· coblas» (II, § 155.2, p. 377).

14. Indiquem una possible llacuna. A la vista de la descripció en prosa de *Leisi*, reproduïda a la nota anterior, hi caldria, almenys, «sicut versus», o una expressió semblant.

Se pren de vers o de chanso.

E deu hom dire lauzors grans
Am plazens motz e may los dans
Qu'om pren e son aparegut

De so qu'om planh et ha pergut.

(II, § 168.2, v. 1-2 i 7-10, p. 386. Cf. *Flors*, v. 3262-3, 3267-71, p. 42)

De la tençó i el partiment, només descriu el primer adaptant el model, amb l'error de limitar les cobles a cinc, un nombre suggerit, potser, per l'error ·V· que comparteixen *Flors* i un manuscrit del *Compendi* de Joan de Castellnou (incongruent amb la necessitat d'un nombre parell de cobles).¹⁵

Tenço [ms. Tanço] **questio duarum parcium** est, ita quod **unus conatur partem suam vincere et questio illa debet finiri in quinque coppulas et debet iteracio querere sentenciam.** (§ 2.8, p. 80)

Tensos es debatz on tensona

**Cascus per sa part e razona,
Per mantener son propri¹⁶ fag;
E deu hom fenir aytal plag
De ·VI· a ·X· coblas al may.
E pueysh tornada cascus fay,
En laqual devon elegir
Jutge per lor plag deffinir.**

(II, § 164.2, v. 1-8, p. 384. Cf. *Flors*, v. 3197-3204, p. 41)

La descripció del descort segueix molt literalment la font, avantposant (i fent exclusiu) el tema amorós. Sorpren la conversió de *lengatges* en *longitudine*. És clar que l'error remunta a Borbó, que no va llegir o entendre *lengatges* o *lengatjes*, sinó probablement *longaries*, o una cosa semblant, potser també per influència de l'al·lusió al «divers compas» (de fet, l'addició «scilicet sillabarum», que no és a la font, vol aclarir aquesta 'varietat de llargària', potser a la vista de «totas de divers compas»). L'error no és insòlit: el manuscrit del *Compendi* de la Biblioteca Universitària de Barcelona (ms. 150) porta en aquest punt la lliçó *lengarjes*,¹⁷ que pot donar la clau del que diu Borbó:

15. «de ·V· a ·X·» *Flors*, «de ·v· a ·ix·» *Compendi*, ms. Palma, Societat Arqueològica Lulliana, 4 (Cançonier d'Estanislau Aguiló).

16. Editem segons *B* i *Flors*.

17. Tot i que Casas Homs (1969) i Maninchedda (2003) llegeixen *longaries*, potser perquè la tinta d'aquest foli està parcialment esborrada, la lliçó del manuscrit és prou cla-

Est discort **amoris loqucio** et **potest habere tot coppulas sicut** [ms. sic] **versus**, tamen volunt **rimos discordabiles** et **variabili longitudine**, scilicet sillabarum. (§ 2.7, p. 80)

Descortz es dictatz mot divers
D'aytantes coblas coma vers
De rims,¹⁸ **de so dezacordablas**

E de lengatges variablas,

E singulars e d'un amas

O totes de divers compas.

E deu mays, segon que ns appar,

D'amors o de lauzors tractar.

O de querela, quar no-l vol

Sidons aymar ayssi com sol.¹⁹

(II, § 163.2, v. 1-10, p. 382-383. Cf. *Flors*, v. 3165-3174, p. 41)

L'addició de termes tècnics de versificació com l'estramp i el bioc entre els gèneres no és gaire congruent, com tampoc no ho són gaire les definicions d'un i altre. En el primer cas, llegim:

Est extremum rimum quando aliquis facit aliquod opus et in fine [ms. finem] omnium copularum facit unum rimum prime copule. (§ 2.15, p. 81)

A part la confusió entre *estram(p)* i *estrem*,²⁰ la definició no s'acorda a la dels versos estramps segons les *Leis* (Pujol 1988-89). Més aviat sembla que defineix el *rim espars* o solt, en aquest cas al darrer vers de la cobla, però al mateix temps entenent-lo com a represa d'una rima de la primera cobla. També pot voler definir els *rims dissoluts* (cobles de versos sense rimar, que rimen de cobla a cobla), depenent de com s'hagi d'entendre «in fine omnium coppularum»: el darrer vers de la cobla, o el final de tots els versos de la cobla? Quant al bioc, la definició és imprecisa:

ra. Un copista, o el mateix Borbó, hauria pogut cometre el mateix error de lectura. El substantiu *long(u)aria* està documentat en Jofre de Foixà, *Regles de trobar*, Marshall (1972: 60-61); cf. *DOM*, s.v., i veg. *DCVB*, s.v. *llongària*, amb documentació de finals del segle XIV.

18. Restituïm la lliçó *De rims* comuna al ms. *B* de *Leis*, a les *Flors* i al *Compendi*, d'acord amb la descripció de Borbó. Fedi (2019) edita la correcció *D'acort*.

19. En els dos últims versos editem la lliçó primitiva testimoniada per *B* i, amb variants, per *Flors*.

20. L'error es registra també en el manuscrit de l'*Art de trobar* de Francesc d'Olesa, de 1538 (Pujol 1988-89: 60, n. 64). A la llista prèvia de gèneres, la forma *rimos stranis* sembla un simple error paleogràfic.

Byoch est quando in aliquo opere tu reperis quatuor pedes inquadatos et postea reperis et unum de consonancia ultimi, et talis vocatur pes admissus. (§ 2.16, p. 81)

No diu res de la mesura del vers bioc en relació amb els precedents i només n'indica la represa de rima. Sembla que «quatuor pedes inquadatos» vol descriure quatre versos, potser avariats, o bé versos de quatre síl·labes, com en els exemples de les *Flors* (v. 1482-1573, ed. Anglade 1926: 22-23), tancats pel bioc, més curt. (En tot cas, aquí l'ús de *pedes* sembla diferent de l'ús que en fa en les descripcions de formes fixes.)

3.2 Formes fixes franceses

Les definicions dels gèneres d'origen francès són més problemàtiques. No coincideixen amb les de l'*Art de Dictier* d'Eustache Deschamps, tal com ja va indicar Gallo (1975: 76), ni amb les de cap de les *arts de seconde rhétorique* conegudes, recollides a Langlois (1974). Això no vol dir que no hi hagi una font, amb el mateix paper que les *Leis* o el *Compendi* per als gèneres de tradició trobadoresca: malgrat els problemes d'intel·lecció, hi ha una terminologia i uns conceptes estructurals propis d'aquests gèneres comuns a aquestes definicions, i del tot diferents de la manera de descriure els gèneres en els tractats tolosans. D'altra banda, podria haver-hi confusions entre les formes, i és difícil saber si determinats termes s'hi usen en sentit mètric o bé musical. Tampoc no podem descartar que alguna de les descripcions correspongui a un gènere d'origen italià, com ara la *ballata* o el *madrigal*, tot i que la comparació amb el difós tractat d'Antonio Da Tempo *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332) no ha revelat cap relació significativa, més enllà d'alguna coincidència terminològica esperable. Reproduïm les definicions en l'ordre en què es presenten (vegeu la taula), amb els comentaris pertinents.

Virolay quid sit primo dicam: est enim octo pedum pulcra ordinacio, ita quod in medio coppule perfectam sententiam requiescere faciat; et si ignoras quid sit coppula, est enim recta metrorum adiunctio. (§ 2.4, p. 80)

La definició, potser incompleta, no és gens clara. El terme *peu*, en principi, hauria de designar

nar les unitats (normalment, dues de dos versos cadascuna) que configuren la primera part de la cobla, abans de la coda o *volta* que reprèn les rimmes del refrany en les formes fixes. Ara bé, ni la definició esmenta que el *virelai* és una peça amb refrany en cap, que es repeteix a la fi de cadascuna de les cobles, ni és clar que *pes* hi tingui el sentit mètric i musical convencional; potser senzillament designa els versos, i vol dir que el *virelai* ha d'estar compost per cobles de vuit versos. Això faria sentit si tenim en compte que el *virelai* es va anar simplificant en una composició d'una sola estrofa, sovint de vuit versos, amb refrany inicial i final, i potser faria sentit segons com interpretem la segona part de la definició, que exigeix que al mig de la *coppula* hi caigui una sentència perfecta. Si assumim que *coppula* vol dir 'cobla' («recta metrorum adiunctio»), i que *sententiam* només pot voler dir, seguint l'ús comú i el de les *Leis*, 'sentit', potser hem d'entendre que la cobla ha d'estar dividida en dues meitats (els peus i la coda) que han de tenir un sentit acabat, complet.²¹

Lay proprie sumptum idem est quod plantus, tamen duo metra canunt per unam consonanciam, tercium autem per aliam partem pergit ad libitum inventoris. (§ 2.5, p. 80)

La relació del *lai* amb el plany com a composició de lament és tòpica al segle xv (Cabré 1987: esp. 122-132). La definició, però, no correspon a la complexa estructura del *lai* francès de dotze estrofes tal com el fixà Guillaume de Machaut i el codificà Eustache Deschamps. En canvi, es pot relacionar amb les diverses formes evolucionades del *lai*: composicions de díctics o tríctics amb biocs capcaudats, que la tradició francesa denominava *lai*, *lai en complainte* o, senzillament, *complainte* (Cabré 1987: 112-125). En la tradició catalana s'anomenen *lai* poemes no estròfics compostos

21. Si, en canvi, interpretàvem els «octo pedes» com a seccions musicals, seríem més a prop de la descripció del *rondeau*, que era una composició d'una sola estrofa amb vuit seccions musicals A B a A b A B (les majúscules indiquen seccions idèntiques en text i en música, i les minúscules seccions amb la mateixa música que la majúscula corresponent però amb text diferent). El *virelai* va acabar confonent-se amb el *rondeau* (Lote 1951: II, 181-183). Cal tenir present que la terminologia és poc estable, i que els *piez*, per a Eustache Deschamps, són síl·labes (vegeu, per exemple, Sinnreich-Levi 1994: 70).

de tríctics amb bioc, per exemple el poema «Qui volrà veure un pobre estat» de Pere Torroella, i de díctics amb bioc, com, entre d'altres, «A Déu siau, vós, mon delit» d'Ausiàs March (CXXVII) i «Tant mon voler s'és dat a Amors» de Pere Torroella (Cabré 1987; Marfany 2019: 101-102). La definició, justament, sembla fer referència als díctics («duo metra canunt per unam consonanciam») amb bioc, que introdueix una rima nova («tercium autem per aliam partem pergit»).

Ballada est ordinacio duodecim pedum in serie ita quod duo primi unum sequantur sonum, tercium autem mutet, quartus et quintus sicut duo primi, sextus sicut tercium, septimus et octavus, nonus et decimus sicut tercium et sextus, undecimus et duodecimus sicut primus et secundus, ita quod in primo sint clausum et apertum. (§ 2.13, p. 80)

No hem trobat correspondència amb cap definició coneguda de la balada francesa. La forma mètrica estàndard són tres cobles, cadascuna amb refrany al final, de vegades amb un *envoi* o tornada tancant la peça. *Sonum* hi deu voler dir 'so, melodia', i per tant som davant una descripció musical (com la dels *maridats* més avall) que indica l'alternança de dues melodies al llarg dels dotze peus. Els peus podrien ser els versos, però també podrien designar seccions musicals; si fos així, la descripció encaixaria en part amb l'estructura musical de la balada, que caldria multiplicar per les tres cobles.

Rondell baladenc est quando facit ingressum de balada cum aperto et cluso et eius regressum de canço est. (§ 2.14, p.81)

La definició torna a ser escarida i poc clara. Aquesta composició, segons Borbó, començaria com la balada, amb les parts *ouvert* i *clos* de l'estructura musical dels peus, i tindria tornada com la cançó, si entenem així *regressum* (tot i que en altres llocs tornada es tradueix per *iteracio*). Una altra opció fora que *regressum* vulgui denominar el que en italià i castellà es designa com *volta* o *vuelta* de la cobla dels gèneres en forma de dansa amb refrany. Fet i fet, doncs, el text no descriu ni l'estructura complexa del *rondeau* ni la més simple de la balada. En francès existien les *chansons*

balladées (equivalents als *virelais*),²² però no hem documentat enlloc el terme *rondell baladenc*, si bé, hipotèticament, es pot relacionar amb els «rondeaux entés ens es balades» ('rondells empeltats en balades') que Jean Froissart incorporà a cada una de les quatre sèries de balades del seu *Trésor amoureux*: consisteixen en un *rondeau* seguit per una balada, en la qual cada primer vers d'estrofa reprèn un vers diferent del refrany.²³ El terme *enté* el fa servir Eustache Deschamps a *L'Art de dictier*, referit a les balades amb *envoi* (Sinnreich-Levi 1994: 78), i també apareix en altres autors, tot i que no sempre és clar si l'«empelt» fa referència al text o a la música (Butterfield 2003). En qualsevol cas, la descripció de l'*Illuminator* apunta a una hibridació de rondell i balada.

Maridats est quedam nova et ordinatissima compositio; efficitur duobus modis: unus est maior, alter minor appellatur. Est maior in qua duodecim pedes de necessitate locandi sunt, ita quod duo primi pedes equalem sonum et numerum reddere debent, tercius numeros duorum comprehendat sed non eorum sonum, quartus et quintus sicut primi, sextus sicut tertius, septimus et octavus de primitiva quantitate et de sexti quantitate, nonus de quantitate primi et de quantitate sexti, decimus et undecimus sicut septimus et octavus, duodecimus sicut nonum locabis. Postquam vidisti de maiori modo, de minori dicam. Est ordo talis quod in ipso dictatu, id est metro, ponantur primi duo unius quantitatis et qualitatis, tercius numerum duorum comprehendat sed non eorum sonum, quartus et quintus sicut primi in totum, sextus de quantitate et qualitate tercii, septimus sicut sextus in totum, octavus et nonus sicut sextus in quantitate et in qualitate dissonant, decimus sicut sextus vel retro gradiendo totum ordinem. (§ 2.17, p. 81)

La descripció, és clar, no té res a veure amb els *rims maridats* (o *derivatius*) de la tradició

22. Guillaume de Machaut anomena els *virelais* «chanson baladée» (Chichmaref 1909: II, 501-632). Eustache Deschamps, a *L'Art de dictier*, fa equivalents tots dos termes: «Après s'ensuit l'ordre de faire chansons baladées que l'en appelle "virelais"» (Sinnreich-Levi 1994: 84).

23. Hi fa referència Amadeu Pagès (1936: 117-118) a propòsit d'una balada de quatre cobles de Lleonard de Sos (al nostre parer, erradament: és una balada de quatre cobles; la repetició anafòrica de «Car és a mi» en tots els versos senars no té res a veure amb el rondell).

occitanocatalana. Sembla correspondre a un gènere versificatori de forma fixa com ara el rondell o la balada, tal com és descrita en el tractat. El terme *maridats*, doncs, deu ser la deturpació d'un altre nom per error del traductor o del copista. Atès el context i el caràcter de l'obra, podria ser un error per *madrigal*, a partir de formes com les atestades en la *Summa* d'Antonio Da Tempo i en el seu *volgarizzamento* de Gidino da Sommacampagna: com diu Da Tempo, «mandrialis est rithimus ille qui vulgariter appellatur *marigalis*» (LI, ed. Andrews 1977: 70), i, efectivament, el seu traductor el designa *marigale* (Giuliari 1870: 132 i ss.). D'altra banda, la referència a dues modalitats, major i menor, recorda les classificacions en *minore, mezza, grande*, etc. de la *ballata* del tractat de Da Tempo i la traducció de Gidino. Ara bé, la descripció no correspon a cap gènere conegut. Com en el cas de la balada, trobem una descripció de la manera com s'acorden els peus (versos, o grups de versos) en nombre i so (o en quantitat i qualitat), sense que quedi del tot clar si *sonum* fa referència a la rima o, més probablement, a la melodia. L'ús, excepcional en el tractat, de *quantitas* i *qualitas* es pot relacionar amb el que en fa Antonio Da Tempo per a designar l'estructura mètrica i el *sonus* o *sonoritas in cantu* quan descriu, justament, la *ballata* italiana: «Et istae ballatae et omnes aliae possunt fieri cum pluribus partibus eiusdem qualitatis et quantitatis, quae vulgariter appellantur *stantiae*» (XXXV, ed. Andrews 1977: 49).

4. Conclusió

Jaume Borbó havia plantejat el seu tractat com un instrument per a l'aprenentatge de la versificació en llengua vulgar, modèlic —segons ell— en la mateixa mesura que, en llatí, ho eren els *auctores* Ciceró, Virgili i Terenci. La distància entre la pretensió i el resultat, tal com s'ha transmès, és incommensurable. Però la certesa que el seu model era el *Compendi* de Joan de Castellnou, a més de fer-ne un nou testimoni de la seva difusió, ajuda a situar-lo en la història literària i a entendre'n l'estructura. Les quatre parts del *Compendi* tracten de vicis fora sentència (1), vicis en sentència (2), gèneres i normes mètriques i de rima (3), i «dictats no principals» (4), mentre que Borbó manté idèntiques les dues primeres en els seus capítols 2 i 3,

converteix la part de gèneres de la tercera part de Castellnou en el seu primer capítol, i substitueix l'apèndix sobre gèneres menors per un capítol sobre figures extretes també del *Compendi*.

Que un mestre de cant de la capella reial, versemblantment més avesat a la música litúrgica que a la profana, amb facilitat per a la cita bíblica o proverbial i per a l'allusió a altres tractats de gramàtica i retòrica, confegís un tractat amb un resum de retòrica i versificació té altres elements d'interès indubtable. D'una banda, perquè el *Compendi* que li fa de model fou obra d'un altre xantre culte i amb funcions pedagògiques a les capelles de Pere III i d'Elionor de Sicília entre 1341 i 1354 (Martí 2017: 638-641), i confirma la continuïtat entre música, poesia i instrucció gramatical i retòrica en el si de la capella reial tant a l'època «posttrobadoresca» de Pere III com a la cort «humanista» del Magnànim; encara que no en tinguem altres testimonis, la capella devia haver fet històricament aquesta funció de transmissió gramatical i retòrica. D'altra banda, perquè actualitza el catàleg de gèneres de les *Leis d'amors* en funció dels canvis en la pràctica poètica i musical dels darrers setanta anys, des dels temps en què l'infant Joan escrivia «rondells notats» i encoratjava el seu germà a fer «viralay o rondell o ballada en ffrances» (Rubió i Lluch 1909-21: I, 283-284, doc. 307, de 1380), i, a *Lo somni*, Bernat Metge feia cantar a Orfeu «virelays, ballades e cançons» (ed. Cingolani 2006: 188). Aquests gèneres s'havien aclimatat en la poesia produïda a les corts de Joan, de Martí, d'Alfons —primer a Barcelona i València, després a Nàpols—, de Joan II i de Carles d'Aragó (Torró 2009: 28 i 126-127). La música i les formes poètiques franceses havien acompanyat el rei Alfons des de ben jove (Anglès 1975 [1961]: 919 i ss.). N'hi ha prou de recordar que el seu inventari de 1417 registra un volum de poesies de Guillaume de Machaut (Alòs 1424: 397, ítem 17), que ha estat identificat amb l'importantíssim manuscrit Ferrel-Vogüé (Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell 1); importantíssim per l'antiguitat i la quantitat de poesies amb notació musical que conté, i pel seu paper en la difusió de Machaut i les formes fixes en terres catalanes: havia passat successivament per les mans del duc de Berry, el comte de Foix i la reina Violant de Bar, i és possible que després restés en mans de la reina Maria,

muller del Magnànim (Earp 1989; Alberni 2018a i 2018b).²⁴ Cap a 1450, la capella del Magnànim a Nàpols arribà a ser una de les més dotades i més importants de les corts europees, només comparable amb les de Felip el Bo de Borgonya i Enric VI d'Anglaterra, i el rei no deixà mai d'envoltar-se dels millors músics i xantres d'arreu (Anglès 1975 [1961]; Atlas 1985: 23-38; Gómez Muntané 2001: 298). En l'àmbit de la música profana, la producció de *canciones* castellanes, que singularitza l'activitat musicopoètica de la seva cort, anà de costat amb la importació de repertori franco-borgonyó (Atlas 1985: 140-144), i això vol dir balades, rondells i lais. El fet que a l'hora de descriure les formes fixes sembla que Jaume Borbó estigui definint més aviat estructures musicals que no pas mètriques s'acorda al seu ofici, i és símptoma i recordatori d'una activitat ben concreta i, és clar, de la naturalesa musical d'unes formes poètiques fixes d'origen francès que continuaven tenint predicament a Nàpols. I és un exemple, no per modest menys significatiu, de la projecció preceptiva de l'activitat musical cortesana. Com ha escrit Alberto Gallo (1992: 12),

Ai due generi di attività musicale nel castello [sc. el cant i el ball] corrispondono, del resto, due generi di trattatistica tecnica che appaiono strettamente legati all'ambiente di corte. La trattatistica sulle forme poetico musicali: dal *Donatz proensals*, riconducibile all'attività di Uc de Saint Circ e comunque alla corte trevisana di Alberico da Romano, alla *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo e al successivo volgarizzamento di Gidino da Sommacampagna, prodotti entrambi dalla corte scaligera, all'*Illuminator* di Giacomo Borbo, maestro di canto nella cappella di Alfonso d'Aragona.

➤ Referències bibliogràfiques

- ALBERNI, Anna, 2018a: «Guillaume de Machaut at the court of Aragon, 1380-1430», *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, 7 (ed. Marta Marfany, Kevin Brownlee), 173-190.
- ALBERNI, Anna, 2018b: «Machaut's Literary Legacy in the Crown of Aragon: the Catalan Chansonnier Vega-Aguiló and the anonymous *Roman de Cardeinois*», (ed.), *Medieval Francophone Literary Culture*

24. Per a la introducció, el coneixement i la influència de la poesia francesa, vegeu l'estudi clàssic d'Amadeu Pagès (1936), i Marfany (2009, 2016 i 2019). Cabré (1987) és fonamental per a l'adaptació catalana del lai líric.

- Outside France (MFLCOF). Studies in the Moving Word*, ed. N. Morato, D. Schoenaers, Brepols, Turnhout, 391-410.
- ALÒS, Ramon d', 1924: «Documenti per la storia della biblioteca d'Alfonso il Magnanimo», *Miscellanea Francesco Ehrle. Scritti di storia e paleografia in occasione dell'ottantesimo natalizio*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, V, 390-422.
- ANDREWS, Richard (ed.), 1977: Antonio Da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, Bolonya, Commissione per i testi di lingua.
- ANGLADE, Joseph (ed.), 1926: *Las flors del gay saber*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- ANGLÈS, Higini, 1975: «La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo» (1961), *Hygini Anglés Scripta Musicologica*, vol. II, ed. José López-Calo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- ATLAS, Allan W., 1985: *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BUTTERFIELD, Ardis, 2003: «Enté: a survey and reassessment of the term in thirteenth and fourteenth-century music and poetry», *Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music*, ed. Ian Fenlon, Cambridge, Cambridge University Press), XXII, 67-101.
- CABRÉ, Lluís, 1987: «El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval», *Llengua & Literatura*, 2, 67-132.
- CASAS HOMS, Josep M. (ed.), 1969: Joan de Castellnou, *Obres en prosa*, Barcelona, Funcació Vives Casajua-na.
- CHICHMAREF, Vladimir (ed.), 1909: Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, París, Honoré Champion, 2 vol.
- CINGOLANI, Stefano M. (ed.), 2006: Bernat Metge, *Lo somni*, Barcelona, Barcino (Els Nostres Clàssics, B 27).
- CURA CURÀ, Giulio, 2005: «El Doctrinal de trobar di Raimon de Cornet e il Glosari di Johan de Castellnou», *La parola del testo*, IX/1, 125-191.
- CYRUS, Cynthia J., 1997-2003: «Medieval music glossary», *The ORB: On-line reference book for medieval studies*, <<https://the-orb.arlima.net/encyclop/culture/music/orbgloss.htm>> [4/11/2022].
- EARP, Lawrence, 1989: «Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Works», *Journal of the American Musicological Society*, 42, 461-503.
- FEDI, Beatrice (ed.), 2019: *Las Leys d'amors. Redazione lunga in prosa*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- GALLO, F. Alberto, 1975: «Musica, poetica e retorica nel Quattocento: l'Illuminator di Giacomo Borbo», *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, 72-85.
- GALLO, F. Alberto, 1992: *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bolonya, il Mulino.
- GAUDENZI, Augusto (ed.), 1892: Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima*, dins *Scripta anecdota antiquis-simorum glossatorum, scilicet Rainerii de Perusio, Rofredi Beneventani, Anselmi de Orto, Hugolini, Johannis Bassiani, aliorumque* [Bibliotheca iuridica medii aevi, vol. II], Bolonya, Pietro Virano, 251-298.
- GIULIARI, Giovanni Battista C. (ed.), 1870: Gidino da Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari, da un Codice del sec. XIV della Bibl. Capitolare di Verona*, Bolonya, Gaetano Romagnoli.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, 2001: *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger.
- HERNANDO, Josep, 2005: «"Instruere in litteris, servire et docere officium". Contractes de treball, contractes d'aprenentatge i instrucció de lletra, gramàtica i arts en la Barcelona del s. XV», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 26, 945-984.
- HERLINGER, Jan (ed. i trad.), 1987: Prosdócimo de' Bel-domandi, *Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet, and Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press.
- KRISTELLER, Paul Oskar, 1977: *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries. Volume 1, Italy: Agrigento to Novara*, Leiden, Brill.
- LANGLOIS, Ernest (ed.), 1974: *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- LOTE, Georges, 1951: *Histoire du vers français*, París, Éditions Boivin, 2 vol.
- MADURELL I MARIMON, Josep M., 1963: *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón (1435-1458)*, Barcelona, CSIC.
- MANINCHEDDA, Paolo (ed.), 2003: Joan de Castellnou, *Compendis de la conexença dels vicis que-s podon esdevenir en los dictats del Gay Saber*, Càller: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana.
- MARFANY, Marta, 2009: «Balades, lais i rondells francesos en la literatura catalana del segle XV», *Mot So Razo*, 8, 16-26.
- MARFANY, Marta, 2016: «Les balades franceses del cançoner català Vega-Aguiló i Oton de Granson. Oliver de Gleu: proposta d'identificació d'un dels poetes del recull», *Cobles e lays, danses e bon saber. L'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició*, ed. Anna Alberni, Simone Ventura, Roma, Viella, 127-138.
- MARFANY, Marta, 2019: «El lai "Si bé, Fortuna, has dat lo torn": edició crítica del poema en català de la novel·la Triste deleitació». *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 6, 99-111.
- MARSHALL, John Henry (ed.), 1972: *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and Associated Texts*, Londres, Oxford University Press.
- MARTÍ, Sadurní, 2017: «Joan de Castellnou revisité: notes biographiques», *Revue des Langues Romanes*, 121, 623-659.
- MINIERI RICCIO, Camillo, 1881: *Alcuni fatti di Alfonso I.*

- di Aragona, Dal 15 Aprile 1437 al 31 di Maggio 1458*, Nàpols, Tip. Francesco Giannini.
- PAGÈS, Amédée, 1936: *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*, Tolosa de Llenguadoc–París, Privat–Didier.
- PUJOL, Josep, 1988-89: «Els versos estramps a la lírica catalana medieval», *Llengua & Literatura*, 3, 41-87.
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni, 1909-21: *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eval*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2 vol.
- RYDER, Alan, 1992: *Alfonso el Magnánimo: Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1498)*, València, Institució Alfons el Magnànim–Generalitat Valenciana.
- SCHREUER, Philip E. (ed. i trad.), 1989: *Tractatus figurarum*, Lincoln–Londres, University of Nebraska Press.
- SINNREICH-LEVI, Deborah (ed.), 1994: Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*, East Lansing, Colleagues Press.
- TORRÓ, Jaume (ed.), 2009: Lluís de Requesens, Bernat Mi-
quel, Martí Garcia, Rodrigo Dies, Lluís de Vila-rasa, Francesc Sunyer, *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*, Barcelona, Barcino (Els Nostres Clàssics, B 29).
- VILLANUEVA, Francesc, 2015: *Guillem de Podio (*1420c; †1500): estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra «Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes»*, Tesi doctoral, Universitat de València.
- VILLANUEVA, Francesc, 2020a: «El patronatge musical cortesà a la Corona d'Aragó: d'Alfons el Magnànim a Ferran el Catòlic», *La música de la Corona d'Aragó: investigació, transferència i educació*, ed. Rosa Isusu-Fagoaga, Francesc Villanueva, València, Universitat de València, 39-60.
- VILLANUEVA, Francesc, 2020b: «Il mecenatismo musicale di Alfonso il Magnanimo nel regno di Napoli (1441-1447): una lettura di nuove fonti documentarie», *Rivista Italiana di Musicologia*, 55, 37-85.

☛ Annex

Capítol 1. Gèneres¹

<i>Compendi</i>	<i>Illuminator</i>
	virolay
	lay
vers	verso
cançons	
sirventers	
dança	
discorts	discort
tensos	tenço
partimens	
pastorella	pastorella
retroncha	retrandia (retrenqua)
plang	planto (plantos)
escondigs	escondig
	ballada
	rondell baladenc (rondells baladonos)

<i>Las leis d'amors</i>	<i>Illuminator</i>
[estramp]	extremum rimum (rimos stranis)
[bordos biocatz / rim biocat]	byoch (biochs)
	maridats

Capítol 2. Vicis excusables per figures (vicis fora sentència)

<i>Compendi</i>	<i>Illuminator</i>
	dimisio sententie
replicacios	replicacio (replicatio dictionum)
mot tornat	diccio reysterata
rim tornat	replicatum rimum (replicato rimo)
pausa tornada	pausa sepe facta
bordo tornat	iteratum metrum (iterato metro)
rim fexuch	gravanti rimo (rimo gravanti)
fre	
mots pesants	fastidiosum verbum (verbo fastidioso)
hiats	yat (hyat)
	frenum (freno)
metatisme	metatisme (metatismes)
collisios	
liamens emposts de diccios	ligacio
	dediacio (tediacio)
	collisio (collisios)
pedas	pedat
falç accent	fals accen

1. Mantenim sempre l'ordre dels textos respectius. Els de l'*Illuminator* es donen en l'ordre i la forma de l'exposició. Quan en la llista que precedeix l'explicació apareixen en una altra forma, la indiquem entre parèntesis.

Capítol 3. Vics no excusables (vics en sentència)

<i>Compendi</i>	<i>Illuminator</i>
contradiccio	contradictio
separacio	seperacio (separacio)
vana digressios	vana discrectio
estls mudats	mutato stillo
iteracios	iteracio
fora vertatz	falsa loqucio
errors	error
desonestatz	inurbanitatem
malditz specials	in speciali malum dicis... (in speciali malum dicere)
iactança	iactancia
sobrelaus	superlaudare
verbositats	verba superflua
ambiguitats	ambiguitas
brevesa	
generalitat	
trasposicions	transposicio
vulgars	[...] (vulgaris)

Capítol 4. Figures

<i>Compendi</i>	<i>Illuminator</i>
[excusació de rim feixuc, replicació, mot pesant i mot tornat]	
anadioplosis	anadiplosis (anadyplosis)
epinalensis	
anafora	anaphora
	epinalensis
episeusis	
paronomasia	
poliptoton	poliptetor
paronomeons	perannomenon
	extasis
	metafora (metaphora)
	yperbola