

RAMON DE CORNET:
L'AUTOR, L'OBRA I LA CIRCULACIÓ
MANUSCRITA

Marina Navàs Farré

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/668661>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat de Girona

TESI DOCTORAL

RAMON DE CORNET:
L'AUTOR, L'OBRA I LA CIRCULACIÓ MANUSCRITA

Marina Navàs Farré

2019



TESI DOCTORAL

RAMON DE CORNET:
L'AUTOR, L'OBRA I LA CIRCULACIÓ MANUSCRITA
Annex: CD

Marina Navàs Farré
2019

CIÈNCIES HUMANES, DEL PATRIMONI I DE LA CULTURA
Dirigida per: Dra. Miriam Cabré Ollé
Dr. Sadurní Martí Castellà
Tutora: Miriam Cabré

Memòria presentada per optar al títol de doctora per la Universitat de Girona



Els Drs. Miriam Cabré Ollé i Sadurní Martí Castellà, de la Universitat de Girona,

DECLAREM:

Que el treball titulat «Ramon de Cornet: l'autor, l'obra i la circulació manuscrita», que presenta Marina Navàs Farré per a l'obtenció del títol de doctorat, ha estat realitzat sota la nostra direcció i que compleix els requisits per poder optar a Menció Internacional.

I, perquè així consti i tingui els efectes oportuns, signem aquest document.

Girona, 30 de març de 2019

Publicacions derivades de la tesi

- CABRÉ, Miriam; MARTÍ, Sadurní & NAVÀS, Marina (2009), «Geografia i història de la poesia occitanocatalana del segle XIV», *Trasllatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, L. Badia, Ll. Cabré & A. Alberni (ed.), Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum, p. 349-376. NAVÀS, Marina (en preparació), «La tradition manuscrite de Ramon de Cornet», *Revue des langues romanes*.
- NAVÀS, Marina (2010), «La figura literària del clergue en la poesia de Ramon de Cornet», *Mot so raso* 9, p. 75-93.
- NAVÀS, Marina (2013), «Le Registre Cornet: structure, strates et première diffusion», *Revue des Langues Romanes* 117/1, p. 161-191.
- NAVÀS, Marina (2014), «Saber, sen i trobar: Ramon de Cornet i el Consistori de la Gaia Ciència», *SVMMA. Revista de Cultures Medievales* 3.
- CABRÉ, Miriam & NAVÀS, Marina (2015), «'Que'l rey franes nos ha dezeretatz...': la poètica occitana després de Muret», *800 anys de Muret. Els trobadors i les relacions catalano-occitanes*, V. Beltran, T. Martínez Romero, I. Capdevila (ed.), Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 102-122.
- NAVÀS, Marina (2016), «poètica i literatura de tall trobadoresc a la cort de l'infant Pere», *L'infant Pere d'Aragó i d'Anjou, «molt graciós i savi senyor»*, Antoni Conejo (ed.), Valls-Ajuntament de Vandellòs i l'Hospitalet de l'Infant, Cossetània, p. 87-110.
- NAVÀS, Marina, ed. (2016), Ramon de Cornet, «Per tot lo mon vay la gens murmuran» (BPP 558.31), *Rialto. Troubadours, Trouvères and the Crusades*, Linda Paterson (dir.).
- NAVÀS, Marina, ed. (2016), Ramon de Cornet, «Anc no cugie vezer» (BPP 558.4), *Rialto. Troubadours, Trouvères and the Crusades*, Linda Paterson (dir.).
- NAVÀS, Marina (2017), «Les chansons, les jeux-partis et la poésie didactique de Ramon de Cornet. Édition critique», *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 2017 pour obtenir le Diplôme d'archiviste paléographe*, Paris, École nationale des chartes.
- MARTÍ, Sadurní & NAVÀS, Marina, ed. (2017a), Fr. Ramon de Cornet, «Un cirventes ay fag» (BPP 557.1), *Rialto. Troubadours, Trouvères and the Crusades*, Linda Paterson (dir.).
- NAVÀS, Marina, ed. (2019), Ramon de Cornet, *Regla*, Lleida, Càtedra Màrius Torres [en xarxa], <<http://www.catedramariustorres.udl.cat/materials/biblioteca/preceptives/index.php>>.
- NAVÀS, Marina & MARTÍ, Sadurní (en premsa), «Un nouveau témoin de la tradition manuscrite de Ramon de Cornet et Joan de Castellnou», *La Réception des troubadours en Catalogne*, Miriam Cabré, Sadurní Martí, Albert Rossich (ed.), Turnhout, Brepols (Publications de l'AIEO).
- NAVÀS, Marina (en premsa), «Els trobadors a l'aula», *Actes del XVIII Col·loqui Internacional de l'AILLC (Bucarest, 2018)*, Institut d'Estudis Catalans.
- NAVÀS, Marina (en preparació), «La tradition manuscrite de Ramon de Cornet», *Revue des langues romanes*.
- NAVÀS, Marina & TOUS, Francesc (en preparació), «Preceptiva poètica i literatura gnòmica al manuscrit D 465 inf. de la Biblioteca Ambrosiana de Milà (s. XVI)».

Índex d'abreviatures i acrònims¹

c. circa

coord. coordinador/a o coordinadors/es

dir. director/a o directors/es

ed. edició, editor/a o editors/es

et al. i altres

f. foli o folis

ms. manuscrit

n. nota

p. pàgina o pàgines

r. recto

reed. reedició

reimpr. reimpressió

rev. revisors/es

s.d. sense data

syll. syllabes

trad. traductor/a o traductors/es

v. vers o versos

v. verso

vol. volum o volums

ACA = Arxiu de la Corona d'Aragó

AIEO = Association Internationale d'Études Occitanes

ARM = Arxiu del Regne de Mallorca

BC = Biblioteca de Catalunya

BL = British Library

BMT = Bibliothèque Municipale de Toulouse

BNE= Biblioteca Nacional de España

BNF = Bibliothèque Nationale de France

CNRS = Centre Nationale de la Recherche Scientifique

CSIC = Consejo Superior de Investigaciones Científicas

NEORL = Nova Edició de les Obres de Ramon Llull

¹ Les abreviatures bibliogràfiques es troben a l'apartat final de la Bibliografia citada.

Índex de figures

Figura 1. Representació del clergue il·lustrant la <i>Trufa</i> al Registre de Cornet (f. 43v)	35
Figura 2. Façana oest de l'església de Sant-Marcel-Campes. Elodie Cassan-Pisani, (c) <i>Inventaire général Region Midi-Pyrénées</i> , Référence: IVR73_20128104071NUCA	36
Figura 3. Sala capitular de l'abadia de Pontaut reconstruïda al Metropolitan Museum of Art de New York (< https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471179 > [consulta: 23/11/2015])	41
Figura 4. Sala capitular de Pontaut reconstruïda a Mesnil-le-Roi (< http://mant-40.chez-alice.fr/Page3.htm#L_Abbaye > [consulta: 23/11/2015])	42
Figura 5. Capitell de la sala capitular de Pontaut reconstruïda a Mesnil-le-Roi (< http://mant-40.chez-alice.fr/Page3.htm#L_Abbaye > [consulta: 23/11/2015])	42
Figura 6. Torre de l'antic castell de Lavardens, on va morir Regina de Goth el 1325 (foto: Amélie Sublett)	92
Figura 7. Clau de volta procedent de la capella de Saint-Loup on es representa el sant presentant davant la Verge el comte Joan I d'Armanyac, dit el Bo, amb el seu escut d'armes (Musée Fenaille: < http://musee-fenaille.Rodésagglo.fr/oeuvre/clef-de-voute/ >)	93
Figura 8. El comte Joan I d'Armanyac a l'edat de 23 anys. Detall de la clau de volta (Musée Fenaille: < http://musee-fenaille.Rodésagglo.fr/oeuvre/clef-de-voute/ >)	94
Figura 9. Mapa de les corts	111
Figura 10. Mapa de les senyories	113
Figura 11. Fresc de Jean-Paul Laurens (segle XIX) representant el primer concurs del Consistori (Tolosa, Hôtel de ville, escalier d'honneur)	142
Figura 12. Detall del fresc on podem observar a la part inferior de la fil·lactèria el senhal «Rosa» de Cornet	143
Figura 13. Miniatura dels Annals de Tolosa representant els capítols escollits a Tolosa l'any 1352-53 (Tolosa, Archives Municipales, BB273, chronique 56: < https://www.archives.toulouse.fr/archives-en-ligne/consultez-les-archives-numerisees/les-enluminures-des-annales/les-annales-manuscrites > [consulté le 10/11/2018])	147
Figura 14. Detall representant el cavaller «Bartholomeus Ysalguierii», capítol del Port Vell de Tolosa a partir de 1352 i mantenedor del Consistori el 1355	147
Figura 15. <i>Mains intervenants dans t</i>	331
Figura 16. <i>Encadrements de t</i>	332
Figura 17. <i>Filigranes dans t</i>	334

Figura 18. <i>Hypothèse de reconstruction des cahiers</i>	335
Figura 19. <i>Cumte de la luna noela</i>	341
Figura 20. <i>Filigranes dans BMT, 894</i>	358
Figura 21. <i>Filigranes dans ARM, AT 646</i>	376
Figura 22. <i>Début de la Regla dans ARM, AT 646 (f. 33r)</i>	379
Figura 23. <i>Vat. lat. 4817 (f. 39v), <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4817> [consulté le 5 avril 2019]</i>	381
Figura 24. <i>Vat. lat. 4817 (f. 40v), <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4817> [consulté le 5 avril 2019]</i>	383

Índex de taules

Taula 1. <i>Concordances amb Frank (per gèneres)</i>	198
Taula 2. <i>Taula comparativa de continguts del <i>Libret</i> i el <i>Gardacors</i></i>	257
Taula 3. <i>Tableau bilan de la tradition manuscrite</i>	328
Taula 4. <i>Tableau du contenu de t par section et par genres</i>	346
Taula 5. <i>Tableau des pièces de Cornet dans t</i>	349
Taula 6. <i>Tableau des pièces de Cornet dans Sg</i>	354
Taula 7. <i>Tableau général de la tradition manuscrite de Cornet</i>	388
Taula 8. <i>Taula de concordança del corpus de Cornet</i>	423
Taula 9. <i>Taula de manuscrits</i>	425

Als meus pares,
Josep i Montserrat,
«per que us am tan, que m'arma n'es giloza».

Al sempre enyorat Josep M. Pujol,
In memoriam

AGRAÏMENTS

La realització d'aquesta tesi ha estat possible gràcies a la concessió d'una beca FI (2006FI_00547) de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya, de la qual vaig gaudir entre els anys 2006 i 2009. Aquesta recerca està vinculada als projectes *Corpus digital de textos catalans medievals: Eiximenis i cançoners* (FFI2011-27844-C03-02, Sadurní Martí IP), *Mecenatge i creació literària a la cort catalano-aragonesa (segle XIII-XV): evolució, context i biblioteca digital de referència* (FFI2014-53050-C5-5-P, Sadurní Martí i Rafael Ramos IPs) de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la UdG i *Troubadours and European Heritage: The Role of the Catalan Courts* (Recercaixa 2015 ACUP 00127, Miriam Cabré IP).

La meva gratitud envers els directors de tesi, Miriam Cabré i Sadurní Martí, no la sé expressar en paraules. Durant aquests tretze anys de llarga travessa, d'alegries i treballs, de pors i dubtes, sempre m'han acompanyat incondicionalment, sense ni una engruna de defallença, amb confiança, implicació i una paciència sense límits. Tothora generosos i amb l'esperit de treball en equip, el seu mestratge s'ha convertit en alguna cosa molt més valuosa, que els mots amistat i admiració no em basten.

Tot el meu agraïment també a Fabio Zinelli, pels seus apreciats consells i els seus seminaris estimulants, el millor *deportz* de la vida parisenca que tant trobo a faltar. Tot seguit, voldria agrair als professors de l'École nationale des chartes, especialment a Frédéric Duval per la seva confiança, seguiment i suggeriments de la *thèse d'école*, a Pascale Bourgain pels seus cursos de codicologia, i a François Ploton-Nicollet per la seva ajuda perspicaç en la lectura del calendari mnemònic.

La meva admiració i reconeixement de tot cor per als músics Pau Puig, Josep Navàs i Marc Guerris, el meu cosí i primer amic, a qui dec tantes coses que ja he perdut el compte.

Als bons amics Stefano Cingolani i Eduard Juncosa, amb qui cada dia aprenc i amb qui sempre estaré en deute, per la seva generositat a l'hora de respondre dubtes, de buscar documents o d'ajudar-me en la lectura i per l'escalf dels seus ànims.

Així mateix, han estat d'inestimable ajuda en qüestions històriques o paleogràfiques, de cronologia, personatges i corts: Albert Reixach, Alexandre Martínez, Jaume Torró, Alexandra Beauchamp, Hélène Débax, Guilhem Ferrand, Pierre Courroux, Wendy

Pfeffer, Paul Mironneau, Albert Rossich, Francesc Massip, Joan Soler, Daniel Piñol i Joan Gómez Pallarès.

En qüestions de manuscrits i de referències manuscrites, vull agrair a Rafael Ramos, Stefano Asperti, Christelle Chaillou, Lluís Cifuentes, Beatrice Fedi, Anna Radaelli, Maria Careri i a l'estimada Anna Gudayol, que m'ha obert els braços tantes vegades.

També vull expressar la meva gratitud a tots aquells que m'han ajudat en la lectura d'alguns poemes concrets o en aspectes més generals relacionats amb l'obra: Damien Ruiz, Xavier Renedo, Dominique Billy, Linda Paterson, Walter Meliga, Gilda Caïti-Russo, Cecilia Cantalupi, Giovanni Palumbo, Gabriel Beaskoa, Anna Alberni, Lola Badia, Elisa Varela. I als meus companys de ruta i infatigables amics Xavier Bonillo i Francesc Tous.

Als cars Franck Cinato i Guilhem Oriol pel consell preciós de la seva lectura i per la revisió del text francès. Així mateix, als companys d'Ais Francesc Niubo i Lourdes de la Fuente i als meus estimats ex-alumnes de la Sorbona i amics, la Sarah Tenfour i el Quentin Daste.

Al Jordi Passerat, que em va acollir tan càlidament a l'Académie des Jeux Floraux de Tolosa i em va obrir les portes de la seva biblioteca quan tot juts iniciava la recerca en la meva primera estada a Tolosa. Als conservadors de la Bibliothèque municipale de Tolosa i a Jean-Louis Breteau, que em va acollir a la universitat Toulouse 2-Le Mirail. A André Vignoles, el president de l'Association des amis du vieux Saint-Antonin, i l'*adjoint-maire* de l'ajuntament de Saint-Antonin, Philippe Clement, per donar-me lliure accés a l'arxiu de la vila durant tants dies hivernals. Al Marçal Girbau, que em va obrir les portes de casa seva al cor de l'Arièja. A l'Stefano Asperti i a l'Anna Radaelli per la seva acollida a Roma durant l'estada de recerca a La Sapienza.

En tots aquests anys, les persones que m'han ajudat per a la tesi, de maneres molt diferents, són moltes, massa per dedicar-hi l'espai que es mereixen, però vull pensar que cadascú interiorment ja ho sap. Així mateix, les meves sinceres disculpes si m'he deixat d'esmentar algú.

Finalment, no puc deixar d'agrair als que durant tants anys m'han donat forces i han estat un pilar fonamental: els amics, les meves nenes, la Cotonet, la Mireia, la Noemí, el Valentí, el Marc, els patidors de l'ai al cor, Raül i Miquel, i la meva família.

TAULA DE CONTINGUTS

AGRAÏMENTS	9
RESUM	13
INTRODUCCIÓ	17
1. Justificació de l'objecte d'estudi	17
2. Estat de la qüestió	19
3. Hipòtesi i objectius	23
4. Estructura, metodologia i criteris	25
I. «YEU, RAMONS DE CORNET»	29
1. L'autor	31
1.1. Elements per a la reconstrucció biogràfica	34
1.2. Un autor espiritual?	44
2. El personatge literari	65
2.1. «Yeu, Ramons de Cornet»: l'autoretrat del mestre savi	65
2.2. «Clergue... de Roergue»: el fals clergue	73
2.3. La recepció del mestre i el fals clergue: dues cares de la mateixa moneda	83
II. «E PUEYS SERA DIGZ LE VERS EN PUBLIC»: XARXA I CONTEXT	87
1. Les endreces	89
2. El mapa	108
3. Els centres de difusió principals	115
3.1. La cort de l'infant Pere	116
3.1.1. La formació intel·lectual de l'infant	117
3.1.2. Pere poeta i intèrpret	119
3.1.3. Pere mestre i protector	128
3.2. El Consistori de Tolosa	136
3.2.1. Els orígens: grans trets	136
3.2.2. Els tractats	150
3.2.3. El rol del Consistori: funcions	153
3.2.4. La poètica i l'abast de la influència del Consistori	164
3.3. El monestir o l'àmbit clerical	173
4. La poètica a l'època de Cornet	178
4.1. Els antecedents	182
4.2. Característiques principals de la poètica a la primera meitat del Tres-cents	183
III. «COBLAS NO LEYSHARAY O LOCS ME·N FALHIRIA»: LA SEVA OBRA	191
1. La forma	193
1.1. Taula de concordances amb Frank	198
1.2. «en ço veyl es mes»: els <i>contrafacta</i>	201

2. L'amor	207
2.1. «e si pogues que feyra ·C· volums tot de chansos»: les cançons	207
2.2. La teoria de l'amor i el <i>joy d'amor</i> espiritual	219
3. Els debats poètics	236
3.1. El cicle de debats	236
3.2. Altres	247
4. La poesia didàctica	250
4.1. Les epístoles	250
4.2. Proverbis i peces sapiencials	254
4.3. La poesia de consell	263
4.4. La poesia moral i satírica	266
4.5. La glossa	273
5. Els tractats de poètica	277
6. Els sirventesos polítics	292
6.1. El cicle de la croada i l'inici de la Guerra dels Cent Anys	292
6.2. El <i>planh</i>	298
7. Les peces llatines	302
8. Les peces de còmput cronològic i litúrgic	306
9. Els epígons de Cornet	310
IV. «PUYS SERA RESCRITXA DINS LOR FUELH»: <i>LA TRADITION MANUSCRITE</i>	325
1. Recensio	327
1.1. <i>Tradition directe</i>	329
1.1.1. t (t ¹ -t ²), <i>Toulouse, BM, 2885</i>	329
1.1.2. Sg, <i>Barcelone, BC, 146</i>	350
1.1.3. VeAg, <i>Barcelone, BC, 7-8</i>	354
1.1.4. <i>Toulouse, BM, 894</i>	357
1.1.5. <i>Barcelone, BC, 239</i>	363
1.1.6. <i>Milan, BA, D 465 inf.</i>	368
1.1.7. M, <i>Palma, ARM, Fons Torroella AT 646</i>	375
1.2. <i>Tradition indirecte</i>	381
1.2.1. <i>Vatican, BAV, Vat. Lat. 4817</i>	381
1.2.2. <i>Valence, Col·legi del Patriarca, ms. 627</i>	384
1.2.3. <i>Enrique de Villena, Arte de trovar</i>	388
1.3. <i>Tableau général de la tradition</i>	388
2. <i>Analyse de la tradition manuscrite</i>	390
CONCLUSIONS	403
1. <i>Résultats et discussion</i>	405
APÈNDIX MUSICAL	419
TAULA DE CONCORDANÇA DEL CORPUS DE CORNET	423
TAULA DE MANUSCRITS	425
BIBLIOGRAFIA	427

RESUM

Aquest estudi té l'objectiu d'oferir una anàlisi de conjunt de la figura de Ramon de Cornet, de la seva obra i de la seva tradició manuscrita. Cornet és el poeta occità més important del segle XIV, amb un vast corpus conservat i una tradició manuscrita molt superior a la dels seus contemporanis, que el configuren com un personatge clau a l'hora de definir i revalorar la poètica de l'època, a cavall entre la lírica trobadoresca i la lírica premarquiana, sovint silenciada o titllada de decadent. Aquest treball es divideix en quatre parts. A la primera es distingeix entre l'autor i el personatge literari, per tal de reconstruir les notícies que en tenim i alhora matisar algunes de les lectures excessivament biogràfiques que s'han fet de la seva obra. A la segona part es presenta la xarxa de circulació de la seva obra: els destinataris dels seus poemes testimonien una recepció de la cultura de tall trobadoresc que s'estén més enllà del Consistori de Tolosa i que permet dibuixar un mapa de corts occitanes i altres focus de difusió que han estat tradicionalment oblidats. La tercera part és una anàlisi de conjunt de la seva obra, que, caracteritzada per la varietat i l'eclecticisme, és el millor exemple per il·lustrar la lírica tardotrobadoresca i l'evolució que va experimentar. Els aspectes comentats s'il·lustren amb fragments de l'obra de Cornet, que cito majoritàriament de la meua edició en curs, parcialment inclosa en la tesi de l'École nationale des chartes. La quarta part presenta la recensió i descripció dels testimonis manuscrits, que tingueren una circulació notable a Catalunya, i una anàlisi del conjunt de la tradició que va més enllà del propi Cornet. Finalment, un apèndix musical en CD reproduïx cinc peces de Cornet musicades per a l'ocasió a partir de la melodia conservada dels seus models mètrics i musicals.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif d'offrir une analyse d'ensemble de la figure de Ramon de Cornet, de son œuvre et de sa tradition manuscrite. Cornet est le poète occitan le plus important du XIV^e siècle, avec un vaste corpus conservé et une tradition manuscrite très supérieure à celle de ses contemporains, qui le rend un personnage clé pour définir et revaloriser la poétique de son époque, à la charnière entre la lyrique troubadouresque et la lyrique antérieure à Ausiàs March, souvent passée sous silence ou qualifiée de décadente. Cette étude se divise en quatre parties. Dans la première partie, nous ferons la distinction

entre l'auteur et le personnage littéraire à fin de reconstruire les connaissances que nous avons et en même temps de nuancer certaines interprétations excessivement biographiques de son œuvre. Dans la deuxième partie, nous présenterons le réseau de circulation de son œuvre : les destinataires de ses poèmes sont la preuve d'une réception de la culture troubadouresque qui s'étend au-delà du *Consistori* de Toulouse, ce qui permet de dessiner une carte des cours occitanes et d'autres foyers de diffusion qui ont été traditionnellement oubliés. La troisième partie est une analyse d'ensemble de son corpus qui, caractérisé par sa variété et son éclecticisme, devient le meilleur exemple pour illustrer la lyrique troubadouresque tardive et son évolution. Les aspects commentés sont illustrés par des fragments de l'œuvre de Cornet tirés de mon édition (actuellement en cours), partiellement incluse dans ma thèse de l'École des Chartes. La quatrième partie présente la recension et la description des témoins manuscrits, ayant eu une circulation importante en Catalogne, ainsi qu'une analyse de l'ensemble de la tradition qui ne se limite pas aux œuvres de Cornet. Finalement, un appendice musical en CD reproduit cinq pièces de Cornet mises en musique *ad hoc* à partir de la mélodie conservée de leur modèle métrique et musical.

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo ofrecer un análisis de conjunto de la figura de Ramon de Cornet, de su obra y de su tradición manuscrita. Cornet es el poeta occitano más importante del siglo XIV, con un vasto corpus conservado y una tradición manuscrita muy superior a la de sus contemporáneos, lo que le convierte en un personaje clave para definir y revalorizar la poética a caballo entre la lírica trovadoresca y la lírica premarquiana, a menudo silenciada o tildada de decadente. Este trabajo se divide en cuatro partes. En la primera se distingue al autor del personaje literario con el fin de reconstruir las noticias que tenemos y a su vez matizar algunas de las lecturas excesivamente biográficas que se han hecho de su obra. En la segunda parte se presenta la red de circulación de su obra: los destinatarios de sus poemas acreditan una recepción de la cultura de corte trovadoresco que se expande más allá del Consistorio de Tolosa y que permite dibujar un mapa de cortes occitanas y otros focos de difusión que tradicionalmente habían sido olvidados. La tercera parte es un análisis de conjunto de toda su obra, que, caracterizada por la variedad

y el eclecticismo, constituye el mejor ejemplo para ilustrar la lírica tardotrovaadoresca y la evolución que experimentó. Los aspectos comentados se ejemplifican con fragmentos de su obra que cito principalmente de mi edición en curso, parcialmente incluida en la tesis de la *École nationale des chartes*. La cuarta parte presenta la recensión y descripción de los testimonios manuscritos, que tuvieron una circulación notable en Cataluña, y un análisis de conjunto de la tradición que abarca más allá del estudio del mismo Cornet. Finalmente, un apéndice musical en CD reproduce cinco piezas de Cornet musicadas para la ocasión a partir de la melodía conservada de sus modelos métricos y musicales.

ABSTRACT

This study intends to offer a comprehensive analysis of Ramon de Cornet's poetic and historical profile, his works and his manuscript tradition. He is the most important 14th-century Occitan poet, the author of a vast extant corpus with a larger manuscript tradition than his contemporaries: all of this shows him to be a key figure for the definition and reassessment of the poetics of this period, half way between troubadour lyrics and pre-Marchian poetry, often silenced or branded as decadent. This thesis is divided into four parts. The first aims at distinguishing the author from his literary character in order to reconstruct the historical evidence about him and review some readings of his works in excessively biographic terms. The second outlines the network that supports the circulation of his works, revealing a map of Occitan courts and other centres that have been traditionally forgotten. The dedicatees of his poems attest to the reception of a poetry well-rooted in the troubadour tradition beyond the Toulouse Consistory. The third section offers an overall analysis of his works, which are defined by their variety and eclecticism and represent the best example of late troubadour lyrics and its subsequent evolution. The aspects discussed are illustrated by excerpts from Cornet's work, taken from my on-going edition, which I partially included in my *École nationale des chartes* dissertation. The fourth part presents the *recensio* and description of all extant manuscript witnesses, which had a considerable circulation in Catalonia, and analyses the whole of the tradition beyond Cornet's transmission. Finally a musical appendix is included in a CD, containing 5 of Cornet's poems arranged and sung from the basis of the melodies of his metrical and musical models.

INTRODUCCIÓ

La cultura trobadoresca, en tant que expressió d'una classe social poderosa i laica, la noblesa, neix íntimament lligada al feudalisme, però l'èxit d'aquesta manifestació artística sobrepasa aquest sistema social i va experimentant canvis en relació amb la realitat social, política i cultural en la qual s'insereix. El que aquí anomenem transformacions, ha estat tradicionalment qualificat en termes de crisi, de declivi i de mort. Segons aquesta interpretació, la conquesta de la Corona francesa sobre els territoris del migdia després de la croada albigesa (1209-1229) representaria el punt de partida de la pèrdua del poder comtal a Occitània, la qual cosa hauria conduït a la davallada de la literatura trobadoresca, que es veu privada dels seus protectors. En general, la crítica ha presentat el segle XIII com la fi del període trobadoresc, amb figures com Cerverí de Girona (PC 434 i 434a) o Guiraut Riquier (PC 248), considerats els últims trobadors. Tanmateix, més enllà del seu període d'activitat es continua cultivant aquesta lírica, sobretot a la Corona d'Aragó, on la casa reial havia adoptat des de bon principi la cultura trobadoresca com a pròpia,² però també a Occitània, almenys fins a la meitat del Tres-cents, sobretot a la Provença o al Llenguadoc (com testimonien els cançoners *fi t*).

1. JUSTIFICACIÓ DE L'OBJECTE D'ESTUDI

Aquesta tesi dona veu a una part d'aquesta lírica tardana o posttrobadoresca, que en el panorama de la lírica en llengua d'oc ha estat oblidada, silenciada o sovint desvirtuada per prejudicis heretats, considerada sense interès i desproveïda de qualitat poètica. L'objecte de la nostra recerca se situa, doncs, a la primera meitat del segle XIV, quan Occitània es veu immersa en una etapa de transició que acabarà desembocant a la Guerra dels Cent Anys. En aquest context destaca la figura de Ramon de Cornet.

Segons Pierre Bec, «c'est certainement l'esprit les plus brillant du *trobar* tardif et qui, beaucoup mieux que Guiraut Riquier, mériterait vraiment le titre de "dernier troubadour"» (1984: 113). En efecte, Cornet i els poetes contemporanis es denominen *trobadors* entre ells i se'n poden considerar, tot i que el terme designa tradicionalment els poetes inclosos a la *Bibliographie des Troubadours* d'Alfred Pillet i Henry Carstens (PC), fixada ordenant els trobadors per ordre alfabètic i llur corpus en base als cançoners

² Vegeu Cabré (2013) i Espadaler (2001).

trobadorescos coneguts aleshores. La tria és coherent però no exempta de certes contradiccions: només els poetes de principi del XIV copiats en aquests cançoners tenen lloc al repertori PC (com els poetes copiats a *f*, per exemple, o els poemes afegits de Peire de Lunel a *R*; són la novena generació a la BedT); en canvi els que no hi són presents es veuen exclosos d'aquest corpus (els del cançoner *t* o *Sg*), tot i ser de la mateixa generació i participar del mateix corrent estètic, la qual cosa obliga –o obligaria en bona lògica– a estudiar-los conjuntament. Amb l'objectiu de completar i ampliar la tasca de PC, François Zufferey va publicar el 1981 la *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles* (BPP), en la qual es repertorien els poetes exclosos al Pillet-Carstens, afegint-los al final de la numeració utilitzada al PC.³ Ramon de Cornet és, doncs, el número 558 d'aquest repertori.

Cornet és la figura més representativa del període tardà de la cultura dels trobadors. L'estudi de la seva obra presenta un interès particular, ja que ofereix una veritable síntesi de l'evolució de la lírica trobadoresca. En la seva obra podem constatar l'assentament i la culminació de les tendències, experimentacions i innovacions dels trobadors del segle XIII, sobretot els de l'anomenada sisena generació. Podríem citar a tall d'exemple la revaloració del *vers*, la hibridació de gèneres, l'èxit de gèneres com l'epístola, el gust per temes didàctics i de moral aplicada, una aproximació dialèctica influenciada per l'ambient universitari, innovacions formals pel que fa a la versificació, la teorització de l'art de *trobar*, el reeiximent de la cançó piadosa i de la lectura al·legòrica, etc. A excepció de la dansa, gènere en voga a l'època però absent en Cornet, el seu corpus reflecteix aquesta sèrie de tendències que també es manifesten coetàniament en el domini d'oïl, com per exemple la consolidació dels *serventois*, l'aparició del *chant royal* o de les versions paròdiques, la *sotte chanson* i el *fatras*, totes presents als *puys* del nord de França.⁴

Per altra banda, la seva transmissió manuscrita ens ha llegat un corpus vast, que sobrepassa el de la majoria de trobadors de gran èxit, com Bernart de Ventadorn, Bertran de Born, Raimbaut de Vaqueiras, Raimbaut d'Aurenga, Marcabru, Folquet de Marsella, Raimon de Miraval, Arnaut Daniel, Uc de Sant Circ, etc. Des d'un punt de vista quantitatiu, el corpus de Cornet és comparable al d'Aimeric de Peguilhan o al de Peire Vidal; en nombre d'obres conservades només el superen Gaucelm Faidit, Guiraut de

³ Tot i que la llista no és completa i deixa alguns autors al marge.

⁴ Per als *puys*, vegeu els estudis de Gérard Gros i Michèle Gally.

Bornelh, Bertran Carbonel, Guilhem de l'Olivier d'Arle, Cerverí de Girona, Guiraut Riquier i Peire Cardenal.

Cornet és un autor eclèctic, cultiva gèneres ben diversos com la cançó, el *vers*, l'epístola, el sirventès, la tençó, el díctic aariat, etc. De la lliçó moralitzant a la *trufa* (facècia), passant pel requeriment d'amor, els consells i les crítiques polítiques, els debats religiosos, l'exegesi, els còmputos cronològics o el mestratge retòric. Com acabem d'esmentar, entre el seu repertori genèric, aparentment només hi manca la dansa. L'eclècticisme i l'amplitud del seu corpus el converteixen en el millor testimoni per palpar el pols de l'època, els debats de la societat del seu temps (com les polítiques menades per a la croada o la Guerra dels Cent Anys, el malcontentament general per la pujada abusiva dels impostos entre les classes més populars, l'abús de poder entre els prelats, la disputa sobre la pobresa en els ordes mendicants, etc.). Cal afegir que les peces més lúdiques forneixen un llenguatge ric en hàpax i expressions populars, fet que el converteix en un poeta atractiu des del punt de vista lingüístic. En definitiva, tot i que diversos aspectes concrets de la seva obra han despertat l'interès de nombrosos investigadors, mancava encara un estudi dedicat només a la figura de Cornet.

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Els estudis principals per abordar la figura de Cornet són l'edició del cançoner *Registre de Cornet* (*ŕ*) de Jean-Baptiste Noulet i Camille Chabaneau (Noulet & Chabaneau d'ara endavant) de 1888, i el capítol publicat a la *HLLF* per Alfred Jeanroy de 1949. Jeanroy ofereix una biografia de l'autor més ajustada i una aproximació general de la seva obra, organitzada per gèneres, que és la més completa fins avui. Presenta una anàlisi judiciosa i lúcida que millora en certs aspectes la lectura de Noulet & Chabaneau. Tot i això, el seu estudi és tenyit de judicis de valor que menysvaloren molts trets de l'obra de Cornet, una òptica que ja s'apuntava als estudis de 1919 i de 1921 de Joseph Anglade, tot i que en força ocasions el considera un poeta de talent.

Des de principi del segle XX, la majoria de la crítica insisteix en la relació de Cornet amb el Consistori del Gai Saber de Tolosa. Dues opinions s'oposen: d'una banda aquella sostinguda, entre d'altres, per Jaume Massó i Torrents (1932: 309-48) i Casas Homs (1969), que ofereix una visió més aviat positiva de l'autor, propera a Noulet & Chabaneau, que encara avui és la més rica i la més matisada. Massó insisteix en una poesia al marge del Consistori tolosà, una poesia lliure, tot i que Cornet col·laborés amb el Consistori i hi

mantingués bones relacions (no tan bones segons Casas Homs). D'altra banda, Jordi Rubió i sobretot Giuseppe Tavani (1989), més aviat en la línia de Jeanroy, sostenen les males relacions de Cornet amb el cenacle tolosà, donant una visió d'un poeta passat de moda, arribista, adulator i traïdor de la confiança dels *mantenedors* del Consistori.

A partir dels anys 60, els occitanistes Pèire Bec i René Nelli revaloren la figura de Cornet, atorgant-li el títol de «dernier troubadour». A les seves antologies respectives, mostren la varietat del seu corpus i s'interessen sobretot en els aspectes més controvertits de la seva obra: la crítica política i social, l'espiritualisme, la paròdia o l'obscuritat, per exemple.

El 1985, Maurizio Perugi ofereix una lectura nova i estimulante sobre Cornet, segons la qual les idees de Cornet haurien sofert una evolució tant en relació amb l'ortodòxia religiosa com amb les seves relacions amb el Consistori. Per bé que l'eix del seu estudi sigui l'aspecte espiritual, la tradició manuscrita i les variants textuales reben una atenció particular, i per primera vegada. L'aproximació de Perugi suposa sense cap mena de dubte una innovació molt important per a l'estudi del poeta, tot i que no sempre compartim la lectura que ell proposa.

L'espiritualisme constitueix l'altre gran tema que ha despertat l'interès de la crítica. Més enllà de Perugi, ha estat estudiat particularment per René Nelli (1975 i 1977), Noulet & Chabaneau, Jean-Charles Huchet (1990), Catherine Léglu (2013), Montefusco & Piron (2006) i, sobretot, Jordi Passerat (2000, 2003 i 2005).

Pilar Olivella va dedicar la seva tesi a la cançó amorosa del segle XIV (2002a), en la qual Cornet ocupa un lloc principal. Els articles derivats del seu estudi aprofundeixen certs aspectes com l'ambigüitat conceptual de la cançó, la transmissió catalana de Cornet i la crítica política. Les seves aportacions suposen un pas endavant en la contextualització de la seva obra i contra els prejudicis heretats sobre una poesia suposadament moribunda. La tesi de John E. Flynn (1989) s'enfoca des d'un punt de vista de gènere, però la seva contribució es distingeix especialment per l'atenció a les peces religioses. Giulio Cura Curà també ha dedicat la seva tesi a la poesia del XIV i a Ramon de Cornet (2002), però no l'he pogut consultar ni he obtingut de l'autor l'autorització per obtenir-ne una còpia. Els seus articles (2005, 2007 i 2013) ofereixen una nova edició crítica d'algunes peces: el *Doctrinal*, la glossa o la poesia llatina. Per altra banda, ens hem servit també de les notes manuscrites de Joseph Salvat, que va morir abans de poder acabar la seva tesi sobre Cornet

sota la direcció de Joseph Anglade.⁵ Finalment, la memòria del DEA de Marie-Odile Camboulives (1999), dedicada a la faceta espiritual de Cornet, no aporta cap novetat respecte als estudis de Nelli i Passerat. Totes aquestes memòries i tesis romanen inèdites.

Per acabar, cal citar altres investigadors que s'han centrat en aspectes puntuals de Cornet i que han contribuït a un estudi més aprofundit i ric sobre l'autor: Stefano Asperti ofereix un panorama general de les relacions entre Occitània i Catalunya, tractant la tradició manuscrita de Cornet i el rol del Consistori sota una nova perspectiva, a la qual ens adherim (1985 i 2002). En el context del Consistori, Beatrice Fedi s'ocupa de la producció gramatical de Cornet, comparant el *Doctrinal de trobar* amb diverses redaccions de les *Leys d'Amors* i altres tractats de preceptiva (en premsa). Federico Saviotti també ha explorat la seva obra gramatical, centrant-se sobretot en la qüestió del *senhal* (2015 i 2017). En el seu estudi de conjunt, situa Cornet, com ho fa Fedi, al capdamunt dels seus contemporanis. Dominique Billy també ha jugat un rol important en la revaloració del nostre autor (sobretot a 1989 i 1994): els seus estudis sobre la mètrica subratllen les novetats formals de Cornet i mostren que van servir de model a altres autors contemporanis i posteriors. Aquest últim aspecte ha estat apuntat en l'estudi de Masdovelles per Vicenç Beltran (2006a), que també n'ha redescobert un testimoni manuscrit avui perdut (2006b). D'altra banda, Gabriel Ensenyat el 2005 va donar a conèixer un manuscrit inèdit que copia una peça de Cornet.

En el marc del projecte sobre la cançó de croada, Linda Paterson s'ha interessat pels *sirventes* de Cornet,⁶ com ja havia fet també William D. Paden (1995). Douglas Kelly (2005) ha contextualitzat dues de les peces didàctiques de Cornet, situant-les en el corrent intel·lectual i cultural del moment, fet que permet apreciar-les des d'una nova perspectiva. La glossa de Cornet ha estat evocada per Maria Grazia Capusso com l'únic exemple que continua la glossa de Guiraut Riquier sobre la cançó de Guiraut de Calanson (1989). Al costat de la tradició trobadoresca i escolàstica destacada pels darrers estudiosos, Elisabeth Schulze-Busacker insereix Cornet en la tradició proverbial al seu article dedicat al *Libret de bos ensenhamens* (1997). Les poesies d'influència llatina han estat estudiades per

⁵ Es conserven a la biblioteca de l'Institut Catholique de Toulouse i em van ser cedides gràcies a la gentilesa de Jordi Passerat.

⁶ Els *sirventes* de croada de Cornet s'insereixen en el projecte *Troubadours, Trouvères and The Crusades*, consultable al RIALTO: <<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/occitan/>> [consultat el 8 de març de 2018].

Longobardi (2003), Suzanne Thiolier-Méjean (2006) i més recentment per Cura Curà (2013). Cornet ha estat evocat de manera més anecdòtica quan alguns dels seus versos aporta una pista per la comprensió d'un mot precís o quan implica la primera citació d'aquest mot, per exemple en els estudis de musicologia d'Elizabeth Aubrey (1989).

Pel que fa a les edicions, manca encara una edició crítica integral de la seva obra. En la nostra tesi de l'École nationale des chartes (2017) vam començar aquesta tasca, que esperem que pugui tenir continuïtat en un futur. La primera edició parcial apareix el 1860, quan Noulet presenta el cançoner *Registre de Cornet* a les *Mémoires de l'Académie des Sciences de Toulouse*: va editar tretze poemes, alguns dels quals de Cornet. Alguns anys abans de l'edició amb Chabaneau, Noulet ja havia enunciat la importància d'aquest autor en el marc de la lírica occitana: «Ces documents démontrent d'une manière irrécusable que la culture de la poésie romane ne fut pas épuisée au XIII^e siècle, à la suite de la croisade contre les hérétiques albigeois, ainsi que l'avaient supposé les historiens et les littérateurs qui se sont occupés jusqu'à ces dernières années, avec le plus de soin et de succès, de l'étude du moyen âge» (1860: 1-2). És el tret de sortida a l'hora de revalorar l'ambient literari del segle XIV, sobretot pel que fa al fins llavors considerat monopoli del Consistori tolosà, que ja havia estat posat en evidència a la seva edició de *Las Joyas del Gay Saber* de 1849: «Néanmoins, on pouvait se demander si les compositions lyriques, émanées du poétique *Consistori*, suffisaient à donner une idée exacte de l'état des lettres romanes dans le Midi de la France durant cette période» (p. 2). Aquest precisió és encara avui molt pertinent, ja que el pes del Consistori continua com una llosa en l'estudi crític de la poesia de l'època, fet que implica una visió parcial i empobrida.

Vint-i-vuit anys més tard, l'edició de Noulet & Chabaneau veu la llum: a les peces del *Registre de Cornet* hi afegeixen en apèndix l'única obra coneguda de Cornet que no es va copiar al cançoner, el *Doctrinal de trobar*. La seva edició és crítica, en el sentit que esmenen els errors del manuscrit i proposen hipòtesis, però no presenta una col·lació amb els altres testimonis: tant el segon manuscrit més important, el cançoner *Sg*, descobert per Milà i Fontanals el 1876 (p. 225), del qual els editors coneixien l'existència i es planyen de no haver-lo pogut consultar, com el cançoner *VeAg*, descrit també per Milà i Fontanals el 1878.

Caldrà esperar fins al 1905 per tenir accés al text dels divuit poemes copiats a *Sg* en l'edició que Jaume Massó i Torrents en va publicar als *Annales du Midi*. Tanmateix, Massó

només edita els textos d'aquest manuscrit, sense col·lació amb el Registre de Cornet ni amb l'edició de Noulet & Chabaneau. Maurizio Perugi (1985) és, doncs, el primer a analitzar les variants entre *t* i *Sg* de certs passatges de l'obra de Cornet: edita una cançó i alguns versos o fragments isolats d'altres peces. A excepció d'aquesta cançó, podem dir que la primera edició crítica que té en compte els dos testimonis, *t* i *Sg*, és la tesi doctoral inèdita de Pilar Olivella (2002a). De les divuit peces que es troben als dos manuscrits, Olivella n'edita onze, prenent sempre *Sg* com a manuscrit base. L'estat fragmentari de *t* és sens dubte el motiu principal d'aquesta decisió que, al nostre entendre, no és sempre la millor.⁷

La peça de Cornet que ha gaudit de més difusió és el *Doctrinal de trobar*, un tractat retoricogramatical que va glossar, més tard, Joan de Castelnou. Més enllà de l'edició en apèndix de Noulet & Chabaneau, a partir d'un *descriptus* (aquesta vegada en col·lació amb el fragment del manuscrit de Milà),⁸ el tractat compta amb dues edicions crítiques que daten de 1969 i de 2005, a cura de Josep M. Casas Homs i de Giulio Cura Curà, respectivament. La meua tesi de l'École des chartes presenta l'edició crítica de 34 composicions de Cornet: les cançons, les poesies de debat (tençons i partiments) i la poesia didàctica (les epístoles, els proverbis i les peces sapiencials, i les peces de còmput), més tres sirventesos i la glossa en apèndix que es relacionen amb les anteriors.

Finalment, pel que fa a la divulgació de Cornet entre un públic no especialista, hem de destacar la tasca de William D. Paden (1998 i 2007), Pèire Bec i René Nelli, que han inclòs algunes peces de Cornet en les seves antologies respectives, a partir del text de Noulet & Chabaneau i amb una traducció a l'anglès (Paden) o al francès (Bec i Nelli).

3. HIPÒTESI I OBJECTIUS

En definitiva, Cornet ha despertat l'interès de diversos estudiosos, però a excepció de Noulet & Chabaneau i de Jeanroy, ho han fet de manera parcial i la bibliografia es presenta de forma dispersa. Calia, doncs, una revisió del que representa la seva figura i del

⁷ Es justifica als apartats de «Tradició» que encapçalen les peces editades a l'edició de Navàs (2017). El testimoni *t* acostuma a tenir les lliçons bones. Vegeu també IV, 2 d'aquesta tesi.

⁸ «Un ms. de la Bibl. nationale de Madrid, qui n'est lui-même qu'une copie récente d'un ms. de Barcelone brûlé en 1835 [...] Nous publions cet ouvrage en appendice, avec la glose de Castelnou, d'après une copie qu'a bien voulu se charger de faire exécuter pour nous M. Paz y Melia, de la Bibl. nationale de Madrid.» (Noulet & Chabaneau 1888: X, n.). L'antígraf que es creia cremat és el ms. 239 de la BC. La col·lació amb el fragment de Milà és també a partir d'una transcripció «à l'obligeance de M. Ascoli et de M. Luigi Stoppato» (Noulet & Chabaneau 1888: X, n.).

seu abast. L'objectiu d'aquesta tesi és presentar un estudi de conjunt de l'autor, de la seva obra i de la seva transmissió manuscrita, a fi d'entendre'l millor, però també per tal d'ajudar a caracteritzar la poètica de l'època i els seus canals de difusió. Lluny de considerar Ramon de Cornet com un poeta marginal, excèntric i excepcional, hem partit de la base que Cornet —que sí que és excepcional per l'amplitud del seu corpus i per la diversitat de la seva tradició manuscrita— s'inscriu en les modes culturals i literàries del moment i constitueix la pedra de toc a l'hora d'elaborar un panorama general de la poètica del primer Tres-cents en l'àrea occitanocatalana i de definir-ne els gustos i els usos. La contextualització del seu corpus omple de sentit la lectura de la seva obra, que esdevé més comprensible i més rica i possibilita d'entendre millor l'evolució de la poesia trobadoresca a una i altra banda dels Pirineus.

L'obra de Cornet s'ha transmès en diversos manuscrits, però principalment al cançoner *Registre de Cornet*, conservat a la Biblioteca Municipal de Tolosa del Llenguadoc. De les 52 obres cornetianes conservades, 51 es recullen en aquest cançoner. Es tracta d'un exemplar únic en el conjunt de la tradició de la lírica d'oc per les seves característiques peculiars, que afecten, sobretot, el format del cançoner i el contingut compilat, un aspecte que havia estat força desatès per la crítica. Per avaluar com encaixa aquest cançoner en el conjunt de la tradició calia començar per elaborar-ne una descripció exhaustiva. Aquesta descripció codicològica va constituir el meu treball per a l'obtenció del DEA (2007), que presentem aquí de manera revisada, reduïda en molts aspectes, ampliada i modificada en d'altres, oferint noves hipòtesis.

A part d'aquest cançoner, nucli primigeni de la meva recerca, cap estudi havia tingut en compte la totalitat de la tradició manuscrita cornetiana, directa i indirecta, i en conseqüència mancava una visió de conjunt. Amb aquesta finalitat, ara ampliem la seva tradició manuscrita amb un testimoni inèdit, oferim una descripció codicològica per aquells testimonis que no en tenien i també proposem noves hipòtesis que afecten manuscrits que ja havien estat estudiats. L'anàlisi del conjunt de la tradició pretén tornar a formular qüestions i aportar alguns granets de sorra orientats a un replantejament general de la transmissió d'aquesta lírica, una tasca que, evidentment, no podem fer sols i que s'hauria d'anar revisant a mesura que vagin avançant els estudis d'altres cançoners coetanis, com s'està fent amb *Sg* o amb el *VeAg*, per exemple.

4. ESTRUCTURA, METODOLOGIA I CRITERIS

Hem dividit la tesi en quatre parts. La primera se centra en l'autor: presenta una hipòtesi biogràfica i la construcció del seu personatge literari. Per a l'elaboració de la biografia ens hem basat en referències internes de l'obra, ja que, per bé que en un principi vaig dur a terme una recerca d'arxiu, malauradament no va donar el fruit que seria desitjable. En tot cas, sempre hem intentat destriar les dades que ens ajuden a construir la biografia de l'autor de les que són fruit de tòpics literaris que responen més aviat a l'elaboració d'un personatge literari.

La segona part il·lustra els focus de transmissió de la seva obra en funció dels destinataris i s'intenta aportar una visió del context de circulació de la lírica al primer Trescents, amb exemples concrets dels possibles rols de la cort, del Consistori tolosà i del monestir. Aquesta part s'acompanya d'un mapa aproximatiu dels indrets i les corts relacionades amb Cornet (figures 9 i 10).

La tercera part presenta una visió de conjunt de la seva obra. Per assolir aquest objectiu hem cregut adient dividir els capítols segons la llengua (peces llatines), els gèneres (les cançons i els debats poètics), o els grans filons temàtics (els sirventesos polítics, la poesia didàctica i les peces de còmput), d'una manera similar al criteri establert per Jeanroy a la *HLF*. Aquesta estructuració pot semblar incoherent i arbitrària, i certament comporta alguns inconvenients. La poesia didàctica comprèn diversos gèneres; els sirventesos o els versos, per exemple, es troben repartits en diversos apartats. La divisió per gèneres té l'avantatge de ser un criteri corrent en la disposició dels cançoners, com per exemple a la primera part de *t*, potser per obra del mateix Cornet, i ens apropa així a la projecció de l'autor i de la recepció dels lectors de l'època. També permet de copsar a primer cop d'ull la diversitat i la riquesa del corpus d'un autor que va compondre en una època considerada pobre i monòtona. Som conscients, tanmateix, que la categoria gènere és controvertida i que la frontera entre un i altre a vegades és tot menys clara. S'hi afegeix la dificultat d'emplaçar peces en gèneres que només tenen una peça testimoniada (el *planh* o la *cobla esparsa*), d'inserir peces que en realitat participen de diversos gèneres (la *corona*, que tant es podria emplaçar entre les cançons com entre les peces de còmput, el *Gardacors*, etc.), del tractament dels casos de gèneres inventats per l'autor (la *Versa*, la *Trufa*, la *Saumesca* o la *Corona*), o dels casos en què la rúbrica no coincideix amb la designació a l'interior del poema (com el *Vers de Dieu*, que és una tençó fictícia amb Déu). Tot i aquestes limitacions,

hem considerat que és més enriquidor presentar el seu corpus de manera orgànica, privilegiant la coherència interna de les composicions per damunt d'un criteri únic d'estructuració. Aquesta divisió ens permet aplegar composicions que comparteixen trets comuns i relacionar més fàcilment peces que, tot i formar part de diversos gèneres, presenten un lligam entre elles: a vegades és intertextual, formant un cicle o reprenent els mateixos motius; altres vegades mostren una evolució cronològica; alguns cops comparteixen el to paròdic; d'altres evidencien l'adequació de la forma i de la presentació d'uns continguts similars en funció del públic al qual s'adrecen. Finalment, creiem que aquesta disposició és representativa dels grans filons de la poètica cornetiana —i per extensió, de l'època—, dels diferents rols que adopta l'autor, i de la hibridació entre les cultures trobadoresca i eclesiàstica. En efecte, la seva obra empelta la lírica cortesa més aviat clàssica, amb la lírica trobadoresca més tardana, evolucionada i orientada envers una cultura del saber de tipus universitari, i amb la cultura eclesiàstica llatina.

Per a l'anàlisi de la seva obra hem utilitzat la metodologia clàssica, de base hermenèutica, i hem intentat, en la mesura que ha estat possible, un estudi de les fonts. Així mateix, hem donat prioritat als aspectes més desatesos de la seva obra, sense deixar de tenir en compte altres peces més estudiades o que han portat més controvèrsia. Aquesta tercera part conclou amb un petit capítol sobre els epígons de Cornet, que confereix una visió de la seva transmissió ulterior complementària a la que mostra la tradició manuscrita, que constitueix la quarta part de la tesi.

L'última part, doncs, presenta un recompte dels testimonis directes i indirectes, amb la descripció i examen d'alguns dels manuscrits, i una anàlisi del conjunt de la tradició. Per tal d'assolir aquest propòsit ens hem servit de la metodologia emprada habitualment en l'estudi de cançoners en els darrers trenta o quaranta anys: la Filologia Material. Aquest mètode focalitza la investigació en l'aspecte material de la transmissió del text i analitza el manuscrit des del punt de vista codicològic, grafemàtic i stemmàtic. L'estudi codicològic pot aportar pistes valuoses sobre els ambients de compilació dels cançoners i es fa especialment necessari quan l'estudi ecdòtic es manifesta insuficient. És el cas dels cançoners que recullen lírica occitana, per exemple, d'escassa tradició manuscrita, constituïda bàsicament per testimonis únics, com en el cas de la majoria de peces copiades al Registre de Cornet.

Al final d'aquest treball s'inclou una taula de concordances de les peces i un apèndix sobre els *contrafacta* de Cornet, que s'acompanya de l'enregistrament sonor de cinc peces (en annex). És un apèndix més aviat anecdòtic que, lluny de basar-se en criteris científics —que per altra banda s'escaparien de les meves competències—, no pretén presentar una interpretació rigorosa. Es tracta simplement d'un exercici que té un objectiu purament experimental i lúdic, una conjectura que pretén satisfer la curiositat personal de donar veu a un poeta que sempre ha estat mut. M'ha semblat també una manera de tenir present la natura musical dels textos, tantes vegades oblidada pels filòlegs, i de restituir, ni que sigui de manera incerta, aproximativa i rudimentària, un bri de la vivacitat original.

Al llarg de la tesi s'insereixen, a tall d'exemple, fragments de l'obra de Cornet o d'altri. Per a les composicions de Ramon, ens hem basat en la nostra edició (2017 i en curs), excepte quan s'especifica una altra font. Per a l'edició d'aquestes peces ens hem servit del mètode neolachmannià adoptat normalment en les edicions crítiques de trobadors. Atès que en el cas de Cornet no hi ha mai més de dos testimonis, el criteri que guia l'edició de certs passatges és el *judicium*, basant-nos sobretot en l'*usus scribendi* de l'autor.

Les peces se citen en cursiva quan presenten el títol a la rúbrica i entre cometes quan fan referència als *incipits* dels poemes. A l'hora de numerar les peces hem optat per seguir la BPP, tot i que altres opcions haurien estat també possibles i totes presenten algun inconvenient: la nostra edició (2017) segueix una ordenació per gèneres, però és parcial. L'edició de Noulet & Chabaneau les ordena segons l'ordre del cançonier *t*, però hi ha tres peces sense número: el sirventès *Ins en la font de cobeytat se bayna*, inexistent a l'edició, el sirventès *Dels soptils trobadors* i el *Doctrinal de trobar*, ambdós editats en apèndix. Finalment, la BPP les ordena per ordre alfabètic segons el primer vers i cita totes les peces conservades, però algunes, com el *Doctrinal* o les peces de còmput litúrgic, tampoc tenen número de referència. En aquest cas les citem segons la rúbrica. Malgrat tot, ens ha semblat més oportú citar-les segons la BPP per coherència amb la resta de peces citades, que segueixen la numeració de PC en el cas dels trobadors, de la BPP en el cas dels poetes occitans més tardans, i la numeració RAO en el cas dels poetes catalans, que és la canònica. S'ha elaborat una taula per facilitar la concordança amb l'edició de Noulet & Chabaneau.

Per acabar, optem per l'antropònim Ramon en lloc de Raimon, com és més conegut per la crítica,⁹ perquè és així com apareix escrit a tots els manuscrits conservats, tant de factura catalana com occitana. La denominació Ramon Cornet o Ramon de Cornet apareix no només a les rúbriques de tots els testimonis (a l'excepció de la nota cinc-centista de Colocci al Vat. Lat. 4817), sinó que també és com l'anomenen els seus adversaris poètics a l'interior dels poemes dialogats (tençons o partiments). Ramon és també com es transcriuen sempre els homònims als fons documentals de l'època.

⁹ A excepció de Casas Homs (1969), que segueix també la nomenclatura dels manuscrits.

«YEU, RAMONS DE CORNET»

PRIMERA PART

1. L'autor

Malauradament no disposem de documentació sobre la vida de Ramon de Cornet. Al llarg de la meua recerca als arxius he pogut localitzar alguns documents a Sant Antoní que citen alguns Cornet, però sempre hi són citats de retruc o com a testimoni i no aporten dades significatives ni per a la identificació ni per la reconstrucció de la seva família.¹⁰ Hi ha dos Cornet que són cònsols de la vila: Bernat de Cornet (1312, 1315, 1318 i 1362) i Peire de Cornet (1329 i 1333).¹¹ Als comptes consulars de 1325-1326 trobem un P. de Cornet, però ignorem si es tracta del cònsol que, amb nou persones més, havia comprat vi per al jutge i el procurador.¹² El 1368, «Johannis Cornet, presbiterorum» és testimoni d'una venda.¹³ Per bé que Cornet sigui un cognom que trobem a diverses viles, no és molt comú; podríem pensar que els membres citats a Sant Antoní pertanyen a la família del poeta, sense poder-ne especificar el grau de parentesc. Sempre a l'arxiu municipal de Sant Antoní, hem localitzat el nom Ramon de Cornet en els documents següents, presentats en ordre cronològic:¹⁴

-1298: al final d'un acte de venda, un «Raimundi de Cornet» apareix en qualitat de testimoni (GG33, n. 220). El fet que aparegui com a testimoni suposa que ja llavors complia la majoria d'edat. En aquest cas, podem descartar que es tracti del nostre poeta.

-1315: en un procés incomplet sobre els drets que els guardians de la presó pretenien tenir, s'interroga en qualitat de testimoni «Raymundus de Corneto habitator ville Sancti Antoninii testis iuratus...» (FF33, n. 39).

-1315, 25 de setembre: «Raimundus de Cornet», precedit de «B. de Cornet» apareix entre els testimonis d'un procés, acèfal, que oposa els cònsols i els habitants de Sant Antoní al procurador del rei pel que fa a les carnisseries (FF2 bis).

-1327: entre els documents de l'hospital de la vila, s'esmenta un terreny que limita amb una vinya de l'Hospital situada sobre un turó: «[...] qu'es re d'una part am la vinha que fo

¹⁰ Agraïxo a monsieur André Vignoles, president d'honor de la Société des amis du vieux Saint-Antonin, a monsieur le maire de Saint-Antonin Gérard Agam, a monsieur l'adjoint Philippe Clement i al personal de l'ajuntament de la vila per deixar-me consultar lliurement els arxius municipals.

¹¹ Saint-Antonin, Archives municipales, FF35 et FF3, doc. 12 (J. Salvat dans « Notes pour ma thèse... »).

¹² Latouche (1923), Saint-Antonin, Archives municipales, CC43, f. 28v.

¹³ Saint-Antonin, Archives municipales, GG34, 291.

¹⁴ No hi ha foliació perquè es tracta o bé de pergamins solts o bé de processos judicials que es presenten en forma de rotlle. Cito el número de document segons l'entrada a l'inventari de l'arxiu municipal de Sant Antoní.

d'en R. de Cornet, e de l'autra part [...]» (GG34, 11). El verb en passat suggereix que aquest Cornet potser ja havia mort, a saber si es tracta del pare del nostre poeta.

-Sense data (c. 1312): en un altre procés incomplet per provar el dret dels cònsols a nomenar pregoners i venedors públics, es fa una enquesta per demostrar que havien gaudit d'aquest dret des de sempre fins que el procurador del senescal de Rodés els n'ha privat. Un dels enquestats, Petrus Donadei, recorda que fa uns vint anys els cònsols van nomenar R. del Fau i G. de Baya com a pregoners, encantadors i subhastadors al consolat de la vila, i en van ser fidejussors Ramon de Cornet i altres dels quals no recorda el nom: «[...] Interrogatus qui fuerunt fideiussores, dixit quod Raymundus de Corneto et quidem alius cuius nomine dixit se non recordare. [...]» (FF35, 3). És a dir, que Ramon de Cornet, uns vint anys abans, va ser fidejussor del nomenament d'aquests càrrecs públics al consolat de la vila. Aquesta referència indirecta ens situa al 1292, aproximadament, data en què Cornet havia de ser almenys major d'edat. Per tant, descartem que es tracti del nostre poeta.

En definitiva, cap referència no ens aporta dades significatives, només ens deixa constància que el 1315 un Ramon de Cornet es trobava a la vila natal del poeta, sense saber si es tracta d'ell mateix, i que contemporàniament a la seva activitat, membres segurament de la seva família eren cònsols a la vila.

Així, doncs, totes les dades biogràfiques que tenim es basen en informacions extretes dels seus poemes, de les rúbriques i dels versos dels poetes que dialoguen amb ell. La manca de fonts documentals i el fet que les biografies es fonamentin en interpretacions dels seus versos, sovint poc clars, comporta que les biografies siguin ben diferents les unes de les altres. En conseqüència, hi ha quasi tants «Ramons» de Cornet com estudiosos s'hi han dedicat. Aquells que valoren la seva obra literària el presenten com un personatge excepcional:¹⁵ «C'est certainement l'esprit le plus brillant du trobar tardif et qui, beaucoup mieux que Guiraut Riquier, mériterait vraiment le titre de "dernier troubadour"» (Bec 1984: 113). Contràriament, aquells que el consideren nefast en l'art de trobar el presenten com un personatge desagradós: «Un personatge estrofolari (...) molt entremedor i manefla (...) devia afigurar-se que era més fàcil aconseguir-la [la violeta d'or] amb l'adulació que no pas amb la qualitat de la seva poesia» (Tavani 1989: 304-305). De tot plegat només se'n pot extreure una idea clara: es tracta d'un personatge desconcertant per a la crítica.

¹⁵ Bec, Nelli, Passerat, Salvat, Huchet.

Algunes dades biogràfiques han estat inventades, per exemple en l'article que li dedica el *DLF*: «Après avoir étudié à l'Université de Toulouse, il mena, de 1324 à 1330, une vie très agitée» (p. 1223). No tenim cap pista per afirmar una carrera universitària de Cornet, de fet si l'hagués tingut, els seus col·legues de debat segurament l'haurien mencionada.¹⁶ En el mateix *DLF*, Cornet és descrit com a *mantenedor* i el més gran representant del Consistori de Tolosa.¹⁷ Algunes referències que ens proporciona la seva obra han estat obviades i d'altres s'han acceptat com a vàlides. Ara bé, no totes tenen la mateixa validesa i s'ha de sospesar críticament la naturalesa de la font i el context en què apareixen. Ens referim, sobretot, a les dades extretes dels partiments i de les tençons, que sovint han estat preses en sentit excessivament literal, sense tenir en compte les particularitats del gènere, com ara la tendència a la hipèrbole i a l'insult jocós.¹⁸ En efecte, la tençó i el partiment són gèneres dialèctics, de disputa entre dos poetes, i la rivalitat que comporten convida al clixé, a la mofa, a la provocació i a l'exageració. Però també és cert que no té sentit fer escarni o retrets d'una realitat inexistent, i els rumors aporten informació sobre el personatge públic. Així doncs, totes les referències són útils, d'una manera o altra, per a la caracterització del poeta.

Un dels primers objectius d'aquesta recerca era posar una mica d'ordre a l'estat de la qüestió. Aquesta tasca ha consistit en la desconstrucció més que en la construcció d'una biografia nova, és a dir, en desvestir de tots els prejudicis i interpretacions descontextualitzades, valoracions literàries, simpaties i antipaties que ha despertat el personatge, en definitiva, de la dispersió i l'extremisme. La nostra aportació en aquest sentit ha estat de valorar cada referència en el seu context literari, per tal de destriar, en la mesura que ens ha estat possible, ja que la frontera no és diàfana, els versos que ens aporten unes dades biogràfiques més sòlides per a reelaborar la biografia del Cornet poeta, d'aquells versos més connotats literàriament, que no tenen altra funció que la construcció d'un personatge literari, el Cornet personatge. Així doncs, en aquest capítol presentarem Ramon de Cornet amb tota la seva nuesa, i al segon capítol veurem aquelles referències que el vesteixen amb un hàbit literari. Tot i que no podem aportar dades noves per a la

¹⁶ Per altra banda, la recerca que vam dur a terme als registres conservats de l'època de la universitat de Tolosa el nom de Cornet no hi apareix (els registres, però, presenten llacunes).

¹⁷ Vegeu també la *GEC*: «Fou un dels fundadors i el més destacat dels poetes del Consistori del Gai Saber de Tolosa o Sobregaya Companhia dels Set Trobadors de Tolosa.», <<http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0054004.xml>> [consultat el 23 de gener de 2017].

¹⁸ Pilar Olivella (2002a) ja advertia la necessitat de relativitzar l'exactitud d'aquestes dades biogràfiques.

reconstrucció de la seva vida, aquesta aproximació no ha estat banal, ja que la cronologia que en resulta difereix de la que podem trobar a la resta d'estudis.¹⁹

1.1. Elements per a la reconstrucció biogràfica

Ramon de Cornet és fill d'un poeta, del qual conservem un sirventès copiat al Registre de Cornet. L'atribució al seu pare es deu a la rúbrica d'aquest cançoner: «Cirventes lo qual fe le payres del dig frayres R. de cornet». Tota la crítica parla de Ramon de Cornet pare, però en realitat la rúbrica no especifica el seu nom. Noulet & Chabaneau i Jeanroy (*HLF*) parlen pròpiament de «père», sense especificar-ne el nom. El *DLF* conté una entrada «Raimon de Cornet (Le père de)» (p. 1223), però és Zufferey a la *BPP* qui li atorga el nom «Ramon», seguit per tota la crítica posterior. El sirventès, que data de 1303-5, parla de la croada i de l'actualitat política i constitueix una crítica moral. Noulet & Chabaneau (1888: XXVIII), seguits per Perugi (1981: 175), suggereixen que el pare del nostre autor havia freqüentat la cort d'Enric II de Rodés. Es tracta d'una hipòtesi, però el que és cert és que la seva composició s'adiu bé amb la poètica del moment: no només prova que coneixia els seus predecessors, sinó que també va marcar la poètica del seu fill, que s'hi assembla moltíssim i comparteixen un to molt similar. És per això que, tot i el fet fortuït de conservar-ne només una peça, se'l pot considerar un poeta.

Sabem també que Ramon de Cornet va néixer a Sant Antoní (avui Saint-Antonin-Noble-Val), al Roergue. Ell mateix ho comunica a l'exordi del *Doctrinal de trobar*, escrit el 1324, com especifica a l'epíleg, la data més primerenca que conservem de la seva trajectòria:

Quar sabers m'o permet,
yeu, Ramons de Cornet,
capelas ordonats
a Sanch Antoni nats
(v. 1-4)

Que era originari del Roergue ho sabem per una altra cançó, la *saumesca*, on el protagonista és un capellà que «es de Roergue» (18, v. 34), sens dubte un *alter ego* del poeta.

¹⁹ La biografia més ajustada, al meu entendre, és la que ofereix Jeanroy a la *HLF* (p. 31-33). La més recent, la fitxa del BISLAM II, presenta un ordre diferent: «Clericus saecularis, postea frater OFM, postea monachus Ocist.» (p. 1614, n. 11417).

No tenim constància de quan va néixer exactament, però fins al moment totes les biografies daten el seu naixement cap al 1300 o una mica abans. Es basen en les declaracions que fa el mateix poeta al *Doctrinal*, on es presenta com expert en l'art de trobar (v. 1), capaç d'ensenyar als trobadors jovencells: «Car dels trobadors fis / nomnats hi vey peccar, / que no sabo gardar / cas, nombre ni persona, / mas segon que lor dona / maneyra de parlar.» (v. 10-15). Per altra banda, però, la carta amb què Joan de Castellnou va acompanyar la seva glossa al *Doctrinal*, adreçada a l'infant Pere d'Empúries, ens informa que quan Castellnou va demanar a Cornet que corregís el petit tractat, aquest li va respondre «que qant ell o feu no sabia gayre sciencia», una resposta que dóna a entendre certa juvenesa per part de l'autor; per tant, era jove però comptava amb uns anys de bagatge com a poeta, que Noulet & Chabaneau estimen a l'edat de 24 anys. En tot cas, si ens atenim a les *Constitutiones Generales Assisienses* de 1279, en les quals s'establia que els frares no podien promulgar els seus vots abans dels 18 anys d'edat (Costa 2008: 23), Cornet devia néixer abans de 1305, ja que fou franciscà el 1323.



Figura 1. Representació del clergue il·lustrant la Trufa al Registre de Cornet (f. 43v).

El 1324 ja havia estat ordenat prevere, com podem inferir del segon vers del mateix tractat. Un dels possibles lloc on Cornet exercí de capellà és Sant Marcel, a l'Albigès,

segons els dos primers versos de la *Trufa*, un altre dels poemes que té com a protagonista Cornet:

A San Marsel d'Albeges, prop de Salas,
estie logatz ab un senhor de pestre
(8, v. 1-2)



Figura 2. Façana oest de l'església de Sant-Marcel-Campes. Elodie Cassan-Pisani, (c) Inventaire général Region Midi-Pyrénées, Référence: IVR73_20128104071NUCA.

Hi ha altres peces on es testimonia el sacerdoci de Cornet, tanmateix no ens aporten informació rellevant pel que fa a la cronologia ni a la geografia. Així, per exemple, a la darrera cobla del partiment amb Arnaut Alaman, Cornet diu:

Amix n'Arnautz, si'l sans payres volia
qu'ieu fos rectors, yeu say que regiria
totas mas gens, que no seriu errans
ni ja d'ifern, com'a vos, espectans.
(33, v. 53-56)

Abans de ser ordenat capellà, però, va ser frare franciscà, com podem desprendre del poema 5, una tençó amb Guilhem Alaman on es fa palès el passat menoret de Cornet respecte a un present com a sacerdot.

Ramon Cornet, car etz messacantant
(5, v. 10)

Ramon Cornet, per capela salvatge
vos teno selh que sabo vostr'uzatge,
(5, v. 59-60)

E digatz me cum los frayres menors
avetz layshatz, ni fag tan gran otratge,
qu'auzit ay dir que, per lo beguinatge
que faziatz ab fray Peyre Joan,
fos pres d'usclar az Avinho antan.
(5, v. 14-18)

En aquests darrers versos Guilhem Alaman expressa molt més que un simple passat franciscà. No només insisteix en l'experiència traumàtica que Cornet visqué en el si de l'orde i que el va menar a abandonar-lo, sinó que ho relaciona directament amb el moviment espiritual, és a dir, amb una acusació d'heretgia. Aquestes injúries s'han interpretat al peu de la lletra sense tenir en compte el context (vegeu I, 1.2).

Cornet també fa referència al seu passat traumàtic a l'orde de sant Francesc en altres peces. A la cançó 3 (datada entre 1324 i agost de 1325),²⁰ l'actual estat de «capelas» és ben explícit:

Be'm fora mielhs que mos vestirs fos bru
ayssi com sol (...)
(3, v. 41-42)

Certanamen, sitot soy capelas
(3, v. 49)

Gràcies a la tençó amb Guilhem Alaman i a aquesta cançó, sabem que Cornet va ser primer framenor i després capellà, contràriament al que apareix a la majoria de biografies

²⁰ Si la hipòtesi de N-Ch sobre la identificació de la comtessa d'Armanyac és correcta, com ho creu tota la crítica (vegeu II, 1).

(per exemple el BISLAM II, la més recent).²¹ No podem descartar que fos ordenat prevere sent ja frare. Jeanroy (*HLF*: 33) així ho sosté per justificar contradiccions en la seva cronologia, però en realitat, aquesta no presenta problemes. En tot cas, fos ordenat sent frare o després, el que és clar és que l'exercici del sacerdoci durarà després d'haver penjat l'hàbit franciscà.

El 1330 Cornet compon una epístola a Guiral Ot, ministre general dels frares menors, on expressa la mala experiència en el si de l'orde franciscà, que justificaria una estada tan curta, de només 8 mesos i 9 dies:

Car ·VIII· mes l'ay portat
e ·IX· jorns, per vertat,
sufren grans vilanias
e motas parlarias
d'alqus frayres savays,
per qu'eu's dic que ja mays,
senhers, no m'i tendran.
(c, v. 266-72)

Tot i que aquests versos van precedits d'una llacuna, comparteixo l'opinió de Noulet & Chabaneau que Cornet sembla confessar les raons que el van empènyer a abandonar l'orde de Sant Francesc, contràriament a l'opinió de Perugi.²²

²¹ En la cançó 24, Cornet es refereix a si mateix com a monjo gris. La peça s'adreça a Índia de Caumont, esposa de Gui de Commenges, senyor de Lombers, a l'Albigès. Si l'hàbit gris fa referència a l'orde franciscà, tal com afirmen N-Ch (1888: XXXI), la data del poema es pot establir entre el 17 de juliol de 1323 (data de les esposalles entre el comte Gui i Índia) i el setembre de 1324 (data del *Doctrinal*): «Na flors, al cler[c] vostre pelegrí gri / monge daretz, si dreytz no·us remort, mort» (24, v. 9-10). Si la hipòtesi de N-Ch és vàlida, podem suposar a partir d'aquest poema que Cornet va ser framenor el 1323. Tanmateix, la interpretació d'aquest vers no és gens clara i entre la crítica no hi ha acord a l'hora d'interpretar el mot «gri». Lévy, Perugi i Billy interpreten 'trist, en còlera'. De fet, l'hàbit franciscà és qualificat de «bru» (a 3, v. 41; 8, v. 17; 27, v. 88); i l'hàbit cistercenc de «blanc» (19, v. 67 i 73; 20, v. 41).

²² N-Ch (1888: XXX). En canvi, M. Perugi (1985: 105) pensa que va ser framenor durant 7 anys, a partir d'un vers de *§g* de la cançó 6: «que languit ay VII ans a rench complitz». Per bé que parli de les penes amoroses, Perugi associa aquesta cançó al seu passat espiritual: «Sarei propenso a credere che nel settenale tormento amoroso si debba riconoscere una coperta allusione al periodo trascorso con l'abito del frate minore. I conti tornerebbero a meraviglia: assumendo come punto di riferimento *ante quem* il 1325, si tornerebbe direttamente al 1318, appunto l'anno del rogo di Marsiglia, che determinò un improvviso quanto perentorio infoltimento dei ranghi spirituali e beghini, e al tempo stesso segnò il principio di una lunga serie di persecuzioni e de condanne che insanguinarono tutto il mezzogiorno di Francia. Raimon de Cornet, secondo la cronologia corrente [segons la qual primer hauria estat ordenat capellà i després hauria estat menoret], aveva superato la ventina; e in Avignone, l'allusione di Guilhem Alaman non può che rappresentare un riferimento generico alle bolle e alle lettere emesse dal papa, una dietro l'altra, un quel periodo.» (1985: 105). «Sia come sia, non è certo da prendere per buona l'ipotesi che RCorn portasse l'abito francescano per non piú di otto mesi e nove giorni. (...) Purtroppo la lacuna di due versi non permette di affermare con sicurezza che l'*ay portat* si riferisca proprio all'abito francescano. (...) Insomma in questi versi

A l'exordi ell mateix es presenta en qualitat de frare, per la qual cosa podem inferir que el 1330 ja era monjo:

Vuelh mi, frayre [Ramon]
de Cornet, obligar
(c, v. 18-19)

En aquesta composició no s'especifica de quin orde és frare, però en altres peces ens deixa ben clar que era cistercenc, per exemple l'al·lusió al seu hàbit blanc:²³

Monges soy blanx e vuelh passar la nau
(20, v. 41)

En una tençó amb Peire de Ladils, que podem datar entre 1330 i 1340, Ladils es plany que Cornet sigui cistercenc i li retreu, com ho fa també Guilhem Alaman, que hagi abandonat els frares menors. Cornet es reitera en la seva crítica als mendicants:

–Mossen Ramons, yeu·s vi frayre menor,
cortes e bo, certas, per que·m desplatz
quar monge blanc rustix vos etz tornatz,
escas e prim, vila, dreyt laurador
(19, v. 65-68)

–Li monge blanc son de granda labor
e valo may que·l mendican, sabchatz,
(19, v. 73-74)

Atès que Ladils interpel·la Cornet amb el vocatiu «mossen», Jeanroy assenyala la possibilitat que mentre pertanyia al clergat regular exercís també les funcions de capellà (1941: 33 i 74). Jeanroy, precedit per Noulet & Chabaneau, interpreten el terme com a sinònim de 'capellà'. Si bé és cert que ambdues activitats eren compatibles, aquí el mot «mossen» l'hem d'entendre com un tractament distintiu de categoria social (<MON SENHER). A final segle XIV es troba documentat arreu, per exemple a les rúbriques d'Sg, atribuïdes tant a nobles («canso que fe mossen Bernat de Penasach, donzel», «Canso de mossen Gastó, comte de Foix», etc.), com a clergues («canso que fetz mossen Bertran de

è verosimile che Raimon alluda non all'intero periodo in cui militò nell'ordine dei minori, che logicamente dovette essere più lungo (anche a non voler accogliere l'ipotesi su esposta dei sette anni), ma soltanto ai pochi mesi in cui si lasciò convincere dagli olivisti ad accorciare, in nome della veaya paubriera, il proprio saio » (1985: 106).

²³ La referència de «monge blanch» ha causat que en algunes biografies es digui que fou monjo cartoixà.

Sant Roscha, canonge de Sent Esteve de Tolosa»), i més contemporani és el cas de les *Leys d'Amors*. La prova fefaent prové del mateix Registre de Cornet, on en una rúbrica es tracta també de «mossen» al cavaller Guilhem Alaman: «Le digz frayre R. Tenso ab mossen W. Alaman, cavalier». Una altra nomenclatura que pot portar controvèrsia és el mot «frayre» o «frayre R. de cornet monge» que apareix a gairebé totes les rúbriques de *t*. En aquest cas no es refereix a framenor sinó a monjo o clerc regular en general, els dos mots s'utilitzen indistintament com a sinònims.

El 1333, segons la rúbrica de *t'*, Cornet fou guardonat amb la violeta d'or al certamen de la Gaia Ciència de Tolosa amb el poema marià «Cors mot gentils, fons e grans mars d'apteza», una cançó que és al mateix temps un calendari lunar:

[Lo digz frayre] Ramon. Corona ab la qual conoys om lo cumte de la luna prima [...] e gazanhet ne la violeta de l'aur a Toloza l'an ·M·CCC·XXXIII·
(12, rúbrica de *t*)

El 1341, l'any de la *Glosa al Doctrinal* de Joan de Castellnou, Cornet continuava sent monjo cistercenc:

Trames per frare Ramon de Cornet, ladoncs capela e ara monge blanch
(BAM, ms. D 465 inf., f. 285r)

Tal vegada Cornet va morir al monestir cistercenc de Pontaut, segons el poema anònim «Vers de Dieu» que se li atribueix:²⁴

Belh Senhers Dieus, ab tu que m'as format
vuelh tensonar, quar me tenes malaut,
tan que no puesc lo mostier de Pontaut
servir cum deu monges del loc ondrat
(9, v, 1-4)

Aquesta tençó fictícia amb Déu, de la qual només se'n conserven els quatre primers versos, no es pot datar. L'abadia consistorial de Pontaut (*Pons altus* o *Pontisalti*), l'església de la qual està dedicada a Santa Maria, era a la diòcesi d'Aire, a la província eclesiàstica d'Auch (Mant, a l'actual departament de Landes). Pràcticament no s'ha conservat documentació

²⁴ L'atribució és compartida per tota la crítica. Es troba entre les peces de *t'*, on s'alternen peces de Cornet i de Ladils i aquest últim no era clergue. Aquesta dada podria respondre a la tòpica del penediment del poeta vell i moribund.

de l'època, ja que va ser saquejada i cremada pels protestants al segle XVI.²⁵ En conservem una llista d'abats a partir de 1449 i només se'n citen alguns d'anteriors, el més proper a la cronologia que ens interessa és Arnaldus, mort el 1360.²⁶ Pel que fa a la sala capitular i al claustre de l'abadia, avui dia es troben reconstruïts dins la col·lecció The Cloisters del Metropolitan Museum of Art de New York, després d'haver estat adquirides el 1930 per John D. Rockefeller i transportades pedra a pedra.



Figura 3. Sala capitular de l'abadia de Pontaut reconstruïda al Metropolitan Museum of Art de New York (<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471179>> [consulta: 23/11/2015]).

²⁵ Castaignos (1997), Le Grand (1936), Cottineau (1939), Clergeac (1912).

²⁶ *Gallia christiana* (1715, I: 1183).

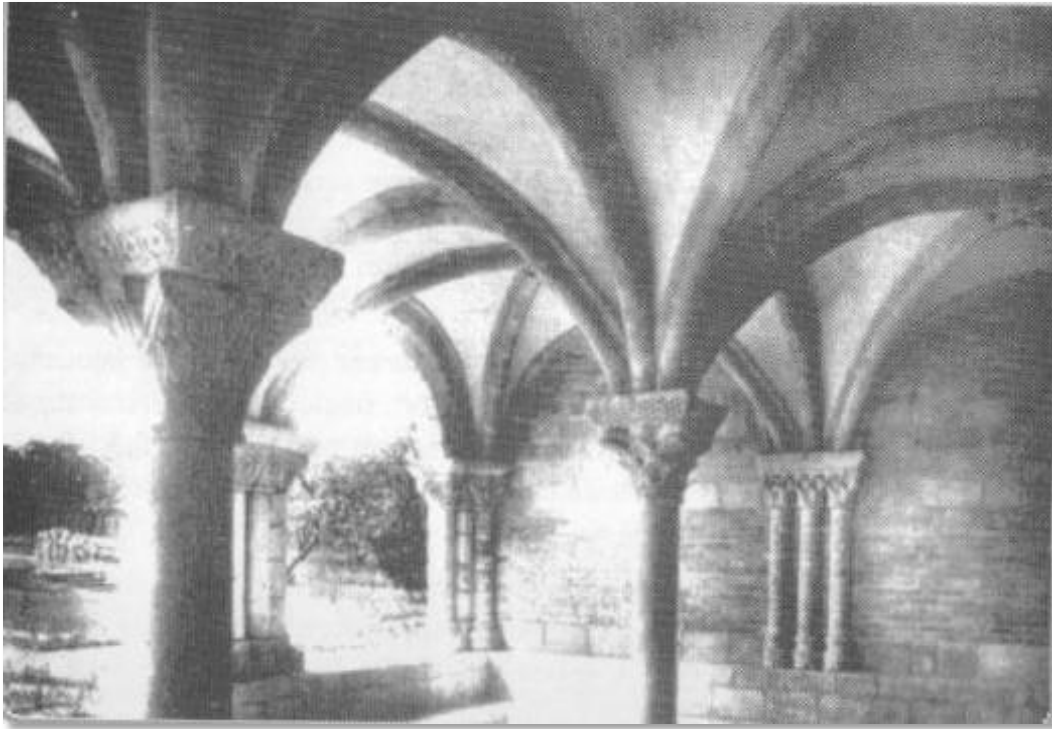


Figura 4. Sala capitular de Pontaut reconstruïda a Mesnil-le-Roi (<http://mant-40.chez-alice.fr/Page3.htm#L_Abbaye> [consulta: 23/11/2015]).



Figura 5. Capitell de la sala capitular de Pontaut reconstruïda a Mesnil-le-Roi (<http://mant-40.chez-alice.fr/Page3.htm#L_Abbaye> [consulta: 23/11/2015]).

Jeanroy proposa el 1349 com a data *post quem* de la seva mort a partir del *comput* que es troba al Registre de Cornet. És una possibilitat que no podem descartar, però la referència a l'any 1349 em sembla més aviat un afegitó posterior per part del copista, ja que es tracta d'una mà diferent.²⁷

En l'an de Dieu ·M·CCC·XLIX· la luna se reno[e]let en abril, a saber ·XX· oras, ·VI· libratz, ·XXIX· puntz
(*cunte de la luna noela*).

Segons la meva hipòtesi d'edició del *cisiojanus* (29), l'obra podia ser composta el 1343.²⁸ L'única certesa que tenim ara per ara és que el 1341 encara era en actiu.

En definitiva, el nostre poeta neix en el si d'una família ben posicionada a la pròspera vila de Sant Antoni. Va ser frare franciscà abans de 1324, però va patir una mala experiència en el si de l'orde, segurament a causa del seu apropament al moviment espiritual. Recordem que el 1323 el decret del papa Joan XXII va proclamar que els espirituals eren herètics. Cornet va ser ordenat capellà abans del setembre del 1324. Al cap d'uns anys retornà al clergat regular, però aquesta vegada a l'orde del Cister, a la rica abadia de Pontaut, on probablement va morir. Qui sap si a causa de la pesta, que podria coincidir per la cronologia que en tenim.

Segons Noulet & Chabaneau «il est vraisemblable que c'est dans la seconde moitié de sa vie, lorsqu'il était, depuis longtemps peut-être, moine blanc, que Raimon de Cornet composa la plus grande partie, sinon la totalité, des pièces d'un caractère didactique et moral qu'il nous a laissées. Ses chansons, au contraire, sont sans doute, pour la plupart du moins, du temps de sa jeunesse. Deux ou trois même semblent pouvoir remonter à l'époque où il n'était encore que simple clerc» (1888: XXX-XXXI). Perugi nega aquesta hipòtesi tot al·legant «già a un esame parziale e provvisorio, qual è il presente, il canzoniere di RCorn lascia intravedere una complessa rete di abbandoni e di ritorni su sé stesso, che paiono dettati da motivi contingenti piuttosto che da mutamenti di ispirazione. Quel che sembra certo è che nell'epoca del *beguinatge* era già completamente maturata la sua maniera piú valida e originale di far poesia : un *trobar clus* giocato fra i due estremi dello scherzo, anche osceno, e del misticismo» (1985: 131).

²⁷ Vegeu IV, 1.1.1.

²⁸ Vegeu III, 8.

En tant que clergue, ha tingut accés a la cultura llatina i eclesiàstica bàsica; però també a la cultura profana trobadoresca, que heretà segurament del seu pare. El seu corpus n'és la prova: la majoria de la seva obra és de tall trobadoresc, però també té obra llatina i altres composicions relacionades directament amb l'àmbit monacal; i alguna vegada la cultura cortesa i la clerical es troben reunides en una mateixa peça.

La seva activitat, d'abans de 1324 a després de 1341,²⁹ la trobem entorn de Sant Antoni, de Tolosa, de Sant Marcel d'Albigès (costat de Laguèpie), de Catalunya (pel contacte amb l'infant Pere de Ribagorça) i de l'abadia de Pontaut (a Aquitània). El 1327 es trobava a Tolosa, segons la data d'«Als trobayres vuyt far» (f) que ens ha conservat el testimoni *M*.

Balanç de la cronologia de Cornet

- Abans de 1305 (1300?): naixement a Sant Antoni (*Doctrinal de trobar*)
- Abans de 1324: frare franciscà (4, 16 per un passat franciscà abans de ser capellà)
- 1324: ja és capellà (*Doctrinal de trobar*. Potser a Sant Marcel d'Albigès 14)
- Abans de 1330: monjo cistercenc a Pontaut (24 per la datació, 19 i 27 per l'ordre, 21 per l'abadia)
- 1333: guanya la violeta d'or al concurs del Consistori de Tolosa (11)
- 1341 (1349?): mort *Post quem* (*Glosari al Doctrinal de Joan de Castellnou*)

1.2. Un autor espiritual?

El corpus de Cornet no és només el més important per conèixer la poètica post-trobadoresca, sinó també perquè és un testimoni essencial per prendre el pols de la societat occitana de l'època. Els seus sirventesos polítics, per exemple, reflecteixen l'opinió pública, les preocupacions i els malestars de la població. Un dels debats candents del moment era la crisi de l'Església. A la regió del nostre autor, aquesta es veu accentuada per les acusacions d'heretgia i sobretot per l'escissió espiritual al si de l'orde franciscà i per l'expansió del pensament espiritual entre els laics. Cornet es troba implicat directament en aquesta problemàtica, com a testimoni proper o com a víctima.

²⁹ 1349 segons Jeanroy per la peça cronològica que més aviat atribueixo al copista (vegeu IV, 1, 1.1).

D'entrada cal dir que no tenim la certesa ni la prova definitiva de l'adhesió de Cornet al moviment espiritual. El nom de Cornet no apareix als llistats dels heretges condemnats per Bernat Gui de 1323 (Guidonis 1692) ni, evidentment, a la llista de beguins i espirituals cremats al Llenguadoc entre 1314 i 1330 que ofereix Louisa A. Burnham (2006).³⁰ En aquest sentit la majoria de dades són ambigües i admeten una doble lectura. Els versos cornetians no proven la pertinença del poeta al moviment però sí que traspuen certa simpatia.³¹ El rumor que deixà al descobert el cavaller Guilhem Alaman no és l'única pista que vincula Cornet a l'espiritualisme. Més enllà de les peces satíriques i autobiogràfiques, s'hi ha de sumar el to deliberadament hermètic i ambigu d'alguns *vers* i el to anticlerical d'altres peces. Així, doncs, és el conjunt de dades que obliga a no negligir aquest aspecte de la seva biografia i que permet de creure que Cornet va ser certament molt proper a l'esperit espiritual i que va viure l'afer en primera persona en un clima ben tens.

Una part important de la seva obra crítica els vicis i els mals hàbits de l'Església i fa apologia de la vertadera pobresa de Crist. Es podria considerar que les denúncies dels vicis del clergat són un lloc comú que podem trobar des de la poesia satírica mediollatina als *exempla*. Des d'aquest punt de vista, l'ambigüitat de l'obra de Cornet s'explicaria per una qüestió de tradició poètica en la qual s'insereix. Guilhem de Montanhagol (PC 225.12) o Peire Cardenal (PC 335) serien predecessors de Cornet en la crítica del clergat i la follia del món. Aquesta és la raó principal per la qual Cardenal i Cornet es confonen en la tradició manuscrita.³² Per alguns autors, la crítica de Cornet és severa i va més enllà d'una tradició literària. Cornet representaria «le seul troubadour à mettre son talent au service de la cause des Spirituels» (Passerat 2005: 128). Hi ha quatre estudiosos que s'han dedicat a aquest aspecte: René Nelli, Maurizio Perugi, Jordi Passerat i més recentment Catherine Léglu (a la llum dels estudis de David Burr, Louisa A. Burnham i Sylvain Piron). Antonio Montefusco i Sylvain Piron, en un bell article sobre la presència de la llengua vernacular a l'obra d'Olivi, dediquen un espai també a Cornet, breu però és el més fi.

³⁰ He consultat els registres de la Inquisició conservats de l'època.

³¹ Vegeu per exemple la *HFL* de 2006, on M. Zink al capítol «L'inflexion franciscaine» proposa Cornet a tall d'exemple d'autor espiritual i en cita els versos 49-52 del vers «Razos ni sens no pot vezer lo moble» (38): «Fenestra d'aur qu'ins els cels dona vista», etc. (extrets de l'edició de René Nelli). « Nous retiendrons ces vers magnifiques, dédiés à la Vierge Marie, par Raimond de Cornet – qui faillit être brûlé comme franciscain spirituel en 1326 et termina paisiblement ses jours dans une maison de l'ordre de Cîteaux » (p. 461). Tanmateix, cita versos marians del tot ortodoxes.

³² Vegeu IV, 2.

Si Perugi i Passerat han interpretat alguns versos de Cornet com adaptacions ambigües d'alguns escrits d'Oliví, Catherina Léglu explora una altra via, focalitzant-se en els poemes politicsatírics. L'estudiosa compara els versos de Cornet o dels seus col·legues de debat que fan referència a l'heretgia per relacionar-los amb esdeveniments històrics i amb algunes declaracions de testimonis acusats per la Inquisició. Per exemple, la defensa de la pobresa expressada en alguns versos de Cornet o la seva mala experiència amb els franciscans, seguida de l'abandó de l'orde, són descrites en termes semblants a les confessions dels fugitius Mathieu de Bouzigues i Raymundus Johannis. Léglu en el seu article mostra alguns versos fragmentaris que no es troben a l'edició de Noulet & Chabaneau que semblen coincidir amb la descripció que Bernard Gui fa dels beguins. Tot i l'interès de la seva proposta, els mateixos versos en la meua edició en preparació no coincideixen exactament amb la seva lectura (que al meu entendre és una mica tendenciosa i arriscada, cosa que en cap cas va en detriment de la qualitat del seu article). Tanmateix, Léglu adverteix prudentment que els textos literaris poden ser una arma de doble fil: d'una banda, els poemes de Cornet poden constituir una font preciosa per il·lustrar les tribulacions dels espirituals; per altra banda, també podrien satisfer les exigències d'un públic laic que es pregunta sobre les controvèrsies religioses i que espera una descripció típica ja fixada.

Els versos que han fet córrer més tinta són, sens dubte, les acusacions de Guilhem Alaman:

E digatz me cum los frayres menors
avetz layshatz ni fag tan gran otratge,
qu'auzit ay dir que, per lo beguinatge
que faziatz ab fray Peyre Joan
fos pres d'usclar az Avinho antan.
(5, v. 14-18)

Aquests versos són destacables per diverses raons. Per una banda, la citació de «fray Peyre Joan» és la primera atestació en vulgar del nom del teòleg de Narbona *Petrus Johannis Oliví*, que atès l'inequívoc lideratge de les seves doctrines, s'ha d'entendre com una

metonímia per designar el conjunt d'espirituals del Llenguadoc (Montefusco & Piron 2016: 3-4).³³

Observem, per altra banda, que Guilhem Alaman empra el mot «beguinatge» — terme que es refereix a les comunitats laiques inspirades per les doctrines d'Olivi—, tot i que Cornet no era pas laic.³⁴ Ja és sabuda la confusió que comporten tant els moviments com les seves denominacions. Amb paraules del mateix inquisidor Bernart Gui: «illi qui a vulgo Bequini nominantur (ipsi autem se dicunt fratres Pauperes de penitentia de tertio ordine sancti Francisci)» (Guidonis 1692: 267).³⁵ Podríem pensar, doncs, que es tracta d'una imprecisió ben normal per part d'Alaman. Montefusco & Piron, però, suggereixen una lectura molt més interessant i que s'adiu molt més amb la nostra lectura dels debats poètics:³⁶ lluny de la vaguetat, l'ús del terme és ben deliberat i amb una intencionalitat ben clara. «Guilhem Alaman trouve un habile moyen d'ironiser sur la légèreté de Raimon dont la vocation n'a pas même duré toute une année» (2006: 5).

La referència a Avinyó ha portat cua. Noulet & Chabaneau, subscrits per Jeanroy, suggereixen datar la tençó el 1327 a partir del mot «antan», que interpreten com 'l'an dernier'. Basant-se en la referència de Peire-Joan Olivi, afegeixen un any a la data en la qual el papa Joan XXII, «qui fit brûler à cette occasion plusieurs de ses sectateurs», condemnà les seves doctrines, el 1326.³⁷ En canvi, Perugi afirma que les condemnes van tenir lloc a diversos llocs del Llenguadoc (excepte a Avinyó) i, sobretot, a partir de la de Marsella de 1318; per això suggereix que la peça remunta al 1318 (1985: 98 i 105). Catherine Léglu, i més endavant Montefusco & Piron, identifiquen la referència amb els esdeveniments de 1317-18, quan Joan XXII i Michele da Cesena van interrogar a Avinyó

³³ «L'allusion ponctuelle qu'y fait un troubadour, totalement étranger au mouvement franciscain, révèle la place que le théologien avait occupé dans la discussion publique en Languedoc au cours des premières décennies du XIV^e siècle, en raison de l'impact social de ses propositions et des controverses qu'elles avaient suscitées.» (Montefusco & Piron 2006: 5).

³⁴ Joan de Castellnou també empra aquest terme, aquesta vegada destinat a un laic, en parlar de Bernat II de Cabrera: «Cabreya ja ne laixa·l beginatge» (v. 37), al sirventès «[T]ant es lo mons ples d'amor descorteza» (BPP 518.9); així com un debat entre Batlle i Barthomeu del recull de Castelló d'Empúries: «Miser Peyres, ben ay en sovinnensa / que pel galops e pel bel nas en tan / no s'estengues de frayre penedensa / ab las bequis, mas eras van comtan / ques etz jolius e avetz fayt aymia / lay vas Blanes. Er me diatz xantan / si es vertatz, qu'esters no ho creyria» (Radaelli *en premsa*, XV, 47a, v. 1-7).

³⁵ En aquell moment ja eren confosos, com reproduceix magistralment Umberto Eco en un diàleg entre Guillem i Adso de Melk al *Nom de la rosa*. Tanmateix tota la crítica, a excepció de Nelli (1975, 1977) i Passerat (2003, 2005), empra el mot «beguinatge», tal com s'anomena al manuscrit.

³⁶ Vegeu III, 3.1.

³⁷ N-Ch (1888: XXXII), daten la peça el 1327. A la p. 152, en canvi, proposen la data de 1325 per la condemna del papa, en lloc de 1326, un error degut a la font utilitzada.

64 frares provinents dels convents de Besiers i Narbona. Al novembre de 1317, 25 frares van ser declarats suspects d'heretgia a Avinyó per l'inquisidor de Marsella, quatre dels quals van rebutjar retractar-se i van ser cremats a Marsella. Léglu afegeix el testimoni de Bernard Maury, l'únic espiritual que fou cremat a Avinyó el 19 de novembre de 1326 (2013: 170-1). Per tant, es podria datar la peça el 1327. Això no obstant, i d'acord amb Léglu, el mot «antan» aquí té sens dubte el sentit d'«antany». Per altra banda, Montefusco & Piron interpreten la referència a Avinyó com una espècie de metonímia per designar totes les accions repressives menades en aquell moment al Languedoc des del papat (2006: 4). Així, doncs, les referències al passat franciscà de Cornet que hem vist a la biografia ens condueixen a proposar una datació per aquesta peça d'entre 1324 (o més aviat 1325, si la nostra hipòtesi dels debats és certa) i 1330, sense poder precisar més. Em pregunto, però, si la menció a Avinyó podria tenir una referència concreta a una de les comitives de Cornet a la cúria papal, que no tenim documentada però que podria encaixar bé amb la possible trobada entre Cornet i l'infant Pere d'Empúries (vegeu II, 3.1.2). En aquest cas, la peça dataria de 1325 o 1326, un temps després de la trobada.

Cal advertir que es tracta d'un rumor, «qu'auzit ay dir», que apareix en el context d'una tençó burlesca en boca del seu rival poètic, és a dir, amb una intenció clarament provocadora i en resposta a un altre retret de Cornet: «Alors que Raimon raillait la retraite prise par l'homme de guerre, ce dernier l'interpelait en retour au sujet de ce très bref séjour parmi les franciscains» (Montefusco & Piron 2006: 3). Ara bé, més enllà del marc de debat entre clergue i cavaller, la calúmnia no ha estat escollida a l'atzar i treure a la llum aquest rumor és ben tendenciós. La brama tenia de ben segur un fonament, com suggereixen els versos de l'epístola a Guiral Ot (c), en els quals Cornet confessa haver sofert «motas parlarias» de la part d'alguns frares malintencionats. Al meu entendre, Cornet o va ser espiritual o va ser-ne proper ideològicament, almenys els seus versos defensen l'*usus pauper*, però no fins al punt d'estar a punt de cremar per la Inquisició, que formaria part de la hipèrbole de l'acusació. Per altra banda, la convenció literària del debat busca importunar i posar el dit a la llaga, però sempre amb un objectiu lúdic d'incitar la riallada, per tant aquests versos serien impensables si Cornet estigués realment al punt de mira de la Inquisició en un lloc i un moment de repressió vigorosa.

Ramon també fa referència al seu passat traumàtic com a franciscà en altres composicions. A la cançó 3, datada entre 1324 i agost de 1325,³⁸ hi és designat com un dels pitjors càstigs que es poden patir. L'hàbit bru pren una connotació totalment negativa: el poeta hauria preferit ser monjo bru una altra vegada o ser enterrat en vida abans que no agradar a la dama:

Be·m fora mielhs que mos vestirs fos bru
 ayssi com sol o que fos dins un cros
 vius sebelhitz, si no puesc gracios
 esser a lies que tot jorn m'abelis.
 (3, v. 41-44)

El «vestirs bru» fa referència a l'hàbit dels menorets, però una part de la crítica ha relacionat el color bru amb la secta dels beguins a partir dels comentaris de Bernard Gui: «se appellant dicentes de esse de tercio ordine seu de tercia regula sancti Francisci, portantes brunum seu de burello habitum cum mantello, et aliqui sine mantello» o «portans habitum ad modum beguini de bruno» (1886: V, 110; 1692: 389).³⁹ Un cop més, tota interpretació és vàlida, falta saber si Cornet juga o no amb l'ambigüitat.

Al *Gardacors de mal* tornem a veure el despit de Cornet respecte aquest passat com a beguí o menoret. En aquest poema Ramon adreça al seu fill una espècie de manual de conducta per viure amb rectitud moral. En parlar del vestir, expressa que més val, fins i tot, fer-se franciscà que acabar a la ruïna per malgastar.⁴⁰

E viest te be, que no·t destrenga fregz,
 e gentilmen, per dar onor a tu,
 mas non ges tan qu'en remanhas destregz,
 gastan lo tieu, qu'ans te vistas de bru.
 (27, v. 85-88)

Al 1330, Cornet adreçà una epístola a Guiral Ot (Gerard Odonis OFM), poc després de ser elegit ministre general dels franciscans (l'11 de juny de 1329), càrrec en el qual succeí a Michele da Cesena (no sense conflictes, per bé que Ot comptava amb el favor del papa

³⁸ Si la hipòtesi de N-Ch sobre la identificació de la comtessa d'Armanyac com Regina de Goth és correcta, com creu tota la crítica.

³⁹ N-Ch recorden aquest comentari a la introducció (1888: XXIX, n. 5), però en nota : «c.-à-d. “que je fusse encore frère mineur”» (1888: 147). Perugi (1985: 98, n. 5; 144).

⁴⁰ En aquest cas veig difícil que l'hàbit bru es pugui referir al de beguí, i em fa l'efecte que la designació de l'hàbit bru fa referència sempre a l'hàbit franciscà en general.

Joan XXII, que va destituir Cesena de les seves funcions el 6 de juny de 1328). En aquesta carta, no conservada íntegrament, Cornet sembla justificar el seu abandonament de l'orde de sant Francesc:

car ·VIII· mes l'ay portat
e ·IX· jorns, per vertat,
sufren grans vilanias
e motas parlarias
d'alqus frayres savays,
per qu'eu's dic que ja mays,
senhers, no m'i tendran.
(c, v. 266-272)

Perugi no creu que faci referència al seu passat de menoret, sinó de beguí:

Sia come sia, non è certo da prendere per buona l'ipotesi che RCorn portasse l'abito francescano per non piú di otto mesi e nove giorni. La avanza, pur tra infinite cautele, lo Chabaneau (cfr. p. XXIX, nota 3) trovando accoglienza presso Jeanroy₂ p. 59 [60]. (...) Purtroppo la lacuna di due versi non permette di affermare con sicurezza che l'*ay portat* si riferisca proprio all'abito francescano. (...) Insomma in questi versi è verosimile che Raimon alluda non all'intero periodo in cui militò nell'ordine dei minori, che logicamente dovette essere piú lungo (anche a non voler accogliere l'ipotesi su esposta dei sette anni), ma soltanto ai pochi mesi in cui si lasciò convincere dagli olivisti ad accorciare, in nome della veaya paubriera, il proprio saio. (1985: 106)

D'entrada, a l'edició de N-Ch sembla que la llacuna afecti dos versos, però tal com els editors ja havien indicat al marge, la llacuna cobreix gairebé dues columnes senceres. En segon lloc, la referència als «frayres» revela que Cornet encara era a l'orde. Així ho pensen també Montefusco & Piron: «la construction de l'épître suggère toutefois que cette dernière section faisait également office de justification de ce départ qui avait dû être fracassant», i més endavant afegeixen que Cornet devia interrompre el seu noviciat: «Il serait effectivement concevable qu'à cette époque, le jeune Raimon ait quitté l'ordre avant le terme de son année de noviciat et qu'il ait ensuite mené une carrière de chapelain de cour avant de rejoindre la maison cistercienne de Pontaut dans les années 1330.» (2006 : 3-4).

Perugi interpreta aquesta epístola com una acte de retractació i, per tant, de covardia. Passerat, en canvi, ho interpreta com un acte de valentia: «La lettre à Guiral Ot

(...) est une véritable apologie des Spirituels» (2003:151) (hi tornarem més endavant). Léglu, per la seva part, considera que la formació espiritual de Cornet va ser perjudicial. A més, l'estudiosa proposa una lectura irònica o sarcàstica d'alguns passatges de la lletra, com ara l'apel·latiu «senher» per adreçar-se a Ot o els versos 43-48:⁴¹

e nostra santa leys
 qu'es per lor mantenguda,
 tan que, ses lor ajuda,
 foro ·M· tans iretge,
 quar el son veray metge
 dels esperitz qu'an mal.
 (c, v. 43-48)

Però, de fet, la designació «senher» no és estranya en Cornet, ja que l'utilitza també per adreçar-se a Déu (9). A parer meu, la carta és seriosa en tots els aspectes i, lluny de ser irònica, l'autor desencadena una vertadera crítica de la falsedat i la hipocresia de l'Església, especialments dels ordes mendicants (que, tot sigui dit de passada, costa d'encaixar amb la lectura que en fa Perugi):

Per qu'ieu vuelh atersi
 lo mal qu'ieu say de lor
 tot dire, per amor,
 cum vos ay dig los bes,
 que mot leu ·II· o ·III·
 o plus ne valran may,
 pero ja non diray
 mas la pura vertat.
 (c, v. 63-70)

La crítica desenvolupada per Cornet pot semblar tòpica a l'inici, però de mica en mica esdevé més concreta, tenaç i autobiogràfica. Malgrat que al principi defensi el que sembla ser la Inquisició (v. 43-48), el que no tolera Cornet és l'abús:

o que·lh pauzaran cas
 dessus contra la fe,
 si tantost a merse

⁴¹ Duba & Schabel parlen també de «Provençal satiric poem» (2009: 148).

I. «Yeu, Ramons de Cornet»

de lor no vol estar.
(c, v. 222-225).

De la mateixa manera, expressa sense por la seva opinió sobre la vertadera pobresa de Crist:

Car elh certamen crezo
may valer qu'autras gens,
car porto vestimens
de fayssó deguizada,
laquals fo comensada
per seguir la carriera
de veraya paubriera
que nos mostret Gezus.
(c, v. 232-239)

La «veraya paubriera» del v. 238 suposa una clara declaració d'intencions. La referència a l'hàbit «de fayssó deguizada» fa pensar a Perugi i a Léglu que l'autor parla dels beguins. Léglu associa també a l'univers beguí els mots que no apareixen a l'edició de N-Ch, sobretot «van pes nutz» (v. 255). Tanmateix, l'« elh » del v. 232 no sembla haver canviat en el discurs des del v. 181-3. En aquest passatge, Cornet critica els ordes mendicants (en canvi, no diu res sobre els ordes monàstics):

Si lun temps covidatz
frayres predicadors
o carmes, o menors,
o frayres augustis,
vejatz que de bos vis
lor donetz, e de clars,
e pro de bos manjars,
[a]m gran dilacio,
[qu]ar de gran mecio
[le]umen los trobaretz,
[qu']elh volo totas vets
[o de] carn o de peys,
[seg]on lo temps, gran [m]eys
[dess]us blanca toalha,
(c, v. 180-193)

És per això que crec que el nostre autor parla dels ordes mendicants en general. Pel que fa als «pes nutz», les llacunes dels versos no ens permeten d'inclinar-nos sobre aquesta qüestió, però podria molt ben ser que parlés d'un altre aspecte de la hipocresia dels frares en general (més endavant diu «los ordes...»): normalment calcen ricament (potser quan fa fred ? v. 252), però en certes ocasions ben precises van amb els peus nuets per aparentar:

trebux e sabat...
 solas e causso...
 porto quan f...
 algu frayre...
 mas pueus ...
 van pes nutz a...
 (c, v. 250-255)

Nogensmenys, estem d'acord amb Léglu que «The poem's conclusion shows that Raimon has just discussed the Spirituals crisis openly» (2013: 180). L'estat fragmentari de la peça ens impedeix de calibrar-ne l'objectiu real. Aquesta peça ens hauria pogut donar la clau per interpretar la relació de Cornet amb el moviment espiritual, més enllà dels rumors i de les acusacions rebudes, però només podem intentar d'endevinar algunes coses a partir dels versos conservats, per exemple que havia estat víctima d'injúries per alguns dels seus companys malintencionats. En tot cas, aquesta epístola testimonia bé les discussions i les coaccions de l'època, com els v. 222-5 en els quals Cornet denuncia la pràctica, que deuria ser més que habitual, d'acusar d'heretgia aquells que adopten una conducta censurada o simplement que no compartien els mateixos costums o opinions, fet que lliga amb els versos 14-18 del debat amb Guilhem Alaman (5).

Léglu relaciona l'epístola de Cornet amb una declaració, alguns anys més tard, de dues dones que van decidir abandonar l'orde de les clarisses no per apostasia o per transgredir els seus vots, sinó per escapar de la maldat dels seus ministres i de l'inquisidor de Marsella (2013: 181). Afegeix una declaració semblant de Mathieu de Bouzigues que parla de la crueltat dels seus adversaris, que el difamaven tractant-lo d'heretge. Segons Léglu, «Raimon seems keen to appeal to Guiral Ot, but the matter of this poem consists of a denunciation of everything Guiral's position as Minister General now represents» (2013: 181). Recordem que Cornet adreça aquesta carta a Guiral Ot just després d'haver estat elegit ministre general. Per bé que Ot era pròxim a Joan XXII pel que fa a la

concepció de la pobresa, la seva primera mesura sobre això data de 1331. Cornet devia tenir certa esperança en el seu mandat.⁴² De ben segur que la seva elecció devia alimentar la fe d'uns quants per atenuar el malestar general i la crisi dels ordes mendicants.⁴³ I encara més si tenim en compte que Guiral Ot era d'origen occità. Va néixer a Camboulit (departament de Lot, diòcesi de Cahors) *circa* 1294,⁴⁴ per tant pertanyia a la mateixa generació que Cornet. Va ser framenor a Figeac i més tard va ser enviat a París, on es va doctorar en Teologia. Era un home de lletres i un intel·lectual reputat, conegut amb el sobrenom de «Doctor moralis» o «Doctor apertus» i va ser lector a l'Estudi franciscà de Tolosa almenys entre 1315 i 1326 i a París almenys durant el curs 1327-28. A més de ser l'autor de sermons i diversos comentaris, cultivà també la poesia (almenys un poema sobre les set paraules de Crist, l'*Officium de stigmatibus sancti Francisci* i un tractat didàctic en vers, *Cathecismus Scolarium Novellarum*, adreçat a Andreu d'Hongria el 1338) i les epístoles.⁴⁵ Morí a Catània de pesta el 1348.⁴⁶ Guiral, doncs, era un receptor ideal per la diatriba del poeta roergat, que havent estat menoret, capellà i monjo, la podia fer amb coneixement de causa. Els dos literats van coincidir a Tolosa en els mateixos anys, i tal com apunten Montefusco & Piron, precedits per Passerat, «Raimon était lui aussi une figure marquante sur la scène littéraire très active de la même ville. Les deux sphères n'étaient pas étanches l'une de l'autre, comme le montre le cas de Gérard du Pescher, théologien franciscain et auteur d'un poème prophétique en vernaculaire dans la décennie suivante. Il est donc possible que Raimon ait personnellement connu Guiral, et que l'élection de ce dernier à la tête de l'ordre ait fourni l'occasion au poète d'exprimer ce qu'il avait à dire sur l'état de l'ordre, en dénonçant les religieux indignes de leur vocation» (2006: 2-3).

Cornet va compondre una altra epístola (e) i un vers adreçats a Roger d'Armanyac (30), bisbe de Lavaur, bisbat que havia obtingut el 10 de desembre de 1317 del papa Joan XXII. La carta té un contingut molt semblant a la destinada a Guiral Ot. En totes dues Cornet critica els alts càrrecs eclesiàstics que representen els destinataris per mostrar-los

⁴² Guiral Ot, com el seu predecessor, cita Olivi en certes ocasions (Boureau & Piron 1999: 244 i 249).

⁴³ De fet, segons Costa, sota el seu mandat la controvèrsia sobre la pobresa va esdevenir menys intensa i l'orde es va anar calmant (2008: 33).

⁴⁴ c. 1285 segons Duba & Schabel (2009: 147).

⁴⁵ Duba & Schabel (2009: 153).

⁴⁶ Duba & Schabel (2009: 151).

els perills que han d'evitar. A l'epístola dirigida a Roger d'Armanyac, el to és una mica diferent, no tant aferrissat i menys personal:

Veus la devocio
de lor gran estamen
segon fama de gen
que n'a servitz d'alqus
(e, v. 56-59)

Si llegim la carta a Guiral Ot acarada a la de Roger, Cornet sembla adreçar-se als seus paisans lletraferits, capaços d'apreciar la seva poesia i els seus consells, i que són prou poderosos i influents per poder-los dur a la pràctica i posar remei als mals hàbits que Cornet denuncia. Creiem que aquestes cartes s'han d'interpretar com una espècie de «mirall», en aquest cas de prelats en lloc de prínceps. Així doncs, la tesi de Perugi sobre la retractació de Cornet perd tota solidesa, i d'acord amb Montefusco & Piron: «Plusieurs de ses compositions poétiques démontrent un engagement en faveur des franciscains Spirituels de Languedoc qui n'a pas été renié après son entrée dans l'ordre cistercien» (2006: 2).

Al *partimen* «Mossen Ramons, per clercia» amb Guilhem Gras (29), aquest demana a Cornet —d'una forma visiblement tendenciosa— què prefereix: ser ric i bo o ser un vertader pobre i humil. Com era previsible, Cornet escull la segona opció, i ho fa en aquests termes:

Senh'en W., nueyt e dia
paubretatz ab mi s'estay
e ja lun temps on que sia
de paubretat no'm partray,
car Jezu Crist, cert o say,
pres paubriera mot basseta,
e pogra vestir bruneta,
aver vinhas e mayzos,
may, sofraytos,
layshet l'aver perillhos.
(29, v. 11-20)

valgra vos may no fossetz natz abans!

(33, v. 37-40)

Mossen Ramons, mal cometre·us faria

cura d'armas, fe que deg a m'amia,

quar en ifern anariu a grans pans,

s'aytals errors lor eratz predicans.

(33, v. 49-50)

Com es pot observar, la defensa de la pobresa és una constant en l'obra de Cornet. La paròdia del debat sobre aquest tema en revela irrevocablement l'actualitat. La butlla *Exiit qui seminat* de Nicolau III (14 d'agost de 1279) confirma la pobresa de Crist i dels Apòstols. Per mitjà d'aquesta butlla els franciscans han de seguir l'exemple de la pobresa absoluta de Crist, de tal manera que els béns dels frares que ingressaven a l'orde i les donacions dels fidels eren dipositades a la Santa Seu i administrades pel Sindicat Apostòlic segons la necessitat de les comunitats. Les modificacions d'aquest decret, considerat com un dogma per Michele da Cesena i els seus sequaços, desencadenà tota una sèrie de controvèrsies i d'insurreccions envers el papa. La butlla *Exivi de Paradiso* de Climent V (6 de maig de 1312), que autoritza l'orde franciscà a disposar de gra i vi en cas de necessitat, va ser posada en qüestió pels espirituals, que consideraven la concessió contrària a la Regla de sant Francesc.

L'usus pauper, doncs, afecta sobretot l'emmagatzematge del gra i el vi dins dels convents. Però al cor del debat hi ha la discussió sobre la vertadera pobresa de Crist i els Apòstols, sobre els diners i la possibilitat de posseir alguns béns. La disputa continua amb Joan XXII, que considera que la butlla *Exivi de Paradiso* no transgredeix la Regla franciscana, i els problemes al voltant de la interpretació de la Regla i la butlla de Nicolau III agreugen encara més la situació. Les butlles de Joan XXII *Quia nonnumquam* (26 de març de 1322) i *Ad conditiorem canonum* (8 de desembre de 1322) insisteixen sobre això i posen en dubte l'absoluta pobresa de Crist i dels Apòstols. A *Ad conditiorem* es declara que no hi ha distinció entre la propietat i l'ús de les coses que es consumeixen, com el vi, els hàbits, etc.; en aquests casos l'ús correpondria a la propietat. Com a resposta a les insurreccions dels dissidents, el papa promulgà una butlla més radical: *Cum inter nonnullos*

(13 de novembre de 1323), a partir de la qual es declara herètica l'afirmació de la pobresa absoluta de Crist i els Apòstols, aplicada tant de manera personal com comunitària.⁴⁸

Quum inter nonnullos viros scholasticos saepe contingat in dubium revocari, utrum pertinaciter affirmare, Redemptorem nostrum ac Dominum Iesum Christum eiusque Apostolos in speciali non habuisse aliqua, nec in communi etiam, haereticum sit censendum, diversa et adversa etiam sentientibus circa illud (...).⁴⁹

Paral·lelament a les mesures relacionades amb la pobresa, cal afegir la condemna de les doctrines de Pere-Joan Olivi a la seva *Lectura super Apocalypsim*, que va tenir lloc de manera definitiva el 8 de febrer de 1326, però que ja havien estat condemnades abans, sobretot amb la butlla *Gloriosam Ecclesiam* (23 de febrer de 1318), on els espirituals influenciats per les doctrines errònies d'Olivi són considerats heretges (Boureau & Piron 1999: 295-7).

És ben evident que en aquest context la declaració de la «veraya paubriera» de l'epístola a Guiral Ot (c, v. 238), per exemple, és totalment pertinent i deliberada. Cal subratllar que les butlles *Cum inter nonnullos* i *Gloriosam Ecclesiam* van ser promulgades al moment o poc després que Cornet patís la mala experiència a l'orde. Recordem que, tot i que ignorem la data exacta en la qual Cornet esdevingué framenor, sabem que va ser abans del setembre de 1324. Fos quan fos, el que és cert és que l'ambient estava crispat, i les «grans vilanies e motas parlaries d'alqus frayres savays» (c, v. 268-70) s'omplen de sentit en aquest context.

La vivència traumàtica de Cornet entre els framenors (expressada a les peces 3, 19, 27 i c), l'abandó de l'orde i la seva carrera posterior podrien explicar-se perfectament per un passat espiritual considerat herètic. En les declaracions inquisitorials de l'època sovint s'expressa la incomprensió i el malestar de la comunitat envers els espirituals, i els monestirs franciscans no sempre eren el millor refugi pels adeptes d'Olivi, ja que els mateixos frares podien incitar-los a deixar el monestir (Manselli 1959: 155). En la lluita contra l'heretgia, molts inquisidors i bisbes de l'època van lliurar espirituals al clergat secular, mentre que altres espirituals es van veure obligats a canviar d'orde, com Ubertino da Casale, per exemple, que trobà refugi entre els benedictins el 1312. Cornet va ser

⁴⁸ Per al balanç sobre el debat de pobresa segueixo sobretot el resum de F. Costa (2008).

⁴⁹ Fragment extret de « Extravag. Ioann. XXII. tit. XIV de verborum significatione. cap. V », *Decretalium Collectiones*, Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1959.

ordenat prevere abans del setembre de 1324 i, alguns anys més tard, va ingressar al clergat regular, aquesta vegada a l'orde del Cister, un orde que acullí també molts refugiats del Tercer Ordre de Sant Francesc. Evidentment el canvi d'hàbit no es feia només per refugiar-se o retractar-se, però en el cas de Cornet sembla que les acusacions rebudes van jugar-hi un rol decisiu. En una *tenso* amb Peire de Ladils, aquest li retreu el fet d'haver canviat l'hàbit bru pel rústic dels cistercencs:

Mossen Ramon, yeu·s vi frayre menor,
cortes e bo, certas, per que·m desplatz
quar monge blanc rustix vos etz tornatz,
escas e prim, vila, dreyt laurador.
(19, v. 65-68)

I Cornet li respon:

Li monge blanc son de granda labor
e valo may que·l mendican, sabchatz
(19, v. 73-74)

Ramon lloa la força del treball per damunt dels valors mendicants, una resposta que no seria pròpia d'un espiritual: «Si audivit dici inter bequinos quod majoris perfectionis sit ipsis bequinis vivere mendicando seu de mendicitate, quam laborando seu de laborare manuum suarum» (Guidonis 1886: 280). És possible que els mots de Cornet obeeixin a la necessitat de defensar-se davant les acusacions de l'adversari poètic, o bé a una possible retractació (seguint el punt de vista de Perugi), però més aviat creiem que responen a la decepció viscuda entre els mendicants. En efecte, si el to burlesc amb el qual s'aborda el tema de la pobresa en els jocs-partits revela la veracitat de l'acusació d'heretgia, mostra també que Cornet no devia patir cap risc, ja que el debat real està ben documentat com a fervorós i seriós

Segons Perugi, Cornet és més aviat covard, car renega del seu passat beguí de cara a la Inquisició.⁵⁰ És cert que els versos de Cornet, sobretot l'epístola a Guiral Ot, podrien semblar compostos per retractar-se. Tot i això, caldria fer-se una pregunta que evidencia una contradicció en la conclusió de Perugi: si Cornet tenia intenció de justificar-se i

⁵⁰ Perugi, en el capítol intitulat de manera significativa «Peccati di gioventù» (1985: 94-136): «ed ora, facendo la palinodia di quell'errore, finisce per condividere le accuse di *ostentatio* e di *superstitio* mosse dai comunitari e dalla Chiesa ufficiale» (1985: 106).

retractar-se —més de set anys després— davant el nou ministre general per escapar de la caça d'heretges, hauria gosat afirmar la «veraya paubriera» de Crist després de la decretal *Cum inter nonnullos*? Com hem dit abans, l'objectiu de la carta, al nostre entendre, no difereix gaire de la que s'adreça a Roger d'Armanyac, on no hi ha cap traça susceptible de ser interpretada com una retractació. Per altra banda, segons Perugi els interlocutors dels *partimens* «non per dono occasione di rinfacciare a Raimon la macchia indelebile del peccato; e per coglierlo in fallo gli propongono *partimens* che a noi appaiono capziosi o assurdi, ma in realtà sono giocati sul serio, a colpi di citazioni testamentarie» (1985 : 107). Per nosaltres, en canvi, el fons de les discussions és totalment lúdic i es tracta d'una paròdia de debats seriosos (vegeu III, 3.1).

Contràriament a Perugi, Jordi Passerat considera que es tracta d'un acte de valentia, ja que els temes que tracta Cornet són propis de la literatura espiritual (2003: 143). Passerat llegeix la seva obra partint de les idees de Peire-Joan Olivi. Els indicis interns de l'espiritualisme es troben en el contingut ideològic d'una part de la seva obra. René Nelli, Perugi i Passerat interpreten les peces del *joy spirituel* (segons la nomenclatura de Nelli) en base a la mística apocalíptica franciscana.⁵¹ Passerat, precedit per Nelli, és qui ha estudiat amb més detall la relació entre l'obra de Cornet i l'espiritualisme, i assegura que l'estudi en aquest sentit avançarà a mesura que es tingui accés a l'obra d'Olivi. Per Passerat, llegir Cornet a partir de les petites obres en vulgar de Peire-Joan Olivi ha donat els seus fruits i ha permès esclarir alguns dels passatges més obscurs i hermètics de la seva obra (Passerat 2005, 2003, 2000).⁵² Però pel que sembla, Cornet no fou l'únic que s'inspirà en

⁵¹ Vegeu «La teoria de l'amor» a III, 4.6.

⁵² Passerat afegeix encara un altre argument que reforça la relació de Cornet amb l'àmbit espiritual i que, sota el meu punt de vista, cal matisar: Cornet estava en contacte amb alguns líders del moviment beguï: Peire Trencavel d'Albi i la família de Lévis-Mirepoix (2003: 151). El poema 32 és una tençó entre Cornet i Pey Trencavel. Hi ha documentat un Peire Trencavel de Béziers, que era el cap del beguïns més important del Llenguadoc en aquell moment. Però la rúbrica del Registre de Cornet ens indica que era d'Albi: «p(eire) tre(n)cavel dalbi». És per aquest motiu que Noulet & Chabaneau desestimen la possibilitat que es tracti del mateix personatge. En canvi, Passerat identifica, al nostre parer a causa d'un lapsus, el Pey Trencavel d'Albi del nostre manuscrit amb el documentat Peire Trencavel de Béziers: «Pierre Trencavel est venu à Cintegabelle informer les frères du procès de Marseille qui vit s'allumer le premier bûcher contre les Spiritules du Languedoc. Il se trouva à Narbonne en 1320 et à Albi en 1321 avant s'enfuir en Provence avec sa fille. Il est capturé en 1326» (2000: 465). Efectivament, Pierre de Béziers passà els darrers anys de la seva vida d'un lloc a un altre, fugint constantment de les urpes de la Inquisició, que li anava seguint les passes. Però el 1321 no es refugià a Albi, sinó a Apt, a casa el notari Bernard Fabre (Manselli 1989; Guidonis 1886). Ramon de Cornet adreçà el sirventès «Ins en la font de cobeytat se bagna» a Gastó de Lévis, fill de Joan I de Lévis, senyor de Mirepoix, i Constança de Foix, germana de Joan I de Foix. En el si d'aquesta família trobem Gui de Lévis-Mirepoix, un capdavanter del moviment espiritual. El 1309 Gui, juntament amb Ubertino de Casale i Ramon Godefroi, entre altres líders espirituals, foren convocats a Avinyó pel papa

les tesis olivianes. Guilhem Molinier, en redactar *Las Leys d'Amors*, inserí a tall d'exemple poemes propis.⁵³ Passerat veu en la seva obra un regust espiritual comparable a algunes peces de Cornet i en destaca la traducció d'una peça de Peire-Joan Olivi, *Lo cavalier armat* (2000: 464). Aquest fet el condueix a considerar el Consistori —que sempre ha estat considerat com un guardià de l'ortodòxia— com un centre de difusió de l'espiritualisme (2005: 464). Amb tot, cal no oblidar que entre els membres fundadors d'aquesta institució hi ha inquisidors.

Per René Nelli, Perugi i Passerat, hi ha tres *vers* de Cornet que reflecteixen les idees d'Olivi: «Razos ni sens no pot vezer lo moble» (38), «Als no sabens vuelh far un vers del joy» (2) et «Ben es vilas, fols e mals e rustix» (10). Els tres poemes són els més obscurs i hermètics del seu corpus i formen una unitat. Atès que es copien l'un rere l'altre al cançoner Registre de Cornet, Perugi parla de cicle.⁵⁴ Aquestes peces sintetitzen bona part de la doctrina espiritual: prediquen la vertadera pobresa de Crist, denuncien la via no evangèlica de l'Església romana, recreant la imatge de Babilònia, el papa d'Avinyó hi apareix com l'Anticrist, i Cornet «exalte aussi les deux sacrements de la vie chrétienne, l'Eucharistie et la Pénitence» (Passerat 2005: 131). Tanmateix, en la nostra anàlisi (III, 4.6) mostrarem els nostres dubtes sobre el fet que aquestes tres peces parlin del mateix ni que prediquin una doctrina espiritual.

Passerat suggereix com a font del *vers* «Ben es vilas» (10) l'*Epistola ad regis Siciliae filios*, la carta als fills de Carles II d'Anjou, composta per Olivi el 1295, sobretot perquè reprèn el passatge del gra de blat sembrat a terra de Joan (12, 24), que es pot comparar als

Clement V per intercedir en la persecució contra els espirituals i els seus seguidors, els beguins. Tres dels portaveus més importants del grup dels espirituals van morir el 1310 enverinats; entre ells, Gui de Lévis-Mirepoix (Manselli 1989: 81-86). Però, al nostre entendre, no és un motiu suficient per establir una relació d'espiritualisme entre el poeta i el cap espiritual, ja que els adreça a un altre membre de la família, que no sabem si compartia la mateixa ideologia, i pel que podem extreure de l'endreça de Cornet, Gastó de Levis té la funció d'intermediari entre Cornet i el comte de Foix. També podríem afegir la comtessa d'Armanyac, Regina de Goth, germana de Bertrand de Goth, que havia estudiat a Tolosa amb espirituals i gent relacionada amb Bernat Délicieux. En canvi, sí que és més directa la relació establerta entre el nostre poeta i l'infant Pere de Ribagorça. L'oncle de Pere el Cerimoniós el 1358 renuncià a tots els seus béns per ingressar a l'orde de Sant Francesc. A causa d'una primera visió adquirí fama de visionari i en la seva obra *Tractatus de vita et moribus et regimine principum sive Comentarium in primum librum Regum* l'espiritualisme queda ben palès (Ll. Cabré 2004: 78). No obstant això, fou força anys abans que Ramon de Cornet li dedicà el seu *Doctrinal* (el 1324, quan l'infant tenia 19 anys) i, de fet, les seves visions no eren tan profètiques com polítiques (Ll. Cabré 2004: 71). D'altra banda, la relació de Cornet amb l'infant Pere es relaciona estrictament amb l'interès ben documentat de l'infant per les lletres.

⁵³ Fins ara eren considerats anònims. Beatrice Fedi també aposta per l'autoria de Molinier (2001).

⁵⁴ Per a l'estructura del cançoner, vegeu IV, 1.1.

versos següents, on Cornet parla del vertader fruit i de l'exaltació de la pobresa dels mendicants (2005: 129):

Amans fizels aten los bes finals
d'amor que's pren de vera conoyshensa,
que dona frug veray d'obediensa,
tan saboros que sana de totz mals ;
perque l'aver
que deu chazer
no preza'l digz amans,
ans
ne vol estar frayturos cays mendix,
per que d'amor no li'n venga destrix.
(10, v. 11-20)

Quant al vers «Razos ni sens» (38), s'hi troba una reflexió sobre el «joy d'amor» lleial i la renúncia al «joy nozen». Passerat suggereix com a font, a més de la l'*Epistola* als infants del rei de Nàpols, hostatges del rei d'Aragó, el principi de l'*Informatio ad virtutum opera* i el tractat *Modus quomodo quilibet potest referre gratias Deo*, totes d'Oliví (2005: 130-1)

Per a Nelli i Passerat la font del *joy spirituel* es troba en la Verge Maria (Passerat 2005: 129). Perugi (1985), a diferència de Nelli i Passerat, no identifica el concepte de *joi* amb la Verge, sinó que l'identifica amb Crist. Aquesta opinió radica en el concepte de «gaug segon» que es troba en dues cançons (6 i 26), del qual no en tenim referències en la tradició poètica trobadoresca. Perugi ho relaciona amb la literatura mariològica catalana, en la qual el primer goig és l'Anunciació i el segon goig representa la Immaculada Concepció, però interpreta el concepte del *joi* en clau apocalíptica i per contrast a la «segona mort»: «Qui tingui orelles, que escolti què diu l'Esperit a les esglésies. Qui venci no serà de cert injurat de part de la segona mort» (Apoc. 2, 11), «Acabat, la Mort i l'Hades van ser llançats al llac de foc. Aquesta és la mort segona: el llac de foc» (Apoc. 20, 14).⁵⁵ Per la tradició oliviana, sant Francesc encarnà el segon Crist que renovà l'Església i lluità contra l'Anticrist (1985: 102). En canvi, Pilar Olivella conclueix que el «gaug segon» és la culminació real del somni sexual a partir de l'expressió *jois premiers* de la novel·la en vers *Flamenca*, l'únic testimoni occità que ofereix una expressió comparable a l'enigmàtica de

⁵⁵ La primera mort és la mort natural. La segona mort és el càstig etern al Regne dels morts.

Cornet. Al meu parer, la noció de «gaug segon» té un aspecte sexual ineludible en el context de la cançó d'amor cortesa, però Cornet n'ofereix una doble lectura i juga amb l'ambigüitat, i el concepte s'inspiraria en la tradició mariana (com afirmen Nelli i Passerat), concretament en les *Joies de la Verge* (com menciona Perugi).⁵⁶ L'única atestació es troba al poema religiós *Les set joies de la Verge*,⁵⁷ on el segon goig fa referència al naixement de Jesús i a l'anunciació dels àngels, i a *Les 15 joies de Nostra Dona*, on es refereix a la inseminació de l'Esperit Sant.⁵⁸ Però més enllà de les possibles fonts per aquest concepte, hi ha una qüestió que afecta les variants textuales que va molt més enllà: de fet, el concepte de «gaug segon» el trobem només al testimoni de *Sg*, mentre que al cançoner Registre de Cornet, en línies generals més proper a l'autor, correspondria a «jauzimen», «sobrier gaug» i «joi plazen». Si la nostra hipòtesi sobre les variants de *Sg* és certa (vegeu IV.2), ens hauríem de preguntar si realment es tracta d'un concepte cornetià o no, tot i que això tampoc resol el problema de la font o del seu significat.

Perugi encara va més enllà i, al nostre entendre, sobredimensiona la influència espiritual, arribant a considerar que l'olivisme determina l'estructura del cançoner Registre de Cornet.⁵⁹ Suggereix, com J.-C. Huchet, que la retractació constitueix l'eix central de la

⁵⁶ El poema «Le repentir du pecheur» fa referència també al «precios gaug» de la Verge (v. 3), en correspondència amb les *Joies* (Nelli 1977: 54).

⁵⁷ Destaquem que *Les set joies de la Verge* de Gui de Folqueys es copia al cançoner tolosà *R* just abans de la secció d'Àt de Mons, un dels poetes citats per Cornet i que li ha servit de model en diverses ocasions: «lo segon gaug. Lo segon aguist can fon natz / e per los angels prezicats / et adonc saupron li pastor / la naissensa del gran senhor» (f. 125r). També es troba al manuscrit Z (BNF, fr. 1745, f. 126v), procedent de la biblioteca de Ferran de Nàpols, on s'hi copien altres textos semblants, entre els quals hi ha una altra peça sobre els set goigs de la Mare de Déu, himnes marians, versos sobre els signes de la fi del món o l'epístola «a sa cara seror» de Matfre Ermengau, on precisament trobem la referència a la metàfora de l'ou d'amor que retrobem en Cornet i que també havia portat la crítica de corcoll (vegeu III.2).

⁵⁸ BNF, fr. NAL 3194.

⁵⁹ Perugi suggereix una cronologia de les peces en funció del seu contingut en relació amb la suposada retractació de Cornet. Per exemple: «È il momento di osservare che nel manoscritto A [r] il canzoniere di RCorn risulta divisibile, con buona approssimazione, in sezioni provviste ciascuna di una certa omogeneità. Così il segmento VII-XVI raccoglie canzoni che, nonostante la scialbatura, dovrebbero tutte risalire al periodo del *beguinatge*» (1985: 109); «La tesse parole-chiave caratterizzano la sezione 'beghine' del manoscritto A» (1985: 112); «Ed è proprio a livello di rime e di metro che si conferma l'omogeneità di questa sezione 'beghina'» (1985: 114); «comprenda testi redatti nel periodo del *beguinatge* e successivamente adattati alla meglio alle nuove esigenze di ortodossia, vuoi sostituendo le espressioni più pericolose vuoi soprattutto giocando sull'ampio margine che intercorre fra la lettera e il simbolo» (1985: 125). Després d'esmentar la influència de *Razo e dreyt*, l'autor assenyala: «In questo senso, *Razo e dreyt* fa ormai presagire la tensione violenta e irrisolta che, nell'opera di un uomo come Cornet, vige fra i poli opposti del sempre attuale amor cortese e dell'aspirazione, in parte coatta, a una via di fuga in direzione allegorica o francamente religiosa. Solo questa violenta energia tensionale è in grado di spiegare la compresenza – effeto di un verso e proprio *split* – tra deviazioni satiriche e realistiche, al limite dell'osceno, e accensioni predicatorie e apocalittiche, al limite dell'eresia; e il solo collante che tenga uniti i due estremi è il culto, spinto fino al teratologico, dell'oscurità di linguaggio e della preziosità versificatoria. Il punto d'approdo è un codice notevolmente complesso e raffinato, che supera d'un lancio il meccanismo allegorico teorizzato dal

seva producció i l'estil de Cornet estaria subordinat a la seva situació religiosa, una perspectiva que no compartim.⁶⁰ Segons ells, l'ambigüitat de l'obra de Cornet i les diferències existents entre la tradició que la transmet, doncs, s'explicarien per la seva vinculació i desvinculació posterior a l'espiritualisme. Un cop desvinculat de l'heretgia, s'hauria vist amb l'obligació d'esborrar qualsevol rastre que el pogués vincular al seu passat espiritual. En realitat, però, els canvis en els poemes de Cornet (les lliçons variants, que són majoritàriament lliçons adiafores) no es deuen a qüestions relacionades amb l'espiritualisme, sinó simplement a qüestions formals, sigui per afany perfeccionista del propi autor, sigui per la intervenció del copista actiu (Olivella 2002a: 418-20). L'ambigüitat i l'estil de Cornet responen a les modes estètiques del moment i, com a tals, són comuns a d'altres poetes contemporanis que no són ni espirituals ni tan sols clergues.⁶¹

Léglu deixa a entendre a la conclusió del seu article (2013) que els textos de Cornet poden ser llegits des de dues òptiques diferents: com un testimoni més de les tribulacions d'un franciscà fugitiu que enriqueixen la resta de fonts històriques conservades, o bé com un poeta que vol satisfer el seu públic seglar (Léglu pensa en la cort d'Armanyac) i que debat sobre l'actualitat religiosa en termes més aviat tòpics i literaris. De fet, ambdós punts de vista són vàlids, segons les obres i el moment o les circumstàncies concretes que empenyen Cornet a escriure-les. Així doncs, creiem que reduir tota la lectura del seu corpus sota un únic punt de vista, com fa Perugi, empobreix la interpretació i recepció de la seva obra, i falseja la concepció global del poeta, que es caracteritza per la pluralitat de la seva producció literària.

Concistori a vantaggio di una dimensione mistico-simbolica nella quale joy continua a essere il termine-chiave, come presso i trovatori classici : ma in RCorn esso è fatto portatore di un nucleo di significati nuovi in delicato e sovente precario equilibrio, fra l'Apocalisse e i Cantico dei cantici, fra Pietro Olivi e san Bernardo, fra la tonaca bruna e quella bianca : che è poi il binomio cromatico che riassume la sua opera e la sua vita» (1985: 130-131).

⁶⁰ El lligam establert entre l'estil i el passat espiritual de Cornet el condueixen fins al punt de relacionar el foc de la Inquisició al foc del desig carnal a les metàfores obscenes de la *saumesca*, que al meu entendre no és més que una cançó paròdica (18) (Huchet 1990: 112). Perugi també estableix un altra connexió entre el discurs amorós de les cançons i el seu passat espiritual (Perugi 1985: 105), com també amb el díctic del *Libret de bos ensemhamens* «ta rauba cotz, paubres oms, e petassa l quan sera temps que trop leu no's desfassa» (g, v. 401-402), que relaciona directament amb l'hàbit dels beguins (Perugi 1985: 103, n. 9), etc. Fins i tot les variants d'autor que revelen les *varia lectio* entre Sg et t serien el fruit de la retractació de Cornet.

⁶¹ Per la qüestió de l'estil, l'ambigüitat i l'obscuritat a la poesia del segle XIV, vegeu P. Olivella (2006).

2. El personatge literari⁶²

La idea expressada per Anglade sobre el *modus vivendi* de Cornet és compartida per quasi tota la bibliografia: «la vie fut fort agitée et peu édificante» (1888: 113). Tanmateix no hi ha dubte que aquesta mala fama del clergue l'hem d'enllaçar amb la moda literària anticlerical que aflorà al segle XIII amb la proliferació dels ordres mendicants. És en aquest moment que el clergue esdevé personatge literari (els frares, per exemple, són personatges habituals en els *fabliaux*, on són blanc de crítiques i burles diverses). El mateix Cornet reflecteix aquest tòpic en la seva obra i construeix el seu propi autoretrat entallat sota aquest patró satíric: a la *Trufa* (8) o a la *Saumesca* (18), s'autoparodia i es presenta a si mateix com un clergue luxuriós. L'epítet «capela salvatge» que Guilhem Alaman li atribueix al joc-partit (5, v. 59-62) fa referència a la figura del *clericus vagans*, pròpia de la imatge literària identificada amb els poetes goliardescos, la mateixa imatge que s'ha creat sarcàsticament el mateix poeta, conscient de la mala fama del religiós que canta un amor carnal, una fama que ha esdevingut ja tema literari.⁶³

Segons el tipus de composició, Ramon de Cornet es descriu de manera totalment oposada, cosa que, a primera vista, podria semblar paradoxal i que ha contribuït a la imatge contradictòria i fins i tot estrofolària a què fèiem referència. En la majoria de peces, sobretot les morals i doctrinals, es presenta a si mateix com un mestre, mentre que a les peces satíriques, en canvi, apareix com un clergue de moral distreta. Analitzarem tot seguit les diverses facetes d'aquesta presentació de Cornet, per veure quins referents tenen i com encaixen en el conjunt de la seva obra.

2.1 «Yeu, Ramons de Cornet»: l'autoretrat del mestre savi

En diverses ocasions Ramon de Cornet esmenta el seu nom a l'interior de les seves obres. L'*autonominatio* no només serveix per signar les obres, sinó que és una estratègia recurrent en aquells trobadors que pretenen assolir la categoria d'autoritat, especialment els que es presenten com a moralistes, per exemple Marcabré, Guiraut Riquier, At de Mons o Cerverí.⁶⁴ Quan aquests poetes componen poesia satírica, la menció del nom pot donar

⁶² Aquest capítol reproduceix, amb modificacions, l'article Navàs (2010).

⁶³ Els exemples de clergues avesats a aquests gèneres literaris burlescs són molt abundants. Pensem, per exemple, en el coetani Capellà de Bolquera, testimoniats al Cançonet de Ripoll i al ms. 7 del *VeAg* (Badia 1983: 156-159).

⁶⁴ Vegeu per exemple Cabré (2011), Bertolucci (2005) i més recentment Jeay (2015).

lloc a jocs de paraules, que juguen també amb la presentació de l'autor, com en el cas de Rutebeuf, però en d'altres el nom serveix a més per distingir diverses maneres de presentar-se, en composicions de gèneres i registres diversos, com en el cas de Guittone i fra Guittone. És així com Cornet juga amb les dues maneres diverses de presentar-se: d'una banda «Ramons de Cornet» és la signatura de la seva vessant com a mestre de moral, de l'altra, «capella de Roergue» és la màscara que utilitza per distingir-se com a personatge satíric.

Potser els versos on Cornet es presenta de manera més oberta i inequívoca com a *clericus sapiens* són a l'exordi del *Doctrinal de trobar*, un tractat que sembla ser obra de juvenesa (1324), on l'expressió explícita del seu saber seguida del seu nom el legitima com autor d'una obra doctrinal:

Car sabers m'ò permet,
yeu, Ramons de Cornet,
capelas ordonats,
de Sanch Antoni nats,
faray un doctrinal
ab rethorica tal
que bo romans demostre,
segons lo pahis nostre
e dels nostres vezis.

(v. 1-9)

La manca de *captatio benevolentiae* en aquest exordi també va ser objecte de crítica al *Glosari* que Joan de Castellnou va fer del *Doctrinal*: «Veus frevol comenssamen, qar a lauzor de si e no de Dieu comenssa». ⁶⁵ Ara bé, en aquest cas l'antecedent immediat són les *Razos de trobar* de Ramon Vidal de Besalú: «Per so qar ieu Raimonz Vidals ai vist e conegut que pauc d'omes sabo ni an saubuda la dreicha manera de trobar, voill eu far aquest libre...», que serà reprès més endavant per Jofre de Foixà: «Co En Ramons Vidals de Basuldu, en art de trobar savis e entendens, veses motz dels trobadors fallir, per no saber trobars». ⁶⁶

A l'epístola dirigida a un cavaller d'alt rang, que no hem pogut identificar a causa de l'estat fragmentari de la peça («Al noble cavalier», d i f), també es presenta com una

⁶⁵ Ed. Noulet & Chabaneau (1888: 216).

⁶⁶ Ed. Marshall (1972, ms. B, 1-3; ms. H, 56).

autoritat en trobar. Aquesta vegada, tres anys després del *Doctrinal*, segueix els tòpics de modèstia d'una *captatio benevolentiae* abans de formular el seu saber en forma d'una breu gramàtica en vers:

Del mieu petit saber
vuelh un pauc demostrar
(f, v. 84-85)

Després d'excusar-se per la brevetat del petit tractat, Cornet afegeix que qui segueixi els seus consells podrà saber trobar una mica, ja que els seus coneixements venen avalats per l'ensenyança rebuda al Consistori de Tolosa:⁶⁷

Qui vol far bos dictatz
deu saber so qu'ieu dic
e del saber antic
lo cors e la maniera,
qu'ieu no puesc ges a tiera
dire tot lo saber
de trobar ni·l dever
que tanh a bo romans,
mas be·n saubra ·II· tans
ecenhar, si·m legues,
don fau a Dieu merses
ez als bos trobadors
de Toloza, senhors
del noble consistori
on yeu soen demori
pel dig saber aprendre
que·m fay ma Roza prendre
(f, v. 236-52)

I és que el saber de trobar, és a dir la composició poètica entesa com una disciplina, ennobleix l'individu, tal com sostenien els trobadors, segons anuncia Cornet al sirventès

⁶⁷ D'una manera semblant s'expressa Guillem Molinier al pròleg de les *Flors del gay saber*: «Per que yeu, Guilhem Molinier / per multipliar lo sauber [...] vueyl ensenyar ez en breus motz / ab cossyel ez ab ajutori l del noble plasen Consistori [...] per ensenyar los joencells / e·ls autres dictadors noells, / li qal d'ayso m'an requerit; / e qar del saber ay petit / per qe lor puesca satisfar» (Anglade, Pròleg I, v. 6-7, 14-16, 25-29).

«Dels sotils trobadors» (14) que l'autor insereix al *Doctrinal de trobar* «per entendemen dels trobadors honrar», és a dir com a lloança als trobadors, i que encapçala el seu cançoner. Encara que alguns critiquen el conreu poètic com una activitat denigrant, sobretot per a un clergue, Cornet al·lega que, ben al contrari, el fet de compondre l'empeny cap al reconeixement:

Qar yeu ne vali may
es anc non valgui menhs,
enans me'n soy espen[h]s
vas grans pretz e que n'hay
de grans senhors paria.
(14, v. 61-65)

La concepció que la *fin'amors* educa i alimenta la saviesa és freqüent en autors com At de Mons, Guiraut Riquier o Matfre Ermengau, per exemple.⁶⁸ L'exercici de la composició poètica, dictada pel *sen*, és benèfica des d'un punt de vista moral.⁶⁹ Aquesta idea prolifera sobretot en els tractats poètics, especialment a les *Leys d'Amors*, on la reflexió moral i la retòrica esdevenen indissociables.

Tot aquest saber adquirit li atorga l'autoritat per glossar un vers de Bernat de Panassac, senyor de Roda i un dels set trobadors fundadors del Consistori de Tolosa, per esclarir-ne tot allò que és ambigu (h). Cornet vol demostrar que el vers fa referència a la Mare de Déu, tot i que la mestria de Bernat de Panassac –d'acord amb els gustos de l'època– pugui fer semblar al lector que es tracta d'un amor profà. Així doncs, Cornet en fa una interpretació al·legòrica i moral per evitar els possibles equívocs i per fer entenedors passatges de lectura obscura. La tasca exegètica de l'obra d'un autor de prestigi, com era de segur Panassac aleshores, i la finalitat didàctica presenten el glossador com un bon coneixedor i mestre de la matèria de trobar, d'una banda, i en matèria moral, de l'altra:

E, segon mon semblan,
yeu, Ramons de Cornet,
car trobi lo vers net,

⁶⁸ Per exemple a la *supplicatio* de Guiraut Riquier (epístola XI): «Donc avantatge gran / n'a sabers de trobar, / per c'om degra onrar / cels que l'an fermamen, vas que captenemen / saubran en cortz aver; / qu'ie'n vey ab gran saber / c'an vil captenemen, / et a n'i que an sen / ab petit de saber, / e per bon captener / son grazit et amat.» (v. 778-789, Linskill 1985: 186-187). Ho retrobem a les epístoles IX, X i XII, al poema V d'At de Mons (Cigni 2001: 268-269) o el *Breviari d'Amors* d'Ermengau.

⁶⁹ Per aquest aspecte vegeu J. Pujol (1994) i D. Kelly (2005).

vuelh l'un pauc declarar.

(h, v. 12-15)

La glossa de Cornet ha estat relacionada amb un precedent conegut en la literatura trobadoresca: l'*Exposition* de Guiraut Riquier a la cançó «Celeis cui am de cor e de saber» de Guiraut de Calanson.⁷⁰ Ignorem si Cornet coneixia l'obra en qüestió, però en tot cas el seu comentari entronca amb la tradició de poesia didàctica i religiosa amb profit moral de la cort d'Enric II de Rodés, que continuarà proliferant al llarg del segle XIV. Pensem en un altre exemple en un context diferent: la glossa al·legòrica en llatí del mestre Arnau de Vilanova a la dansa política del rei de Sicília Jaume, futur Jaume II rei d'Aragó, una dansa que parla també de la Verge (Biblioteca Apostòlica Vaticana, ms. 3824).⁷¹ Tot plegat s'ha d'entendre en un context més ampli de tradició escolàstica i ambient universitari, en el qual també cal adscriure la redacció de les *Leys d'Amors* i la cerimònia de celebració del concurs del Consistori de Tolosa.⁷²

Fins ara hem vist que aquest «saber», que més endavant i a l'ombra del Consistori es matisa en «petit saber», és sinònim del saber de trobar, del trívium. El mateix epítet adquireix un sentit més ampli a l'epístola dirigida a Roger d'Armanyac (e), el primer bisbe de Lavaur el 1317, que també ens ha arribat incompleta. Tal com pertoca, seguint la disposició clàssica de l'epístola, l'autor signa amb el nom que li confereix autoritat:

salutz de m[i, Ramons]

de Cornet, c[apelas]

(e, v. 4-5)

El fragment conservat és una crítica als bisbes que s'abandonen al luxe i a tot tipus de plaers mundans, abandonant el servei a Crist, seguit d'una lloança del senyor a qui s'adreça. Com bé assenyalava Jeanroy, entre els mèrits del destinatari «joint celui de goûter les produits du 'savoir' de l'auteur» (1949: 58):⁷³

⁷⁰ Per a la glossa de Guiraut Riquier i els punts en contacte amb Cornet vegeu Capusso (1989) i Cura Curà (2007).

⁷¹ De Lollis (1887), M. Cabré (2015a). Per a l'activitat poètica de la cort de Rodés vegeu Guida (1983). En l'*Expositio* de Riquier trobem també l'epítet «petit saber»: «ab lo petit saber / que m'a Dieus amarvit», emprada com hem vist per Cornet i només atestada per Riquier (XIII *Expositio* i XI *Supplicatio*: «Pus Dieu m'a dat saber», etc.). Cal destacar que Ramon de Cornet adreça algunes de les seves obres a Joan I d'Armanyac, comte de Rodés, i que dedicà el seu *Doctrinal* al fill de Jaume II.

⁷² Per a la redacció de les *Leys d'Amors* i els paral·lelismes entre la universitat de Tolosa i el concurs consistorial vegeu Fedi (1999 i 2001) i Anglade (1919).

⁷³ En canvi, a diferència de la lectura que en fa Jeanroy, no crec que Cornet descriu la cort d'un gran personatge en concret anomenat als passatges que manquen, sinó que es tracta d'una descripció general dels

Mas grans es la valo[r]s
del fagz nobles entiers
que vol mossen Rotgiers
d'Armanhac tostemp far,
per qu'ieu vuelh az el dar
ma pistola de grat,
quar ges autre prelat
no say cuy de plazer
del mieu petit saber,
tan dishes ni mostres,
s'ieu deviro·lh estes,
mas qu'elh plagues d'auzir.
E vos, cuy deg servir
de bon cor e de gay,
fresca Roza de may,
prec, dona, que·m fassatz
ab luy vezer, si·us platz.
(e, v. 64-85).

I és que el saber que ofereix la poesia de Cornet és més valuós que una joia, tal com ell mateix dignifica el seu vers moral «Paux d'omes vey de sen tan frayturos» (30), adreçat també a Roger d'Armanyac. Aquí no s'autonomina però certifica la seva autoritat fent al·lusió al propi segell:⁷⁴

Lo vers tancat del mieu propi sagel
prenga, si·lh platz que·l denhe d'escoltar,
mosen Rotgiers d'Armanhac, que donar
lo·lh vuelh ades en loc d'autre joyel.
(30, v. 53-56)

Amb la crítica dels vicis del clergat, que contrasta amb les qualitats del destinatari, Cornet busca el seu favor assumint el paper de moralista i conseller, advertint dels perills contra els

grans càrrecs eclesiàstics, crítica molt recurrent al llarg de la seva obra. Per altra banda, la descripció que Cornet fa del dispendi i dels excessos dels clergues recorda molt a Francesc Eiximenis (*Terç del Crestià*, cap. CCCLIV) i a la narrativa en vers (*Guilhem de la Barre*, per exemple).

⁷⁴ La menció al «propi sagel» també apareix a la glossa de Guiraut Riquier a la cançó de Guiraut de Calanson, en el context de la cort de Rodés: «aiso fon trag veramen de la carta sagelada» (R, f. 121r. Zufferey 1987: 133).

quals el prelat haurà de lluitar o evitar. Això es fa encara més evident a l'epístola datada de 1330 dirigida a Guiral Ot, nomenat ministre general de l'orde franciscà pocs mesos abans, on retrobem un discurs molt semblant:

vuelh mi, frayre Ramon
de Cornet, obligar
al sieu bel plazer car
justa lo mieu [saber ?]
que mays en [fa valer ?]
(c, v. 18-22)

La seva autoritat també és vàlida per als senyors de la noblesa. Al sirventès «Ins en la font de cobeytat se bayna» (21), adreçat a Gastó de Lévis i, de retruc, al comte de Foix (segurament Gastó II), el seu «saber» li permet exercir el rol de savi conseller del seu senyor, a la manera dels regiments de prínceps:

Degun cosseyll que d'ome nicis prenda
no pot valer, que·l saber es mesquis,
mas del liall sobtill deu sos devis
apofeytar e venir a bon port,
car li soptill de se preudo cofort,
don senes pech l'acoseylatz gazayna
e·l mas fols l'aure, l'argent, estayna.
[...]
A mon seynor de Guasco de Levis
daray, si·l platz, mon sirventes assis
de mon saber; e que de luy lo prenda
le coms de Fox, que trop vuyl que l'entenda.
(21, v. 36-42; 47-50)

El consell als poderosos i la necessitat de distingir els bons consellers també és present al sirventès polític adreçat a Alfons d'Espanya, senyor de Lunel, segons la identificació de Noulet & Chabaneau (1888: 141), que daten la peça al 1326 (42), o al vers «Hom d'estamen deu tener son hostal» (20), el més proper al regiment de prínceps.

I de la faceta de conseller passem al rol d'educador. Al vers *Gardacors de mal* (27), una mena de manual de conducta adreçat al seu «cars filhs», Cornet es presenta com un pare que transmet ensenyaments al seu fill. El fet de crear una obra identificable amb la

literatura sapiencial –com ho és el recurs de dirigir-se al fill, per exemple– confereix a l'autor la potestat necessària per assumir el paper de savi. Ja al primer vers, Ramon dona fe que els consells que serviran per adoctrinar el seu fill (o lector) són bons: «Lo mieus cars filhs, ·I· noble gardacors / te vuelh yeu far, d'argen, d'aur e de seda». El «gardacors» 'guardià del cos' és una vestidura o armadura que cobreix, com una túnica, el vestit i que pot ser ricament decorat. L'ús que en fa Cornet és metafòric, designant la salvaguarda de l'ànima, és a dir, totes aquelles doctrines que serveixen per custodiar la rectitud moral. El poeta emprà el significat de la paraula «gardacor», tot jugant amb la desinència dels casos recte i oblic que assimila els mots 'cor' i 'cos' i li permet així construir la metàfora. Una vegada més, el poeta de Roergue s'erigeix com una autoritat moral, blasó que ell mateix s'ha bastit segons els patrons de conducta cristiana:

Ma Roza, flors cumplida de totz bes,
me comandet lo gardacors talhat,
per qu'ieu, Ramons de Cornet, cum sosmes,
l'ay gen cozut e d'erminis foldrat.
(27, v. 97-100)

Cornet, com els seus antecessors, aprofita els ensenyaments rebuts al llarg de la seva formació clerical, com ara els dístics de Pseudo-Cató a l'educació elemental, per reelaborar-ne una versió en vulgar i adaptar-la a les necessitats del receptor, sigui un senyor noble de la cort, un lletraferit burgès, un nen, un alt càrrec eclesiàstic o els seus companys de monestir.⁷⁵ De fet, la majoria de trobadors que assumien aquestes funcions, per bé que les exercissin en el si de la cort, o bé eren membres del clergat o bé havien rebut una educació clerical. Tampoc és casual que molts dels trobadors satírics, com el Monjo de Montaudon, el canonge Daude de Pradas (documentat com a *magister* i en relació amb els comtes de Rodés), o Peire Cardenal, fossin clergues. És des d'aquesta cultura oficial que es crea, en part, la contracultura, el capgirament dels rols, en la qual la figura satírica del clergue es vesteix de tots els pecats que antagonitzen les virtuts ideals del clergue: la falsedat s'oposa a l'honestedat, la luxúria a la castedat i al celibat, la gola al dejuni monacal, els *peccata linguae* al seny i a la prudència, etc. Així doncs, el moralisme i la sàtira són dues cares de la mateixa moneda cultivades majoritàriament per 'poetes-clergues'. Grans

⁷⁵ Vegeu Schulze-Busacker (1977) per a les reescriptures dels dístics de Cató.

moralistes com Marcabrú, Peire Cardenal, Bertran Carbonel, o Cerverí són a la vegada grans poetes satírics.

2.2. «Clergue... de Roergue»: el fals clergue

Paral·lelament a l'ambició de mestratge que caracteritza Ramon de Cornet, hi hem de sumar la vena satírica del poeta, que també la tenia. Una de les característiques dels goliards (sobretot l'Arxipoeta i Gualter de Châtillon), de poetes satírics francesos com Rutebeuf o italians com Cecco Angioleri, és mofar-se d'ells mateixos, sovint amb intenció moralitzadora. I dins de la tradició trobadoresca, un dels precedents més paradigmàtics és el Monjo de Montaudon: a la seva galeria, que imita la de Peire d'Alvernia, es caricaturitza a ell mateix amb aquests termes (PC 305.16):

Ab lo sezesme i agra pro
 lo fals morgues de Montaudon
 c'ab totz tensona e conten;
 et a laisat Dieu per baco;
 e car anc fes vers ni canso,
 degre·l om tost levar al ven.
 (305.16, v. 97-102)⁷⁶

Aquí el monjo fa burla del debat candent a l'època sobre la conveniència que els clergues cultivin poesia, especialment la cançó amorosa. En més d'una ocasió el Monjo se serveix de la sàtira per justificar la seva activitat poètica, com la tençó amb Déu «L'autrier fui en paradis» (PC 305.12), on és el mateix déu fictici que ell ha creat qui insisteix i empeny el monjo a sortir del claustre, cantar i entregar-se a la vida mundana de la cort. Per completar el seu autoretrat també es titlla de fals i de golafre, dos dels tòpics constants a l'hora de descriure els vicis del clergue. Així es descriu també el monjo trobador Jofre de Foixà en una cobla, on es lliura al plaer de les menges més succulentes (PC 304.4):

Subrafusa ab cabirol,
 porch ab unyo novel
 e galina ab juxell,
 e capo rostit d'un an
 vul que hom me pos denan,

⁷⁶ Ed. Routledge (1977).

I. «Yeu, Ramons de Cornet»

e formatge torrador,
e vi rosat en Paschor,
e giroflat cant iverna.
(304.4, v. 1-8)⁷⁷

Aquests versos culinàries desfermaren una rèplica anònima, on s'acusa a Jofre de Foixà de «monge enganador», servint-se una vegada més del perfil del clergue fals i mentider, d'eco goliardesc, que hem vist amb el Monjo de Montaudon:

Truga vella morta a dol,
et al ventre haga porcel,
e cols ab magre anyel
.....
vull que hom li pos denan
aqueu monge enguanador,
e vi torbat part Martror,
e haja foc de lenterna.
(304.4, v. 9-15)⁷⁸

El monjo de Foixà, de la generació precedent a Cornet, és un dels personatges que més ens poden ajudar a entendre la poètica de Cornet o del capellà de Bolquera, coetani d'aquest darrer, l'obra del qual es conserva en un manuscrit on també s'hi copien les *Regles de trobar*, la gramàtica occitana composta per Jofre de Foixà. Per una banda, tant Jofre com Ramon van començar essent monjos franciscans i, per motius desconeguts, van canviar d'orde. Per altra banda, ambdós conreen poesia amorosa seguint els canons de l'amor cortès, tractats retoricogramàtics adreçats a senyors nobles (el rei Jaume II i el seu fill l'infant Pere, respectivament) i peces satíriques de ressos goliardescos. Jofre de Foixà és un bon exemple de la conciliació entre la carrera eclesiàstica i els ideals profans de la vida cortesana, en aquest cas a les altes esferes, la cúria papal i la cort reial.

També Ramon de Cornet construeix el seu autoretrat satíric gràcies a la befa d'ell mateix. A la *Trufa* (8) es presenta com un clergue luxuriós que és burlat per una de les mosses que persegueix entre missa i missa. D'aquesta manera esdevé el subjecte i l'objecte de la seva pròpia sàtira. Tot i ser una cançó, el seu caràcter narratiu l'assimila al *fabliau* i

⁷⁷ Ed. Pfeffer (2011).

⁷⁸ Ed. Pfeffer (2011).

recorda al contemporani *Libro de Buen Amor* de l'Arcipreste de Hita. Ja el títol, com també passa amb la *saumesca*, ens informa de l'aspecte lúdic i burlesc de la peça, l'objectiu de la qual és «far rire», com ens aclareix el mateix poeta al setè vers. Noulet & Chabaneau citen un passatge paral·lel de les *Leys d'Amors*: «Alcunas vetz fa hom dictat de mesonja mesonjiera, per trufa, solas, deport coma reversaris» (1888: 157, n. LI), és a dir, ficció.⁷⁹ L'acció de la *Trufa* se situa a l'Albigès (actual departament del Tarn), regió veïna al Roergue, on potser Ramon exercia de capellà.

A San Marsel d'Albeges, prop de Salas,
estie logatz ab un senhor de pestre,
don fi mon dan d'una trop bela garsa
que·m fetz esquern, qu'ieu volgra que fos arsa
ez ieu pendutz, que·n degra trop miels estre,
car no·m gardiey d'aytals fazendas malas:
e dir vos ay tot l'esquern par far rire.
(8, v. 1-7)

La paròdia no s'atura en la figura del clergue, sinó que abraça també l'entorn i les activitats clericals (com passa també amb una *dansa* de final segle XIII del manuscrit de Sant Joan de les Abadesses, on les regles de sant Benet són parodiades d'una manera obscena).⁸⁰ L'acte sexual es defineix com a propi d'un «orde de San Macari», a partir de la vida del sant i del joc de síl·labes «ma-car» 'la meva carn' (Paden 1998: 335) del nom i amb el sentit etimològic, 'home que ha trobat la felicitat', és a dir, el plaer sexual:

Ieu, que la vi, diey a mon clergue via
(car cugie far l'orde de san Macari),
mas ela dihs: «un pauc soy vergonioza...
Fe que·m devetz, no·m toquetz d'esta pauza!»
(8, v. 18-21)

La missa celebrada per la festivitat de Sant Miquel (el dia en què es pagaven les rendes, és a dir, quan la noieta passa comptes amb el capellà) és el moment per a una mena de recreació de la història de Samsó. Un càstig que evoca la tonsura. La coroneta o el cap rapat té, com quasi tot en la literatura medieval, dues lectures diferents, en aquest cas

⁷⁹ De fet, sembla que la mateixa peça de Cornet hagi inspirat aquesta definició del tractat.

⁸⁰ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 3871.

oposades: per una banda és el senyal de servitud i devoció dels que ingressaven als ordes menors de la clerecia; per l'altra, representa un signe d'infàmia que identifica els folls. En aquest cas, com bé entenen tots els feligresos, la tonsura realitzada per l'astuta verge no representa la pia amor de Déu, com pertocaria a un home de la seva condició, sinó tot el contrari, la beneiteria, el càstig pels seus pecats luxuriosos:

Pueus l'endema fon de San Miquel festa
e cugie dir a las gens granda messa.
Mas quan me fuy revestitz ab ma capa,
rizeron tug e dishero que'l papa
degra donar perdos a preveyressa,
car m'ac tondut; pueus feyro lor enquesta
quals o poc far, que tan gen me saub tondre.
(8, v. 36-42)

Així mateix, també es parodia l'amor cortès i refinat dels trobadors, el qual pretén practicar el protagonista (al v. 10 ens diu «nos bayzem d'amor fina») quan en realitat veiem clarament que es tracta d'un *fals aman*, un luxuriós que no guarda fidelitat a la seva enamorada.

Precisament, una de les crítiques sovintejades a la figura del fals clergue és que celebra la missa després de jaure amb una dona. Així ho expressa, per exemple, el trobador Guilhem Figueira a la peça «Nom laissarai per paor» (PC 217.5) en parlar de «l'engan e la fellonia que mou falsa clercia»:

Pois fan outra desonor
al segle et a dieu major,
que s'uns d'els ab femna jatz,
l'endeman totz orrejatz
tenral cors nostre senhor.
Et es mortals eretgia,
que nulhs preire nois deuria
ab sa putan orrejar aquel ser
que l'endeman dejal cors dieu tener
(217.5, v. 28-36)⁸¹

⁸¹ Ed. Levy (1880).

El poeta tolosà no era precisament un exemple de virtut segons la seva *vida*, on hi reconeixem la figura del goliard:

Guillems Figuera si fo de Tolosa, fils d'un sartor, et el fo sartres. E qant li Franses aguen Tolosa, si s'en venc en Lombardia. E saup ben trobar e cantar ; e fetz se joglars entre los ciutadis.

Non fo hom que saubes caber entre·ls baros ni entre la bona gen ; mas mout se fez grazir als arlotz et als putans et als hostes et als taverniers. E s'el vezia bon home de cort venir lai on el estava, il n'era tristz e dolens ; et ades se penava de lui baissar e de levar los arlotz.⁸²

Segons Cecilia Cantalupi,⁸³ la construcció biogràfica de la *vida*, segurament obra d'Uc de Saint Circ, beu directament de les acusacions rebudes a l'intercanvi de cobles satíriques entre diversos trobadors (PC 217.1b). Vegem les respostes que rep Guilhem Figueira:

II. *Aimeric de Peguilhan.*

Bentram d'Aurel, s'aucizia
n'Auzers Figeral·l deptor,
digatz a cui laissaria
lo seu fals cor traidor,
plen d'enjan e de bauzia
e d'enoï e de folor,
d'anta e de deshonor?
Ni putans qi menaria?
Ni arlot ni bevedor
qe farian de seignor?

III. *Bertran d'Aurell*

N'Aimeric, laisser poiria
a·n Çoanet lo menor
l'enjan e la tricharia,
car el viu d'aïtal labor,
e l'enoï e la folia
a N'Auzer lo fegnedor,
et a·N Bude·l desonor,

⁸² Ed. Boutière & Schutz (1964: 434).

⁸³ Agraieixo a Cecilia Cantalupi que m'hagi deixat consultar la seva tesi doctoral defensada el 2017. Vegeu també Cantalupi (2016).

et a·N Lambert la putia,
e·l beure a·N Conplit-Flor,
e·ls arloz a N'Amador.

IV. *Lambert*

Seigner, scel qi la putia
m'en laissa, s'en fai honor,
qu'eu m'o teing a manentia
qi m'en fai prez ni largor,
c'anc a nuill jorn de ma via
no voill far autre labor,
qe fotres m'ac tal sabor
qu'eu ne laissei la clerzia
e teng mon vet per prior
e lo con per refreitor.

(10.13 = 79.1 = 280.1, v. 11-40)⁸⁴

Guilhem Figuera no era clergue, però comparteix amb els autors que hem vist el fet de ser autor de cobles satíriques i sirventesos de crítica ferotge contra el clergat, sobretot el polèmic «D'un sirventes far» contra la cort papal a Roma (PC 217.2).

Així doncs, Cornet se serveix de la mala fama dels clergues, que ja ha esdevingut un lloc comú, per a forjar el seu personatge paròdic. En aquest tipus de composicions no desvetlla el seu nom directament sinó que se serveix de la paràfrasi 'capellà de Roergue' (juntament amb el tractament en primera persona), subratllant la condició clerical que li servirà per desenvolupar la figura literària del fals clergue, que és alhora la del poeta. A la cançó intitolada *saumesca* (18), Cornet exposa el seu deler sexual en una paròdia de la *fin'amors* trobadoresca. L'ús del sufix *-esca* del títol *saumesca*, derivat de *sauma* 'somera' té un precedent il·lustre en la tradició trobadoresca catalana: en dues composicions burlesques, Cerverí de Girona l'empra per constituir una mena de gènere, la *peguesca* (derivat de *pec*, 'ximple', que descriu el protagonista) i la *gelosesca* (derivat de *gilos*, en aquest cas el marit desagradable i fastigós de la seva enamorada). Podem sumar-hi la *sirventesca* de Bertran de Rovenac (PC 66.4) i de Peire Basc (PC 327.1). Cornet se serveix de l'estructura mètrica i els llocs comuns de la cançó trobadoresca per caricaturitzar el gènere

⁸⁴ Cantalupi (2016: 9).

trobadoresc per excel·lència. A l'inici de la peça, parodia l'exordi primaveral que inspira els trobadors enamorats en aquests termes:⁸⁵

En aycel temps qu'om no sen freg ni cauma,
 pesi d'amor quant aug lo bram de l'aze
 que vay siguen lo gran trot qualque sauma,
 son col morden, e prec Dieu que m'abraze,
 si tan me platz!

(18, v. 1-5)

Al llarg del poema l'autor es compara amb diversos animals –no gaire escaients per a la lírica, com la serp, la mosca o el talp–, per mitjà dels quals expressa el desig carnal que sent pel cos de la dama, evidentment casada, fins arribar als extrems obscens de la darrera cobla i la tornada, on fins i tot renega de la Rosa:

Tal gorc qu'ieu say volgra que fos d'estopa
 ples e de foc, sol per despieg d'un clergue
 qu'es plus cochatz que luns efans de popa
 d'intrar lahins, mas car es de Roergue
 no·lh vol midons azaut servir de copa,⁸⁶
 tan fort se tem d'aver conilh en croza.
 A midons prec que·l mieu cors plus no vergue
 de sos vergans, ni·m mostre plus la cropa,
 que·ns acordem, qu'ieu no·y vuelh ja ma Roza.

(18, v. 31-38)

És en aquesta darrera cobla on el poeta descobreix, en posició de rima, la seva identitat: «...clergue», «... de Roergue».⁸⁷

⁸⁵ Jeanroy la compara a les *sottes chansons* que tenien lloc als *puys* o concursos poètics de Valenciennes a la mateixa època, però afegeix que és poc versemblant que Cornet les hagués pogut conèixer (1949: 50-51). Tanmateix, darrerament s'ha plantejat la possibilitat que el certamen poètic del Consistori de Tolosa estigués influenciat pels *puys* poètics en llengua d'oïl celebrats al nord de França (Cabrè; Martí & Navàs 2009).

⁸⁶ El v. 35 no és gens clar, potser volgutament, com acostuma a passar en els passatges amb un doble sentit obscè. Interpreto l'expressió «servir de copa» tal com apareix al DCVB: 'fer de coper', és a dir, servir. Cal tenir en compte, però, que sempre segons el DCVB, *copa* també vol dir 'braser', és a dir un recipient on es col·loca material inflamable, i 'part d'una balda de porta, probablement la que estava ficada a la porta i rebia el cop del batedor'. Tots dos sentits es presten, doncs, a la doble interpretació.

⁸⁷ Em pregunto si al vers 16 l'autor juga amb la sonoritat del seu cognom: «Can mi so ve que d'als amor no·m *cornas*», seguint els passos dels poetes satírics anteriors.

Després de llegir aquest autoretrat paròdic, podem veure que és precisament a aquesta figura literària que fan referència els atacs dels autors que debaten amb Cornet. Per exemple, el poeta gascò Peire de Ladils, a la tençó «Frayre Ramons de Cornet, per amor» (19), expressa el seu disgust pel canvi d'orde de Cornet (i la consegüent pèrdua de cortesia que li atribueix) i aprofita per retreure-li el seu gust pel menjar i el beure, i les seves escapades del monestir:

Mossen Ramons, yeu·s vi frayre menor
cortes e bo, certas per que·m desplatz
quar monge blanc rustix vos etz tornatz,
escas e prim, vila, dreyt laurador,
e si l'abatz vostres fos corotjos
que us des pro carn tot jorn e del vi blos,
ja d'aquel loc pueus no us vira partir
ayssi cum faytz. Dieus vo·nh layshe gauzir!
(19, v. 65-72)

La inclinació pel vi i les sortides del convent, motiu que també retrobem en la poesia del Monjo de Montaudon, són retrets molt usuals contra els monjos. A la tençó que mantenen els trobadors Guilhem Rainol d'At i Guilhem Magret, «Magret, pujat m'es el cap» (PC 231.3 = 223.5), el primer acusa el joglar Magret de borratxo i, quan aquest li recrimina el fet d'haver penjat els hàbits, ho relaciona directament amb els mateixos mals costums: «Guillem, de la claustra·us vim / issir enseint ab un vim» (v. 25-26). Un altre contertulià de Cornet, el cavaller Guilhem Alaman, a la tençó «Aram digatz, en Guilhem Alaman» (5) també li retreu la inclinació a la taverna, al vi i al menjar. Vegem les injúries que el cavaller Alaman adreça al poeta del Roergue:

Hieu vendi·l peys, que no·l m'anetz gastan,
glotz capelas, caytius e mal apres.
(5, v. 28-29)

Ramon Cornet, per capela salvatge
vos teno selh que sabo vostr'uzatge,
que tavernas anatz tot jorn cercan
e las nossas no·us van ges oblidan.
(5, v. 59-62)

Si no·us anes la lenga blessejan
 e non axetz el braguier tan d'arnes,
 vos foratz ja, Cornet, segon que·m pes,
 maestres fagz de totz los trobadors;
 mas de budels es tan grans la sabors
 que·y atrobatz, ab l'autr'arrigolatge,
 que mantas vetz hi avetz pausat tal gatge
 quez en apres n'anavatz tremolan,
 e·n vestiatz so qu'es detras, denan.
 (5, v. 46-54)

Aquests darrers versos recorden l'autoretrat del canonge Peire d'Alvernha en la seva famosa galeria «Cantarai d'aquestz trobadors» (PC 323.11), en el qual Peire, com Cornet, seria mestre de tots els trobadors si no fos, en aquest cas, perquè ningú no l'entén:

Peire d'Alvergne a tal votz
 que chanta con granoill'en potz,
 e lauza·s mout a tota gen;
 pero maistres es de totz,
 ab c'un pauc esclarzis sos motz,
 c'a penas nuils hom los enten.
 (323.11, v. 79-84)⁸⁸

El trobador moralista Bernat Martí va compondre un sirventès, «D'entier vers far ieu non pes» (PC 63.6), per atacar la manca de modèstia de Peire d'Alvernha, tractant-lo de mentider i acusant-lo de fer-se canonge encara que actua de fals joglar i s'alaba a ell mateix. Uns dels vicis més censurats per l'Església entre els que s'atribuïen als joglars (com també al fals clergue) són els *peccata linguae*, entre els quals podem incloure el perjuri i la vanaglòria:⁸⁹

E quan canorgues si mes
 Pey d'Alvernh'en canongia,
 a Dieu per que·s prometia
 entiers que pueys si fraysses?
 Quar si feys fols joglar es,

⁸⁸ Ed. Riquer (1975: I, 340).

⁸⁹ Per als peccats de llengua en els trobadors, vegeu M. Cabré (2003). Per als *peccata linguae* en general, vegeu Casagrande & Vecchio (1991).

per que l'entier pretz cambia.

(63.6, v. 31-36)

E selh no par ges cortes

qui's lauza ni's glorifia,

quar eys Dieus nos anuncia:

«Qui trop s'yssaussa, mens es

bayssan, e selh levatz es

qui segon so s'umilia.»

(63.6, v. 55-60)⁹⁰

Altres pecats de llengua són la mentida i la injúria, de les quals és blasmat el capellà de Bolquera, a més de les acostumades acusacions de fals, bevedor i faldiller. Es tracta d'una cobla anònima que Francesc Eiximenis insereix al capítol 950 del *Terç del Chrestia* (segons el manuscrit 91 de la Biblioteca Universitària de Barcelona):

Nuyl temps no nasch corona

en tota Carcassona

que no fos baratera

e gran monçonegera,

sens tota cortesia

e vil en parleria:

aytal fo ça enrere

lo xantre de Bolquere,

qui de donas desayres

dix molts, car de lurs aires

jamay no poch tastar;

ne romas per caçar.

Mas segui'l sens mesura

Tostemps mala ventura.

Ne es digne de creure,

car crey que ell en beure

mils per tostemps se entis:

tench l'us de son pais.

E sta mal a clergua,

⁹⁰ Ed. extreta de Rialto, en base a l'edició de Beggiato (1984: 101).

si donchs no es de Berga,
mentir ne falsament
parlar de nobla gent.⁹¹

2.3. La recepció del mestre i el fals clergue: dues cares de la mateixa moneda

Francesc Eiximenis (cap. 957) ens reporta una altra peça sobre el capellà de Bolquera, en aquest cas es tracta d'una cobla en defensa del poeta, com a rèplica als atacs rebuts, on és descrit com un mestre, l'altra vessant de la figura del clergue, com hem vist amb l'obra de Ramon de Cornet:

Lo noble archipestre
de Bolqueres e mestre
nengun no deu blasmar,
car Deus lo feu parlar
paraules ab dretura
sens falta e lejura,
com persona entesa
e hom de gran noblesa.⁹²

Troblem un altre paral·lel d'aquest doble testimoni en favor i en contra del capellà de Bolquera en relació amb Jofre de Foixà. Com hem vist més amunt, en una de les seves peces el monjo ens diu que ha estat reprès per escriure cançons d'amor, «Per tal semblan suy yeu de falhizos repres» (PC 304.3), i ja hem comentat també la rèplica al seu «Sobrefusa ab cabirol», que hem d'entendre amb clau d'humor, seguint el mateix joc poètic del monjo de Foixà. D'altra banda, però, el papa Bonifaci VIII el lloa amb uns termes semblants a la defensa del capellà de Bolquera: «quia de te nobis tan de litterarum scientia quam honestate vite ac bonis moribus laudabile testimonium perhibetur» (Riquer 1975: III, 1647-8), insistint en el seu saber i la rectitud moral.

De Ramon de Cornet no conservem cap comentari extern que el defensi en aquest sentit, tanmateix el paper d'autoritat moral que assumeix ve corroborat per la recepció posterior que ens ha llegat la seva transmissió. En aquest sentit són significatives les confusions de la tradició entre la seva obra i la de Peire Cardenal.⁹³ Efectivament, moltes

⁹¹ Ed. Badia (1983: 299).

⁹² Ed. Badia (1983: 301-302).

⁹³ Vegeu IV, 2.

de les peces conservades de Cornet són de caràcter moral. En aquestes el trobador no només critica i alerta dels vicis que s'apoderen del món i, sobretot, corrompen el clergat, sinó que exerceix la funció d'educador, de mestre de la moral que ha d'adoctrinar i amonestar els seus lectors o oïdors i aconsellar els senyors. El caràcter moral o devot de les seves poesies no l'hem d'atribuir a una suposada coerció ortodoxa per part de la Inquisició o del Consistori de Tolosa, com s'ha insinuat en alguna ocasió, sinó que respon a la moda i a la demanda d'aquest tipus de literatura didàctica expressada en vulgar que, a partir del segle XIII, amb el nou públic laic, afloren i proliferen, i que encara a la primera meitat del segle XIV continuen ben vigents. Només cal donar un cop d'ull a les biblioteques dels cortesans i ciutadans de l'època,⁹⁴ on aquest tipus d'obres –com les religioses, les gramàtiques, els còmputos cronològics, la literatura gnòmica, els *ensenhamens*, els regiments de prínceps o altres composicions de moral aplicada– són les més abundants. És en aquest context que cal entendre les obres de Ramon de Cornet com ara el *Libret dels bos ensenhamens* (una versió en vulgar dels *Disticha Catonis*), la glossa del vers de Panassac, epístoles com la citada «Al noble cavalier» (a imitació de la lletra que At de Mons adreça al rei de Castella Alfons X), sirventesos com «Qui dels escax vol belamens jugar» o els amonestaments a l'hora d'escollir un bon conseller (21).

Així doncs, l'aparent contradicció entre la figura del savi mestre i la del beneit viciós que Ramon de Cornet construeix per a si mateix, no representa més que dues cares d'una mateixa moneda, part d'un joc i d'una caracterització propiciats per la formació intel·lectual de *clericus* que ha rebut, com també demostra el Capellà de Bolquera. Ramon de Cornet és titllat de golafre, d'embriac, de luxuriós, de mal educat i de vanitós. En resum, encarna tots els vicis. No hi ha dubte que Guilhem Alaman i Peire de Ladils quan l'acusen reprenen els motius del personatge literari del fals clergue (en la construcció del qual també hi participa el mateix Cornet). Tanmateix, aquestes acusacions literàries, tot i que responen en gran part al tòpic, han tingut conseqüències en la crítica posterior. En algunes ocasions s'han interpretat literalment i han donat peu a diverses especulacions, de tal manera que la concepció d'un Cornet cràpula i de moral dubtosa és compartida per bona part de la crítica: si Josep Anglade parlava d'una vida poc edificant (1888: 113), Alfred Jeanroy diu que «il était prêtre et il appartenait, durant un cert temps, au clergé

⁹⁴ Per exemple a Cingolani (1990-1991), Rubió i Lluç (1908-1921), Madurell i Marimon (1974), Avenoza (1991), Torras i Cortina (2004), Iglesias i Fonseca (1996).

régulier, ce qui ne l'empêcha pas de mener une vie fort mondaine» (1949: 31), o bé que «avait mené une vie vagabonde et brillante, et qui n'avait pas été absorbée tout entière par ses devoirs professionnels» (1949: 33); Peire Bec insisteix en «une vie très agitée de 1324 à 1330» (1984: 113); Giuseppe Tavani el descriu com un «personatge estrofolari» (1989: 304), i finalment, Robert Lafont el considera «l'enfant terrible» del Consistori tolosà (1970: I, 230). És cert que el desconeixement que tenim de la seva vida ens impedeix saber què hi ha del cert en els atacs dels seus companys de debat, fins a quin punt es basen en anècdotes reals o simplement se serveixen dels llocs comuns recurrents a la literatura de l'època. En tot cas, no les podem entendre ni interpretar correctament si les deslliguem del context literari i les polèmiques que sorgeixen entorn de la figura del clergue.

**«E PUEYS SERA DIGZ LE VERS EN PUBLIC»:
XARXA I CONTEXT
SEGONA PART**

1. Les endreces

Cornet és el testimoni el més important, però no l'únic, a l'hora d'establir el mapa de circulació i de difusió de la lírica postrobadoresca a Occitània. Les endreces conservades en obres d'aquesta època són força nombroses i dibuixen una xarxa prou àmplia de protectors de la lírica en corts occitanes un segle després de la batalla de Muret.⁹⁵ Tot i que la Corona d'Aragó ocupa una posició primordial en l'herència trobadoresca (com testimonia la tradició manuscrita de Cornet, per exemple), les corts occitanes no han desaparegut del tot després de la conquesta francesa, i, com veurem, els llinatges a qui Cornet adreça els seus poemes són més o menys els mateixos que antany havien estat cèlebres pel seu mecenatge.

Amb Miriam Cabré i Sadurní Martí vam exposar una panoràmica d'aquesta conservació de l'activitat poètica de tall trobadoresc (2009), i més endavant amb Miriam Cabré un esbós de les principal tendències literàries que enllacen la poesia del XIV amb la producció anterior, a propòsit dels 800 anys de la batalla de Muret (2015). Hem vist que la batalla de Muret no suposa un canvi radical en la cultura occitana, sinó que el canvi més profund té lloc a la meitat del segle XIV. A partir d'aquest moment, a Occitània no perviu gairebé poesia més enllà dels autors registrats al Registre de Cornet i de Galhac. Les peces consistorials del XV han perdut en varietat i segueixen un patró més concret, el que la crítica tradicionalment ha judicat a propòsit de tota la poesia consistorial. A la corona catalanoaragonesa –i també a Castella–, en canvi, continua viu el cultiu de la poesia i l'arrel tardotrobadoresca conviurà amb altres noves influències, sobretot la literatura italiana i la lírica francesa.

Observem la llista de dedicatòries que es poden recollir a l'obra de Cornet:

1. **L'infant Pere d'Aragó** (1305-1381), comte de Ribagorça, fill del rei d'Aragó Jaume II i Blanca de Nàpols. El 1331 esposà Joana de Foix, filla de Gastó I. El setembre de 1324 Ramon de Cornet li dedicà el *Doctrinal de trobar* i Joan de Castellnou també li destinà la *Glosa al Doctrinal* el 1341.⁹⁶

⁹⁵ Jeanroy atribueix aquest fet a la personalitat del poeta, que «avait mené une vie vagabonde et brillante, et qui n'avait pas été absorbée tout entière par ses devoirs professionnels» (1949: 33). Però no tot ha de ser reduïble a la suposada extravagància que se sol atribuir a Ramon de Cornet.

⁹⁶ Vegeu-ne més detalls al capítol següent.

Mos libres es complitz,
Dieu ne sia grazitz
e la Vierge Maria;
e vuelh que donatz sia
an Pedro, filh del rey
d'Arago, qar lo vey
savi, cert e valen
e de trobar sabèn
(*Doctrinal de trobar*, v. 514-521)

2. **Gastó de Levis**, senyor de Leran de 1329 a 1347. Tercer fill de Joan I de Mirapoix i Constança de Foix. Gastó fou el primer senyor de Leran a partir del repartiment dels béns paterns amb el seu germà Joan de Levis II el 25 d'agost de 1329 (Pasquier 1904, IV: 551-3). Gastó era senyor de Leran, cosenyor de Mirepoix i senyor d'Aigues-Vives, Aiguillanes, Aiguillon, Annoël (des de 1333), Bélesta, Dun, Esclagne, Fougax, la Bastide, Congoust, Lesparrou, Limbrassac, Mireval, Peyrat, Pradettes, Regat, Tabre i Vilhac (Martin 2007: 83; Pasquier 1906: II, XX).

Cornet li adreça el sirventès «Ins en la font de cobeytat se bayna» (21), de caràcter moral. Després de parlar de la crisi de valors, Cornet l'instrueix en la saviesa i li mostra la necessitat pels senyors de ser aconsellats per homes assenyats i lleials. En aquesta dedicatòria, aprofita l'avinentesa per adreçar-lo, de retruc, al comte de Foix, segurament Gastó II, el seu cosí.⁹⁷

A mon seynor de Guasco de Levis
daray, si'l platz, mon sirventes assis
de mon saber; e que de luy lo prenda

⁹⁷ Gastó II és segurament l'autor del poema premiat al Consistori conservat al cançoner *Sg* (BPP 495.1). La crítica dubta si atribuir-lo a Gastó II o a Gastó III, sense arribar a un acord. Jeanroy apunta Gastó II (1949), Riquer defensa l'autoria de Gastó Febus, basant-se en la menció que fa d'aquest personatge el trobador Peire de Rius, documentat com a trobador de dances i trobador de cançons de casa del comte de Foix als anys 1380 i 1381 (1954b: 272). Zuffèrey també manté l'atribució a Gastó II (1981), P. Tucoo-Chala (1993) i Olivella (2002a) consideren Gastó III el candidat més probable. Cabré & Martí (2010) a favor de Gastó II. Tot i que l'esplendor del comte Febus (del qual Gastó i Tibaut de Levis eren tutors) ha pogut eclipsar els seus predecessors, sota la cort de Gastó II també es documenta activitat: la peça de Cornet no la podem datar, però la cronologia de la seva activitat poètica condueix a pensar que es tracta de Gastó II, dedicatari també d'una peça de Peire Duran (BPP 540.1) copiada al Registre de Cornet i al Registre de Galhac. Recordem que Gastó II encarregà la traducció occitana de de l'*Elucidarium* (Ventura 2014).

le coms de Fox, que trop vuyl que l'entenda.

(21, v. 47-50)

3. **La comtessa d'Armanyac.** Regina de Goth? El comte d'Armanyac coetani a Cornet fou Joan I (1319-1373), fill de Bernat VI d'Armanyac i de Cecília de Rodés, és nét, doncs, d'Enric II de Rodés⁹⁸. Quan Cecília mor el 1313, el comte d'Armanyac esdevé també comte de Rodés. El 1324 Joan I es casà en primeres núpcies amb Regina de Goth, filla de Bertran de Goth (vescomte de Lomagne i d'Auvillars) i Beatriu de Lauton (vescomtessa de Lautrec), i neboda del papa Clement V. Regina de Goth va morir poc després a Lavardens (als dominis de la Gascunya) entre el 12 d'agost, data del seu testament, i l'1 de setembre de 1325.

El 1327 Joan I esposà en segones núpcies a Beatriu de Clermont (†1364), comtessa de Charolais. Beatriu és de llinatge reial, néta del rei de França Sant Lluís i neboda de Lluís, duc de Borbó. Noulet & Chabaneau van suggerir que la comtessa a qui Cornet dedicava les seves cançons era la primera muller del comte, Regina, ja que era natural de la mateixa terra del poeta i parlava occità (1888: XXXXI, n. 3). Aquesta hipòtesi ha estat acceptada per tota la crítica posterior. Al llarg de la tesi he seguit també la hipòtesi dels primers editors, tanmateix no podem descartar la possibilitat que es tracti de Beatriu, ja que un cop casats, es va instal·lar al convent franciscà de Rodés, en una part reservada per Joan I des de la reconstrucció del convent el 1325.⁹⁹ La majoria de les seves cartes s'escriuen des del convent menoret i, en menor mesura, des de Bozouls. Per bé que el regent del domini de Rodés era el seu oncle, el vescomte de Narbona, sembla ser que Beatriu tingué un paper actiu durant les llargues absències del comte:¹⁰⁰ els cònsols del burg li feien sovint ofrenes i li demanaven d'intercedir per ells davant del comte (Barrois 2004: 15 i 35). Pensem que Cornet adreçà un sirventès a Alfons d'Espanya, germà del príncep de França, en tant que lloctinent del rei al Llenguadoc. Tampoc està de més recordar que la segona filla d'aquest segon matrimoni, Mata d'Armanyac, el 1372 maridà l'infant Joan d'Aragó que, anys més tard, crearà el Consistori de Barcelona. Beatriu, per

⁹⁸ Aquest fet desmenteix el títol de Joseph Anglade «Note sur les derniers troubadours à la cour de Rodés», *Annales de Midi* 23, 1911. Per la cort de Rodés, vegeu Guida (1983) i Perugi (1985: 161-191). Per Joan I d'Armanyac, vegeu Johans (2002) i Barrois (2004).

⁹⁹ En una de les capelles noves reposen les despulles del comte Enric II, de la seva segona esposa Marcarosa i la seva filla Cecília. La mateixa Beatriu s'hi va fer enterrar a la seva mort el 1363 (Barrois 2004: 26).

¹⁰⁰ Del 1327, just després de les esposalles, i el 1333, al naixement del fill, Joan I és absent durant llargues temporades que passa en les campanyes o a París.

tant, podria ser també la destinatària dels poemes de Cornet. La cançó 3 fa referència al llinatge reial de la dama: «Ma dona se tostemps en l'aussor gras / de reyal pretz, que·l linhatge sieus es / nobles e franx, el melhor qu'ieu trobes», la qual cosa ens acosta a Beatriu de Clermont, de llinatge reial. Tanmateix, l'ambigüitat de la dama amb la Verge ens impossibilita de discernir si parla del llinatge de la dama o de la Mare de Déu. I en cas que descrivís la comtessa, es podria també tractar d'un joc de paraules amb el nom Regina.



Figura 6. Torre de l'antic castell de Lavardens, on va morir Regina de Goth el 1325 (foto: Amélie Sublett).

Cornet dedicà a la comtessa d'Armanyac dues cançons, una d'elles adreçada també als mantenedors del Consistori de Tolosa. La tornada compartida amb els trobadors del Consistori podria suggerir que la comtessa fos present a un dels concursos. Per les tornades al Consistori sabem que el 1327 ja s'anomenava Consistori. Si la comtessa fos Regina de Goth, implica que ja s'anomenava així al primer any de la seva creació, just després del primer concurs. Si la comtessa fos Beatriu, seria posterior a 1327. Les dues són factibles.

La d'Armanyac comtessa, don pretz fis
nays si cum fa de roza l'aygaros,

vuelh yeu lauzar, fazen bonas chansos,
car de valor es a totas desus.

(3, v. 53-56)

[La d']Armanhac cumtessa pregui fort

..... valor me fassatz ajutori.

..... canso vuelh donar al deport

[dels] trobadors que teno consistori.

(26, v. 45-48)

Els dominis del comte Joan I, segons consten al seu testament datat el 18 de febrer de 1347, són els següents: els comtats d'Armanyac, de Fezensac i de Rodés, els vescomtats de Lomagne, d'Auvillars i de Magnoac, les senyories d'Eauze i de Riscle, la baronia de Mauléon i les viles de Monsegur i Puyrampion. Així mateix, reclamava també les senyories de Provença i les terres del comtat de Venessí per herència de la seva difunta esposa Regina de Goth (Barrois 2004: 19). Es tracta, doncs, d'un dels grans senyors occitans. Sa sap que havia encarregat llibres, però no es coneix el contingut de la seva biblioteca. El gust per la cultura devia venir de família: la seva mare Cecília es va disputar amb Anna de Rodés, esposa d'Enric II, per tal de posseir la biblioteca del seu pare.



Figura 7. Clau de volta procedent de la capella de Saint-Loup on es representa el sant presentant davant la Verge el comte Joan I d'Armanyac, dit el Bo, amb el seu escut d'armes (Musée Fenaille: <<http://musee-fenaille.Rodésaggllo.fr/oeuvre/clef-de-voute/>>).



Figura 8. El comte Joan I d'Armagnac a l'edat de 23 anys. Detall de la clau de volta (Musée Fenaille: <<http://musee-fenaille.Rodésagglo.fr/oeuvre/clef-de-voute/>>).

La documentació dels Armagnac no ens aporta informació relacionada amb la cultura o ben escassa. Guilhem Ferrand ha tingut la gentilesa de passar-me les escadusseres mencions que ha pogut trobar després d'haver buidat gairebé la totalitat dels llibres de comptes conservats, que són força pel que fa a Rodés. De Joan I es conserven tres registres (dels darrers anys de la seva vida), en els quals no hi consta cap informació relacionada amb cultura ni amb les seves dues esposes, sinó que bàsicament es tracta l'enllaç de la seva filla Mata amb l'infant d'Aragó. Els únics documents que esmenten llibres són força més tardans: el 1396-97 es paguen 2 francs, 4 sous i 3 diners per guarnir i cobrir de tela i vellut «alcus romans» del senyor d'Armagnac (en aquest cas, Bernat VII, nét de Joan I), en un inventari dels béns de Gliola de 1417-18, en els quals consta un «livre de cavals», un «abol breviari» i «certans livres de romans». Finalment, el 1409, es

paga a Bernat Bessieyra per fer portar de París a Rodés «sertans libres que foron del cardenal d'Armanhac», segurament es tracta de Joan d'Armanyac, fill bastard de Joan II d'Armanyac, bisbe de Mende, arquebisbe d'Auch i de Rouen i elegit cardenal pel papa Benet XIII el 1408, poc abans de la seva mort.

Per altra banda, Wendy Pfeffer, en la seva edició en curs de la novel·la en vers *Blandin de Cornualha*, presenta la hipòtesi que els destinataris eren Beatriu d'Armanyac i els seus germans, néts de Joan I. En el seu estudi també esmenta un manuscrit conservat a la BnF (lat. 6489) que conté l'*Otia imperialia* de Gervais de Tilbury, un catàleg de papes i una crònica dels emperadors de Bernat Gui. En espais en blanc i d'una altra mà es copia una carta en llatí de 1383 de Joan III d'Armanyac a Carlo Visconti (f. 145v) i a l'últim foli (190r) una altra mà copia una carta del seu germanastre Joan, arquebisbe d'Auch, sobre l'església d'Aire, datada el 1372. Tot fa pensar, doncs, que el manuscrit pertanyia als Armanyac. El que més ens interessa ara és un poema en occità sobre l'avarícia afegit al f. 174v, signat per Peyrat i editat per Paul Meyer (1872). Meyer no n'identifica l'autor, però Paul Mironneau suggereix que es tracta d'Arnaut de Peyrat, abat de Lectoure de 1408 a 1416, molt proper a la família dels Armanyac.¹⁰¹ Potser aquest manuscrit és un dels llibres que Bernat Bessieyra havia de portar a Rodés. La peça en occità és un poema moral de nou cobles de quatre versos decasíl·labs més una tornada també de quatre versos endreçada a la Verge.¹⁰² També seran morals les peces que Cornet endreçà a un altre prelat de la família d'Armanyac.

4. **Roger d'Armanyac** (†1340). Fill de Guerau VI, comte d'Armanyac, i Mata de Bearn. Vescomte de Magnoac (que comprenia la vila de Mauléon i el seu territori) fins al seu nomenament de bisbe, quan va cedir la senyoria al seu germà Bernat VI, tot i que el 1334 encara s'intitula senyor de Mauléon. A la seva mort, la senyoria passarà a mans del seu nebot Joan I (Barrois 2004: 20). Va ser el primer bisbe de Lavaur (1318-1339), un bisbat creat pel papa Joan XXII el desembre de 1317.¹⁰³ Oncle i tutor del comte Joan I d'Armanyac i de Rodés del 1319 fins al 1323, regent dels comtats d'Armanyac i Fezensac,

¹⁰¹ L'agraïment més sincer a Wendy Pfeffer i a Paul Mironneau per l'intercanvi mantingut en privat sobre els Armanyac i pels seus suggeriments i hipòtesis.

¹⁰² La disposició de la pàgina deixa a entendre que es tracta d'una tornada.

¹⁰³ Podeu veure la diòcesi de Lavaur al 1683 pel mapa descrit per ordre de Monseigneur Charles Le Goux de Laberchere, de Jean Trinquier, Paris: chez H. Iaillet, 1683. Consultable en línia a la BnF: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77101948.notice>> [4/01/2018] i Pélaquier (2009: 17).

i responsable de la seva educació. Es deu a ell l'aliança amb els Albret mitjançant les esposalles de la germana de Joan I, Mata d'Armanyac, amb Bernat Ezi d'Albret (Barrois 2004: 10). Aquesta elogia les qualitats del bisbe al seu testament, dictat a l'agost de 1325, poc abans de la seva mort (Barrois 2004: 10), que lliga perfectament amb els elogis de Cornet. És també gràcies a Roger que es dugué a bon port l'enllaç de Joan I amb Regina de Goth. Els territoris de Betran de Goth s'estenien del nord al nord-oest del comtat de Fezensac, de Bazas fins als voltants de Bordeus, comprès el castell de Blancafort. El rei anglès Eduard II pretenia esposar-la amb el seu germanastre Edmond de Woodstock, comte de Kent, però Roger feu tot el possible per mantenir el contracte de matrimoni amb Joan I que emparaularen els seus pares el 1311, gràcies a un complement en el contracte que afavoria Bertran i Regina de Goth. L'enllaç es va efectuar al primer trimestre de 1324. Per mitjà de les esposalles, Roger assegurava al seu nebot el control d'un territori estratègic «la plus grande partie de la vallée du Gers et de l'axe routier menant d'Auch à Agen en passant par Lectoure. Il lui facilite ainsi une expansion ultérieure en direction de la basse vallée de la Garonne» (Barrois 2004: 11). El mateix bisbe de Lavaur, juntament amb Amanieu d'Albret i d'altres, van ser els executors testamentaris de Regina de Goth (Barrois 2004: 13). És també ell qui suggereix l'enllaç de Joan I amb la seva segona esposa Beatriu de Clermont, emparentant els Armanyac amb la família reial francesa (Barrois 2004: 15).

Cornet adreça al bisbe de Lavaur dues peces, l'epístola «A sels que vol» (e) i el *vers* Paux d'omes vey de sen tan fraytuors» (30).

Lo vers tancat del mieu propi sagel
prenga, si·lh platz que·l denhe d'escoltar,
mosen Rotgiers d'Armanhac, que donar
[lo]·lh vuelh ades en loc d'autre joyel.¹⁰⁴
(30, v. 53-56)

Mas grans es la valo[r]s
dels fagz nobles entiers
que vol mossen Rotgiers
d'Armanhac tostemps far,

¹⁰⁴ Aquest darrer vers és gairebé idèntic al poema «Ges pel temps gay, can florixon li ram» de Jacme de Tolosa (BPP 513.2): «vol ma xanço en loch d'altres joyels» (v. 48), adreçat a l'infant Ramon Berenguer, germà petit de l'infant Pere d'Aragó.

per qu'ieu vuelh az el dar
ma pistola de grat,
quar ges autre prelat
no say cuy de plazer
del mieu petit saber
tan dishes ni mostres,
s'ieu deviro·lh estes,
mas qu'elh plagues d'auzir.
E vos, cuy deg servir
de bon cor e de gay,
fresca Roza de may,
prec, dona, que·m fassatz
ab luy vezer, si·us platz.
(e, v. 64-85)

5. **Amanieu VII d'Albret** (†1326).¹⁰⁵ La família d'Albret (o de Lebret) era una de les tres famílies més poderoses de la Gascunya, al costat dels comtes de Foix i d'Armanyac. Eren senyors del Bazadais i de la gran Lande, el seus dominis s'estenien del Bordelais i de la Dordogne fins a l'Adour i Condomois (Courroux 2017b: 187). La seva senyoria comprèn les senyories de Landes (Sore, Pissos, Marensin i Born), el vescomtat de Tartas, la senyoria de Cazeneuve, la de Castelnau-de-Cernès, la d'Aillas, la de Meilhan, la de Casteljaloux i la de Nérac, més el Bazadais (Marquette 2010).

Cornet va compondre un *planh* per la seva mort, que tingué lloc entre el 8 de juny i l'11 d'octubre de 1326, en el qual es dirigeix als seus fills, principalment a l'hereu Bernard Aiz V, casat en segones núpcies amb Mata d'Armanyac, germana del comte Joan I, de qui lloa les virtuts.

Ara·s quan vey de bos omes fraytura,
soy trop dolens e mogutz contra Dieu,
car tan leu pres sel de nobla natura,
lo gentil bar mosenher n'Amanieu,
sel de Lebret, cumplit de gran valor,
digne de pretz e de mot gran lauzor.

¹⁰⁵ Marquette (1978) i Boutruche (1963). Noulet & Chabaneau, Olivella i Jeanroy (1949: 33) diuen que va morir el 1324. En canvi, A. Jeanroy (1949: 43) diu el 1327.

II. «E pueys sera digz le vers en public»: xarxa i context

Grans es le tortz
que·ns fe dezaventura
lo jors qu'el pres la mortz.
(7, v. 1-10)

Les despulles d'Amanieu reposen a l'església dels framenors de Casteljaloux, com indica el testament de Bernard Aiz, datat el 1341: «volrey este sepelitz apres ma fin d'aquesta present vita, en lo cor de la gleisa del frays menors de Castetgelos, costa la sepulture de mossen ·n Amaniu de Lebrit, mon payr qui fo» (Boutruche 1963: 494). De fet, el castell de Casteljaloux era el domicili principal dels Albret, seguit del castell de Cazeneuve i de Castelnau-de-Cernès (Marquette 2010: 104): «el castet et castelania de Castetgelos es caps de tota ma terra et mon maior domicili, et ac es estat de mos ancestres» (Boutruche 1963: 498). Més endavant esmenta els dominis: «totz mos heretatges, causas et bees, so es assaber en Neirac, ab totes sas apertenenses, e en so que ey a Soussan, et a Santaralha, et en Castetgelos, e en Milhan, e en Ailhas, et en Cazenaue, e en Sore, e en Labrit, e en lo castet nau de Sernes, e en lo vescomtat de Tartas, et de Macor et Dax» (Boutruche 1963: 499).

Amanieu i Rosa de Bourg tingueren cinc fills i sis filles. Cornet només esmenta tres fills barons: «E l'eretiers, ab sos ·II· nobles frayres» (v. 46), és a dir, Bernard-Aiz V,¹⁰⁶ que va esdevenir l'hereu universal després de la mort de l'hereu Amanieu el 1310, Guitard i Berard I, hereu de Rosa. El tercer fill, Arnaud Amanieu, va morir el 1309 (Marquette 2010: 618). Cornet compon el *planh* en el moment en què són més poderosos: «L'époque du conflit franco-anglais sera celle de leur ascension jusqu'au niveau des principales maisons féodales du Sud-Oest: les Foix et les Armanyac» (Boutruche 1963: 378). El 1312 hereten la senyoria de Tartas, a l'Adour, i amb l'enllaç d'Amanieu amb Rose de Bourg, annexen Lesparre, Vayres i Vertheuil (Boutruche 1963: 385). Malgrat que algunes de les seves terres seran confiscades i devastades, sobretot a partir dels anys 30 i 40, Amanieu i el seu hereu van saber treure profit de la seva posició clau entre el rei anglès i el francès. Comptava, a més, amb el favor del papa: «La puissance d'Amanieu VII est soulignée non seulement par l'indulgence que le roi [Eduard I d'Anglaterra] lui manifeste, mais par l'amitié dont l'honneur le pape Clément V» (Boutruche 1963: 379).

¹⁰⁶ Bernard-Aiz (II segons Boutruche, V segons Marquette i Courroux, IV segons Barrois i la *GEC*).

Amanieu va ser l'executor testamentari de Regina de Goth, justament amb Roger d'Armanyac, entre altres (Barrois 2004: 13). Per altra banda, el *vidimus* del testament d'Amanieu VII es va realitzar el 1333 a casa del seu vassall Bernard Aiz de Ladils, parent de Peire de Ladils, també present en qualitat de jurista (Marquette 2003 i 2010: 123), el poeta amb qui debat Cornet en més d'una ocasió.

El *planh* de Cornet és l'únic testimoni de la relació dels Albret amb la cultura occitana. No es conserva cap inventari de la biblioteca dels Albret abans de Charles I d'Albret (1368-1415), en el qual no hi consta cap llibre en occità. Tanmateix, sí que es pot testimoniar l'interès per al *roman* en llengua d'oïl. Courroux suggereix que hi ha dos llibres que podrien provenir de la biblioteca d'Amanieu VII: «Item, ung aultre livre qui n'est couvert que d'un couste, qui parle de Lancelot et est bien viel» (inventari de 1472), «Item, Parceval le Galoiz» (inventari de 1481) (Courroux 2017a: 81).¹⁰⁷ La suposició es basa en la hipòtesi de Pastoureau, en la qual Amanieu seria el primer a adoptar les armes dels Albret, *de gueules plain*, arran d'una campanya del rei d'Anglaterra Eduard I contra els escocesos l'estiu de 1298 (1990: 64). La raresa d'un escut monocrom, camper de gules sense figura, tindria un origen cavalleresc, tot adoptant les armes de Perceval el Galès i a partir de l'homonímia entre «Amanieu de Lebre» i «Perceval le Bret» 'el bretó' (Pastoureau 1990: 75-76).

6. **Senyors de Lombers.** Noulet & Chabaneau (1888: XXXIII, n. 6 i 7) els identifiquen amb Gui de Comenge, conegut com a senyor d'Albigès, i Índia de Caumont, cosenyors de Lombers. Gui de Comenge es casà el 1309 amb Margarida de Monteil-Ademar, filla única i hereva d'Huc de Monteil-Ademar, baró de Lombers, mort el 1307. Margarida mor el 1313 sense fills, deixant el seu marit com a hereu de la senyoria de Lombers, que comprenia diversos castells. Elionor de Montfort, la tieta de Margarida, pretenia la baronia i van estar amb querelles fins al 1332, quan s'arriba a un acord en presència del rei Felip de Valois i ratificat el 1333, entre Elionor de Montfort i els Comenge: el rei cedeix als Comenge la cinquena partida de la terra d'Albigès, Narbonès i Rasez, i per la sisena partida de la baronia de Lombers, tots els dominis situats des de Damiate fins a Tarsac. Segurament aquesta és la part de Gui. La resta de dominis resta per Elionor i el comte de

¹⁰⁷ Agraïxo a Pierre Courroux la seva generositat altruista i els seus útils comentaris sobre els Albret en un intercanvi de correus electrònics i a Hélène Debax, que em va proporcionar el seu contacte.

Vendôme. La partida que pertanyia a Gui comprenia algunes terres deperent de la senyoria de Castres: Fiac, Tersac, Cadalen, entre d'altres. També comprenia diversos castells, entre els quals Sant Felix, Ourban, Berens, Alairac, Montans i la vila de Realmont (*HGL*, v. IV, llibre XXIX, p. 159).

El 1323 Gui esposà en segones núpries a Índia de Caumont, filla de Guillem de Caumont i Miramonda de Mauleon. El 1333 Guillem de Caumont va desheretar el seu fill Guillem Raimon perquè aquest donava suport als anglesos i es va revoltar contra el pare, que va fer hereva a la seva filla Índia, que es feia anomenar dama de Caumont fins a la seva mort el 1357, tot i que a la mort del pare el 1344, el rei va concedir els béns a Guillem Raimon (Noble 1969: 391).

Cornet dedicà la cançó «Joys e dolors al mieu cor affan fan» (24) a Índia de Caumont, i dos *vers* a Gui: «D'ome subtil no· meravilh degus» (15), una lloa a la saviesa, i «Ab tot mon sen d'amor, si puesc, faray» (1), en el qual Cornet distingeix tres tipus diferents d'amor: l'amor lleial, el comú i el fals.

Roza d'abril, quar etz de gran pes pes
qu'ieu chan per vos e·u vuelh far val may may
quar de Caumon etz d'onor temples ples
on de salut ·I· ses plus querray ray.
(24, v. 41-44)

Lo vers e mi vuelh prenga sense tric
lo mieus senhor de Lombers, car s'enten
en totz bos faytz e veyray lo breumen,
e pueys sera digz le vers en public.
(15, v. 53-56)

A mo senhor de Lombers, on s'amassa
pretz e valors, car el per sieu m'a pres,
daray mon vers, e si no l'es de pes,
fassa'l pezar seguramens en plassa.
(1, v. 53-56)

Així com dels Comenge podem atestar una relació activa amb la lírica trobadoresca (vegeu més avall), no podem dir el mateix dels Caumont. Tanmateix, podem recordar *Le Livre Caumont* (Londres, British Library, fons Egerton, ms. 890), de principi segle XV, que

recopila tres obres de Nompars de Caumont: el seu pelegrinatge a Sant Jaume de Compostel·la, el d'ultramar (*Voyage d'Oulremer en Jherusalem*, 1419), i la peça sapiencial en vers *Les Dits et Enseignements* (1416), semblant al *Libret de bos ensenhamens* de Cornet. És en aquesta última obra on l'autor precisa que va ser educat a la cort del comte de Foix. En aquest cas, ja és en llengua d'oïl, però amb una forta presència de llengua d'oc, sobretot del Bearn, i argot franco-anglès (Dansette 1997, Noble 1969, La Grange 1858).

7. **Alfons de La Cerda**, dit Alfons d'Espanya (1289-1327). Fill de l'infant Alfons de la Cerda *el Desheredado* i besnét del rei Alfons X de Castella. És lloctinent del rei de França al Llenguadoc (des de la primavera de 1326) i senyor de Lunel (des del desembre de 1324) (*HGL*, t. VII, p. 90 i sg). Cornet li adreçà el sirventès «(...) falhira, segon mon essien» (42), del qual només en conservem els darrers versos. Són també Noulet & Chabaneau els que van identificar el «mossen n'Amfos» de la tornada: «Il s'agit ici probablement de la “guerre des bâtards” et d'Alfonse d'Espagne, seigneur de Lunel, nommé au printemps de 1326, par Charles le Bel, *lieutenant du roi dans les parties de la Langue d'oc*» (1888: 141, n. I, v. 8).

Mossen n'Amfos, on es grans sens encl[us]
 e tot le faytz de la guerra comes,
 vuelh que, si'lh platz, veja mo sirventes
 se ditz vertat, qu'ieu no parli ges clus.
 (42, v. 11-14)

8. **Guiral Ot**¹⁰⁸ (Geraldus Odonis OFM) (1285?-1349). Ministre general de l'orde de sant Francesc. El 1330 Cornet li adreça l'epístola «Al bo religios» (c). Aquesta vegada, el primer a identificar el destinatari fou Antoine Thomas a la ressenya de l'edició de Noulet & Chabaneau (1889).¹⁰⁹

a frayre Gui[ral Ot],
 al prelat [mot devot],
 ministre g[eneral]

¹⁰⁸ L'epístola de Cornet és l'única atestació coneguda del seu nom en vernacle (Duba & Schabel 2009: 148).

¹⁰⁹ Anomenat «Gerardo Odonis» a Bernat Gui (Guidonis 1886), «Geraldus Odonis» i possiblement es tracta del «Guido Odonis» que trobem com a autor a l'inventari de la llibreria de Carles de Viana en el seu testament (Bofarull 1864: 138-143). Joan de Castelnou a la seva glossa dels v. 65-70 del *Doctrinal* l'anomena «frayre Guiraut» (Casas-Homs 1969: 168).

e senhor p[rincipal]
de tot fr[ayre menor]
(c, v. 5-9)

9. **Consistori de Tolosa.** A més de la cançó per la comtessa d'Armanyac (26, v. 45-8), dues composicions més són adreçades als *mantenedors* del Consistori: la cançó «Si no·m te pro vers, chansos o deportz» (39) i l'epístola «Al noble cavalier» (d i f), datada el 1327 i adreçada també a un noble cavaller anònim. Excepte a l'epístola, en els altres dos casos es tracten de dobles tornades afegides: una apareix només conservada a Sg i l'altra només a t.

Dona, si·us platz, la canso portar vuelh
als nobles ·VII· trobadors de Tholoza
per corregir si·n loch es vicioza,
car puys sera rescritxa dins lor fuelh.
(39, v. 45-48)

ex als bos trobadors
de Toloza, senhors
del noble consistori,
on yeu soen demori
pel dig saber aprendre,
que·m fay ma Roza prendre
sol per lies alegrar.
(f, v. 247-253)

10. **Anònim**, un noble cavaller de l'alta noblesa del qual n'ignorem la identitat a causa de les llacunes. Cornet li dedica l'epístola «Al noble cavalier» (d).

Al noble cavalier,
cumplit de pretz entier
e de beniguetat,
al bo senhor ondrat,
de mot gran estamen,
al senhor mot valen,
digne de gran poder,
a sel que [manten]er
sab v[alo]r e paratge,

a sel de [bon] linhatge
(d, v. 1-10)

Aquestes endreces palesen el lligam de Cornet amb les famílies més importants del Llenguadoc i la Gascunya, la qual cosa demostra que a principi del Tres-cents aquests llinatges continuen protegint la lírica trobadoresca, a més a més de l'infant d'Aragó, segurament la cort més rica culturalment parlant de la corona d'Aragó. Les famílies a qui Ramon adreça els seus poemes compten amb una tradició de patrocini de la lírica: el comte de Rodés (i Armanyac), Alfons de la Cerda, els Comenge, i algunes ho continuaran sent, com l'infant Pere d'Aragó o el comte de Foix (Levis). Per exemple, Piusela d'Armanyac (filla de Guerau VI d'Armanyac i Mata de Bearn i esposa de Bernat VIII de Comenge) és citada a l'*Ensenhamen de la donzela* d'Amanieu de Sescas: «Aprendetz, si no us peza, / com renha ma Piusela / d'Armanhac, que's capdela / ab sen et ab mezura, / c'anc nulha creatura / no fo pus gracioza.» (PC 21a.IV, v. 491-6). Un sirventès atribuït a R a Peire Cardenal (PC 335.56) defensa la causa de Guerau V d'Armanyac en el marc del conflicte amb el seu veí Guerau de Cazaubon, senyor de Sempuy (Vatteroni 2013: II, 696-8). El senyor de Lebret, Amanieu V, és citat en dues ocasions a la *Canso de croada albigesa*: «N'Amaneus de Lebret, del linh armanhagues, / rics e galhartz e coindes, de melhs de Bazades / e complitz de largueza e senher de Saishes.» (§210, v. 19-21). Bernat VI de Comenge va ser proposat com a jutge en un debat celebrat a la cort de Rodés. El comte de Comenge també es menciona per Bernart de Tot lo mon (PC 69.2), Guilhem de Montanhagol (PC 225.11), tal com assenyala Perugi (1985: 163), i també Aimeric de Peguilhan (PC 10.27). Guiraut Riquier, At de Mons o Raimon de Castelnu¹¹⁰ s'adreçaren a Alfons X, pare de Fernando de la Cerda i avi d'Alfons de la Cerda *el Desheredado*, i Fernando fou el destinatari d'un sirventès de Folquet de Lunel (PC 154.1).

Veiem també que, malgrat que els comtats occitans formen part de la corona francesa (i alguns dominis de la Gascunya a la corona anglesa), aquests senyors mantenen una autonomia respecte a la corona important i regalies com portar corona o encunyar moneda, per exemple, amb una cort gens menyspreable i un consell molt tecnificat.¹¹¹

¹¹⁰ Potser també Peire Cardenal (vegeu Beltran 1998), en un sirventès semblant a la *versa* de Cornet.

¹¹¹ Pensem per exemple a Joan I d'Armanyac, del qual en conservem el consell a Rodés el 1360 i tots són professionals del dret, sense cavallers ni clergues. Compta amb dos senescals i dos tresorers, un per cada domini (Armanyac i Rodés) i un canceller lligat a la persona del comte, no als dominis (Barrois 2004: 32-33).

Hi ha peces compostes en un moment i una circumstància històrica concreta que poden tenir un destinatari ocasional (per exemple l'epístola dirigida a Guiral Ot o el sirventès a Alfons d'Espanya), però d'altres testimonien una continuïtat. De les quinze endreces, quatre van destinades a la família d'Armanyac i de Rodés, la qual cosa em sembla remarcable, i tres s'adrecen als senyors de Lombers.

Dels tretze destinataris de la noblesa, observem que només dos s'acompanyen del títol de *mon seynor*: «a mon seynor de Guasco de Levis» (21), «mo senhor de Lombers» (1), «lo mieus senhor de Lombers» (15), la qual cosa ens convida a interrogar-nos sobre l'abast real de l'epítet. És cert que en alguns casos la mateixa forma designa simplement una fórmula de cortesia, però caldria distingir la forma *mo(n) seynor* de la forma lexicalitzada «monsenyor»,¹¹² que en el cas de Cornet sempre és *mossen* o *mosenher*, el títol de respecte adreçat a nobles o prelats (*mossen* a Roger d'Armanyac a 30 i 23, a Alfons de la Cerda a 42, o als debats, per exemple, i *mosenher* a Amanieu de Lebre). El mateix ús el trobem en Joan de Castellnou (BPP 518.5 i 9) o a *Les Leys*.¹¹³

Aquest detall, que fins ara havia passat per alt a la crítica, em sembla rellevant. Ara bé, precisar el vincle entre el poeta i el seu senyor és més complicat. Podria ser simplement que el poeta fos el súbdit del senyor i, per tant, que es trobi dins de la zona territorial o jurisdiccional on el senyor exerceix el seu domini. En aquest cas, podria ser important per establir una cronologia i una geografia de certes peces, ja que el canvi de destinatari podria implicar un canvi de residència de Cornet, i per tant l'adreça variaria en funció de la seva mobilitat. Però també podria ser que designés un vincle més estret, per exemple que el poeta formés part de la cort del senyor. En aquest cas, s'atorgaria a la cort un paper més actiu del que s'havia pressuposat fins ara i també un reconeixement de Cornet com a trobador que va més enllà del que la crítica havia plantejat.

Malauradament els escassos estudis sobre les corts que aquí ens interessien i els buits en la biografia de Cornet ens impedeixen avançar en aquest aspecte. Els llocs que podem relacionar directament amb Cornet són escassos: Sant Antoni, Tolosa, l'abadia de Pontaut

¹¹² En aquest cas seria adequat d'editar-ho tot junt, ja que no totes les edicions ho distingeixen (per exemple l'edició de Guiraut Riquier de Monica Longobardi "I vers del trovatore Guiraut Riquier", *Studi mediolatini e volgari*, 29, 1982-3), en la peça 248.63 (p. 45-6), o encara en d'altres.

¹¹³ Al *Jaufre*, per exemple, es distingeix clarament entre *mossenher* (editat *mos senher* per Charmaine Lee) per referir-se a Galvan de *mon seignor*, referit al rei. També és clara la menció *mosenher* com a títol de respecte al *Breviari d'Amors* (que precedeix els noms de sants, per exemple) o al *Guilhem de la Barre*, contemporani a Cornet.

i potser Sant Marcel. Cap d'aquests llocs depenien dels senyors de Leran i de Lomers, ni de les terres o de les diòcesis dels senyors esmentats en les seves endreces. Sant Antoní (diòcesi de Rodés), Tolosa i Sant Marcel (diòcesi d'Albi) depenien directament del rei de França, l'abadia de Pontaut (província eclesiàstica d'Auch, diòcesi d'Aire) es trobava en territori dels vescomtes de Marsan (Fritz 2008: 121), que des de 1240 entra en el territori dels vescomtes de Bearn, és a dir, dels comtes de Foix (Fritz 2008: 115).

Així doncs, per intentar discernir-ho, només comptem amb les tres tornades, que ens aporten informació preciosa sobre la recepció de la lírica. L'adreçada a Gastó de Levis testimonia una via de circulació entre el comte de Levis i el de Foix («e que de luy lo prenda le coms de Fox»). Sembla que Cornet s'adreça al seu senyor perquè actuï de mitjancer amb el comte de Foix, però no ens aporta cap pista a l'hora d'establir el vincle entre el poeta i el senyor. Les altres dues adreçades Gui de Comenge testimonien la posada en escena: «e pueys sera digz le vers en public» (en presència del poeta, que «veyray lo breumen»), que es desenvolupa com si fos un concurs: «daray mon vers, e si no l'es de pes, l fassa'l pezar seguramens en plassa». Aquestes dedicatòries expliciten una pràctica poètica assídua que recorda la que s'ha esbossat per la cort d'Enric II de Rodés: el *vers* es recitarà en públic i el senyor podrà adoptar el rol de jutge («fassa'l pezar») a la plaça. Val la pena recordar el debat entre Folquet de Lunel i Guiraut Riquier (PC 154.2a) a la cort de Rodés, per al qual es va proposar com a jutge el comte de Comenge Bernat VI, l'avi de Gui. Una de les tornades adreçades a Gui de Comenge, a diferència de la de Gastó de Levis, ens aporta una pista valuosa, ja que revela un lligam més íntim entre el poeta i el senyor: «car el per sieu m'a pres» (1). Expressat en termes vassallàtics, que normalment s'empren quan es parla de la dama, aquest vers suggereix que Cornet formaria part de la cort del senyor.

Per extrapolació, podem pensar que també va formar part en un període potser més breu de la cort del senyor de Leran, Gastó de Levis, i que potser festejava entrar a la cort de Foix. En tot cas, l'adreça a Gastó de Levis revela la circulació fluïda entre les corts de Levis i de Foix. Potser en tenim un altre exemple: el *roman* en vers *Guilhem de la Barre* d'Arnaut Vidal de Castelnou d'Arri, autor del qual se'n copia una cançó al Registre de Cornet. Aquesta obra, composta el 1318 i adreçada a Sicard de Montaut, senyor d'Auterive, es conserva en un manuscrit únic, datat vers 1324, al Museu Comtal de Chantilly (ms. 594). Segons la hipòtesi de Paul Meyer (1895), formulada a partir d'uns

dibuixos, la inscripció «lo comte de Foys» i les armes d'aquest que es troben als fulls de guarda, el manuscrit pertanyia al comte Gastó II de Foix. La hipòtesi ha estat acceptada per la crítica posterior, però els vincles entre els Montaut amb els Foix resten encara per explorar, sens dubte per la dificultat d'identificar el destinatari, ja que hi ha molts Sicards de Montaut senyors d'Auterive i la genealogia no és gens clara. Un d'aquests és el pare d'Elionor de Montaut, que maridà amb Joan II de Levis, germà de Gastó de Levis i cosí de Gastó II.

A més de la noblesa o de responsables polítics i religiosos, tres peces s'adrecen als trobadors del Consistori. Aquesta institució jugarà certament un rol molt important, però és ben lluny de ser l'únic nucli a l'entorn del qual gravita tota l'activitat lírica de l'època. Com podem veure, es tracta d'una anella més de la cadena de circulació de la cultura occitana. Les endreces al Consistori revelen sobretot el rol acadèmic de la institució,¹¹⁴ i la majoria són compartides amb senyors de la noblesa, la qual cosa evidencia les relacions estretes entre la cort i la institució burgesa. En aquest sentit, la tradició manuscrita ja ho testimoniava. Recordem que dos dels grans cançoners trobadorescos, *C* i *R*, es copien al Llenguadoc durant l'activitat del nostre poeta (Zufferey 1987). Els seus comandataris són encara desconeguts, però *R* ha estat relacionat amb la vila de Tolosa i conté afegitons de Peire de Lunel, *mantenedor* del Consistori, i *C* potser es trobava a la biblioteca dels comtes de Foix: «Il est possible, que le manuscrit, peut-être originaire du Béarn, ait fait partie de la bibliothèque des comtes de Foix dès l'achèvement de sa réalisation vers 1320-1330, quoiqu'il n'ait pas nécessairement été réalisé dans le milieu de la cour, certains aspects du manuscrit pouvant évoquer « un produit burgès » (León Gómez 2012, 24 et n. 42).

Tant *R* com *C* han estat també vinculats a la cort de Rodés (recordem la menció d'un *libre* del comte de Rodés al *Roman de mondana vida* de Folquet de Lunel).¹¹⁵ Maurizio Perugi estableix una correlació entre *CR* i *f*, i entre *Sg* i *t* (*t*¹ i *t*², que ell anomena *A* i *B* com Noulet & Chabaneau), que la formula amb l'esquema següent: «*CR* : *f* = *Sg* : *AB*», el centre d'irradiació de la qual seria la cort de Rodés (1985: 191 i 162). Afegeix:

¹¹⁴ Tal com havia exposat Asperti (1985).

¹¹⁵ Vegeu sobretot l'edició de Bernart de Venzac de M. Picchio Simonelli (1974), que havia assenyalat l'interès del compilador del cançoner *C* per als trobadors situats al triangle geogràfic Narbona-Tolosa-Rodés, i M. De Conca (2003), V. Bertolucci Pizzorusso (1978 : 245), també havia postulat la relació entre *C* i Rodés, lligat a la transmissió del *libre* de Guiraut Riquier. Pel que fa a la connexió de *C* amb Rodés, vegeu també M. León (2012: 57-59), F. Zufferey (1987), L. Leonardi (1987) i M. Cabré (2017) per a la part catalana a *C*.

«Sul plano geografico, questa proporzione istituisce un rapporto oggettivo da una parte fra la direttrice Narbona-Béziers e la Catalogna; d'altra parte, e in misura assai più ristretta e provinciale, fra la Provenza propiamente detta e l'aera di Tolosa» (1985: 161). Recordem que l'obra de Cornet circulà també en un cançoner provençal (vegeu IV, 1 i 2).

Segons les tendències literàries del poetas com Cerverí, Guiraut Riquier o At de Mons que es retroben a l'obra de Cornet, Perugi arriba a la conclusió següent: «La corte di Rodés agisce dunque da catalizzatore e centro di raccolta di tradizioni letterarie che anche dopo la morte di Henri II (1302) continuarono senza dubbio a sopravvivere nel Rouergue e nella finitima regione albigenesi» (1985: 175). El manuscrit *t*, de fet, pot ser un testimoni semblant als antígrafs dels llibres de Guiraut Riquier, de Cerverí dels quals en queden rastres als cançoners.¹¹⁶

Els dos cançoners principals que ens han llegat el corpus del poeta roergat són el Registre de Cornet (*t*) i *Sg*. A partir de la col·lació entre *t* i *Sg* s'observa que les endreces canvien d'un testimoni a l'altre, fet que revela una circulació i una difusió activa de la seva obra.¹¹⁷ El primer testimoni, el més important i el més antic, ha estat compilat a l'entorn del Consistori tolosà. El segon és un cançoner català luxós que va ser comandat pel comte d'Urgell Pere II, fill de Jaume d'Urgell i Cecília de Comenge (Cabré & Martí 2010). Per una banda, Cecília de Comenge descendeix, per part de mare, del llinatge dels Illa-Jordà, senyors de Sant Antoní, una dinastia distingida en la història de la lírica trobadoresca, si més no gràcies al vescomte Raimon Jordan, autor de tretze poemes conservats, i al seu fill Ademar Jordan (Asperti 1990: 20-24). Per altra banda, Cecília és la neboda de Gui de Comenge, a qui Ramon adreça dos poemes i un a la seva muller Índia de Caumont, neta de Bertrand de Caumont i d'Índia de l'Illa Jordà. Sembla, doncs, que aquest patronatge líric encara es mantingués a la segona meitat del segle XIV. Els dos factors, doncs, es vinculen directament en la transmissió de l'obra de Cornet, i ens podríem demanar si la relació entre aquests dos grans llinatges, els Comenge i els Illa-Jordà, han afavorit la difusió i la circulació del corpus cornetià.

¹¹⁶ Vegeu IV.2.

¹¹⁷ Aquest fet també pot ser conseqüència del context historicopolític del moment o de la situació de Cornet envers als senyors.

2. El mapa

A fi de tenir una visió global dels espais de recepció de la lírica cornetiana, hem elaborat un mapa on s'aprecia bé la importància del senyors nobles que continuen interessats a la cultura trobadoresca (figures 9 i 10). És una tasca difícil i no exhaustiva, per això cal advertir que les àrees són totalment aproximatives, algunes més que altres en funció dels estudis que s'hi han dedicat (hi ha encara famílies amb buits bibliogràfics) i de la precisió de la font utilitzada, que varia en cada cas. Cal tenir en compte, per altra banda, que algunes fonts són contradictòries, però sobretot que els senyories no són estables i canvien constantment. Això sempre és així, però s'accentua en el tall cronològic que ens interessa, en ple context de la Guerra dels Cent Anys, on les aliances i conflictes dels uns amb els altres es renoven constantment.

A partir de les castellanies o les possessions més importants de la senyoria, tal com consta a les fonts citades més amunt, he dibuixat les àrees de les senyories. En alguns casos m'he basat en mapes ja traçats que ofereix la bibliografia, que quan m'ha estat possible han estat redibuixats en funció dels dominis del senyor a qui s'adreça Cornet, ja que els mapes existents no coincideixen necessàriament amb la cronologia que ens interessa; en altres he traçat l'àrea sense cap altra referència que les mencions que he pogut localitzar. Finalment, m'he servit en certes ocasions del mapa de Cassini²⁴ per a la localització d'indrets.

En negre s'indiquen els llocs citats per Cornet (excloent-ne els destinataris): els indrets on va residir es representen amb una casa (Sant Antoní i Tolosa), els indrets on va exercir de capellà i on va ser monjo, amb una creu (l'església de Sant Marcel, citada a la *Trufa*, i l'abadia de Pontaut).

Amb una creu lila s'indica la catedral de Lavaur i l'àrea és la diòcesi, el bisbe del qual era Roger d'Armanyac, segons el mapa de 1683 dibuixat per Jean Trinquier²⁵ i el de les diòcesis eclesiàstiques resultant de les reformes de Joan XXII el 1317-1318 de Pélaquier (2009: 17).

²⁴ Consultable en línia a Géoportail <<https://www.geoportail.gouv.fr/carte>>, [darrera consulta 3/03/2019].

²⁵ Jean Trinquier, *Diocèse de Lavaur décrit par ordre de Monseigneur Charles Le Goux de Laberchere evesque de Lavaur*, París: Chez H. Iailot, 1683. Consultable a Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77101948.notice>> [16 de març de 2018].

En color carbassa s'indica el comtat de Ribagorça, domini de l'infant Pere. No tenim massa documentació del 1324, quan Cornet li adreçà el *Doctrinal*, però sembla ser que l'infant Pere no hi anava massa sovint, és per això que he marcat també Barcelona, ja que li escriu en qualitat de fill del rei d'Aragó (en aquell moment encara no senyorejaven el comtat d'Empúries). La delimitació del comtat de Ribagorça es basa en el mapa de corts del 1300 del TrobEu.²⁶

En groc es marca la senyoria dels Albret. Per establir l'àrea he tingut en compte, d'una banda, el mapa de Laborie (2006: 342), de mitjan segle XIII, i de l'altra, el mapa de Marquette (2010: annex), més precís però del 1360, després de l'extensió dels dominis per part dels hereus d'Amanieu VII. El mapa que en resulta difereix de tots dos perquè he intentat establir els dominis de 1326, basant-me en el testament d'Amanieu VII (Boutruche 1963), els actes de vassallatge anteriors a Bernard-Aiz V (Marquette 2010: 389-393) i sobretot el capítol dedicat a la geografia dels dominis (Marquette 2010: 299-375). El país de Born és controvertit perquè és una senyoria compartida. No l'he marcat sencer perquè la majoria del domini cau definitivament en mans de Bernard Aiz V entre 1338 i 1341, tot i que Amanieu VII hi posseïa ja alguns béns i hi trobem actes d'homenatge per part dels co-senyors Soler, vescomtes de Fronsac.

En blau es marca l'àrea de la senyoria de Leran en temps de Gastó de Levis. M'he basat en el mapa que insereix Felix Pasquier en editar els documents dels Levis-Leran (1906: II, 557), que inclou la donació feta a Gastó I després del repartiment de 1329.

En marró marquem el comtat de Foix, tot i que Cornet no s'hi dirigeixi directament és una cort activa culturalment a l'època i val la pena incloure-la. M'he basat en els mapes de Tucoo-Chala (1993: 24-25), Pélaquier (2009: 15), ambdós són de mitjan segle XIV, sense especificar-ne la data. L'atles de Pélaquier és del Llenguadoc, per tant només inclou el comtat de Foix, en canvi Tucoo-Chala inclou tots els dominis en època de Gastó Febus, heredats pel seu pare Gastó II: els vescomtats de Bearn, de Marsan, de Gavardan i de Lautrec, la senyoria de Nebouzan i les terres baixes de l'Albigès. Per al vescomtat de Lautrec m'he basat en dominis citats a l'opuscle de Gau (2017). Tanmateix, segons Fritz, no és fins al 1390 que Gastó Febus es proclama vescomte de Tursan i de Marsan. Fins a mitjan segle XIV els senyors de Tursan, sobretot la família Castelnau, no eren vassalls del

²⁶<http://www.arcgis.com/home/webmap/viewer.html?webmap=3b18a6a431ed4c03b38887cbbf08d156&extent=-5.5786,37.9152,17.4048,46.4428> [28 de gener de 2018].

vescomte de Bearn, sinó del rei-duc Eduard I (marcat en un color més clar). Tot i així, alguns dominis depenen del vescomte de Marsan (com Latrille, Urgons, Saint-Loubouer o Pimbo) (2008: 125-126). Per altra banda, les terres baixes de l'Albigès en el mapa de Tucoo-Chala coincideixen en alguns punts amb la senyoria de Lombers sota el domini de Gui de Levis.

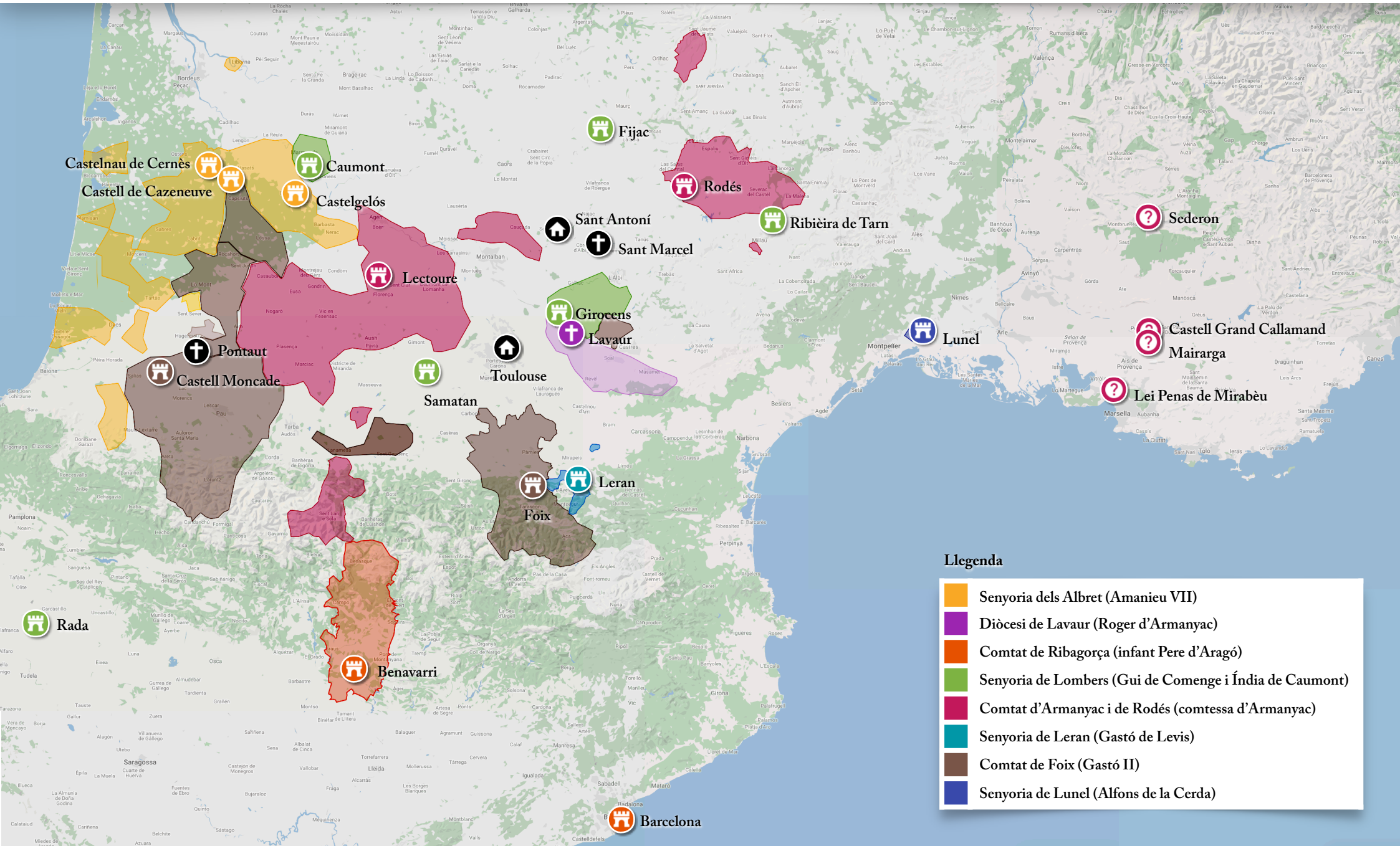
En verd es marquen els dominis de Gui de Comminges i Índia de Caumont, la cosenyoria de Lombers, els dominis dependents de la senyoria de Castres i els castells que també senyorejaven Gui de Comminges segons la *HGL* (IV, llibre XXIX: 159). L'àrea dibuixada és hipotètica, per manca de fonts. He inclòs els dominis de Caumont que senyorejaven Índia entre 1333 i 1344 (senyoria de Caumont, la baronia de Rada), tot i que no sabem si Cornet li adreça els poemes abans o després de 1333. El vers «quar de Caumon etz d'onor temples ples» podria suggerir que ja havia heretat els dominis del seu germà. La senyoria de Caumont és molt aproximativa i només he inclòs els dominis que em consten que els pentanyien (Alis 1898), però és possible que fos més gran.

En morat es marca la senyoria dels Armanyac, el comtat d'Armanyac i el de Rodés. Pel comtat d'Armanyac m'he basat en Samaran (1960), que dibuixa un mapa del comtat al segle XV. Malgrat que és més tardà, les principals castellanies coincideixen en temps de Joan I (segons els dominis citats a Barrois 2004) i també en el mapa de TrobEu per la part nord del comtat de Rodés. Destaquem en lila la senyoria de Mauleon, que a l'època de Cornet estava en traspàs de Roger d'Armanyac a Joan I. En interrogant es marquen els dominis que Regina de Goth va deixar en herència a Joan I però que va haver de litigar amb les dues ties maternes de Regina, hereves potencials de Bertran de Goth (Barrois 2004: 13).

Finalment, en blau marí hem delimitat la baronia de Lunel, tot i que Cornet s'adreça a Alfons d'Espanya en qualitat de lloctinent del Llenguadoc. L'àrea ha estat dibuixada a partir de les localitats de la baronia de Lunel citades al document de cessió i transport de Raimon Gaucelm a Felip el Bell el 1295 que presentà Roüet com a peça justificativa (1878: 418).

Figura 9. Mapa de les corts

-  Castell-residència més important
-  Possessions en disputa
-  Llocs on va residir Cornet
-  Llocs on Cornet va ser clergue



Llegenda







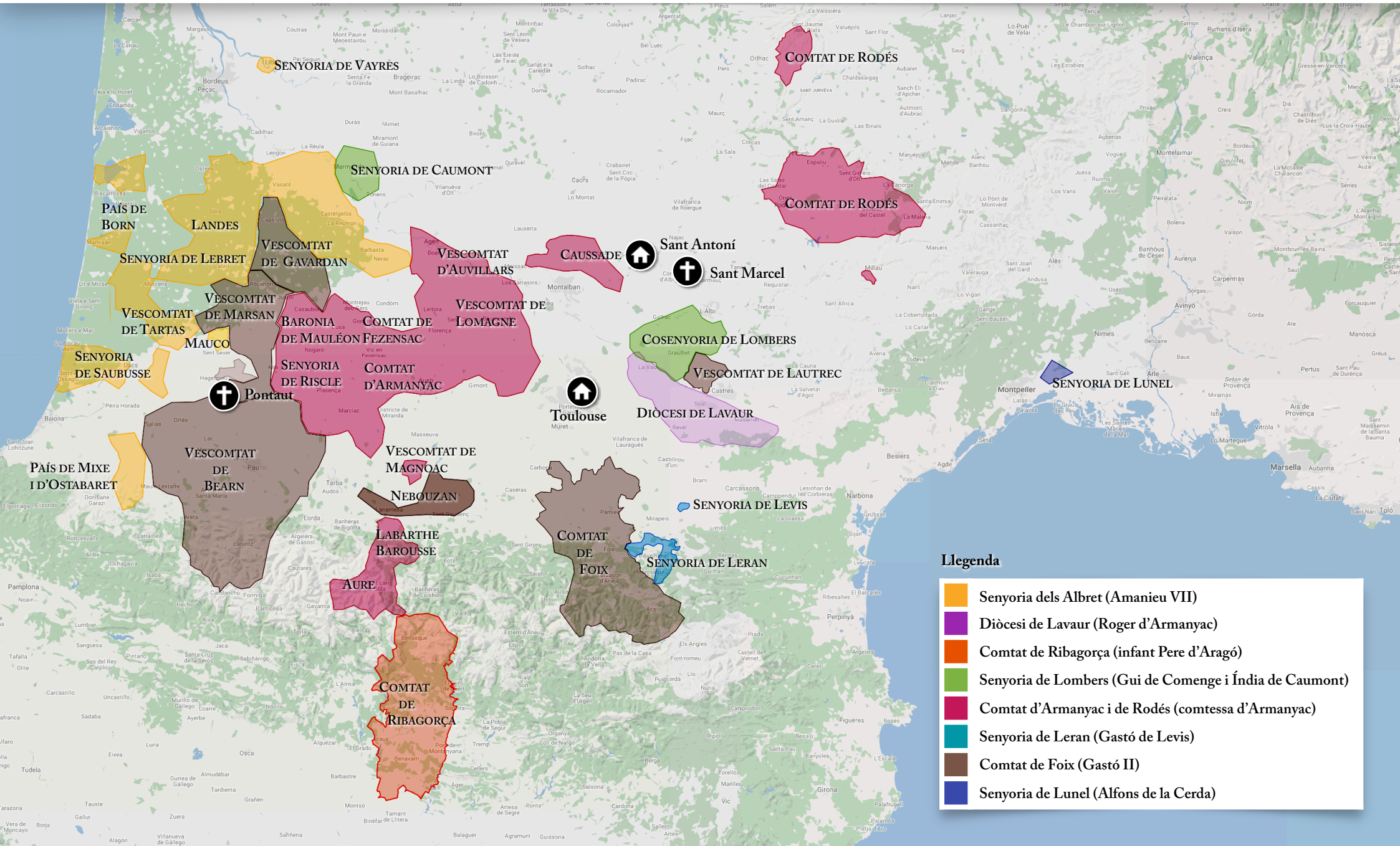
-  Senyoria dels Albret (Amanieu VII)
-  Diòcesi de Lavaur (Roger d'Armanyac)
-  Comtat de Ribagorça (infant Pere d'Aragó)
-  Senyoria de Lombers (Gui de Comenge i Índia de Caumont)
-  Comtat d'Armanyac i de Rodés (comtessa d'Armanyac)
-  Senyoria de Leran (Gastó de Levis)
-  Comtat de Foix (Gastó II)
-  Senyoria de Lunel (Alfons de la Cerda)

Figura 10. Mapa de les senyories



Llegenda

- Senyoria dels Albret (Amanieu VII)
- Diòcesi de Lavar (Roger d'Armanyac)
- Comtat de Ribagorça (infant Pere d'Aragó)
- Senyoria de Lomers (Gui de Comenge i Índia de Caumont)
- Comtat d'Armanyac i de Rodés (comtessa d'Armanyac)
- Senyoria de Leran (Gastó de Levis)
- Comtat de Foix (Gastó II)
- Senyoria de Lunel (Alfons de la Cerda)

3. Els centres de difusió principals

A fi d'entendre una mica el context de difusió de la poètica cornetiana i la de la seva època, he considerat oportú afegir tres apartats, a tall d'exemple, per cadascun dels centres importants d'irradiació de la cultura occitanocatalana del moment i que testimonia la tradició de Cornet: la cort, el Consistori i el monestir o centre religiós.

Per exemplificar la cort, hem escollit la de l'infant Pere, que si bé no és la més important pel que fa a la circulació de Cornet, és la que ens forneix més dades, gràcies en bona part a l'ascendència reial. Les corts més rellevants serien la d'Armanyac, la de Comenge i Caumont (per la senyoria de Lombers) i la de Levis (per la senyoria de Leran). Dels senyors de Lombers i de Leran, en no ser de la branca primogènita, hi ha poca bibliografia, i al meu coneixement, les corts de Comenge, Caumon i Levis manquen d'un estudi actualitzat, almenys per al període que ens ocupa. No és el cas de la cort d'Armanyac, que compta amb l'estudi de Barrois (2004), però com hem vist es conserva ben escassa documentació des del punt de vista cultural. Podem dir el mateix dels Albret, potser el llinatge que ha estat més estudiat, sobretot gràcies a Marquette 2010, però en la seva obra ingent no s'esmenta cap referència literària.²⁷ Sí que en fa, en canvi, Corroux (2017), però d'un període més tardà, com és el cas de la cort de Foix, on la cultura ha estat estudiada sobretot per Tucoo-Chala 1993, Pailhès 2006 i Ventura 2014, però se centren sobretot en la figura de Gastó Febus. A diferència de les corts d'Albret o de Foix, la cort de l'infant Pere testimonia l'indici més reulat de la fama de Cornet com a poeta savi. Per altra banda, la tradició manuscrita de Cornet, com veurem, revela el seu èxit a la Corona d'Aragó, per la qual cosa em sembla pertinent dedicar un espai a la cort catalanoaragonesa més activa en vida de Cornet.

Els orígens del Consistori tampoc formen part de l'objectiu d'aquest treball, però atès que m'interessa matisar alguns aspectes de la visió més estesa sobre aquesta institució perquè repercuteixen sobre la imatge que s'ha difós de Cornet, he considerat oportú dedicar una part d'aquest capítol a reconsiderar què és i quin és l'abast real del Consistori.

²⁷ Les úniques referències culturals són una menció a la *Canso de croada* de Guillem de Tudela i a un poema anònim, i les pintures murals de l'església de Lugaut, on en una part del mur septentrional del cor s'ha conservat una escena que representa Amanieu, segurament Amanieu V, fent donació als Hospitalers de l'església i els delmes de Lugaut (Marquette 2010: 63-65).

És un tema sobre el qual es pot espigolar de diversos autors, però no existeix encara una visió de conjunt satisfactòria.

Finalment, quan s'aborda la qüestió de la difusió de la cultura trobadoresca es parla de corts; en canvi, quan tradicionalment es parla de la fi de la poesia trobadoresca a final del segle XIII o de la poesia posttrobadoresca del segle XIV s'acostumen a substituir per l'àmbit burgès com a centre de referència: sobretot notarial (pensem en Itàlia o en el recull de Castelló d'Empúries, per exemple) i el Consistori a Tolosa. La poesia de Cornet exemplifica que aquests focus coexisteixen i que encara n'hauríem d'afegir de nous si no volem oferir una visió coixa o esbiaixada. Em sembla necessari subratllar el paper dels monestirs, que per bé que sigui menor en comparació al de les corts, mai no es té gaire en compte i és certament un altre focus important de difusió de la cultura en vulgar, entre la qual hi podem trobar la poètica tardotrobadoresca. En el cas de Cornet, aquest monestir seria el de Pontaut.

3.1. La cort de l'infant Pere²⁸

Són ben coneguts els interessos culturals del llinatge reial catalanoaragonès des d'antic, que van dur molts dels seus membres a procurar envoltar-se de trobadors, joglars o ministrers i, cosa una mica menys habitual, a compondre poesia. Així, el cultiu i la difusió de la cultura trobadoresca, estandard propagandístic i marca del casal de Barcelona, es van anar succeint generació rere generació sota l'empara reial. Des de l'inici de la lírica trobadoresca, els comtes catalans havien estat presents a les endreces dels trobadors, però és amb el primer rei d'Aragó, Alfons, que els vincles esdevenen més estrets. En adoptar aquesta nova cultura en vernacle com a pròpia, aquest monarca va convertir lírica i historiografia en els dos puntals de la seva estratègia política de legitimació (Espadaler 2001; M. Cabré 2013). D'aleshores ençà el patronatge de trobadors ja no s'abandonarà a la cort reial i alguns dels sobirans medievals, com el mateix Alfons —conegut avui amb el sobrenom del Trobador—, Pere el Gran o Pere el Cerimoniós, van conrear també la lírica cortesana. S'han conservat unes set peces d'autoria reial, des del citat Alfons fins a Martí l'Humà, la majoria de les quals són intercanvis de cobles amb altres trobadors renomats (Cluzel 1958).

²⁸ Aquest capítol reprèn el capítol de Navàs (2016a: 87-110), amb alguna modificació.

L'infant Pere no n'és una excepció, ben al contrari: va ser una figura fonamental en la cultura catalana del seu temps, com ho fou també en la política. Malgrat aquest paper tan destacat, i segurament degut al fet que no fou sobirà, sovint ha quedat relegat a un segon pla. Més coneguda és, en canvi, la seva obra política, sobretot gràcies a la recerca d'Alexandra Beauchamp (2005 i 2016), així com la religiosa i profètica, a partir dels treballs d'Alfons Maria de Barcelona (1913-1915), Josep Pou i Martí (1996 [1930]) i Daniel Genís (2016). Malauradament la seva producció poètica no s'ha conservat, però la vasta documentació de l'època possiblement ens pot ajudar a omplir algun buit de la seva tasca cultural i literària, esbossada en breus citacions de fonts indirectes: destaquen la *Crònica* de Ramon Muntaner pel que fa a la seva faceta com a poeta i les endreces de dos tractats de poètica, que hi afegixen el vessant del mecenatge. La majoria de les dades que avalen aquest paper cultural són conegudes, però no és fins al 2005 que se'n va fer una valoració de conjunt a càrrec de Lluís Cabré, en un bell article d'homenatge al setè aniversari del seu naixement.

Entre la gran figura de Cerverí al segle XIII, considerat un dels darrers trobadors, i la generació de poetes anteriors a Ausiàs March, sembla que en la lírica catalana no trobem noms de la mateixa magnitud. Tradicionalment, les històries literàries en parlar d'aquesta època esmenten sobretot el Consistori del Gai Saber de Tolosa de Llenguadoc i potser el nom propi més destacat ha estat, precisament, el de l'infant Pere, tot i no conservar-ne cap poema. Rubió i Lluch (1909) anunciava que ell era el llaç d'unió entre la tradició trobadoresca i la nova poesia entorn al Consistori. Sota el regnat de Pere el Cerimoniós, destaca el poeta Jaume March, membre del Consistori barceloní i oncle d'Ausiàs. Tots ells es relacionen directa o indirectament amb la figura de l'infant, i és per això que se li ha atribuït justament el paper de baula entre la tradició trobadoresca i la poesia premarquiana. L'infant no sembla un innovador en tendències literàries, com ho va ser per exemple Cerverí de Girona, sinó que per la poca informació que tenim de la seva obra, aquesta s'ajusta bé a les tendències en voga del moment. Sí que devia jugar, però, un rol decisiu en la transmissió d'aquesta moda a la cort.

3.1.1. *La formació intel·lectual de l'infant Pere*

El rei Jaume II va procurar una bona educació per a tots els seus fills, per als quals va encarregar l'*Alphabetum catholicorum* a Arnau de Vilanova. Cada infant comptava amb el seu propi mestre. El de l'infant Pere era Gil López Domest (o Domiest), que des de 1314

el va iniciar en la gramàtica, és a dir, en el llatí.²⁹ Sabem, a més, que l'infant mantenia bones relacions amb Jaume Margall, mestre de gramàtica de Figueres (Martí de Barcelona 1991: doc. 343 i 468). Paral·lelament, el seu pare els procurava sobretot obres en romanç: un *Tristany* a l'infant Alfons (Martí de Barcelona 1991: doc. 274), un *Lancelot* en francès a Ramon Berenguer el 1319 (Rubió i Lluç 1908-1921: II, doc. 40) i un altre a l'infant Pere el desembre de 1321, escrit en pergami (Martí de Barcelona 1991; Madurell 1974: doc. 1). Uns mesos abans, el 6 d'abril, també era obsequiat amb un llibre de Merlí que havia estat de la seva mare, Blanca d'Anjou. Stefano Cingolani, que recentment ha localitzat el document encara inèdit, suggereix que l'exemplar, també en pergami, provenia de Nàpols:

Item, eidem infanti Petro quemdam librum de Merli scriptum in pergameno qui fuerat illustris dompne Blanche, consortis nostre karissime memorie recolende.³⁰

Per desgràcia, no tenim constància de tots els continguts de la biblioteca de l'infant, però sabem que comptava amb el *Secret del Secrets* de pseudo-Aristòtil, els *Costums de la Ciutat de Lleida* (Madurell 1974: doc. 1) i còdexs d'autors com Nicolau de Lira (va encarregar-ne la compra a un monjo de Poblet que havia anat a estudiar a París; Beauchamp 2005, 241) o Valeri Màxim (L. Cabré 2005: 77).

Així doncs, l'infant va rebre la mateixa educació acurada que els seus germans però ja d'adolescent va destacar per la seva agudes intel·lectual i pel seu talent en l'art de la paraula. El 1324, tot just dos anys després que el seu pare li atorgués el comtat de Ribagorça, el papa Joan XXII en va elogiar l'eloqüència i la maduresa en una carta adreçada a Jaume II:

Quod dilecto filio nobili viro Petro, Infanti nato tuo, Comite Ripacurcie, adolescenti et etatis tam tenere, discretionem talem ac eloquentiam et gratiam tribuit habundanter quod talia negocia qualia sibi fuere a tua sublimitate commissa tam disserte proponere sicut et exequi tam prudenter. (Pou 1996: 475)

També Ramon Muntaner a la seva *Crònica* lloa d'una manera semblant la perspicàcia i l'erudició de l'infant: «Lo quart fill hac nom infant En Pere, lo qual és molt graciós e savi

²⁹ El rei autoritza a Gil López la paga de dos llibres *Tobies* i *Contemptus mundi* per a l'infant.

³⁰ ACA, Cancelleria, reg. 282, f. 260r, agraeixo a Stefano Cingolani que m'hagi permès citar aquest document.

senyor, e el plus subtil que senyor qui en el món sia tan jove, e de totes bonees e savieses complit» (Muntaner: cap. 291).

Devia ser aquesta sòlida formació i la cèlebre subtileza que van dur a l'infant Pere a interessar-se per un ampli ventall d'aspectes culturals, a destacar com a mecenes de les lletres i a convertir-se ell mateix en l'autor d'una obra que toca gèneres ben diversos: lírica de tall trobadoresc i narrativa en vers en occità (que comentarem tot seguit, però que no s'han conservat), profecies i sermons en català, i el tractat *De regimine principum* en llatí.³¹

3.1.2. *Pere poeta i intèrpret*

El mateix any en què el papa destacava les virtuts de l'infant, Ramon de Cornet exalçava la seva mestria a l'hora de compondre versos. El contacte entre Cornet i l'infant data d'un moment molt reulat en la trajectòria d'aquest últim. El poeta roergat adreçà al jove comte de 19 anys una de les seves obres més primerenques i de més envergadura: el *Doctrinal de trobar*. El fet que s'adreçi a ell (sempre anomenat «Pedro») és revelador, com també ho és el tipus d'obra que li dedica: un breu tractat en vers que ensenya les regles de gramàtica occitana bàsiques per compondre poesia, els accents, els vicis que s'han d'evitar, les figures retòriques, els tipus de rima i les formes que convenen segons el gènere líric.

Tot i la seva juvenesa, l'infant és descrit al *Doctrinal de trobar* com a «caps d'amor», és a dir, un poeta experimentat, savi i cortès:

e vuellh que donatz sia
a·n Pedro, filh del rei
d'Arago, qar lo vey
savi, cert e valen
e de trobar saben,
e gent enamorat,
quez yeu non hay trobat
en est mon tan cortès;
perque caps d'amor es
e dignes de lauzors,
ez er mi grans honors
si vol mon libre pendre.

³¹ Per a les fonts del seu *De regimine principum*, que ajuden a configurar una part de la seva biblioteca, vegeu Beauchamp 2005 i 2016.

E per dar a entendre,
qar es escurs sens gloza,
pusque plau a ma Rosa,
yray son cors veser,
per far tot son plazer
e per mostrar lo sen
del libre quo s'enten.
(v. 514-535)

Només pel fet de ser el destinatari de l'obra s'insinua el rol de protecció que exercia més enllà del seu comtat, com subratllen els versos 532-535. L'únic noble a qui Cornet dedica una obra fora d'Occitània és precisament l'infant Pere.³² Els versos finals suggereixen, però, que es van veure personalment per tal que Cornet li glossés el contingut del *Doctrinal*, deliberadament hermètic, una endreça que és l'única notícia que tenim del seu vincle. Aquesta trobada, plantejada en termes futurs, havia de ser posterior al setembre de 1324, quan Cornet data el tractat. Ignorem on es devien veure, si en terres occitanes o catalanes, i malauradament no sabem massa cosa ni de Cornet ni de l'infant Pere durant aquest moment, i menys encara un itinerari, com el que tenim per Jaume II. Si l'infant seguia la cort del seu pare, els mesos que van de setembre de 1324 a l'estiu de 1325, no es va moure dels territoris de la corona: Barcelona, Montblanc, Lleida, Alacarràs, Tortosa, Ulldecona, Castelló, Burriana, València (Del Estal 2009: 677-690). El que em sembla més probable és que la trobada tingués lloc a la cort pontifical d'Avinyó, quan Jaume II hi va enviar el seu fill l'1 d'octubre de 1324 en una legació «a fin de que negociase del Pontífice a favor de la Corona la concesión de un diezmo eclesiástico por espacio de veinte años en todo el reino, la reducción del censo feudal de Córcega y Cerdeña de dos mil marcas de plata anuales a quinientas y la condonación de la mitad del servicio militar» (Pou 1996: 472). L'infant va aprofitar per demanar de nou un subsidi eclesiàstic per saldar els deutes del comtat de Ribagorça i altres dominis, i li va ser de nou atorgat un emprèstit de 7500 lliures barceloneses (Pou 1996: 473). Va ser en aquesta ocasió que l'infant Pere va compartir taula amb Joan XXII, amb el resultat dels elogis citats més amunt.³³ El 1325

³² Ramon de Cornet va ser espiritual, tanmateix, quan l'infant Pere ingressà a l'orde de sant Francesc el 1358, Cornet ja era mort. No creiem, doncs, que aquesta coincidència vagi més enllà en la seva relació, que sembla ser més aviat ocasional.

³³ La carta es troba a Pou (1996: 475).

es documenten legacions de l'infant a Avinyó per obtenir del papa la dipensa matrimonial, però sembla que ell no s'hi presencià fins al juliol de 1328, quan el papa li va negar la unió amb la seva cosina Constança, reina de Xipre (Pou 1996: 483).³⁴ Si la hipòtesi de la trobada a Avinyó l'octubre de 1324 entre l'infant i el nostre poeta fos certa, podria ser que la referència a Avinyó de W. Alaman al debat amb Cornet fos literal i fes referència a aquest viatge (vegeu I, 1.2).

No tenim la certesa absoluta que la trobada es dugués a terme però el plaer que Cornet atribueix a l'infant a l'hora de rebre la seva lliçó magistral ens suggereix un senyor acostumat a acollir poetes a la seva cort. Una preceptiva poètica, a més, s'adreça a aquells que exerceixen l'art de la poesia, i especialment als poetes joves. En aquest cas, l'infant ja comptava amb una trajectòria com a poeta i una fama que s'havia estès més enllà de la Corona d'Aragó —ja abans del seu enllaç amb Joana de Foix— i que li ha valgut el citat apel·latiu de «caps d'amor». Encara que l'exageració formi part dels elogis de les dedicatòries, és significatiu que Cornet en ressalti les qualitats de «savi», «gent enamorat» i «tan cortes», qualitats inherents al bon poeta «de trobar saben». Més enllà del tòpic, són lloances força precises que testimonien sens dubte la fama de bon trobador de què gaudia ja l'infant (aquí anomenat simplement com a fill de rei).

La tradició de les preceptives poètiques en vernacle inaugurada per Ramon Vidal de Besalú no és exclusiva però sí característica i una de les especificitats, al costat de la narrativa en vers, de la cultura trobadoresca a la Corona d'Aragó (Cabrè & Espadaler 2013). Afegim, en aquest sentit, que la tradició manuscrita del *Doctrinal de trobar* és exclusivament catalana. No hi ha dubte que Cornet s'inscriu en una tradició familiar que compta ja amb el precedent del trobador Jofre de Foixà, que va compondre el seu tractat retoricogramatical, les *Regles de trobar*, a instàncies del rei Jaume II, pare de l'infant Pere, en la seva etapa primerenca com a (no tan jove) rei de Sicília:

Eu, En Iaufres de Fuxa, per manament del noble e alt senyor En Iacme, per la gracia de Deu rey de S[i]cilia, qui en trobar pensa e's adelita grantmen, studiey e pessey a dar, segons lo meu saber, alcuna manera de doctrina en romanç; per que cells qui no's entenen en gramatica, mas estiers han subtil e clar engyn, pusquen mils conexer e apendre lo saber de trobar (Marshall 1972: 56).

³⁴ Arxiu dels ducs de Medinaceli, Empúries, rotlle 327, 1.74_9651. Agraeixo profundament a Alexandra Beauchamp per haver-me facilitat el seu buidatge a l'arxiu.

Tot i que Cornet, a diferència de Jofre de Foixà, no rep cap encàrrec ni fa una carrera eclesiàstica d'alta volada, els dos franciscans (més tard monjos cistercencs) ofereixen un perfil semblant i sobretot cultiven un tipus de poesia similar: pensem, per exemple, en les peces satíriques de regust goliardesc o el fet d'escriure tractats gramaticals.³⁵

En el cas del *Doctrinal de trobar*, però, és Pere qui rep la dedicatòria de Cornet, en comptes de l'hereu al tron, el seu germà Alfons. Tant Jaume II d'Aragó com el seu fill Pere semblen dos prínceps interessats per la cultura i no recipients passius de dedicatòries ni mecenes per inèrcia. En el cas de Jaume, paral·lelament a la comanda de les *Regles* a Jofre de Foixà, es conserva una dansa al·legòrica de contingut polític composta durant la seva estada a Sicília, pels ressons de les balades italianes, glossada en llatí per Arnau de Vilanova (De Lollis 1887, M. Cabré 2015). Ja de ben petit, va ser el dedicatari de peces líriques, com el «Mig vers» del trobador Cerverí de Girona, i més endavant de poemes narratius de caràcter didàctic, com el salut d'amor «Domna, per cui planc e sospir» i l'*ensenhamen de la donzella* «En aquel mes de mai» del trobador gascó Amanieu de Sescas o el *Sermó* de Ramon Muntaner.³⁶ Va ser comanditari de diverses obres de tipus sapiencial i d'algunes de les primeres traduccions al vernacle.³⁷ No oblidem, però, que també va fer traduir el *Llibre dels fets* de Jaume I al llatí i que va ser el fundador de l'Estudi General de Lleida (Martí de Barcelona 1991; Espadaler 2001; Espadaler & Cabré 2013; M. Cabré 2011; Cifuentes 2014). Si Alfons el Benigne heretà la corona del seu pare, després que el primogènit Jaume renunciés als seus drets, és l'infant Pere, i en menor mesura el seu germà petit Ramon Berenguer, qui pren el relleu del patronatge i l'esplendor cultural. Pere recull una marca i una cultura familiar adaptant-la a les tendències de la seva època. No és casual, doncs, que Cornet adreci el seu primer doctrinal de trobar a un membre del casal catalanoaragonès, i encara menys que el destinatari sigui l'infant Pere.

Fins ara l'endrega de Ramon de Cornet era el testimoni conegut més reculad en relació amb la creació poètica de l'infant. Pels versos de Cornet sabíem que comptava ja amb un bagatge important com a poeta, però no n'havia quedat cap rastre. Recentment, però, Stefano M. Cingolani ha localitzat uns documents inèdits que testimonien la seva activitat literària anterior, quan l'infant comptava només amb 15 o 16 anys. Així, en un

³⁵ Vegeu I, 2.

³⁶ Sigui dit de passada que la família de Sescas està relacionada amb la família de Peire de Ladils (Marquette 2003).

³⁷ Vegeu Translat DB nom137 [consulta: 29/03/2019].

document datat a València el 2 d'abril de 1321, el rei Jaume confirma uns pagaments fets pel tresorer Pere Marc, entre els quals n'hi ha als infants Pere i Ramon Berenguer per jocs de Nadal, a un joglar de l'infant Alfons i a Salvador Ramàs, mim de l'infant Pere, per portar unes cobles compostes per Pere al seu germà Alfons:

Item, Salvatori Ramaç, mimmo, quos nos ei dari mandavimus pro missione sua pro eo quia dictus infans Petrus cum quibusdam cobles eum misit ad inclitum infantem Alfonsum predictum, L solidos barchinonenses [...].³⁸

Aquest document evoca inevitablement el famós episodi de la coronació d'Alfons el Benigne narrat per Muntaner i ens assabenta que la representació de Pere durant la celebració no va ser un esdeveniment aïllat, sinó que comptava ja amb uns precedents i era una pràctica habitual. L'únic que ho devia diferenciar era la fastuositat i el dispendi propis de l'ocasió. A la llum d'aquest nou document podem descartar, com ja avançava Lluís Cabré (2005: 72), que amb aquest gest Pere es volgués fer perdonar per cobejar el tron del seu germà.

El famós joglar Ramacet, citat per Muntaner, es deia, doncs, Salvador i estava al servei de l'infant Pere des de la seva tendra edat. El diminutiu indica que era el petit, el jove Ramàs, segurament fill de Ramon Ramàs, joglar i nebot de Bernat Ramàs, joglar de l'infant Jaume (Cingolani 2016).³⁹ Ramacet no era el seu únic joglar: en un document de 1336 s'ordena el pagament a Pere Castelló en qualitat de joglar del comte de Ribagorça i Empúries (Cingolani, *Diplomatari*/VI, 1 i 4). Tots els reis i nobles tenien joglars, que testimonien la recepció i circulació de la lírica en aquests ambients, però en el cas de Pere allò que es difon, si més no de vegades, és la seva lírica. Salvador Ramaç és citat en diversos documents en qualitat de mim o joglar de l'infant. En tres altres pagaments, també de 1321, se cita a «Ramacio, mimmo», «Salvatori Ramaz, mimmi incliti infantis Petri», «Salvatori Ramaç, ioculatori infantis Petri» (Cingolani, *Diplomatari*/IV, 192, 197 i 198). Uns anys més tard, el 1342, al *Llibre de consells* de la vila de Tàrrrega, es documenta la determinació de pagar a «molts e diverses juglars e cavalés salvages e altres ab aquels dels

³⁸ Cingolani, *Diplomatari*/IV, 193; ACA, Cancelleria, reg. 301, f. 120r-121r.

³⁹ Agraïxo a Stefano Cingolani la cessió dels documents, que formen part del *Corpus ioculatorum, ministeriorum, mimorum, histrionum et cantorum Catalonie* (CIMMHICC), en procés de publicació en el marc del projecte The Last Song of Troubadours, dirigit per Anna Alberni, i del projecte *Ioculator seu mimus (MiMus). Performing Music and Poetry in medieval Iberia* (ERC-CoG-2017-772762).

lochs que fegen honrament a la dita vila» (Miró 2000: 66, n. 3), el primer dels quals és Ramaç, l'únic anomenat pel seu nom.

També Joan de Castellnou anomena el joglar Ramaç a la tornada del vers «Qui de complir tot son plazer assaya» (BPP 518.5), adreçat al rei d'Aragó, que tant podria ser Alfons com Pere:

Si mos vers es fargatz de motz leyls,
reys d'Arago, seynor mieus, vos etz tals
que l'entendretz ses glos e ses lectura.
E tu Ramaç, car te ve per natura,
fay li·n prezen a ley de bon missatge.
(v. 51-55)⁴⁰

Si el rei aquí citat és Pere, com m'inclino a pensar, potser Ramacet havia passat al seu servei, com ho va fer també Pere Castelló, en un primer moment joglar de l'infant Pere i més endavant del Cerimoniós, o un trompeta, curiosament anomenat Ramon Muntaner, que almenys des de 1332 constava al servei de la casa de l'infant Pere i a partir del maig de 1338, de la del monarca (Cingolani, *Diplomatari*/VI, 1 i 16).

Hem de creure que Ramacet era reputat i comptava amb la protecció indefallent de l'infant. Quan el 1329 esclatà un conflicte —del qual n'ignorem la causa— entre Ramaç i Novellet d'Espanya, documentat com a joglar de l'infant Alfons (Cingolani, *Diplomatari*/IV, 212), Pere es decanta a favor del seu mim. El 27 d'octubre de 1329 l'infant Pere, en nom seu i del rei, absol i indulta de qualsevol acció legal Salvador Ramàs per l'altercat a resultes del qual Novellet en va resultar ferit i va perdre uns dits (Cingolani, *Diplomatari*/V, 9). La víctima de l'escaramussa és el Novellet que també va participar en la coronació del rei Alfons per Pasqua de 1328, recontada amb pèls i senyals per Ramon Muntaner als capítols finals de la seva *Crònica*. Ens hi aturarem per analitzar-lo en detall perquè és, sens dubte, el document més complet i rellevant sobre l'activitat poètica de l'infant Pere.

Després de la coronació, la missa i l'adobament de cavallers que van tenir lloc a l'església de Sant Salvador de Saragossa, el rei i el seu seguici es dirigeixen al palau de l'Aljaferia, on els espera un festí amb tota magnificència. Muntaner atorga especial importància, merescuda, als espectacles que van amenitzar el banquet, organitzats per

⁴⁰ Edició de Martí (en preparació).

l'infant Pere, que va voler ser majordom en companyia de l'infant Ramon Berenguer i de dotze nobles més. Llegim-ho de la ploma de Muntaner:

E el senyor infant En Pere, ab dos nobles qui ab ell se tenien mà per mà, e ell al mig, venc primer, *cantant una dansa novella* que hac feta; e tots aquells qui aportaven los menjars responien-li. [...] E, con ell hac així posada la primera vianda al dit senyor rei, e acabada la dansa, ell se despullà les vestedures que vestia, que era mantell e cot ab penes d'erminis, de drap d'aur e ab moltes perles, e donà-les a un seu joglar; e tantost li'n foren aparellades unes altres riques vestedures, que es vestí. E tot aital orde tenc a totes les altres viandes que s'hi donaren a menjar; que en cascun menjar que aportà deïa una dansa novella que ell havia feta, e hi donà vestits, a cascuna vianda, molt rics e honrats; e donaren-s'hi ben deu viandes. (Muntaner: cap. 297)

Entre plat i plat, l'infant Pere cantava i ballava les seves danses, tantes com viandes, i la resta de servidors responien el refrany (o «respos») a mode de cor. Havent menjat, es retiraren a una altra sala del palau, i tots seguiren a la vora del rei, als seus peus, per ordre jeràrquic:

E, con foren tots asseguts, en Remasset, joglar, cantà altes veus, davant lo senyor rei, un serventesc novell que el senyor infant En Pere hac fet a honor del dit senyor rei. E la sentència del serventesc era aital: que el dit senyor infant li dix en aquell què significava la corona e el pom e la verga, ne, segons significança, lo senyor rei què devia fer. E, per ço que ho sapiats, vull-vos-ho dir en suma; mas, si pus clar ho volets saber, recorrets al dit serventesc e lla trobar-ho hets pus clar. [...] Enaprés, com lo dit Remasset hac dit lo dit serventesc, En Comí dix una cançó novella que hac feta lo dit senyor infant En Pere; e per ço con En Comí canta mills que null hom de Catalunya, donà-la a ell que la cantàs. E, con l'hac cantada, callà e llevà's En Novellet, joglar, e dix, en parlant, set-cents versos rimats que el dit senyor infant havia novellament feits. E la cançó e els verses sonen tots al regiment que el dit senyor rei deu fer a l'ordinació de la sua cort e de tots los seus oficials, així en la dita cort sua, com per totes les altres províncies. (Muntaner: cap. 298)

Amb els versos de l'infant s'acabà la fastuosa celebració. Tot seguit el rei pujà a la seva cambra a reposar i els comensals desfilaren cap a les seves posades. En aquesta escena el protagonista és l'infant, autor de la lletra de totes tretze peces —deu danses, una cançó, un sirventès i unes noves rimades— i de la música de les onze primeres. Muntaner insisteix en el fet que totes les peces són compostes per a l'ocasió. L'infant ocupa també un lloc

central en la representació de les danses; en canvi, per a la resta de peces, n'encarrega la interpretació als millors professionals de la cort, que semblen estar especialitzats en cada gènere: Ramacet, que ara sabem que era el joglar de Pere, el sirventès comentat per Muntaner; Comí, en qualitat del millor cantant de Catalunya, interpretarà la cançó; i Novellet, que aquí encara tenia tots els dits, devia ser especialista en la recitació de noves, com el seu renom indica. Tant Comí com Novellet eren joglars del flamant rei Alfons, Novellet de quan encara era infant, i Comí havia estat sempre al servei reial, de Jaume I i del recent difunt Jaume II.⁴¹

Fixem-nos que les danses i la resta de peces es porten a escena en espais i moments diferents. Les danses acostumen a ser peces lúdiques plaents, ideals per a les distraccions cortesanes, que pertanyen a un gènere d'èxit des de la fi del segle XIII, especialment a Catalunya. Així ho testimonien tres danses copiades amb la notació musical al registre notarial de Sant Joan de les Abadesses (del tercer quart del segle XIII), una dansa i un «virelai» transcrits als marges d'un registre notarial de Besalú de 1348 a 1371 (Romeu 1993: 135),⁴² dues danses encara inèdites copiades a la portada d'un registre notarial de la Seu d'Urgell de 1327⁴³, les danses del Llibre Vermell de Montserrat, una dansa copiada entre els tractats al BC 239, algunes peces del recull notarial de Castelló d'Empúries (1288-1335), i, sobretot, el Cançoneret de Ripoll (de divuit composicions, dotze són danses).⁴⁴ Aquestes cançons de ball empelten la temàtica de la cançó trobadoresca, la forma del model francès, i, com hem vist amb l'única obra conservada de Jaume II, la balada glossada per Arnau de Vilanova, també poden ser afins a la *ballata* italiana (M. Cabré 2015a). Els tractats de retòrica de l'època reserven a aquest gènere de ball un lloc privilegiat i són descrites amb deteniment. La definició de Ramon de Cornet, adreçada a l'infant Pere, diu així: «Respos deu haver dansa, / ab gay so d'alegransa / novel, per be dansar, / e deu hom coblas far / tres, en la fi semblans / al respost fayt enans» (v. 391-

⁴¹ Sembla ser que a la cerimònia nupcial de l'infant Pere i Joana de Foix hi participaren més joglars. En una carta del 8 de maig de 1331, el futur Pere el Cerimoniós recomana el seu joglar Alfons Fernández al comte de Ribagorça i Empúries, informant-li que l'envia cap a Castelló d'Empúries per a les seves solemnes noces (Cingolani, *Diplomatari/V*, 17). En un altre document de juny de 1331, s'ordena el pagament als “trompadors” Jaume Patau i Pere Borrassà, al tabaler Pere Pasqual i a l'anafilier Parrot de Sant Esperit per a la seva actuació a la boda de l'infant (Cingolani, *Diplomatari/V*, 19).

⁴² Olot, Arxiu Notarial, notaria de Besalú, registre 90.

⁴³ Arxiu Capitular d'Urgell, UI-821. Agraeix a Laura de Castellet la referència d'aquestes peces del seu estudi en curs.

⁴⁴ Per a un resum de la forma de dansa a la Corona d'Aragó, vegeu M. Cabré (2013: 278-279) i Radaelli (2007).

395), és a dir, la dansa ha de tenir un refrany i tres estrofes, els versos finals de les quals han de rimar amb el refrany. La melodia és original i ha de ser alegre, per poder ballar-la bé. La dansa s'interpreta ballant i es canta amb instruments, que poden ser alts (més propicis per a un espai exterior) o baixos (més propicis per a un espai interior). Pot tenir una o dues tornades i segons un dels tractadets del cançoner de Ripoll, parla «d'amor o de lahor de dona» (Marshall 1972: 102). Per tant, el que diferencia la cançó de la dansa és la forma i la melodia, que és més ràpida i vivaç per adaptar-la al ball.⁴⁵

A diferència del to desenfadat de la dansa, que acompanya el convit, les altres peces, interpretades pels joglars professionals, s'interpreten en una altra sala i ja no tindran una funció d'acompanyament. Més enllà de l'entreteniment, tenen una finalitat educadora: en aquest cas, amb l'excepció de la cançó, es tracta d'una poesia de consell, un regiment de prínceps. En aquesta segona escena la poesia es vincula fortament amb la política i amb la projecció d'una imatge del poder. No és estrany, doncs, que Muntaner s'hi entretengui.⁴⁶ L'infant ha abandonat aquí la representació joglaresca i passa a ocupar el paper del poeta savi, assumint la funció de conseller que el caracteritzarà més endavant. Recordem que en plena maduresa, just abans d'ingressar a l'orde franciscà, va escriure el *De regimine principum*, que s'inscriu al gènere dels miralls de prínceps, és a dir, un manual per al bon governant.⁴⁷ Assumint el rol de conseller, l'infant entronca amb una de les tendències encetades al segle XIII, el màxim exponent del qual fou també un poeta de cort, Cerverí de Girona, que havia dedicat poesia a Jaume II, i potser també els *Verses proverbials*, en un to de conseller o mestre.⁴⁸

Tot i que aquestes peces van sobreviure de ben segur a l'ocasió per a la qual foren creades, com Muntaner deixa clar en glossar el sirventès «si pus clar ho volets saber, recorrets al dit serventesc», cap d'elles se'ns ha conservat, almenys pel que en sabem a dia d'avui. Tanmateix, aquest episodi de la crònica, els documents, els comentaris indirectes donen prou cabal de la importància de l'infant, tant com a protector que com a poeta.

⁴⁵ Per a la valoració de l'èxit de la dansa, vegeu Radaelli (2007).

⁴⁶ Per a una interpretació política d'aquest episodi, vegeu L. Cabré (2005) i el capítol de Beauchamp (2016). Per a una interpretació més literària i més centrada en la cerimònia, vegeu recentment M. Cabré (en premsa).

⁴⁷ Aquesta és l'única obra seva conservada, juntament amb alguns sermons, i gràcies a una còpia del segle XVIII d'un original del segle XIV avui perdut (Beauchamp 2005).

⁴⁸ Si més no, Jaume II està relacionat amb la seva difusió, i els seus descendents (per la part dels comtes d'Urgell) amb dos cançoners principals conservats. Vegeu M. Cabré (2011) sobre la relació entre Cerverí i Jaume II.

Dels poetes catalans seria un dels més representatius, si no el més destacat de l'època, no només pel nombre (com a mínim catorze composicions documentades), sinó també per la varietat de gèneres conreats, del més musical al més narratiu, del to més lleuger al més greu. La dada esdevé especialment rellevant en una època en què s'han conservat poques peces i s'havia considerat tradicionalment erma. Alguns autors consideraven que la poesia del XIV intentava recuperar una lírica trobadoresca agonitzant. Hem vist que, tant les danses, com la poesia narrativa, com la poesia moral i de consell, com les cobles que l'infant Pere va compondre el 1321, no formaven part dels gèneres clàssics dels trobadors, sinó que desenvolupen i manifesten la fortuna de les noves tendències tardotrobadoresques, que manlleven les novetats del moment per actualitzar la tradició clàssica. Muntaner testimonia la vivesa de l'escenificació de les peces, que entronca amb la virtut trobadoresca de la *largueza* o generositat ostentosa quan l'infant, en acabar cadascuna de les danses, regala les seves vestes luxoses als joglars.⁴⁹

Finalment, caldria esmentar un altre testimoni indirecte de la fama de l'infant poeta editada recentment per Marta Marfany. Es tracta d'una consolatòria inèdita, amb una forta empremta trobadoresca, conservada fortuïtament en un full de guarda d'un registre de l'Arxiu de la Corona d'Aragó amb documentació jurídica de 1348 procedent de la sotsvegueria de Ripoll. La peça, en procés de creació, insereix diverses citacions poètiques, la majoria del trobador Raimbaut de Vaqueiras, però gairebé totes atribuïdes a altres autors més tardans: Cerverí, Bernat de So, Berenguer Miquel i un «Alt infant», que segurament es tracta de l'infant Pere.⁵⁰

3.1.3. *Pere mestre i protector*

Més enllà de la seva activitat com a trobador i el seu vincle amb els joglars, el contacte amb altres poetes, que s'hi refereixen com a protector i autoritat, també és notable. En aquest sentit, és destacable que no facin èmfasi en la generositat sinó en el seu saber o mestratge; és a dir que subratllin el seu perfil de poeta fins i tot quan s'hi refereixen com a protector.

Al costat de Ramon de Cornet hi hem de sumar l'altre poeta occità més important del moment: Joan de Castellnou. Tant Castellnou com Cornet són d'origen occità i estan relacionats amb el Consistori de Tolosa, però Castellnou, a diferència de Cornet, va entrar

⁴⁹ Vegeu-ne més detalls a M. Cabré (en premsa).

⁵⁰ Marfany (2016: 42) i Marfany & Cabré (2016: 275, n. 26).

al servei del rei d'Aragó i la majoria de la seva obra es relaciona amb la cort catalana. Sadurní Martí l'identifica amb el cantor de la Capella reial esmentat en una sèrie d'albarans de 1344 a 1350, en què el rei Pere ordena diversos pagaments a quatre cantors, entre ells Joan de Castellnou, en un dels quals per comprar llibres de gramàtica.⁵¹ A partir de 1350 i fins al 1354 es documenta com a mestre de capella a la Capella de la reina Eleonor.⁵² Al sirventès «Tant es lo mons ples d'amor descortez» (BPP 518.9), compost entre 1339 i 1343, Castellnou es plany de la descortesia que habita al món i convoca una llarga sèrie de personatges, majoritàriament nobles catalans, a la cort del senyor de Biscaia per participar en un torneig d'amadors fidels contra falsos amants. Evidentment, calia citar els infants d'Aragó, i ho fa en uns termes que ens recorden als citats per Cornet a l'endrea del *Doctrinal*, en què la qualitat principal que els defineix és la «fin'amor», és a dir, la cortesia i la poesia:

Al jorn e loch vendran bandeyra steza
 trastutg l'infan d'Arago, car *pinxura*
de fin'amor tot jorn los assegura
 e ls francs enfans de Maylorqua'n proeza
 (v. 40-44)

En aquest cas no esmenta només Pere, sinó els infants. De fet, el seu germà Ramon Berenguer és el destinatari d'una cançó de Jaume de Tolosa, copiada al cançoner *Sg*, on sembla que amplifiqui la metàfora dels infants com a fortalesa, i per tant protectors, de la *fin'amors*:

L'infan Ramons Berengier es castells
 hon se recuyl qui d'amor es feritz
 e pus sos cors de be far nos es ditz,
 do'l ma xanço en loch d'altres joyels.
 (v. 45-49)

Joan de Castellnou també és cèlebre pels seus tractats retoricogramaticals. És l'autor del *Compendi de la conexença dels vicis*, a instàncies del noble Dalmau de Rocabertí, que encara no sabem del cert de qui es tracta. Segons la rúbrica, es tracta d'un «noble e discret en Dalmau de Rocaberti, fill que fou del molt noble en Dalmau de bona memoria, vezcomte

⁵¹ Rubió i Lluch (1908-21: II, doc. 71).

⁵² Per a la identificació de Castellnou em baso en l'article Martí (2017).

de Rochaberti». Josep M. Casas Homs (1969: 49) l'identifica amb fra Dalmau, ardiaca de Tarragona i abat de Vilabertran (dins el comtat d'Empúries), mort el 1348 (Marquès 1991: 113), però no tenim la certesa que fos fill del vescomte Dalmau i el càrrec no s'escau molt amb la rúbrica. Massó i Torrents (1932: 332) afirma que es deu tractar de Felip Dalmau de Rocabertí, a vegades anomenat simplement Felip i la majoria de vegades, Dalmau (en aquest cas hauria de ser de jove, abans d'heretar el títol de vescomte). Aquesta identificació s'adiu bé amb els interessos del comte, ja que fou un lletraferit, com podem desprendre del debat poètic amb Jaume March, conservat juntament amb la sentència del rei Pere el Cerimoniós, jutge del partiment. Tanmateix, Felip Dalmau era fill de Jofre, no de Dalmau. Finalment, es podria tractar del Dalmau senyor de la Muga, fill del vescomte Dalmau VI (Sobrequés 2011: 147), però del qual no comptem amb un arc cronològic que ens ajudi a sortir de dubtes. No coneixem la data del *Compendi*, però ateses les referències internes a les *Leys d'Amors* es devia compondre al voltant dels anys 40. El que ens interessa més ara, però, és l'altra obra preceptiva: el *Glosari* que Castellnou féu al *Doctrinal de trobar* de Cornet, dedicada també a l'infant «Pedro» el 1341, disset anys després que ho hagués fet Cornet. La voluntat de patronatge del nostre comte, doncs, no havia minvat amb el temps. Un dels tres manuscrits que ens ha transmès el *Glosari* copia també la carta que Castellnou adreça a «Pedro», on justifica la seva esmena a l'obra de Cornet. La carta es data a «Chosan»:⁵³

Molt aut senyor, fas vos saber ab aquella major reverentia que puesch ni se, que yo viu un *Doctrinal* a vos trames per frare Ramon de Cornet, ladoncs capella e ara monge blanch, en lo qual eran contengudas moltas errors e moltas escuratz, e yo requiri lo que ab altre scrit degues revocar so que mal avia dit e declarar ço qui era escur – car obra on eran contengudas errors non era trametedora a fill de rey ni a deguna persona notabla, ni encara a altra –. E ell respos que qant ell o feu no sabia gayre sciencia, mas que no·l revocaria, que vergonya li seria. E yo dix li que abans li seria coza lauzable e bona, que sant Agosti revoca alguns libres o algunas obras que feytes avia, don es mes ara loat. E axi, senyor, finalment, com no·u volgues revocar ni declarar, yo fiu aquesta scriptura, appellada *Glozari*, la qual vos tramet, senyor, closa i sagellada

⁵³ És el manuscrit D 465 inf de la Biblioteca Ambrosiana de Milà, que ens ha transmès només el fragment final de l'obra però és l'únic a copiar la carta. *Chosan* tant podria ser Couiza (departement de l'Aude, arrondissement Limoux) o Coussan (Ariège, arr. Pamiers) (Noulet & Chabaneau 1888: 239, n.).

ab mon sagell, protestan, senyor, ab reverentia que de tot cant yo he dit vuel estar a correctio e a esmena vostra, senyor, e de las *Leys* del Gay Saber nostre.

Senyor, Deus vos do bona vida e longa, ab creximen de gloria e d'onor. Lo portador es Jacme de Chosan. Scrita en Choan, dimecres ans de la festa de Totz Santz, anno domini M CCC quadregesimo primo.

Lo seu humil sosmes, Johan de Castellnou.

(Milà, Biblioteca Ambrosiana, D 465 inf., f. 285r)

Castellnou ratifica aquí l'autoritat que l'infant tenia en matèria de trobar. En aquest cas, una autoritat compartida amb les *Leys d'Amors*, la preceptiva poètica de caràcter enciclopèdic encarregada pel Consistori de la Gaia Ciència de Tolosa. El fet que Cornet i Castellnou adrecin llurs tractats a l'infant Pere, referma el seu paper com a referència de mecenatge dins de la família reial. El desprestigi que Castellnou fa recaure sobre l'obra de Cornet, fins a arribar al to burleta, insinua certa rivalitat entre els dos autors més importants del moment. La crítica fins ara ho ha interpretat com un senyal de competència en el si del Consistori tolosà, però també podem pensar que Castellnou reivindica el favor d'una persona influent com l'infant Pere, just abans d'entrar al servei de la casa reial catalanoaragonesa. De fet, es creia que Castellnou devia estar al servei d'Alfons el Benigne pel vers en què se cita el joglar Ramaç, que es creia que era joglar seu a partir de la referència de la celebració de la seva coronació. Ara que sabem que Ramacet era joglar de l'infant Pere, almenys en aquell moment, el rei d'Aragó podria ser Pere el Cerimoniós, i més tenint en compte que el trobem documentat a la Capella reial a partir de 1344 (Martí 2017).

Tant Castellnou com Cornet, per molt que Pere fos un jove instruït quan aquest darrer li adreçà el *Doctrinal*, exerceixen visiblement un cert mestratge. Aquest paper d'autoritat moral, propi dels poetes (que reivindicava Cerverí, per exemple), l'assumeix clarament l'infant durant la cerimònia de coronació d'Alfons, quan encarnava el rol del poeta conseller. En altres ocasions, l'infant assumeix l'estatus d'autoritat en matèria de trobar també, com podem desprendre de l'adreça de Castellnou i del fet que el seu nebot, Pere el Cerimoniós, li enviés les obres que havia compost. Gràcies als documents que Rubió i Lluch (1908-1921, I, doc. 168) va donar a conèixer, sabem que el 8 de juny de 1355 el rei Pere, des de Castell de Càller, escriu a l'infant per enviar-li un sirventès que ha compost sobre la noblesa i els aires saludables de l'illa de Sardenya —que tenia fama

d'insalubre— per tal que l'ensenyi a tots aquells que vulguin saber com és l'illa.⁵⁴ L'1 de juliol, el rei torna a escriure al seu oncle i lloctinent sobre afers polítics i és precisament quan parla dels mals i bons consellers que entra en joc la poètica en el discurs del rei:

Perque nos a un dictat qui ns es estat trames de lla part de lla tocant aquest desig [que alguns homes notables s'enrolin a la campanya de Sardenya], per que dehim dictat [car] segons art de trobar no es serventes ni son cobles, responem segons quen fi d'aquell dictat veurets esser contengut, del qual e de la resposta vos trametem traslat dins la present ... (Rubió i Lluch 1908-1921: II, doc. 114)⁵⁵

Observem l'ús polític i de consell que el rei Pere fa de la poesia, d'una manera semblant a la que hem vist que feia el seu oncle durant la coronació d'Alfons, com si la poesia es tractés de la forma més bella de la diplomàcia i la més recta per aconsellar.⁵⁶ El rei Pere continua la tradició familiar d'identificació amb la lírica i la ideologia que comporta, d'exhibició del conreu i d'ús de la poesia amb finalitat política.⁵⁷ La precisió a l'hora de denominar el gènere incita a pensar que el rei demostra els coneixements que té dels tractats de l'art de trobar davant d'una autoritat en aquesta matèria, i possiblement el seu conseller més proper, no només en política sinó també en l'art de compondre versos.

La preceptiva poètica està de moda i cada vegada més es relaciona amb el profit moral de l'exercici de la poesia, entès com un saber o una ciència, que, en conseqüència, es pot aprendre i ensenyar. De fet, la creació del Consistori, tant a la ciutat de Tolosa, d'iniciativa burgesa, com més endavant a Barcelona, patrocinat per la cort reial, representa la fase última d'aquest procés: la institucionalització. Al costat del vessant pedagògic o

⁵⁴ El 20 de maig havia enviat el sirventès també als seus consellers Arnal del Pallars i Francesc Togores (Rubió i Lluch 1908-1921: I, doc. 168, en nota).

⁵⁵ Aquest dictat és la resposta a Pere de Gostemps, lloctinent del seu protonotari (com diu en una carta al consell de València) (Rubió i Lluch 1908-1921: II, doc. 114, en nota).

⁵⁶ Més tard, trobem un altre exemple en aquest sentit. Es tracta de Guillem de Masdovelles, que també posa el gai saber al servei de la política en els versos següents:

Senyor mot naut: l'autrier me ffes demanda
per que 'n çest cas no fazi'algun'obra
en rims, per tal car le temps ne descobra
als trobadors bella sayzos he granda;
per que, ssi tot de la guaya siença
suy pauch saubens, ffaray vostra requesta,
prinsep mot ffortz, perlant de la conquesta
qu'evets en mans, complint l'ab gran potença. (RAO 101.15, v. 1-8; Ed. Aramon 1938: 191).

⁵⁷ El caràcter exemplar de la poesia s'explicita perfectament en una carta que el rei Pere adreça a l'infant Martí, on exposa que ha compost «tres cobles cavallers de qui ne on se deuen fer et per tal com en aqueix regne ha molt hom jove de qui aço s pertany, trametem vos en traslat entreclus en la present a fin quen prenguen eximpli» (Rubió i Lluch 1908-1921: I, doc. 298).

academicista, s'organitzaven certàmens poètics. El 31 maig de 1338 Pere el Cerimoniós va presidir un concurs a Lleida, on Ramon Gubern (1957) suggereix que l'infant Pere hi devia participar després de la reconciliació entre oncle i nebot.⁵⁸

Un altre indici del paper de mecenatge de l'infant el trobem en l'anomenat *Cançoneret de Ripoll*, editat per Lola Badia (1983) en un estudi on dedicà un espai important al nostre protagonista, llavors comte d'Empúries. El recull, incomplet, va ser copiat al segon quart del segle XIV en un ambient monàstic (potser el mateix monestir de Ripoll), i forma part d'un còdex factici de diverses obres i fragments de textos particularment escolàstics, filosòfics, devocionals i gramaticals. El cançoneret és especialment rellevant perquè és un dels pocs testimonis manuscrits de lírica conservats en aquesta època a la Corona d'Aragó i perquè compila tant lírica com preceptiva poètica. El plec s'obre precisament amb les *Regles de trobar* del trobador Jofre de Foixà, seguides d'uns breus tractats anònims —l'autor dels quals és segurament el compilador (Badia 1983)— sobre els gèneres poètics i la rima, íntimament lligats amb l'antologia poètica que es copia a continuació, formada actualment per 18 composicions d'autors coetanis —el màxim exponent dels quals és el capellà de Bolquera: arxipreste, xantre i mestre.⁵⁹ És un bon exemple del tipus de peces en boga a l'època: danses i debats, i dels valors estètics en alça: la riquesa de les rimes i la mètrica. Tot plegat, amb una forta influència de Cerverí de Girona. Al tractadet anònim, els versos del capellà de Bolquera, per exemple, serveixen per il·lustrar els gèneres del vers i de la dansa (gènere al qual s'hi dedica més espai), a més de certs tipus de rima.⁶⁰

El lligam més fort i també el més indicatiu d'una activitat poètica de la qual n'han quedat pocs rastres escrits el trobem a un dels tractadets anònims. En parlar del gènere de la cobla (una de les formes noves que pren volada en aquesta època), l'autor del tractat l'il·lustra citant un exemple del poeta Pere de Vilademany, que en el primer vers (deca·síl·lab) esmenta l'infant Pere:⁶¹

⁵⁸ El document editat per Gubern (1957) mostra com el rei va pagar als qui «super arte dictandi et faciendi pulcra carmina sive *cantars* se magis subtiliter habuerunt, secundum iudicium illorum qui per nos ad ea cognoscenda deputati fuerunt... primo quandam rosam auri ... item quandam pannum auri vocati *diasprell*» (ACA, Cancelleria, reg. 1301, f. 30–2, de 23 d'octubre de 1339).

⁵⁹ Recordem que Joan de Castellnou era segurament xantre i mestre.

⁶⁰ El vers aquí s'assimila a una peça didàctica i moral, a la manera de Peire Cardenal, model indiscutible, com hem vist, per a Cornet, l'únic trobador que cita a model d'autoritat al seu *Doctrinal*.

⁶¹ Identificat per Massó i Torrents (1932: 296).

Cobles no son sino ·ij·, ab una tornada qui's fa a la dona d'aquel qui fa les cobles; e son de materia d'acuyndamens, axi con aqueles d'en .P. de Vilademayn qui dien: «De l'orde suy del noble infant en Pedro», etc., ho per manera de questions que hom fa a l'altre, axi con moltes que tot die's fan (Marshall 1972: 101-102).

Es tracta, doncs, de cobles de desafiament, de debats entre rivals poètics. Aquest vers ens dona una pista del tipus de pràctiques que assíduament es devien cultivar a la cort de l'infant Pere, seguint la moda dels darrers grans mecenes trobadorescos, com el rei Alfons X el Savi a Castella, o el comte Enric II de Rodés a les darreries del segle XIII, a les corts dels quals se celebraven trobades de poetes que debatien entre si al voltant d'un tema. És també el mateix ambient que esbossem per als debats de Cornet (vegeu III, 3.1). Faltaria saber a què fa referència exactament «l'orde» que esmenta Vilademany, però tot plegat fa pensar a Rubió i Balaguer (1949) i a Badia (1983)⁶² en una possible escola literària a l'entorn del comte de Ribagorça i Empúries, entre els quals s'hi trobarien els poetes i cavallers Pere de Vilademany, vassall del comte de Cabrera,⁶³ Dalmau de Castellnou, segurament Dalmau III, adobat cavaller per l'infant Pere durant les festes de la coronació d'Alfons; i el compilador anònim del recull, possiblement l'autor dels tractadets i d'alguna poesia anònima (Badia 1983: 32-33).

D'altra banda, un dels altres testimonis de lírica conservada de l'època es documenta al comtat d'Empúries: és el recull de poemes copiats a l'interior de les cobertes d'uns protocols notariais de Castelló d'Empúries, editat per primera vegada per Miquel Pujol el 2001 i que està estudiant a fons Anna Radaelli.⁶⁴ Els fons notariais de Castelló d'Empúries, avui conservats a l'Arxiu Històric de Girona, compten amb més d'una vintena de textos, la majoria transcrits a les cobertes de pergamí dels llibres d'actes. Els llibres cobreixen 50 anys, de 1288 al 1339, atribuïbles a dos notaris: Pere Serra i Pere Perrin.⁶⁵ La diversitat de gèneres és semblant a la que podem trobar al cançonet de Ripoll o al Registre de Cornet. Els més representats són els gèneres cultivats pels darrers trobadors

⁶² Rubió (1949: 676) llegeix «ordre» com a nucli de poetes, Massó (1932: 296), com a servei i Badia (1983: 36-38) suggereix un orde de cavalleria.

⁶³ Tant podria ser Pere I (1310-c.1333) com Pere II, senyor de Taradell i d'Argimon. Agraeixo a Alejandro Martínez Giralt tota la informació que m'ha proporcionat sobre aquests personatges, dels quals n'inclou una genealogia a la seva tesi doctoral (2016) i publicada recentment (2019).

⁶⁴ Radaelli (2007, *en premsa*). Agraeixo a l'autora que m'hagi permès consultar els seus treballs i la seva edició en curs de publicació.

⁶⁵ L'infant Pere no era el primer poeta del comtat d'Empúries: del comte Ponç Hug IV d'Empúries en conservem una resposta a una cobla composta per Frederic de Sicília, germà de Jaume II. (Massó 1932: 251-1).

—sobretot Cerverí de Girona, la influència del qual és també ben palesa, com demostra la cita d'un dels seus versos en un dels protocols de 1330—, que coincideixen amb els que hem anat veient fins ara: la dansa, la cobla, i en menor mesura, el sirventès. En aquest context, però, la circulació és privada i l'intercanvi de cobles és en diferit, a diferència de la posada en escena esmentada. El tema no és ni amorós-cortès ni didàctic-religiós, sinó que és més aviat satíric-personal (Radaelli *en premsa*).

Finalment, caldria afegir una dansa, una balada i un *virelai* transcrits al verso del primer foli d'un registre notarial de Besalú el 1348-1349.⁶⁶ Tot plegat fa un gruix considerable de lírica conservada de l'època i a prop de Pere en què hi destaquen els debats i, sobretot, les danses.

Quan el 1358 l'infant Pere ingressa a l'orde franciscà sembla que es tanca definitivament aquesta vessant profana de la seva activitat cultural. Fins a la mort el 1381 no hi ha notícies de més festes, conreu de la lírica o dedicatòries de les composicions d'altres poetes o teòrics de la poesia, per bé que no s'estronca la seva implicació amb la vida pública i les lletres catalanes. La influència de l'infant, però, s'endevina en la producció literària del seu nebot i pupil Pere el Cerimoniós o en l'obra del seu fill, Alfons de Gandia —dit el Vell—, autor d'una *Lletra de càstig e bons nodriments* per a la seva filla.⁶⁷ De fet, Lluís Cabré (2005) proposa una formació de Pere March, documentat al servei del citat Alfons de Gandia, al costat de l'infant, herència literària que es concreta sobretot en la literatura política de consell.⁶⁸ Si és així, el paper cultural de l'infant té un abast encara molt més ampli i més rellevant del que s'havia suposat.

En definitiva, ja sabíem que era un gran protector de la lírica i gràcies a la cerca endegada recentment per Stefano Cingolani en el si del projecte *The Last Song of the Troubadours*, dirigit per Anna Alberni, van sortint a la llum més detalls i noms propis. Però va ser també un dels poetes més importants de la seva època, i sembla que força prolífic. I és que l'infant Pere, a diferència de la majoria prínceps, no es limitava a cultivar la poesia de manera ocasional, sinó que era un poeta. No és tan important, doncs, el fet de compondre poesia, que compartia amb tants altres membres de la casa reial, sinó la fama de bon trobador que tenia, que traspassà fronteres. La varietat de la seva producció,

⁶⁶ Document custodiat a l'Arxiu d'Olot (notaria Besalú, reg. 90); Romeu (1993: 135-143).

⁶⁷ Alfons de Gandia també és el dedicatari del *Dotzè del Crestià* de Francesc Eiximenis, on, entre d'altres coses, s'ocupa del regiment de prínceps.

⁶⁸ L'infant Pere s'al·ludeix en un vers del *Compte final* de Pere March (L. Cabré 2005).

els referents en la tradició trobadoresca anterior i la incorporació de les novetats casen bé amb la producció coetània conservada. Es fa difícil de dir si l'infant segueix les tendències poètiques del moment o bé si aquestes tenen precisament èxit perquè es fixa la moda a la cort, on l'infant hi jugaria un paper cabdal. En tot cas, el situen al centre d'un cercle cultural que, malgrat les llacunes en la conservació, juga un paper fonamental per copsar els gustos de l'època i, sobretot, a l'hora de la seva transmissió, que sens dubte ens ha d'ajudar a entendre la cultura que vindrà després.

3.2. El Consistori de Tolosa

Aytal se val bo romans per auzir
cum fa lati, quan om s'en pot jauzir
(*Libret de bos ensenhamens*, g, v. 31-2)

El Consistori del Gai Saber de Tolosa és l'entorn amb què s'ha relacionat més Cornet. Tot i que estem veient que la seva xarxa de relacions i de circulació de la seva obra és força més àmplia, no es pot negar el pes del Consistori. Ara potser convé redimensionar no només l'abast de la seva influència sinó també la mena d'influència, el caràcter de la institució i com s'imbrica amb altres. Cornet és un bon exemple d'aquest últim punt. Comencem doncs per actualitzar i matisar les dades sobre el Consistori.

El Consistori és la primera institució enterament dedicada a l'art de trobar, entès com una ciència gaia i profitosa moralment, que segons el pròleg de les *Leys d'Amors* reconforta el cor, nodreix el cos i conserva les virtuts. Un saber proveït d'un vast i ric llegat plurisecular però sense escola. El Consistori omple aquest buit, institucionalitzant l'exercici de la composició poètica en vulgar paral·lelament a l'ensenyament del *trivium* en llatí a la universitat. És un grau més en el procés d'enaltiment del vernacle com a llengua de cultura, que des de Ramon Vidal comptava ja amb una àmplia tradició de teorització. La funció escolar que assumeix, anunciada per Asperti (1985) i Kelly (2005), la trobem ja als inicis, però es va materialitzant amb els anys, com ho demostren les diferents redaccions dels tractats retoricogramaticals i les successives correccions.

3.2.1. *Els orígens a grans trets*

L'origen anecdòtic de la *Sobregaya Companhia dels set trobadors de Tolosa* (que anomeno indistintament Consistori) s'explica en unes cartes que encapçalen un dels manuscrits de les *Leys d'Amors*, concretament la darrera redacció en prosa de 1356 (al començament del

primer i segon llibres).⁶⁹ Per tant, es tracta d'una font indirecta redactada més de vint anys després de la fundació. Segons aquesta, el 1323 set senyors benestants de Tolosa afeccionats a la poesia es reuniren i enviaren una carta als lletraferits de les contrades de la llengua d'oc convocant-los a un concurs de poesia. La *HGL* suggereix que aquesta trobada va ser motivada per la visita de Carles IV a Tolosa aquell mateix any (v. 7, llibre XXX, p. 83). La carta data de dimarts després de Tots Sants (que correspon al 8 de novembre) de 1323. La invitació fou ben rebuda i l'1 de maig de 1324 tingué lloc el certamen: fou la primera convocatòria del que una mica més endavant s'anomenaria Jocs Florals, que es repetí cada any consecutivament i anà adquirint prestigi.

El 3 de maig tingué lloc el veredicte: Arnaut Vidal de Castelnou d'Arri rebé la primera violeta d'or i adquirí el títol de doctor en poesia amb la cançó «Mayres de Dieu, verges pura» (BPP 472.1), únicament conservada al Registre de Cornet, com també l'obra del segon llorejat, el prevere Ramon d'Alayrac, que guanyà la violeta el 1325 amb el poema «En amor ay mon refugi» (BPP 554.1).

Transcrivim el fragment que es troba en l'apartat rubricat «Quo e per que trobada fo la prezens sciensa del gay saber al commensamen» del ms. BMT, 2883:⁷⁰

[f. 1va] [...] en lo temps passat, foron en la reyal nobla ciutat de Tholoza ·VII· valen savi, subtil e discret senhor, li qual agro bon dezirier e gran affectio de trobar aquesta nobbla, excellent, maravilhoza e vertuosa Dona Sciencia, perque lor des e lor aministres lo gay saber de dictar, per saber far bos dictatz en romans, am los quals poguesse dire e recitar bos motz e notabbles per dar bonas doctrinas e bos essenhamens a lauzor et honor de Dieu nostre senhor e de la sua glorioza Mayre e de totz los sans de [f. 1vb] Paradis; et ad estructio dels ignorans e no sabens, e

⁶⁹ Tolosa, BMT, ms. 2883. El primer a explicar la història del Consistori de la gaia ciència és Guillaume Catel, el propietari del cèlebre cançoner trobadoresc *C*, a la *Histoire du Languedoc* el 1633, on transcriu la carta del manuscrit de les *Leys*. La història dels orígens continua amb Caseneuve (*L'origines des Jeux-Floureaux de Toulouse par feu M. De Caseneuve avec la vie de l'auteur*, Monsieur Medon, Tolosa: Raymond Bosc, 1659), Germain de la Faille (*Annales de la Ville de Toulouse depuis la reunion de la comté a la couronne, première partie*, Tolosa, 1687, p. 61-3), Simon de La Loubère (*Traité de l'origine des jeux floraux de Toulouse...*, Tolosa, 1715) i dom Vaissette (*HGL*). Guillaume de Ponsan (Toulouse, 1682-?), en la seva història de l'Acadèmia dels Jocs Florals de 1764, obsessionat amb l'existència de Clémence Isaure i decidit a destruir l'argumentari de Catel, explica que el nom de «Jeux Floraux» apareix a principis del segle XV (p. 24 i 85) i que els antics jocs no són els Jocs Florals perquè abans el segle XV no s'anomenen mai així, ja que apareix per primera vegada a l'epitafi de la tomba de Clemence Isaure (p. 106).

⁷⁰ Cito l'edició d'Anglade però la transcripció i la puntuació és meua per a tots els fragments de les *Leys* citats en aquest capítol.

refrenamen dels fols e nescis aymadors; e per viure am gaug et am l'alegrier dessus dig; e per fugir ad ira e tristicia, enemigas del gay saber. E finalmen, le dit senhor, per miels atrobar aquesta vertuoza bona sciensa, lor gran dezirier e lor bona affectio, mezeron ad executio e tramezeron lor letra per diversas partidas de la lenga d'oc, a fi que li subtil dictador e trobador venguesso al jorn a lor assignat, per so que'l dig ·VII· senhor poguesso vezer et auzir lor saber, lor subtilitat e lors bonas opinios, e que apenre pogues la us am l'autre, e la dita nobla poderoza e vertuoza dona trobar. E per que miels venguesso, promezero donar certa joya de fin aur, ayssi cum miels es contengut en la dita letra, la tenors de la qual es aquesta:

Als honorabbles et als pros
senhors, amix, e companhos,
als quals es donatz le sabers
4 don creysh als bos gaug e plazers,
sens e valors e cortezia,
la Sobregaya Companhia [f. 2ra]
dels ·VII· trobadors de Tholoza,
8 salut e mays vida joyoza.
Tug nostre major cossirier,
el pessamen e'l dezirier
son de chantar e d'esbaudir,
12 per que·y may volen far auzir
vostre saber, e luenh e pres,
quar si no fos qui motz trobes,
sempre fora chans remazutz,
16 e totz plazens solatz perduetz,
e'l plus de pretz entre las gens.
Mas tant es grans l'esenhamens
de cels que fan vers e chansos,
20 qu'atersi quo'l religios
mostran la vida sperital,
et ilh mostran la temporal
francamen, si cum vos sabetz.
24 E donx, pus que'l saber havetz
e l'art e'l ginh de ben dictar,
aviam nos so que sabetz far,

- quar segon faytz se tanh lauzors.
28 Et allauzat no falh honors
seguen son bon comensamen.
Mas bes cove que subtilmen
cossire sos fayts e sos ditz,
32 quar leu es homs envergonhitz
can s'entramet d'autrus foldatz,
si tant non es amezuratz
que's fassa tenir per cortes
36 e per leyal sus totas res,
qu'a doux pot hom parlar apleg
cant leyalatz lo te capdreg,
razo gardan e temps e loc. [f. 2rb]
40 No que per ira ni per joc
sos sens paresca trop leugiers,
que'l mal ditz hom plus volontiers
que'l be de totz essenhadors.
44 Per que nos fet, seguen lo cors
dels trobadors qu'en son passat,
havem a nostra voluntat
·I· loc maravilhos e bel
48 on son retrayt mant dit noel
e'l pus dels dimenges de l'an,
e no y suffrem re malestan
qu'essenhan l'us, l'autre repren
52 e'l torna de son falhimen
aso que razos pot suffrir.
E per mays e miels enantir
lo saber, qu'es tan ricz e cars,
56 fam vos saber que, totz affars
e totz negocis delayshatz,
el dit loc serem, si Dieu platz,
lo primier jorn del mes de may.
60 E serem ne mil tans plus gay
si us hy vezem en aquel jorn,

qu'a nos no cal d'autre sojorn
mas quan d'isshausar lo saber.
64 E per tal que miels sa lezer
cascus en far obra plazen,
dizem que per dreyt jutjamen,
a cel que la fara plus neta,
68 donarem una violeta
de fin aur en senhal d'onor,
no regardan pretz ni valor,
estamen ni conditio, [f. 2va]
72 de senhor ni de companho,
mas sol maniera de trobar.
Et adonx auziretz chantar
e legir de nostres dictatz.
76 E se y vezetz ditz⁷¹ mal pauzats
o tal re que bo non estia,
vos les tornetz a dreyta via,⁷²
qu'a razo no contradirem.
80 Mas ben crezatz que sostendrem
so qu'aurem fayt en disputan.
Quar responden et allegan
es conogut d'ome que sap,
84 cant gent razione tray a cap
so q'us altres li contraditz.
E cel que reman esbahitz,
tant que so qu'ades ha retrag,
88 no sab razonar l'autruy fag,
par que vol per sieu retenir
et, enayssi, fas'escavir,
car l'autruy saber vol emblar.
92 Per que us volem assabentar
e us suplleyam e us requirem
qu'el dit jorn qu'assignat havem

⁷¹ *Ditz* és una correcció d'una altra mà afegida a la interlínia de *motz*.

⁷² *ne faretz a vostra guia*, ratllat i afegit dalt amb lletra tardana *les toenez a dreyta via*.

vos veyam say, tant gent garnitz
 96 de plazens sos e de bels ditz,
 que·l segles ne sia pus gays,
 tant que jotglar ne valhan mays
 e torne valors en vertut
 100 e·l dieus d'Amors que vos ajud.
 Donadas foron el vergier
 del dit loc, al pe d'un laurier,
 el barri de las Augustinas [f. 2vb]
 104 de Tholoza, nostras vezinas,
 dimars, quar no·s pot far enans,
 aprop la festa de Totz Sans,
 en l'an de l'Encarnacio
 108 de Crist, nostra redemptio,⁷³
 ·M·e·CCC·e·XX·e·tres.
 E per que no duptesetz ges
 que no·us tenguessem covenens,
 112 en aquestas letras prezens
 havem nostre sagel pauzat,
 en testimoni de veritat.

Al qual jorn assignat vengro de diversas partidas mant trobador am lors dictatz en lo dit loc, on foron recebut mot honorabblamen per los ditz ·VII· senhors sos assaber: Bernat de Panassac, donzel; Guilhem de Lobra, borgues; Berenguer de Sant Plancat, Peyre de Mejanaserra, cambiayres; Guilhem de Gontaut, Pey Camo, mercadiers; mestre Bernat Oth, notari de la cort del viguier de Tholoza.⁷⁴ Presens los honorables senhors de capitol de Tholoza de l'an ·M·CCC·XXIII· sos assaber: mossen Frances Barrau, Azemar d'Agremon, Arnaut del Castelnou, Bertran de Morlas, cavaliers; Guilhem Pageza, donzel; Macip Mauran, senhor de Montraba, am los autres senhors de capitol, lors companhos, [f. 3ra] et am gran re d'autres bos homes, sos assaber: mossen Guilhem Pons de Morlas, Pey Ramon del Castelnou, Ramonat de Tholosa, senhor de quint, cavaliers Pons de Garrigas, Bernat Barrau de Marvilar, Mauran de Ponpinha, en Pey de Prinhac, borguezes de Tholoza, et gran

⁷³ Vers afegit posteriorment al marge superior per mitjà d'una crida.

⁷⁴ Certament, es documenta com a notari del veguer de Tolosa (Cabié & Mazens 1882).

II. «E pueys sera digz le vers en public»: xarxa i context

re d'autres bos homes doctors, licenciatz, borguezes, mercadiers, e motz autres ciutadas de Tholoza.

Et adonx li dit senhor de capitol hagut cosselh am los ditz senhors et alcus autres, ordenero que la dita joya d'aqui anan se pagues del emolumen de la villa de Tholoza, et enayssi es estat fayt, e's fa encaras, e's fara, Dieu volen et ajudan.

Si que lo primier jorn de may, li dit ·VII· senhor receubero los dictatz de mayti e de vespre. E l'endema, auzida lor messa, ilh s'ajustero per vezer los dictatz e per elegir lo mays net.

E l'autre jorn apres, so fo le ters jorn de may, festa de Santa Crotz, jutiero en public e donero la joya de la viueta a mestre Arnaut Vidal de Castelnou d'Arri, lo qual aquel meteys an de fag creero doctor en la gaya sciensa per una noela canso qu'es hac fayta de Nostra Dona. Et [f. 3rb] enayssi, d'aqui ensa es estat fayt e's fara, Dieu ajudan. [...] (Anglade 1920: 8-14)

El «dit loc» del v. 57 i 102 no s'especifica a la carta, però la crítica ha determinat que es tracta del claustre dels Agustins, tot i que a la carta diu al «barri», al jardí adossat al mur del convent.



Figura 11. Fresc de Jean-Paul Laurens (segle XIX) representant el primer concurs del Consistori (Tolosa, Hôtel de ville, escalier d'honneur).



Figura 12. Detall del fresc on podem observar a la part inferior de la fil·lactèria el senhal «Rosa» de Cornet.

Sembla, doncs, que la idea inicial era simplement la celebració d'un concurs poètic. Allò que fou, en un principi, una iniciativa privada esdevingué públic per la intervenció del Capitoli de Tolosa. No només les arque de la ciutat es fan càrrec del premi, sinó que la *Sobregaya Companhia dels VII Trobadors de Tolosa* tindrà la seu a la casa de la vila. Això no s'especifica a la carta, però devia tenir lloc just després del primer concurs, ja que Cornet parla dels trobadors «que teno consistori» o dels «senhors del noble consistori», on «yeu soen demori pel dig saber aprendre», a les endreces anteriors al 1325⁷⁵ i al 1327,

⁷⁵ Segons la hipòtesi de Noulet & Chabaneau en la qual identifiquen la comtessa d'Armanyac amb Regina de Goth.

respectivament. Les *Leyes* també esmenta «gay consistori». El judici per part dels set trobadors de Tolosa del debat entre Jaume Rovira i Bernat de Mallorca de 1386 testimonia també que la seu se situa «ins la mayso comunal / on sera nostre jutgamen» (BPP 512.1 = 478.1; RAO 126.2 = 156.2 = 0.92 bis, v.8-9 del judici), així com altres textos més tardans, per exemple un afegitó posterior al final de la primera redacció en prosa de les *Leyes*, on s'especifica que «L'an mil CCCC norante e nou, a XVIII de novembre, en la maison comunal de Tholosa assemblatz en lo petit consistori nobles et honorables senhors...» (Tolosa, BMT, ms. 2884, f. 146v). El testimoni de Cornet, doncs, demostra que l'emplaçament a la «maison comunal» s'esdevingué de bell antuvi, no a partir de 1356 com suggereix la *HGL* i tota la crítica posterior, que havien considerat que tenia lloc al verger des d'on es va expedir la carta: «Il paroît per ce registre [*Leyes*3] que les sept *mainteneurs* ou associés s'assembloient encore dans le même jardin en 1355», «que les faubourgs de Toulouse ayant été détruits en 1356 durant la guerre des Anglois, le lieu d'assemblée des *mainteneurs* fut transféré dans l'hôtel de ville où cette académie a depuis tenu ses séances, & qu'enfin on l'appela dans la suite *collège de rhétorique*.» (v. 7, llibre XXX: 430).

Així com els *puy*s poètics en llengua d'oïl eren organitzats sobretot per confraries, a Tolosa serà, doncs, el govern de la ciutat qui se'n farà càrrec.⁷⁶ Segons les *Leyes*, això fou així des del primer concurs:

«Et adonx li dit senhor de capitol hagut cosselh am los ditz senhors et alcus autres, ordenero que la dita joya d'aqui anan se pagues del emolumen de la villa de Tholoz, et enayssi es estat fayt, e's fa encaras, e's fara, Dieu volen et ajudan.»⁷⁷

⁷⁶ Com més endavant amb el Consistori de Barcelona, tot i que la ciutat ho rebutgi al·legant que té moltes despeses: «per los grans e insoportables carrechs que la ciutat ha» i «per lo poch millorament que aconseguieix de la dita Gaya Ciència». El rei Martí concedeix igualment 40 florins per a premis en la restauració de 1398 i l'any següent torna a encarregar-ne l'organització a March i Averçó (Rubió 1908-21: I, 385, n. 2).

⁷⁷ f. 3r. Lagane ja afirmà que el dia del primer concurs, en presència dels capítols, es va prendre la decisió que la vila es faria càrrec de les despeses a partir de llavors: «L'ouverture brillante des nouveaux Jeux saisit les Capitouls d'enthousiasme; mais inspirés par les mouvements de leur admiration; & selon les apparences, par les 7 poetes, ils réfléchirent aussi-tôt que cette institution n'avoit pas une base solide [...] qu'au défaut d'un Prince Souverain amateur des Arts, & à portée de la soutenir, il n'y avoit qu'un corps puissant, tel que la Ville, qui pût l'affermir à jamais, soit en la protégeant, soit en se chargeant de la dépense, qui devoit en être le principal appui [...]» (1774: 7). I més endavant afegeix l'error que s'ha anat repetint per diversos estudiosos i fins avui: «Cependant trois auteurs modernes [Ponsan, Raynal, Durosoi] ont avancé, que la Ville ne fournit pas ce premier Prix; une assertion semblable est manifestément démentie par le Registre que je viens de citer» (1774: 8). «à ce premier Prix, que la Ville fonda, on ajoute les trois autres Fleurs, qu'elle établit dans la suite» (1774: 9).

Així ho podem creure, segons ho certifica un document de 1399, que ens assabenta alhora que el certamen es coneixia amb el nom de Festa de la Violeta, tal com se cita també a les *Leys* («festa de la viuleta», T2, f. 67).⁷⁸ La nomenclatura de Jocs Florals apareixerà més endavant, segurament a principi del segle XVI, quan el francès substitueix la llengua d'oc i la companyia dels set trobadors es converteix en Collège de la Gaie Science.⁷⁹

El 1389, Carles VI va nomenar un home de confiança, Colard d'Estouteville, com a senescal de Tolosa, càrrec que va exercir fins al 1403, amb l'objectiu de reformar l'administració del Llenguadoc i d'imposar el poder reial (Delabruyère-Neuschwander 1985: 57). Colard va assumir la seva funció d'organitzar la justícia reial dins la senescalia i l'administració de Tolosa. El 1399 va crear l'ordenança de la cort de justícia i el reglament sobre l'*hôtel de ville*, dels quals només se'n conserven diverses còpies més tardanes. Aquest darrer text ens interessa perquè per primera vegada regula el funcionament global de l'*hôtel de ville*. Dels 63 articles del reglament, el 30è fa referència al premi que ens interessa:

De la violeta

Item, foc avis que del fait de la violeta e de la englantina e del gauch, que se fassa coma es acostumat, so es assaber, que pezen totas tres hun marc d'argen⁸⁰ e per la violeta, otra le marc, hun franc per la flor sobirana, e le bedel que aja sa rauba al for que dessus e sos autres gatges acostumatz.⁸¹

En aquest cas sembla que no hi ha reforma i es continua el costum d'abans.⁸² Tot i que no sabem des de quan remunta el premi de les tres flors i del preu de cadascuna, el 1356 ja es concedien totes tres. Pel que fa a la indumentària del bidell, sembla que faci referència a l'article 16 «De las raubas dels officiers», on s'especifica «Item, foc avis que les officiers de ladita mayso comunal, que an acostumat de pendre raubas, so es assaber menestriers des trompayres, la gayta, le messatgier, le portier, l'artilhayre e lo cornayre agan cascun tres canas de drap al for per cana de lhierva e miega de tornes ses tot garniment e ses molhar e bayssar. Monten ·XXVII· canas de drap a franc et mieg per cana, son argen,

⁷⁸ Ho anunciava Caseneuve a *L'origine des Jeux Fleuraux de Toulouse* de 1659, obra pòstuma editada pel seu nebot hereu.

⁷⁹ A l'epitafi de Clémence Isaure, de principi del segle XVI s'anomena ja *Jeux Floraux*. Vegeu la història al web de l'Académie des Jeux Floraux: <<http://jeuxfloraux.fr/2.html>> [consultat el 14 d'agost de 2017].

⁸⁰ «Le marc pesait 244 grammes 75» (Delabruyère-Neuschwander 1985: 84, n.).

⁸¹ Delabruyère-Neuschwander (1985: 84), extret de tres còpies del segle XV.

⁸² El jesuïta valencià Joan Andrés interpreta que la violeta d'or es canvia per una d'argent i suggereix la pèrdua de l'escola i del títol de doctor i *bachelier* a final segle XIV i que a partir del segle XV es redueix a una simple festa (Giovanni Andrés 1782: 39).

·XL·LI· e miega tor.» o a l'article 17 «del portier»: «Item, foc avis que le portier deladita mayso aga per sa pencio otra la rauba, enclusas totas causas, e otra la mansio del ostal que te de la vila, -- le tenga coma es acostumat et recubert de lama⁸³ et otra sas autras aventuras acostumadas, ·XV·LI· tor.» (Delabruyère-Neuschwander 1985: 82). La vestimenta del bidell, doncs, anava també al càrrec de la vila, la qual cosa suposa un canvi respecte a les ordenances de les *Leyes*, on s'especifica que la roba ha d'anar al càrrec del patró de la festa:

[f. 4vb] Ordenero apres li davan d[it] senhor que'l bedels de lor consistori haia los emolumens acostumatz, so's assaber: rauba entiera d'una color cascun an, la qual devon pagar li franc e liberal senhor patro en la dita festa, en la qual se mudo cascun an. E li antic patro elegisso los noels per l'an seguen e los publico lo jorn que's dona la viuleta.

Encaras le bedels deu haver del fin ayman que gazaanha la viuleta ·X· sol. thol., e de cascu dels autres que gazaanho las autras joyas, l'englentina e'l gaug: ·V· sol. tornes de la moneda adonx correra. E quar algunas vetz es donada certa joya extraordinaria per cobbla esparsa per apenre et essenhar los noels dictadors, et en ayssso cove que'l bedels trebalhe, deu haver de cel ques ha la joya: ·V· sol. tornes, si donar los hy vol de grat. En la creacio del dit bedel se deu hom enformar que sia bos homs, de bona fama e d'onesta conversacio. Et en lo comensamen de sa creacio deu jurar que el sera bos e leyls e no revelera los secretz del consistori a qui revelar no·ls deura, e que bonas relatios e bon report fara, [f. 5ra] e leyamen servira a bona fe duran son offici e registrara los dictatz principals de son temps en lo libre que'l dit ·VII· senhor mantenedor li balharan. E noremens hom li balhara la verga d'argen am lo floc de ceda al cap en senhal de possessio, e si letra vol per maior fermetat de son uffici, deu-li esser autreiada per esta forma. (Anglade 1919: 20-21).

Cal notar, però, que el manuscrit afegeix una crida de nota al costat de frase subratllada ja en el manuscrit, i la nota aclareix: «les bailles». La mà no és contemporània, sinó posterior, sembla de finals del XV o del XVI.⁸⁴ D'aquest fragment ens interessa especialment el registre de les peces principals en un llibre (hi tornarem més endavant).

⁸³ Els altres testimonis donen *l'ayra*, *l'aina* i *l'ayga*.

⁸⁴ Anglade en nota: «XVII^es.?».



Figura 13. Miniatura dels Annals de Tolosa representant els capítols escollits a Tolosa l'any 1352-53 (Tolosa, Archives Municipales, BB273, chronique 56: < <https://www.archives.toulouse.fr/archives-en-ligne/consultez-les-archives-numerisees/les-enluminures-des-annales/les-annales-manuscrites> [consulté le 10/11/2018].

A la figura del «bedel», s'hi ha d'afegir la del *canciller* i la dels graus de *bachelier* i *doctor* en gaia ciència. Així com el primer llorejat, Arnaut Vidal, és nomenat *doctor en fag* —no de dret (Anglade 1919: 24, n.1)—, més endavant, segons les ordenances de 1355, les titulacions s'atorgaran després d'haver guanyat una o les tres joies principals i d'haver superat un examen públic, semblant a les audicions que es passen en els graus respectius a la universitat. I és que, «petit à petit, le Consistoire de la Gaie Science prend des allures d'Université» (Passerat 2000: 450).



Figura 14. Detall representant el cavaller «Bartholomeus Ysalguierii», capítol del Port Vell de Tolosa a partir de 1352 i mantenedor del Consistori el 1355.

Joseph Anglade (1919), precedit per la *HGL* i Pio Rajna (1911), posa en relleu els paral·lelismes entre el funcionament del Consistori i la Universitat de Tolosa: no només en la creació del grau de *bachelier* o el doctorat en gai saber (títol que ja havien reclamat al

seu torn els trobadors Guiraut Riquier o Cerverí), sinó també en l'examen per obtenir el diploma i la cerimònia de graduació, l'organització interna dels càrrecs del Consistori, la imitació dels reglaments universitaris, el ritual de la celebració del certamen, etc. Tot plegat condueix a un intent realment seriós per part de la vila de Tolosa de crear un grau en vernacle, que emula en molts aspectes la pràctica universitària. Si el canceller del Consistori és un membre del capítol, el síndic Guilhem Molinier, el conseller és professor a la universitat de Tolosa, el doctor Bartholomieu Marc, canonge de Bayeux (Thomas 1912: 418).

La universitat de Tolosa va ser fundada el 1229 i reformada al llarg de la primera meitat del XIV amb diversos estatuts, des de 1309 fins al 1329. Això condueix a Anglade a formular la pregunta següent: «Les Statuts et les Règlements se multiplient et semblent être le témoignage d'une vie intense, un peu désordonnée peut-être et qui a besoin d'être réglementée. Est-ce en partie à l'influence de ce mouvement de réformation ou de rénovation qu'est due la fondation du Consistoire?» (1919: 26).

Vegem per exemple un fragment dels estatuts que regulen el cerimonial dels exàmens de 1328:

Item quod bedelli & banquerii prelibati ante baccallariandum indecant cum coffis suis in capitibus & cyrothecis in eundo & redeundo. (*HGL*, VII, 521)

O dels estatuts per la facultat d'arts del 30 de maig de 1329:

Quocirca, cum mercede sit dignus mercenarius, nos cancellarius & rector supradicti, volentes unicuique juxta quantitatem & qualitatem laboris condigna premia respondere, una cum consensu doctorum & consiliariorum & magistrorum, ordinamus & statutimus cum deliberatione & diligentia, que debent in talibus adhiberi, quod de cetero nullus licentiatus vel licentiandus tam in artibus quam in grammatica sit ausus suum sollempne principium facere, nisi sub magistro sub quo licentiatus extiterit, nisi magister, per magistrandum certificatus & requisitus, dare respueret insignia magistratus eidem magistrando, nisi justa causa interveniente, de qua nos cognoscere habemus. Ubi tamen proprius magister hoc facere respueret, licenciatus alterum magistrum possit eligere, sub quo incipiat pro libito voluntatis. Et tunc ille magistro sub quo incipiet, sine diminutione quacumque, in die sue principii dabit raubam integram, scilicet capam vel manticam longam cum capucio ad electionem magistri presentatis, & supertunicale cum caputio & tunicam de eodem panno, scilicet de panno Francie, sic quod canna dicti panni equipollet XV

solidos Tholosanos cum flore, cum floraturis novis & variis grossis in capucio mantice vel cappe, nullo adjecto precio, & cum folraturis cuniculorum in mantica vel in cappa, & cum folraturis agnorum in supertunicali & in capucio supertunicalis cometentibus. – Et hec omnia teneantur de cetero magistri presentantes recipere, & promovendi dare & persolvere tenentur per integrum, sub virtute proprii juramenti, a quibus magistris presentantibus remissionis cujuslibet potenciam penitus amputamus. (*HGL*, VII, 523-525)

I les «ordenansas dels ·VII· senhors mantenedors del gay saber»:

Encaras ordenero que totz homs que voldra esser bacheliers en la dita sciensa del gay saber, que primieramen haja haguda la una de las joyas principals e que norremens sia examinatx per los ·VII· senhors mantenedors, o per la major partida,⁸⁵ prezen lor cancelier e ls altres que haver voldran en lor cosselh. E si digues es d'esser bacheliers, que en public, lo jorn que's dona la principals joya de la viuleta, jure que el tendra e gardara en sos dictatz al miels que poyra et a bona fe las *Leys* e las *Flors* del gay saber, e la honor el profieg del dig consistori, e la festa principal qu'om dona la viuleta hondrara tot lo temps de sa vida, si per cauza necessaria no era enpachatz. E si letra vol testimonial cum es faytz e creatz bacheliers, que'l sia autreiada am lo sagel del dit consistori en cera verda et am cordo de seda verd en penden, per esta manera. (*Anglade* 1919: 15-16)

En creacio de doctor en la dita sciensa, deu hom gardar que haja hagudas las tres principals joyas e qui sia estatz bacheliers en la dita sciensa, e que sia be fondantz et entendutz en la primitiva sciensa de gramatica, e deu esser primeramen examinatx de manera que de tot dopte de la gaya sciensa sapia respondre. E deu esser bos homs e que puesca te[n]er honorable estat del [n]ostre consistori. E deu legir en public lo jorn que's donara la principals joya una ley, aquela que'l sera assignada per los ·VII· senhors mantenedors, e respondre als argumens qu'om li fara, almens a dos o a tres. Et ayssso fayt, deu demandar am bel dictat compassat per novas rimadas tres causas: la cadiera, lo libre e'l birret. E fayta sa concluzio li dit ·VII· senhor, o aquel que per lor ad ayssso sera deputatz, lo deu assetjar en cadiera e metre lo libre denan e sul cap ·I· birret de color verda. E cel que sera deputatz ad ayssso, far deu haver dictadas paraulas proprias e graciosas e rimadas que diga can l'asetjara en cadiera, aquo meteyts can li pazara lo libre denan, et ayssi meteyts can li metra lo birret sul cap. (*Anglade* 1920: 23-24)

⁸⁵ *per la maior partida* afegit al marge per mitjà d'uns crida.

3.2.2. *Els tractats*

Una de les funcions del Consistori és establir el corpus teòric, és a dir, un codi de gramàtica i poètica. La finalitat s'explica a la darrera redacció de les *Leys*, segona la qual va sorgir de la necessitat de tenir una base teòria per tal de jutjar les peces del concurs:

[f. 3r^b] E quar li dit ·VII· senhor jutjavan ses ley e ses reglas, que no havian, e tot jorn reprenhian e pauc essenhavan, per so ordenero que hom fes certas reglas, a las quals haguesson recors et avizamen en lor jutjamen. Et adonx comezero de bocca a mestre Guilhem Molinier, savi en dreg, que el fes e compiles las ditas reglas, am cosselh del honorabble e reveren senhor mossen Bortholomieu Marc, doctor en leys. Et si cazian en alcus doptes, que aquels reportesso al cosselh de lor gay consistori; et enayssi foc fayt. E cant las ditas reglas foron faytas en partida, li dit ·VII· senhor volgro que fossan appeladas *Leys d'Amors*, en las quals far covenc metre gran trebalh e gran estudi. (Anglade 1920: 14-15)

Aquest treball durà una trentena d'anys, i en resultaren tres versions diferents, dues en prosa i una en vers. Els manuscrits que conserven aquestes diverses redaccions són els següents (Fedi 1999b):⁸⁶

Flors = *Las Flors del gay saber* (versió en vers, 1328-1338)

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya 239 [B239]
- Abadia de Montserrat, fragment 862 [M862]

LdA 1 = *Las Leys d'Amors* (versió llarga en prosa, 1328-1356)

- Toulouse, Bibliothèque Municipale 2884 (*olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.007) [T1]
- Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Sant Cugat del Vallés 13 [B13]

LdA 2 = *Las Leys d'Amors* (versió curta en prosa, 1341?-1356)

- Toulouse, Bibliothèque Municipale 2883 (Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.006) [T2]

Els exemples mètrics dels tractats els trobem en un altre manuscrit:

- *Registre de Galbac*, Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2886 (*olim* Toulouse, Académie des Jeux Floraux 500.009) [t3]

⁸⁶ Reprodueixo l'esquema de Fedi (2014).

L'índex de la primera redacció en prosa testimonia la presència d'una redacció anterior. *T1* presenta una versió redactada per tres mans i àmpliament retocada per quatre mans més que apunten cap a una ampliació o canvi de distribució de la matèria, diverses fases de correcció i revisió que es prolonga fins al 1355. El treball de correcció fou lent i laboriós, tal com es pot despendre dels diferents raspats, afegitons i replantejaments, i sembla demostrar el caràcter col·lectiu de l'empresa consistorial (Fedi 1999b).

Aquí hi hauríem d'afegir el testimoni indirecte del cançoner perdut de Girona, que copiava les *Leyes* i les *Flors*. Segons Beltran, el text de les *Leyes* correspondria a la versió de *B13*, però no n'és una còpia directa:

Em sembla que la col·lació no ens deixa cap marge de dubte: la versió de les *Leyes* copiada al nostre manuscrit coincidia amb la de l'Arxiu de la Corona d'Aragó tot i que, si hem de jutjar per l'omissió de *planas* al punt sisè (“quan parla per paraulas planas so es fora rima”), el manuscrit perdut no depèn del que avui conservem» (2006: 103-4). El testimoni de les *Flors* no correspondria exactament al de la *BC239*: «Vull remarcar que el seu exemplar, probablement, no incorria en l'error de l'únic testimoni conservat, on la rúbrica al v. 3921 anuncia “la cinquena parts. De vicis e de figuras”, i la del v. 7418 torna a introduir “la sinquena part en la qual es mostrat primjerament quo deu hom far acordar vn mot amb autre e tornar lati en romans”; el nostre anotador [Antoni Codorniu] numera aquesta secció com la “6^a part”, però el contingut li devia interessar ben poc, quan la resumí com “De algunas doctrinas e ensenyamens”. O el seu antígraf tenia en aquest lloc la rúbrica correcta, o la va esmenar pel seu compte, però això sembla força improbable; més aviat tendeixo a creure que, com succeeix en d'altres casos, tenia sota els ulls una còpia força correcta, que no compartia bona part de les errades dels exemplars coneguts.

(Beltran 2006: 107)

Els testimonis manuscrits conservats, les revisions constants i les còpies realitzades no semblen contradir les paraules dels mateixos mantenedors a la carta que precedeix *LdA2*, on expressen la voluntat que el codi poètic fos una obra instructiva d'abast públic, un model de còpia i de consulta. A jutjar per les còpies manuscrites conservades, els catalans en foren els més interessats. Del recompte dels testimonis de tractats de gaia ciència que féu l'Stefano Maria Cingolani (1990-91), en trobem 13 només a Catalunya: un del segle XIV (1341) i els dotze restants del segle XV (1408-1459), dels quals la meitat fan referència a les *Leyes d'Amors* i un dels manuscrits inclou Ramon de Cornet i Joan de

Castellnou. Entre els possessors trobem la casa reial, poetes, clergues, un mercader, un mestre en medicina que en tenia dos exemplars i un jurista que ell tot sol posseïa tres exemplars que corresponen, almenys dos, als diversos models redaccionals de les *Leys d'Amors*.

De fet, Fedi ens assabenta que els testimonis de les *Flors* i *B13* suggereixen una fase textual intermèdia de *T1*, la qual cosa demostra que els contactes entre el Consistori de Tolosa i Catalunya són força anteriors a la creació del Consistori barceloní el 1393 amb Joan I, i que la relació era més estreta del que suposa la simple participació de poetes catalans al concurs tolosà. Recordem el concurs que tingué lloc a Lleida el 1338 (Gubern 1957) i que dos personatges relacionats amb el Consistori tolosà, Joan de Castellnou i Joan Flamenc, van ser cantors de la capella reial de Pere el Cerimoniós i d'Elionor de Sicília (Martí 2017). Joan Flamenc és citat a *LdA2* com ajudant de Guilhem Molinier en aquests termes: «lo confessors d'amor Johan Flamenc lus aura son loc en aquest noble renc, quar am bels motz el sab far tal destressa que·ls aymadors agran purtat de pessa endressa». D'acord amb Vicenç Beltran, «aquest Johan Flamenc deu ser el poeta que es copia a la secció de lírica del cançoner perdut de Girona» (Beltran 2006: 110).

Joan de Castellnou consta com a mantenedor del Consistori en el pròleg del *Compendi* de *B239* («lo qual *Compendi* ha feyt mossen Johan de Castellnou, us dels ·VII· mantenedors del Consistori de Tholosa de la gaya sciencia de trobar», f. 33r), però no és mai citat a *LdA2*. Tant si va ser mantenedor com no, la tradició el vincula a Tolosa, tot i que la transmissió manuscrita de les seves obres es troba només en manuscrits de producció catalana. De fet, Castellnou difon a Catalunya la tractadística tolosana quan escriu el seu *Glosari al Doctrinal* de Cornet, adreçada a l'infant Pere en la carta datada el 31 d'octubre de 1341 (vegeu II, 3.1). En aquest comentari crític, Castellnou desacredita Cornet exalçant i fent propaganda de «las nostras *Leys d'Amors*», que a vegades cita literalment. Jeanroy va apuntar que les referències a les *Leys* de Castellnou eren semblants al text publicat per Gatien-Arnoult [*T1*] (1940: 102-3). Cura Curà afegeix que les gloses 278, 284 i 286 fan referència a una «quinta part», que a *T1* constitueix la quarta part, mentre que correspon a la cinquena de *B13* (2005: 135-6).

Els disset anys de decalatge entre el tractat de Cornet i la glossa de Castellnou ha sobtat un sector de la crítica: Fedi va insinuar que la redacció del *Glosari* podria ser anterior a 1341 i tramesa llavors de manera circumstancial (2014). Però no és tan estrany si tenim

en compte el valor apologètic de les *Leys* que trobem al llarg del *Glosari* (ja anunciat per Casas-Homs) i la data que proposa la mateixa autora per a la represa de *T1* i l'inici de *T2* (1341), que lliga perfectament amb la data del *Glosari*. És potser durant el procés de redacció de les *Flors* i *T1* que Castellnou té coneixença del *Doctrinal* (que, com també ha dit Fedi, era ben conegut al Consistori).

3.2.3. *El rol de Consistori*

Més enllà de les *summae* gramaticals, el testimoni de Ramon de Cornet ens aporta algunes pistes valuoses que fan referència a la funció del Consistori ja des de ben antic. Com hem vist anteriorment, el mot *consistori* s'esmenta a l'adreça compartida amb la comtessa d'Armanyac, que d'acord amb la hipòtesi d'identificació de la comtessa de Noulet & Chabaneau, hauria de ser anterior a l'agost de 1325. És la segona tornada de la cançó «Le mieus sabers» (26), que apareix copiada a *t* però no a *Sg*:

...d'Armanhac cumtessa pregui fort
 ...valor me fassatz ajutori
 ... a canso vuelh donar al deport
 [dels] trobadors que teno consistori.
 (26, v. 45-48)

Aquesta adreça és potser la pista més primerenca que tenim d'una activitat al Consistori que va més enllà del concurs i que dona una idea d'institució permanent. Hem de creure, doncs, que el primer concurs devia ser un gran èxit ja que va aconseguir el patronatge del Consistori d'immediat i va poder assumir un paper d'acadèmia en menys d'un any.⁸⁷ No podem descartar, però, que la dama fos Beatriu de Clermont, en aquest cas la data seria posterior a 1327.

Les altres adreces on Cornet cita el Consistori no ajuden a afinar més la cronologia consistorial, ja que es tracta de peces no datades, però també contribueixen a caracteritzar-ne la funció. Reproduïm de nou la segona adreça de la cançó «Si no·m te pros vers» (39), que contràriament al cas anterior només apareix al testimoni *Sg*, per fixar-nos en dues noves facetes que han estat obviades o desateses fins ara:

⁸⁷ «cette institution fut dans son origine une espèce d'école, où on enseignoit les préceptes de la poésie vulgaire & de l'éloquence, & où on créoit des docteurs & des bacheliers en cette science» (*HGL*: XXX, 431).

Dona, si·us platz, la canso portar vuelh
als nobles ·vii· trobadors de Tholoza
per corregir si·n loch es vicioza,
car puyt sera rescritxa dins lor fuelh.
(39, v. 45-48)

D'aquests versos podem desprendre que el rol dels trobadors del Consistori va més enllà de judicar les obres del concurs i encarregar un corpus teòric, ja que també ofereixen correcció i, sobretot, compilació i conservació de la poesia del moment. La correcció a la qual s'encomana Cornet, més enllà del tòpic, atorga una autoritat superior als trobadors del Consistori,⁸⁸ però el darrer punt em sembla especialment important perquè testimonia un abast major del que s'havia plantejat fins ara. El «fuelh» sembla que faci referència al que especifiquen les ordenances de les *Leyes*, en les quals el bidell «registrara los dictatz principals de son temps en lo libre que·l dit ·VII· senhor mantenedor li balharan».

Les referències al Consistori no indiquen necessàriament la participació de la peça al concurs, almenys en el cas de Cornet sembla molt clar que no és així. En aquest sentit, el Consistori assumeix un rol més ampli del que s'havia suposat només amb el concurs, però per altra banda menys influent a l'hora de caracteritzar la poètica de l'època del que gairebé sempre s'ha insinuat, reduint tota la producció poètica de l'època a la poètica consistorial, és a dir, de certamen. Segurament el Registre de Galhac i el Registre de Cornet són els testimonis conservats d'aquest «libre» on el bidell ha de copiar les peces més importants del moment. El Registre de Galhac sempre s'havia interpretat com un registre de les peces premiades, però segons la hipòtesi de Fedi (1999*a*) es compilaven per il·lustrar els esquemes mètrics teoritzats a les *Leyes*, a semblança segurament de l'antologia que acompanya els tractats al Cançonet de Ripoll (Badia 1984: 147-8) o de la que segueix als tractats del cançoner perdut de Girona. El Registre de Cornet té un objectiu completament diferent. El contingut i la factura material s'allunya totalment de la resta de manuscrits emanats del Consistori, però tot sembla indicar que també va ser copiat allí. Fedi sembla reconèixer-hi una de les mans correctores presents a *T1* i *T2* (2014).

⁸⁸ és semblant a la que trobem als versos 414-421 del *Doctrinal*, sense parlar en cap moment, com hem vist més amunt, del Consistori: «Pero si·m soy peccatz / en re, ben e[s] razos / que pels trobadors bos / yeu sia corregitz, / qar a tart fo complitz / libres per un actor / que no dishes error / e no fos defalhens. / Per qu'ieu prech humilmens / a cels qu'o sabran far / que·m vulhan enmendar / ab bela captenensa / s'ieu hay dita falhensa / aquest libre fazen.

Les peces rebudes devien ser registrades i segellades, però el 1355 els mantenidors del Consistori «ordenero que degus dictatz no fos sagelatz si donx primerament no era passatz per lo dit consistori e senhatz per lor cancelier am suscripcio del sieu nom»,⁸⁹ és a dir, una composició no podia tenir el certificat consistorial si no passava abans pel «control de qualitat». Així doncs, la cançó de Guilhem Vetzinas (BPP 511.1) que fou segellada, segons la rúbrica del cançoner *Sg*: «Guillem Vetzinas fec aquesta canso e fo sigilada el Consistori de Tholoza», comptava amb l'aval de correcció del Consistori, que garantia i prestigiava la peça, però no vol dir que anés a concurs.

Observem com Cornet en totes les endreces s'hi dirigeix en qualitat de «trobadors», no de *mantenedors*, que serà la nomenclatura que trobarem més endavant, almenys ja s'anomenen així a les *Flors del gay saber*, que data d'entre 1328 i 1356.

Jeanroy considera que la cobla del *vers* «Ben es vilas, fols e mals e rustix» (10) fa referència també al Consistori:

Solas vezer
me fay plazer,
perque veyray totz ans,
quans
que ja viuray, lo solas qu'es publix
mest nos de chans, de novels e d'antix.
(10, v. 67-72)

Interpreta aquest «deport» com una sessió pública organitzada pel Consistori al·legant que «il témoigne enfin de son zèle en protestant que, tant qu'il vivra, il se fera un plaisir d'assister au *solas public* où sont récités “vers anciens et nouveaux”, c'est-à-dire à la séance où sont distribuées les Fleurs» (1949: 36). És cert que la referència «totz ans» fa pensar en una festa anual, però hem vist en altres peces que es fa referència al solaç públic a la plaça (1 i 15 amb els senyors de Lombers, per exemple) sense ser cap referència al concurs i que eren pràctiques encara habituals en certes corts.

Joan de Castellnou també cita la institució a la cançó «Tan soi leyls en vas ma bel'aymia» (BPP 518.8) i al *Conseyll qu'En Johan de Castellnou demande al Gay Coven de Tolosa* (518.1). Observem que en aquest cas, Castellnou no parla de «consistori», sinó de «coven», que segurament s'ha d'entendre amb l'accepció d'«assemblea» o «consell». No

⁸⁹ BMT, ms. 2883, f. 3va.

podem datar aquestes peces, però ens ofereixen una pista important per caracteritzar el *deport* del «gay coven»: el poeta, que també és mestre en trobar, demana consell sobre l'amor als membres del Consistori, com si es tractés d'un individu, en què s'estableix una espècie de debat. Atesta una altra funció del Consistori comparable a la del senyor en una cort (pensem amb Enric de Rodés o Alfons X de Castella, per exemple), la de jutge i autoritat moral que arbitra qui dels contertul·lians té raó o bé, com en aquest cas, ells mateixos participen del debat, en nom de la col·lectivitat del Consistori:

Al GAY COVEN vuyt far aquest deman,

cosseyl queren de que dubtan cossir:

yeu ami trop una dona prezan

[...]

En CASTELNOU par al nostre senblan

desesperatz aicel qui's vol morir

per que us dizem, leyalmens cosseyllan,

[...]

Le GAYS COVENS vos respon en est xan

e ditz pus leys sab tan gen obezir

(ed. Martí, *en preparació*)

Faltaria saber si en aquest cas el debat s'estableix en diferit o és una pràctica posada en escena. En tot cas, es deixa constància una vegada més de la supremacia de l'autoritat que assumien en aquesta matèria i del tipus de pràctica que es duia a terme en la vessant més lúdica. En aquest sentit també trobem més tardanament els jutjaments, com per exemple el del debat entre Jaume Rovira i Bernat de Mallorca copiat al *VeAg*, que apel·len als jutges Ramon Galbarra (BPP 559) i Germà de Gontaut (BPP 496); en aquest cas, però, la rúbrica fa referència al conjunt de mantenedors: «Sentença donada per los jutges, ço es, los .VII. mantenidors de Tholosa, lo jorn de Sancta Creu de may, ab la qual fon condempnat Bernatz.» (BPP 512.1 = 478.1; RAO 126.2 = 156.2 = 0.92 bis).⁹⁰

I de l'aspecte més lúdic, passem al més acadèmic. Tot i que a les *Leyes* es digui que els set senyors «tot jorn reprendian e pauc essenhavan», sí que tenim exemples que al Consistori s'impartien lliçons magistrals sobre l'art de trobar. Hi ha dues peces de Cornet

⁹⁰ La imitació dels processos judicials es reflecteix fins i tot en el lèxic: en la *sentença* els jutges diuen «sentença dam» i de passada que «en les despeses condempnam» el perdedor.

que potser ens poden ajudar a caracteritzar el tipus de pràctica i ensenyament que es podia dur a terme al Consistori: la *Regla* (f) i la *Gloza* (h). La *Regla* és una preceptiva poètica datada el 1327 que reprèn d'una manera abreujada i modificada els continguts del *Doctrinal*. Al final de la composició, Cornet ens assabenta que freqüentava el Consistori per aprendre el saber de trobar:

del noble consistori,
 on yeu soen demori
 pel dig saber aprendre⁹¹
 (v. 244-246)

Aquests versos són interessants perquè testimonien la funció escolar i pedagògica del cenacle tolosà des del principi, i certifiquen que el 1327 el Consistori assumia un rol acadèmic més o menys regular —més del que sembla desprendre's de la redacció de les *Lays*—, al qual hi assisteixen poetes com Cornet, amb una carrera poètica important i autor d'una gramàtica anterior a les *Lays*. Efectivament, la seva preceptiva poètica més coneguda, el *Doctrinal de trobar*, data de setembre de 1324. En aquest cas no se cita el Consistori, la qual cosa em sembla també significativa: el primer de maig del mateix any s'havia celebrat ja el primer concurs literari, però segurament encara no existia com a institució pedagògica pròpiament dita, sinó que assumirà aquest rol entre setembre de 1324 i el 1327 o l'agost de 1325 si la comtessa d'Armanyac fos Regina de Goth.

D'una manera gairebé idèntica a la pràctica universitària, un passatge de la *Regla* comenta amb una intenció crítica els textos de les autoritats que els han precedit. En aquest cas, de la primera gramàtica occitana, les *Razos de trobar* de Ramon Vidal:

En Ramon Vidals fe
 nom verbals senes ·S·;
 e par me que paques
 d'ayso sobreiramens,
 car sos entendimens
 era de far en -OR
 tots los oblichs de lor,
 porque los acceptet,

⁹¹ El mot *aprendre* pot voler dir tant 'aprendre' com 'ensenyar'. Però si ens fixem en les altres endreces al Consistori i en l'ús que fa Cornet d'aquest mot, sembla que sempre té el sentit d'aprendre.

II. «E pueys sera digz le vers en public»: xarxa i context

e lad[o]nques paquet,
segons que'm par, d'aytant
car fe l'actiu semblant
al passiu, son contrari,
e vech te'n exemplari :
«penjadors» es l[e] layres
e selh qui'lh pen «penjayres»
(e no ges «penjadors»)
Pero ges blasmadors
del tot no's es qui sech
en Ramons, qu'eytal pech
ffero li plus antich.
(f, v. 143-63)

La influència de Ramon Vidal ja es trobava al *Doctrinal* (a l'*exordium*, per exemple), tot i que mai es mencioni explícitament ni se'n faci una lectura crítica. La manera com Cornet cita aquí Ramon Vidal és molt semblant a l'ús que més endavant farà Castellnou del *Doctrinal*. No hi ha cap dubte que les peces de Cornet, sobretot aquesta, ens donen una clau per comprendre i reinterpretar el rol del Consistori durant els primers anys, una reinterpretació que progressarà aviat de manera significativa amb l'estudi i l'edició crítica que Beatrice Fedi prepara sobre les *Leys*. En aquest sentit, la comparació entre alguns passatges del *Doctrinal* i de la *Regla* ens poden ajudar. Prenem com a exemple la citació de Ramon Vidal de la *Regla*, on Cornet li retreu que faci acabar en *-dor* tots els casos oblics dels noms verbals, sense distingir els actius dels passius. Vegem el passatge de les *Razos de trobar* dedicat als noms verbals:

Ms. B:

Dels nomenz verbals i a de tres manieras, aisi com *emperaires*, *chantaires*, *violaires*, et en aisi con *grasieires*, *iauzieires*, et en aisi com *entendeires*, *valeires*, *deveires*. Aqest et tuit l'autre d'aqesta maniera, qe n'a moltz, si dizon en aisi el nominatiu et el vocatiu singular, so es *emperaires* et *grazieires* et *entendeires*, et autresi d'aqest senblan ; et el genitiu et el datiu et en l'acusatiu et en l'ablatiu singular et el nominatiu et le vocatiu plural ditz hom *emperador*, *iauzidor*, *entendedor*; et el genitu et el datiu et en l'acusatiu et en l'ablatiu plural ditz hom *emperadors*, *iauzidors*, *entendedors*, aisi com lo masculins. (Marshall 1972: 14-15, l. 300-309)

Ms. R:

Après te voli dire los noms verbals qui fenexen en *-dor* con los degues pausar, aysi con *aymador, servidor, entendedor*. E sapies que si denant la sillaba derreyra, ço es saber *-dor*, trobes *-a-*, le nominatiu fay en *-ayre*, aysi con de *amador, amare*; de *lauzador, lausayre*; de *merceneiador, mercenayre*; e aysi dels autres. E si trobes denan lo *-dor -i-*, le nominatiu fay en *-ire*, aysi con de *servidor, servire*; de *trasydor, trasyre*; de *grasidor, grasire*. E si trobes denan lo *-dor -e-*, le nominatiu fay en *-eyre*, aysi con de *entendedor, entendeyre*; de *feyedor, feyeyre*; de *punyedor, punyeire*. E sapies que tuyt aquest nominatiu s'alongen e s'abreuien, qual que te playa, ayçi con *amayre* o *amayres*, *servire* o *servires*, *entendeyre* o *entendeyres*. Per ço s'alongen car es regla generals que tot nominatiu fenescha en *-ayre* o en *-eyre* e li autre cas en *-dor*, le nominatiu plurals fenis en *-dor* e li autre en *-dors*, aysi con li regle generals manda. Aquest nom son masculi; mas li femeni d'aquests verbals fenisson tuyt comunalmens en *-its*: *gualiyarits, traisirits*, e axi dels autres. (Marshall 1972: 14-15, l. 329-347)

La crítica feta a Ramon Vidal suposa una novetat de la *Regla* respecte al text del *Doctrinal*, on l'actiu no es diferencia del passiu i no hi ha cap tipus de retret. Vegem el *Doctrinal* amb la glossa de Castellnou:

Nominatiu verbal

Ayssi deu hom suplir, qan ditz «nominatiu», so's saber singular.

ffan ses *-s* lor final;
exceptats n'es «lectors»
e tots verbals en *-ors*;

75 tug, segon mo saber,
podon en *-s* sostener.

Ffals es que fassen ses *-s* lor final, car hom pot dire en lo nominatiu singular «oracios, **diccios**, confeccios», e enaxi de trops autras. E dona l'actors [d]'aquest *Doctrinal* que lo verbal en lo nominatiu singular no dejan e no puescan finir en *-s*: empero ell no dona negun eysemple ni ensenya qal nom son verbal, mas que de ço sauta a la excepcios qan ditz: «exceptatz n'es “lectors”».

115 Oblic verbal fan *-or*,
cum: «de l'emperador»;

Vertatz es dels oblics d'aquels noms verbals, dels quals li nominatiu singular termenen en *-oris*, mas als altres noms verbals no se sec.

mas femes fay *-ytz*,

cum fay «emperayritz».

Qal meraveylha! Qar noms es entegrals, que estiers no pot termenar.

Observem que Cornet reprèn l'exemple *emperador* que es troba a la versió dels ms. B de les *Razos*. En canvi, la possibilitat d'afegir *-s* (v. 75-6 del *Doctrinal*) només apareix a la versió del ms. R. Notem també que l'exemple de *lectors* com a excepció és un *unicum* de Cornet. Sobre aquest punt, totes les gramàtiques, excepte la de Cornet i les *Leys*, segueixen les *Razos*, concretament la versió del ms. R: les *Regles de trobar* (ms. H, l. 430-451, ms. R, l. 329-347), la *Doctrina d'acort* (v. 429-446) i el *Donats proençals*, sense anomenar-los «noms verbals» (v. 68-85). Així doncs, la *Regla* de Cornet és la primera a distingir els noms verbals actius (acabats en *-aire*) dels passius (acabats en *-dor*). Aquesta distinció serà represa *in extenso* i reformulada a les *Leys d'Amors* (II, 60), sense citar Ramon Vidal i sota la nomenclatura de «noms habituals» (*-aire*) i «aplicatius» (*-dor*):

DELS NOMS VERBALS E PER CONSEQUEN DELS MOTZ ACTUALS HABITUALS ET APLICATIUS.

N[oms] verbals es quan se deriva del verb, coma *conorta conortz*, *coforta cofortz*, d'*amar amayres*, *amado[r]s*, *ama[y]ritz*, de *tractar tractayres*, *tractadors*, *tractayritz*, de *teyssber teyssheyres*, *teysshedors*, *teyssheyritz*, de *parar parayres*, *paradors*, *parayritz*, et en ayssi dels autres.

[..]

Cant aytal mot son de significatio passiva, adonx podon esser nom o particip. Si nom, adonx volon dire *amadors*, *dignes d'esser amatz*, et adonx ditz homs *aymador* ab diptonge, iaciayssos *aymans* et *aymadors* prenam leumemen per *amayres*, *blasmadors* dignes d'esser blasmatz, *punadors* dignes d'esser punitz, *condempnadors* dignes d'esses condempnatz. E segon aquest significat le draps es *paradors* e'l fils es *teysshedors* o[z] *ordadors*. E si vols dir que en drap ni en fil no cay dignitat, et en ayssi hom no pueca dir *le draps es paradors*, so es dignes d'esser para[tz], ad ayssos dizem que ayssi no prenem dignitat propriamen, mas per alcuna conveniensa, coma *le draps es paradors*, so es conveniens cauza es, o razos es que'l drap[s] sia paratz, et en ayssi dels autres sos semblans. Si particips es en significatio passiva, adonx volon dire aytal mot: *amadors* aquel que sera amatz, *coronadors* aquel que sera coronatz. Pero segon romans leumen lo prenem per nom, coma *lauzadors* dignes d'esser lauzatz.

Et aytal mot en *-or*, coma *amador*, *regidor*, son dig en romans aplicatiu, quar podon esser [applicat] activamen, o passivamen, o participialmen, o no[m]inalmen. Donx *amans*, *legens* son aquel que fan lo fag de prezen realmen, e son dig mot actual,

amayres, legeyres son aquel ques han la manera e'l saber de far la cauza, si be no la fan, et aytal mot son dig habitual, *amadors, legidors, governadors* son aquel que amaran o legiran o governaran o qui son digne d'esser amat o d'esser legit o d'esser governat o qui seran amat o legit o governat, e son dig aytal mot aplicatiu.

Encaras devetz saber que nom verbal son tug aquel que may que's de[ri]vo dels verbs, coma *honors, valors, favors, amors, calors, pavors, temors, odors, dictios, lessos, donatios, revocatios, procuratios, reparatios*, et en ayssi de trops autres⁹².

Una pregunta s'imposa: o les *Leyes* amplien i precisen aquesta distinció a partir de Cornet, o Cornet va decidir inserir a la *Regla* una discussió que va aprendre durant les lliçons del Consistori. Atesa l'absència de la distinció al *Doctrinal*, la segona opció em sembla més probable. Tanmateix, en altres ocasions, la situació s'inverteix: les *Leyes* beuen directament de Cornet, per bé que mai sigui citat pels redactors.⁹³ És el cas, per exemple, del *senhal*,⁹⁴ citat per primera vegada al *Doctrinal*, o d'alguns vicis, com evitar la seqüència *m* o vocal + vocal o *r/s* + *r*:

Doctrinal (v. 303-308):

Après *m* vocals laysha
 qar tot dictat abaysha.
R denan *r* no play
 ni denan *s* so fay.
S no vol *s* devan
 ni vol *r*, so vos man.

Regla (v. 214-217):

M ne vocals no prendo
 apres de lor vocal.
S, *r* fan sobrier mal
 denant *r*, qui'ls hi met.

⁹² Agraeixo de cor a Beatrice Fedi que m'hagi deixat consultar i citar aquest passatge de la seva edició en preparació.

⁹³ B. Fedi (2011) i Cura Curà (2005). Anglade també subratlla els punts en comú entre les *Leyes* i el *Doctrinal* a l'exordi «le rédacteur des Leys exprime la même idée presque sous la même forme» (1919: 31). Jeanroy, per exemple, posa en evidència les concomitàncies entre el *Doctrinal* i les *Leyes*: «les mêmes lacunes, (...) ce sont les mêmes questions, auxquelles sont faites les mêmes réponses, les mêmes superfétations (...). Ce qui est plus caractéristique encore, c'est la rencontre dans l'erreur», però atribueix a Cornet el paper de deixeble: «L'emprunt est évident, et il est non moins évident que l'emprunteur est Cornet», tot i que el *Doctrinal* sigui contemporani a la creació del *Consistori* i anterior a qualsevol redacció de les *Leyes*: «La difficulté, qui est grave, est d'ordre chronologique» (1949: 63). Davant la contradicció, Jeanroy imagina que la redacció de les *Leyes* s'havia anat preparant abans de la creació del *Consistori*: «La solution qui paraît s'imposer est celle-ci» (1949: 64).

⁹⁴ Per al *senhal*, vegeu F. Saviotti (2015).

Flors (v. 521-547):⁹⁵

**Vocal ni M denan vocal ni R denan R ni S denan R, qan denan S ha outra consonan,
no deu hom pauzar en diverses motz.**

Vocal denan outra vocal
en divers motz degus nos meta,
si plazen obra vol e neta
e mens di las troba d'un for,
coma *vostre nom ha cor,*
car dona agradiva etz.

De R e de S denan R

Enqueras mays saber devetz
que R no vol R aprop si;
e dizem vos may atressi
que denan R no metats S,
si conconsn davan l'es pres,
si con *Phelips Reys* per razo.
E si en pauza de bordo
pot hom trobar e'l mieg de lor,
reputam lo vici menor
(...).

Excepcios de las reglas dessus pauzadas

Leys I, 24 :

DE VOCAL E DE ·M· QUE NON SIAN PAUZADAS DENAN VOCAL. Vocal denan vocal
hom no deu pauzar ni *m* denan vocal en diversas dictios persoque lobra sia plazens e
neta e mens ades can les vocals son unas meteysshas segon que vezetz ayssi:

Vostre nom hay dona a cor
quar a totz agradiva etz.

DE ·R· QUE NO SIA PAUZADA DENAN ·R·. Encaras deu hom gardar que si una dictios
fenish en *r* que l'otra seguens dictios no comense per *r* segon que apar en lisshemple
pauzat enjos.

DE ·S· QUE NO SIA PAUZADA DENAN ·R·. Ysshemens deu hom gardar que si una
dictios fenish en *s* e denan *s* es diptonges o outra consonans ses tot meia: que lautra
dictios no comense per *r* quar freneio entre lon coma qui ditz:

⁹⁵ J. Anglade (1926: 43).

Qui jauris rojeia ol buous raliqieia

Philips reys es per far razo.

Enpero le vicis es escuzatz deltot cant en lo mieg de lor es pauza de bordo segon que apar en aquest ysshemple (...).

El text continua amb les excepcions, la llista de les quals i els exemples es troben idèntics al *Glosari* de Castellnou. Beatrice Fedi, a fi d'establir una cronologia de les diverses redaccions de les *Leys*, focalitza la seva atenció en els passatges problemàtics que han desencadenat més discussions. Fedi data la primera versió en prosa de les *Leys* (T1) i les *Flors* a partir de 1328. La *Regla*, doncs, esdevé la referència més antiga de les discussions consistorials i l'absència de referència al Consistori en el *Doctrinal* ens forneix la data *post quem* al setembre de 1324. Un dels punts que segons Fedi (2014) va portar més controvèrsia i ha sofert més correccions al llarg de les diverses redaccions és la *replicacio*. Aquest concepte, entre altres, apareix per primera vegada a la *Regla*. Al *Doctrinal*, després de mostrar la inconveniència de posar *s* o *r* davant de *s* o *r* (v. 305-8), Cornet enceta tema nou: les figures. En canvi, a la *Regla* Cornet hi afegeix la *replicacio* (v. 216 i seg.). D'una manera semblant als noms verbals en sentit actiu o passiu, els vicis com la *replicacio* suposen una novetat de contingut respecte al *Doctrinal*. Al meu parer, reflecteixen l'ambient de debat i les discussions gramaticals que tenien lloc en el si del cenacle tolosà, com suggereix també la comparació entre les diverses fases redaccionals de les *Leys* i *Flors*. Per altra banda, sabem que el trobador referent del redactor de les *Leys* és el poeta tolosà de la generació precedent At de Mons, que ell sol monopolitza el 80% de les citacions explícites de les *Leys*. Val la pena recordar que al Registre de Cornet la *Regla* constitueix la segona part de l'epístola «Al noble cavalier», en la primera part de la qual se cita i es reprèn l'epístola d'At de Mons al rei de Castella (PC 309.I). Ens podríem preguntar si és un dels autors que es comentava també a les sessions del Consistori. I és que la faceta de *commentatores*, d'exegesi i debat a l'entorn dels textos d'autoritat, com és en aquest cas Ramon Vidal, la podem extrapolar també als textos poètics. En aquest cas, l'exemple més paradigmàtic seria la *Gloza* (h).⁹⁶

Ara bé, és en el camp de la poètica, al meu entendre, on el paper del Consistori suscita més controvèrsia i on es fa més necessària la seva reavaluació.

⁹⁶ Vegeu III, 4.5.

3.2.4. *La poètica i l'abast de la influència del Consistori*⁹⁷

No hi ha dubte que el Consistori va exercir una influència remarcable en l'exercici poètic; tanmateix cal matisar algunes consideracions tradicionals perpetuades per un ampli sector de la crítica que:⁹⁸

1) Atorga al Consistori un abast clarament desmesurat quan pressuposa que aquesta institució monopolitza el cultiu de la poesia de l'època. Així, s'ha tendit a reduir tota la lírica trescentista a la poètica de certamen, cosa que implicaria la desaparició de les corts nobles en la protecció de la cultura trobadoresca, que haurien estat substituïdes per una iniciativa diletant i burgesa.

2) Considera que aquesta nova institució no només pretén substituir el paper que abans assumia la noblesa, sinó que neix com un intent de recuperar la poesia trobadoresca, considerada moribunda en el millor dels casos, com a signe emblemàtic i genuí del territori occità.

3) I, finalment, atribueix a aquesta recuperació un caràcter restrictiu, és a dir, sota coacció. Pretesament, des de la Companyia tolosana, i sota l'influx de la Inquisició, s'imposava el tema moral i religiosament ortodox en pro d'una complexitat formal artificialosa. En paraules de Jordi Rubió i Balaguer «és la *ciència del gai saber*, que paralitza la llibertat creadora» (1992: 147), o com sentència Jaume Massó i Torrents, «Els bons ciutadans de Tolosa varen intentar posar caminadors a la lliure poesia, ja en plena decadència» (1932: 309). De tal imposició en resultaria una poesia deplorable, temàticament insípida i formalment encotillada, feixuga i sense el més mínim rastre d'originalitat.

Aquesta concepció del Consistori parteix d'una base historiogràfica que sovint s'ha tendit a sobredimensionar: la influència de la crisi occitana sobre la cultura. Les noves circumstàncies polítiques, socials i religioses que pateix Occitània a partir del segle xiii, com la croada albigea, la invasió francesa o la Inquisició, fundada el 1229 a Tolosa, el mateix any que la universitat, han conduït a pensar en una decadència de la cultura

⁹⁷ Per aquest capítol reprenc l'article Navàs (2014), amb modificacions, i la comunicació que vam dur a terme amb Sadurní Martí a la jornada «Els Manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó, 1250-1550», celebrada a la Universitat de Barcelona el 24 d'octubre de 2014.

⁹⁸ Entre els estudis que posen en qüestió alguns dels aspectes de la visió tradicional de la lírica occitanaocatalana de la primera meitat del segle XIV, sense proposar-se, però, donar-ne una visió alternativa global destaquen Asperti (1985), Olivella (2002a i 2006), Kelly (2005), Gonfroy (1988), Fedi (1999, 2001, 2011), Léglu (2010).

cortesana trobadoresca, de manera que els trobadors de final segle xiii serien els últims representants d'aquesta lírica agònica.⁹⁹ No pretenem negar la seva influència, però tampoc creiem que tots els canvis que es produeixen en la literatura siguin deguts a aquests factors, ja que l'evolució estètica que recorre la lírica occitana de l'època —la recerca formal, el culte a la Verge, o l'ambigüïtat, per exemple— es produeix de manera similar i paral·lela arreu d'Europa i, per tant, en contextos ben diferents.

Hi ha un sector de la crítica que s'ocupa de la poesia en llengua d'oïl que veu la poètica sorgida a l'entorn del Consistori tolosà com un precedent a la *Grande Rhétorique* francesa i, lluny dels prejudicis d'avui, no consideren la complexitat formal com un encarcament símptoma de decadència, sinó com un signe de modernitat.¹⁰⁰ Aquest punt de vista no només revaloritza la poètica cultivada en llengua d'oc sinó que relativitza el paper del Consistori en referència a la imposició formal i a la intenció de ressuscitar el seu passat trobadoresc gloriós davant de l'amenaça francesa. Ben al contrari, si considerem el Consistori en el conjunt europeu, i no només en referència a l'època daurada trobadoresca i a unes circumstàncies polítiques concretes, observem que no es tracta d'una iniciativa *in extremis* i que potser la cultura dels invasors no era només una hipotètica amenaça, sinó també una ben probable influència, tot i que el pes de la lírica trobadoresca sobre els poetes d'oïl sigui més evident.

El concurs de la Gaia Ciència suposa una novetat en el sentit que s'empara sota una institució pública, com és el consistori, però la celebració d'un concurs poètic no és una iniciativa nova. En alguns burgs del nord de França i de Flandes feia temps que se celebraven els *puys*, certàmens literaris on un jurat coronava les millors obres presentades

⁹⁹ El poder que exercia la Inquisició sobre la lírica és difícil de precisar. Segons Jaume Massó i Torrents, «no sabrem mai fins a quin grau els inquisidors coaccionaven l'actuació del consistori» (1932: 311). A les *Leyes* es fa una referència directa a «l'Enqueridor», que haurà d'aprovar el «dictat que parle de santa theologia». Es pot entendre que s'han de sotmetre a censura les composicions teològiques, no la resta de composicions com la cançó, per exemple. Per altra banda, aquesta referència apareix només en la tercera redacció de les *Leyes*, tot i que la primera redacció es dugué a terme sota el papat de Joan XXII, moment en què s'endurí la coacció i repressió respecte als seguidors radicals de la pobresa de Crist, com els espirituals, els beguins, els fraticels o els visionaris, amb inquisidors tan coneguts com Bernat Gui. Perugi atribueix a la pressió inquisitorial els canvis de lliçons en algunes peces de Cornet (1985). Fedi també veu en els canvis redaccionals de les *Leyes* una «precisa voluntà di censura» (2001: 176). En canvi, Jordi Passerat apunta que les *Leyes* beuen de Pere-Joan Olivi, el framenor pare del moviment espiritual. Segons la hipòtesi de Passerat, no només el Consistori no estaria coaccionat per la Inquisició a l'hora de prescriure la temàtica ortodoxa del certamen literari, sinó que ells mateixos podrien ser considerats heretges que camuflaven entre les seves *Leyes* un missatge heterodox zelosament perseguit.

¹⁰⁰ Vegeu sobretot Gonfroy (1988).

i els millors poetes que representaven *jeux-partis*, i en el si de les confraries s'organitzaven celebracions on també hi tenien cabuda els concursos poètics, la majoria de caràcter marià.¹⁰¹ Tenen un origen gremial, però obeïen «à un rituel festif qui, au départ, est celui de l'association d'intérêts : il s'agit de rehausser la cérémonie annuelle vouée au patron de la corporation». El primer testimoni és a l'Arràs (els registres de la *Confrerie des jongleurs et bourgeois*, sota el patronatge de Nostra Senyora dels Ardents, daten de 1194 a 1361), se celebrava un concurs laic i profà, de lírica i teatre, i rara vegada hi havia poesia religiosa. Al segle XIII passa a Valenciennes, la *Confrerie de Notre-Dame du Puy* (1229) és un concurs mixt on es representava teatre assumpcionista i es premiaven *sirventois* marians de forma fixa, però combina divertiment profà i religiós. Al segle XIV en trobem a Tournai, Douai, Lille, la Confraria dels orfegres de París, des de 1339, Amiens (1388) (Gros 2006 i 2017).¹⁰² Al XV s'escampa a les ciutats del Nord (Picardia i Normandia), i a finals de segle a Rouen. En els mateixos segles, especialment a partir de 1400, trobem un fenomen anàleg a Holanda, amb les seves «cambres de retòrica» (*rederijkerskamers*), de funcionament i temàtica molt semblants. Pràcticament cada poble holandès en tenia una. Els *puy* francesos estaven especialitzats i cadascun privilegiava un gènere i un estil. Eren tot sovint aparadors ciutadans que rivalitzaven amb les modes de la cort, però de mica en mica es van acostant: la cançó piadosa arriba a la cort en l'època de Lluís IX (rei 1226–1270) i Carles VI (rei 1380–1462). En tot cas, a l'origen, els dos elements fundacionals semblen ser les associacions de professionals (com ara músics o joglars) i per l'altra el patronatge de la Verge. En qualsevol cas, segons Gros, els «poètes, professionnels ou amateurs, avant de confondre l'institution avec une société savante, tiennent le Puy pour le lieu de l'élégance esthétique et, dans la plupart des cas, de la tenue morale» (2006: 34–5), és a dir que es tracta d'una activitat que serveix per enaltir «l'élégance de cœur et d'esprit» (p. 35). Encara

¹⁰¹ Per al Puy i la confreria des Ardents d'Arras, vegeu sobretot Berger (1981).

¹⁰² Ens podem preguntar si el *puy* de París és al que feia referència Martí I en la lletra de restauració del concurs l'i de maig de 1398, quan en parlar de l'exercici de la poètica diu: «inde vulgariter sciencia gaya vocatur, sic modo insudant laudabili, quod carmina eorumdem modo Parisius modo Tholosam, huiusmodi et aliarum quarumlibet artium obtima quippe gignasia, ut inibi corrigi valeant destinata ab inde remittuntur sepiissime laudis corona penitus illustrata, tanquam ab incude malleo atque lima dicte amene seu gaye sciencie quibuslibet viciis exinde relegatis protracta fideliter atque pure» (ACA, Cancelleria, reg. 2254, f. 71v-72v. Agraeixo a Stefano Cingolani la transcripció del document). Segons Rubió i Balaguer «L'al·lusió a París pot ésser formulària. El prestigi de la seva universitat reforça el de la tolosana, i el consistori poètic d'aquesta ciutat, organitzat com una facultat, i al qual els poetes catalans acudien, es veu que era considerat a distància com a part integrant de l'Estudi de Tolosa. Vagament hom al·ludeix al consistori dels poetes ("communitati eorum")» (1984: 202). Em costa de creure que l'al·lusió a París sigui fortuïta. Per a la història dels certàmens a Catalunya, vegeu sobretot Rossich (2003 i 2006).

que alguns concursos d'oïl siguin molt més antics que el de Tolosa, és un fet que «la mention des prix officiels pour des poèmes marials tendant vers la forme fixe apparaît, sous l'égide du Puy, au cours de la première moitié du XIV^e siècle» i, sempre segons Gros, «Il est un fait que le concours implique une démonstration de la capacité littéraire ou du savoir-faire rhétorique avant d'exiger la pure expression, voire originale, de la foi personnelle (...) un souci de pédagogie les anime» (p. 37).

Noulet & Chabaneau advertien de la possible influència francesa en la primera poesia premiada al certamen del Consistori el 1324,¹⁰³ la cançó de lloança mariana *Mayres de Dieu, verges pura* d'Arnaut Vidal, que apareix copiada com a testimoni únic al Registre de Cornet sota la rúbrica *Cirventes*, denominació occitana que no s'adiu en cap cas al gènere de la composició. Sí que encaixaria, en canvi, amb el terme d'oïl *serventois*, que anomenava les peces de culte a la Verge que se celebraven als *puys*. Com els *serventois* coronats a Valenciennes a l'inici del XIV,¹⁰⁴ també està compost de cinc cobles més la tornada.¹⁰⁵

Hi ha un altre exemple potser més revelador i no advertit pels editors: la primera menció coneguda d'un gènere nou que tindrà el seu moment àlgid d'esplendor als segles xv i xvi a les corts francesa i borgonyona, la *bassa dansa*, es troba precisament en una peça de Cornet, la *versa*: «Jotglars an tost apres / coblas e may versetz, / cansos e bassas dansas» (v. 235-7) (Aubrey 1989: 119), en la qual es dona a entendre que els joglars estan atents i difonen les noves modes. La referència cornetiana al gènere reula un segle o més la resta

¹⁰³ Noulet & Chabaneau avancen que el certamen tolosà potser va sorgir com una imitació a les celebracions poètiques dels *puys* que se celebraven al nord de França des de principis de segle XIII (1888: XXII, n. 2).

¹⁰⁴ Recollits al ms. BNF fr. 24432.

¹⁰⁵ Arnaut Vidal és autor d'una obra narrativa en vers, *Guilhem de la Barre*, que la crítica ha citat com a exemple de decadència. Dues anàlisis recents de Catherine Léglu (2010) i Sabrina Galano (2011) revaloritzen l'obra i desmenteixen la fama d'incoherència que sempre se li havia atribuït. Léglu proposa d'interpretar-la com una lectura irònica dels models francesos. Altres exemples també ens aproximen a la lírica francesa. Una de les peces citades com a model en l'anonimat a les *Leys* és potser del *trouvère* Thibaut de Champagne, rei de Navarra (Gonfroy 1998). Per altra banda, Alfred Jeanroy va fer notar la semblança de les peces burlesques i faccioses de Ramon de Cornet, com la *Trufa* o la *Saumesca*, amb les *sottes chansons* premiades als *puys*, tot i que, contràriament a Gonfroy o a Noulet i Chabaneau, considera «d'ailleurs peu vraisemblable que Cornet ait pu connaître» (1949: 51). Així, per exemple, la *sotte chanson*, la *fatrasie* i els gèneres híbrids entre ells, són considerades novetats en les formes poètiques franceses, coetànies a l'activitat de Cornet i amb certs ressos de Cerverí (Ulh 2011). També el planh de Cornet és un contrafacta d'un cant de croada de Chatelain de Coucy (Pelosini 1999). El que es considera una novetat des del punt de vista de la lírica d'oïl es considera decadent des del de la lírica d'oc.

de referències conegudes, com la de Francesc de la Via al *Procés de la Senyora de Valor*, per exemple.¹⁰⁶

No només al nord se celebraven *puy*s i festes literàries. L'occità ja s'havia emprat en concursos, no de manera sistemàtica com aconseguirà el Consistori, però sí de manera continuada a les corts del sud. Pensem en els debats o jocs poètics que tenen lloc a la cort d'Enric II de Rodés, en els quals hi participaren Guiraut Riquier, Folquet de Lunel, Guilhem de Mur, Raimon de Castelnou, Bertran Carbonel, Daude de Pradas i Cerverí, entre molts d'altres. Segons Anglade, «Cette École de Rodés prépare l'École toulousaine du XIV siècle» (1973: 111). En aquest ambient la tendència literària predominant és l'experimentació formal i tècnica, i els debats literaris a l'estil de les *disputationes* escolàstiques, en què l'habilitat retòrica serà més valorada que la causa defensada (Guida 1983). Per altra banda, en diverses peces trobadoresques es fa referència a un *puy*, del qual en coneixem ben poca cosa, tot i que sabem que a Puy-en-Velay els puis de Nostre Dame, com indica el nom, també eren consagrats a la Verge (Battelli 1999).

Així doncs, el concurs tolosà s'inscriu en una tradició precedent i, com aquestes assemblees literàries —siguin a la cort o en confraries—, assumeix una funció cultural que va més enllà d'un certamen poètic. A diferència d'aquestes, però, el Consistori és una institució dedicada exclusivament a la promoció i regulació de la lírica. Ara bé, no es tracta d'una tasca conservadora, entesa en el sentit de recuperar —i sense èxit— l'època daurada dels trobadors, sinó de la regulació de l'activitat poètica existent i la fixació de les noves modes que arrela en els trobadors de final segle xiii. Això potser explicaria millor un fet que també ha desconcertat força els estudiosos: l'escassa presència dels trobadors clàssics en les citacions de les *Leys*. En efecte, les *auctoritates* citades són contemporànies o immediatament anteriors, com At de Mons, trobador que tot sol reuneix quasi el 80% de les cites. Només en cinc ocasions se citen trobadors clàssics, tres dels quals en l'anonimat (Gonfroy 1998, Fedi 2001, Kay 2013). Així ho interpreta Sarah Kay: «Successive redactions of the *Leys d'Amors* (...) reorient quotation away from this grammatical model and explore new ways of envisaging the substantive value of poetry. In so doing, they phase out reference to the classical troubadours in favor of more contemporary lyric production. This chapter, then, registers one way of drawing the culture of troubadour quotation to a

¹⁰⁶ Per la baixa dansa a Catalunya, vegeu *Sciència.cat*: <<http://www.sciencia.cat/articles/12e-aniversari-de-scienciaca-amb-la-baixa-dansa-barcelona>> [10/03/2019].

close and marking the beginning of another» (2013: 176). És, doncs, una tria deliberada i en transformació, com demostra el fet que aquests cinc trobadors més antics desapareguin en la segona redacció en prosa, on només hi ha At de Mons i el mateix Guilhem Molinier, que posa en boca seva cites d'Albertano de Brescia i altres autors (Kay 2013: 179).

El fet que el Consistori es dediqui exclusivament a la promoció del Gai Saber no vol dir que la promoció de la lírica sigui exclusiva del Consistori, tot i que s'ha tendit a confondre una cosa amb l'altra. Fa una colla d'anys, Stefano Asperti, en un article encara avui imprescindible, ja avançava la pluralitat de centres promotors de la cultura, no només de la lírica, més enllà del Consistori (1985). Així doncs, l'acadèmia tolosana no monopolitza l'activitat literària posttrobadoresca i en cap cas suplanta les corts nobles, sinó que és un centre més de la xarxa cultural occitana que s'ocupa principalment de la vessant pedagògica de la Gaia Ciència.

Paradoxalment, la visió constrictiva del Consistori no encaixa amb l'obra dels poetes de més difusió del moment, com Joan de Castellnou, Peire de Ladils o, sobretot, Ramon de Cornet. La llibertat i varietat evident dels seus corpus no es pot justificar dins dels suposats encotillaments formals i temàtics fixats pel Consistori. Davant d'aquesta contradicció, les respostes dels crítics han estat tan diverses com xocants. La majoria ha considerat Ramon de Cornet com un personatge excèntric, excepcional i estrafolari que escapa a la poètica consistorial. Robert Lafont fins i tot el va etiquetar com l'«enfant terrible» del Consistori tolosà (1970). Vegem-ne només dos exemples:

Sembla que, adhuc a Tolosa mateix, degué haver-hi prou esperits que potser no es sotmetien massa de grat a la fèrula inexorable del consistori. Aquest aspecte ens l'ofereix més de la meitat de l'obra abundosa de frare Ramon de Cornet, que és francament amorosa i mundana. (Massó 1932: 315)

Il fréquentait, on l'avu, le Gai Consistoire; mais il n'était pas homme à soumettre servilement son inspiration aux règles d'orthodoxie et de morale imposées par l'académie naissante aux poètes qui briguaient ses couronnes. (Noulet & Chabaneau 1888: XXXVII)

És cert que les relacions de Cornet amb el Consistori són controvertides i contradictòries. Amb les pistes que tenim és arriscat provar de fer-ne una reconstrucció. De ben segur que hi ha qüestions personals que se'ns escapen i depèn de la interpretació

que se'n faci. Així, Noulet & Chabaneau parlen de Cornet com un personatge al marge del Consistori però que mantenen bones relacions (1888: XXXVII). Tavani (1989), en canvi, n'esbossa una visió del tot contrària i recrea una història basada en la mala relació, la gelosia, la llagoteria i el recel.

Per una banda, hem vist que Cornet agraeix als membres del Consistori la ciència que hi ha après, assegura que les seves obres s'hi copiaran, i glossa un vers d'un dels set trobadors. El Registre de Cornet es compila en el si del Consistori contemporàniament a les redaccions de les *Ley*s. Sembla reconèixer-se alguna de les mans que esmenen les redaccions de les *Ley*s.¹⁰⁷ Per altra banda, Cornet fou precursor en diversos aspectes que després reprendrien els redactors de les preceptives poètiques, però tot i ser una font evident, no és mai citat. Beatrice Fedi (2011) insisteix en la figura de Cornet com al gran inspirador silenciats del Consistori i Sarah Kay insisteix en la influència italiana de Brunetto Latini i sobretot d'Albertano da Brescia també silenciada, com tots els autors a l'excepció d'At de Mons, erigit com el model poètic i moral a seguir (2013).

El to mordaç de la glossa de Castellnou al *Doctrinal* de Cornet no deixa de ser sorprenent. Cornet i Castellnou acostumen a circular junts i el testimoni *Sg* els equipara en importància, distingint-los de la resta de poetes de l'anomenada Escola de Tolosa. Tot sembla indicar que hi devia haver certa rivalitat entre ambdós poetes. Finalment, el fet que no obtingués la violeta fins al 1333 ha estat objecte d'atenció de molts crítics, que consideren la data massa tardana, segurament amb raó. Així ho suggereixen les referències successives a la violeta i al grau de mestre que, en to eminentment burleta, li retreuen els col·legues de debat (vegeu III, 3.1). El fet que la broma sigui recurrent implica que certament estranyava i era ben sabut per tothom.

En tot cas, i independentment de les relacions més o menys discutibles de Cornet amb els set trobadors, és evident que si les obres dels autors principals de l'època no encaixen amb la noció que encara avui prolifera de la poesia posttrobadoresca, sembla evident que cal replantejar-se la visió de conjunt d'aquesta lírica i el paper que hi juga el Consistori, sobretot si tenim en compte que els dos autors més importants, Joan de Castellnou i Ramon de Cornet, s'hi relacionen directament, d'una manera o altra. Així doncs, l'anàlisi de la seva obra, en lloc de considerar-la marginal, ha de servir de base a l'hora de descriure la poètica de l'època.

¹⁰⁷ Potser del bidell, encarregat de copiar la poesia del seu temps?

És cert que un mateix poeta pot conrear molts estils i sap adaptar-se a l'auditori, però en aquest cas, com hauríem de considerar els poemes 26 o f de Cornet abans citats, en els quals s'adreça a membres de la noblesa i també al Consistori, per exemple? S'hauria de considerar poesia consistorial o extraconsistorial? Ens podríem plantejar si existeix realment una poètica consistorial. Pilar Olivella, en la seva tesi doctoral, va mostrar que dels vint poemes premiats al concurs conservats entre 1324 i 1350, nou són cançons d'amor, tres són poemes sobre l'amor, quatre són poemes a la Mare de Déu i quatre són poemes didàctics i morals (Olivella 2002a). Són temes recurrents en els trobadors del XIII i en la poesia «extraconsistorial» del XIV. Si realment existeix una poètica consistorial, sembla ser que reflecteix el gust i la moda del moment, almenys durant la primera meitat del xiv, i que la coacció temàtica del Consistori també s'ha sobredimensionat.¹⁰⁸

Potser més que en la tria temàtica, on més es deixa veure l'influx del Consistori sobre la poesia de l'època és en l'ús metapoètic de la terminologia. Malgrat que les preceptives poètiques responen a un afany de teoritzar una tradició poètica en vulgar plurisecular, o contemporània si pensem en les *Leys*, a vegades és la mateixa tractadística que influeix sobre la producció poètica. Es reflecteix en la presència de la terminologia tècnica de la preceptiva, sobretot en la relacionada amb els consistoris (Tolosa, Barcelona i més tard València), però no només. Recordem a tall d'exemple la carta de Pere el Cerimoniós citada al capítol anterior, on diu «dehim *dictat* segons art de trobar no és *serventès* ni són *cobles*» (Rubió 1908-1921, II, doc. 114), és a dir, conforme la definició que es pot trobar als tractats.

Vegem només a tall d'exemple Joan Berenguer de Masdovelles, que empra els noms tècnics tal com apareixen als tractats per qualificar la seva cançó amorosa, seguint el discurs cornetià de la correlació entre el sofriment amorós i l'excel·lència de la dama amb la dificultat i la sublimació de l'exercici poètic:

D'onisonans la ffaray, no d'estramps,
 seguin compas, perlan d'emor ensemps,
 lleuzan tots jorns ab vocables nets, prims,
 cella qu'ieu ham, ab tot que·m siyn mos lloms

¹⁰⁸ És cert que la varietat baixa i la majoria de peces són religioses si partim del *Registre de Galbac*, que copia peces majoritàriament del segle xv. És sobretot a partir d'aquí que s'havia caracteritzat la poesia consistorial. El Consistori continuarà existint però a partir de la meitat del s. xiv o del xv és pràcticament l'única lírica que es pot atestar a Occitània. Aquesta realitat, però, no es pot extrapolar a la primera meitat del segle XIV.

II. «E pueys sera digz le vers en public»: xarxa i context

de greu turment, mas ges los bons custums
de leys llexar no·m platz, ab tot m'offenda.
car be·m pot ffer he del pessat esmenda.

(RAO 103.65, v. 8-14; ed. Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C., 1938, Rialc)

O Joan Basset, que explicita el funcionament de la forma emprada:

Una canço novelha vulh xantar,
arts divisin, observan melodia,
esandin laus de vos, senyora mia,
ses far legot, per que·m devetz aymar;
e si 'n mos ditz cometi nulha falta,
perdonatz m'o, yeu vos en clam merce,
Verges humils, pus dins lo cors me sauta
mos cor per vos, qu'yeu am de bona fe.

(RAO 14.19, v. 1-8; Ed. Pere Bohigas, *Lírica trobadoresca del segle XV. Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana - P.A.M., 1988, p. 34— Rev. Miriam Cabré.)

El mateix terme «consistori» i l'epítet «gay saber», apareguts per primera vegada en Cornet, com hem vist, el trobem en poetes com Joan Berenguer de Masdovelles (RAO 103.5; 39; 173), Bernat Metge (RAO 108.3), Gilabert de Pròxita (RAO 139.15), Lleonard de Sos (RAO 175.6), Llorenç Mallol (RAO 91.2), Romeu Llull (RAO 90.8), Joan de Cesavasses (RAO 160.1) o Ramon de Cardona (RAO 32.1), en la darrera cobla de la qual, el Consistori i Dant comparteixen espai:

Amor m'a fayt per ques eu la servescha
e say mon cor del servir may no·s part.
Amor m'a fayt pausar en consistori
dançes he verç, cobles de nova jesta.
Amor m'a fayt legir la gran conquesta
dels fins amans, c'amant fan porgatori.
(RAO 32.1, v. 67-72; ed. Miriam Cabré Rialc)

El terme *gay saber* o *gaya ciència* apareix en Joan de Castellnou (RAO 34.9), Peire Izalguier (BPP 541.1), un anònim de les Joyes del Gay Saber (BPP 568.5), Valterra i Francesc Ferrer (RAO 61.12=183.2), Llorenç Mallol (RAO 91.2), Lluís Icart (RAO

83.8), Joan de Sant Climent (RAO 161.2), Joan Verdansa (RAO 189.3a), Joan Ramon Ferrer (RAO 63.2), Rajadell (RAO 144.2), Bernat de Palaol i Jaume Rovira (RAO 126.2=156.2=092bis), Fra Joan Basset (RAO 14.18), en la «Questio moguda per l'onrat en Benet Taulari, notari de Ayafons del gay sauber» (poesia encara inèdita que es copia al manuscrit de Joan Binimelis *M*), i Guillem de Masdovelles (RAO 101.15). Vegem els versos d'aquest darrer:

Senyor mot naut: l'autrier me ftes demanda
per que 'n cest cas no fazi'algun'obra
en rims, per tal car le temps ne descobra
als trobadors bella sayzos he granda;
per que, ssi tot de la guaya siença
suy pauch saubens, ffaray vostra requesta,
prinsep mot ffortz, perlant de la conquesta
qu'evets en mans, complint l'ab gran potença.

(RAO 101.15, v. 1-8; ed. Ed. Ramon Aramon i Serra, *Cançoner dels Masdovelles*,
Barcelona, I.E.C., 1938, Rialc)

I m'atreviria a dir que en l'ús dels *senhals* es pot percebre també l'influx del Consistori, en aquest cas del certamen: no em sembla casual que els noms de flors en els *senhals* augmentin considerablement a partir d'aquest moment, en correlació amb els guardons del concurs poètic. De dos trobadors, de la sisena generació, en els quals localitzem flors al seu senhal (Bartolome Zorzi, *Na flors vermelha*, i Joan Esteve de Béziers, *Na Flors*) passem a més d'una desena de poetes entre els segles XIV i XV (*Tres dossa flors, olors de flors, Ma bela flor, flor de paradís*, etc.). De fet, Saviotti suggereix que en la tria del *senhal* beuen de Cornet (2017).

3.3. El monestir o l'àmbit clerical

Cornet era clergue, com tants altres trobadors. Normalment aquest aspecte s'ha tingut en compte a l'hora d'esbossar el bagatge cultural d'aquests poetes, però ha estat sovint obviat pel que fa a la transmissió de la seva lírica. El cas de Cornet, en canvi, suggereix que el centre eclesiàstic pot esdevenir clau per a la difusió del seu cançoner.

El Registre de Cornet presenta certes particularitats que el diferencien dels cançoners habituals (vegeu IV, 1). L'anàlisi del manuscrit permet fer una hipòtesis dels estrats. El primer estrat sembla correspondre a un antígraf diferent de la resta del cançoner

i es presenta com una unitat. Aquí trobem peces de còmput amb la finalitat de calcular les festes litúrgiques. Per bé que Cornet fos clergue, no és habitual trobar aquest tipus de composicions en els cançoners de lírica. Una altra particularitat d'aquest estrat és la presència de dues peces líriques però en llatí. Aquest fet no és exclusiu del Registre de Cornet però és força inusual, ja que la lírica en vernacle i la llatina acostumaven a circular separadament. Concretament, són una cançó a la Verge, «Mater Jesu, castrum virginitatis» (b), i una prosa en honor a sant Bernat, «Amore Dei Bernardus» (a), que precedeix el càlcul de la llunació. El còmput litúrgic i la presència del llatí ens mena a un àmbit clerical, concretament monàstic cistercenc. És l'abadia de Pontaut que proposem com a escriptori de la primera recepció i difusió de la poesia cornetiana.

El Registre de Cornet, però, no és l'únic exemple que aproxima la lírica de tall trobadoresc al monestir. El manuscrit provençal de la BnF, fr. 1049, datat poc després del 1343, copia passions en llatí, traduccions occitanes de la *Somme le Roi* i de la llegenda de *Barlaam e Josaphat*, i la *conplancha*, el plany per Robert d'Anjou.¹⁰⁹ El còdex, estretament vinculat amb la família de Robert d'Anjou i Sanxa de Mallorca, és d'àmbit franciscà (Radaelli 2016: 81-85). Anna Radaelli suggereix que potser ha estat compilat pensant per a una comunitat beguina: «In questa prospettiva ha allora senso pensare che il codice sia frutto del progetto di aggregazione di un *corpus* di opere pensato per i beghini che si erano raccolti intorno ai frati minori in Provenza (a Aix o a Marsiglia), tra gli anni Venti e i primi anni Quaranta del secolo.» (2016: 82). Com recorda Radaelli, també es copia en un convent el manuscrit d'Assís (Chiesa Nuova, ms. 9), que recull textos olivians en una antologia en occità per a una comunitat beguina llenguadociana.

En la tradició catalana trobem el recull fragmentari de mà catalana conegut com a Cançoneret de Ripoll (ACA, fons Ripoll, 129), que segurament també prové de l'àmbit monàstic, com ja va fer notar Badia (1983: 151-2). Tal com passa amb el Registre de Cornet, del Cançoneret només en sabem la història a partir de 1824, quan l'arxiver Bofarull disposa que es tornin a Ripoll els manuscrits manllevats. Abans d'aquesta data només tenim notícies que el còdex formava part del fons de Santa Maria de Ripoll, on segurament s'havia relligat en el format factici actual, que ja presentava al segle XVIII. L'inventari conservat de la biblioteca de Ripoll és anterior a la creació del Cançoneret.¹¹⁰

¹⁰⁹ Consultable a Gallica: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419240b> > [consultat el 16/03/2019].

¹¹⁰ Publicat per Eduard Junyent al *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1992.

L'origen monàstic del cançoneret, que van postular Rubió, Massó, Jeanroy i Marshall, no és incompatible amb el caràcter cortesà d'alguns dels continguts que hi destaquen Riquer i Badia. És un testimoni que caldria estudiar més detingudament dins del marc que proposem aquí, però com a primer pas, voldríem destacar-ne alguns trets que ens semblen significatius. El cançoneret, que data de la primera meitat del XIV, ocupa els folis 19r-30v d'un còdex factici que copia fragments de diverses obres escolàstiques. El cançoneret precedeix una sèrie de gramàtiques llatines, anotades, que semblen d'ús escolar. El plec que aquí ens interessa, en el qual hi manquen els primers i els darrers folis, és cartaci i de dimensions mitjanes. Una única mà cursiva copia el text a ratlla tirada, aprofitant al màxim l'espai, i sense ornamentacions de cap tipus. Quant al contingut, en primer lloc es copien les *Regles de trobar* de Jofre de Foixà, seguides de dos breus tractats anònims, sobre els gèneres poètics i la rima, íntimament relacionats amb l'antologia poètica. A continuació es copien divuit composicions d'arrel trobadoresca.

S'adiuen a l'ambient monàstic la presència de rúbriques en llatí i de nombrosos membres d'estaments religiosos entre els autors i personatges implicats (del cèlebre capellà de Bolquera, al frare que debat amb un llec la legitimitat de professar un amor profà des dels ordes, passant per Uguo Prior, un arxiprest o el lament de la malmonjada). Pel que fa a la mena de recull que copia, tornem a trobar-nos amb un recull generacional, que en aquest cas no sembla que contempli els autors més antics a mode de clàssics (tot i que el caràcter fragmentari no permet d'excloure aquesta possibilitat). Destaquem que entre els exemples dels tractats sí que es barregen els autors clàssics i els contemporanis (potser fins i tot peces del mateix autor del tractadet) i que trobem en primer lloc un fragment acèfal de les *Regles* de Jofre de Foixà, exemple paradigmàtic de la conciliació entre l'ambient cortesà i clerical en la difusió de la lírica, en la mateixa tradició de teoria retòrica que seguiran Ramon de Cornet i Joan de Castellnou.

També és interessant la vinculació de l'antologia poètica al recull de tractats de teoria retòrica (també fragmentari), una simbiosi que caldria analitzar en més detall. És força habitual que les compilacions de preceptiva es copiï en ambients monàstics. A part dels dos testimonis de les *Leyes* sorgits del Consistori tolosà (*T1* i *T2*), Fedi ens parla de tradició monàstica per als ms. B239, B13 i M862. El B239, B13 i el cançoner perdut de Girona, que es conservava al col·legi de jesuïtes abans de l'expulsió, provenen de

biblioteques monàstiques però no en coneixem el seu origen, tot i que per al primer s'ha vinculat al Consistori de Barcelona.

L'exemple que potser millor pot atestar la circulació monàstica és un testimoni precedent que copia lírica creada des de l'abadia a les acaballes del segle XIII: el cançoner de Sant Joan de les Abadesses (BC, ms. 3871), copiat a les guardes d'un registre notarial de l'arxiu del monestir. Le peces copiades són precisament danses, el gènere més representat al *Cançoneret de Ripoll* i un gènere privilegiat al Llibre vermell de Montserrat (Abadia de Montserrat, ms. 1). Aquest còdex, copiat el 1399, és interessant per diversos aspectes: és conegut sobretot per la notació coreogràfica, però també és un bon exemple de la barreja d'estils musicals (l'Ars Antiqua i l'Ars Nova) que conviuen en aquell moment, per testimoniar la influència de la música profana sobre la sagrada i de l'èxit de gèneres profans, com la dansa o el virelai. Però sobretot aquí ens interessa per la combinació, ben poc habitual, de copiar peces en llatí, occità i català.

No són d'àmbit monàstic però sí clerical les dues danses inèdites copiades en un registre notarial del bisbat d'Urgell (UI-821), així com el manuscrit 105 de la BNE de Madrid, que va pertànyer a un rector de Cubelles,¹¹¹ que copia, entre obres religioses llatines i les *Virtuts de l'aygardent*, un poema religiós anònim en català (RAO 0.118), amb la transcripció musical en notació quadrada (Spaggiari 1977: 272-275).¹¹² En la tradició occitana podem pensar en el conegut manuscrit Didot (BnF, NAF 4232), siglat *t* per Oroz (1972). És un còdex també coetani, de 1345, auster, en paper i pergami, provinent del Tarn. S'hi copien la *Passion Didot*, les Joies de la Verge, poesies i altres peces religioses, el roman de *Daurel e Breton*, i poemes dels trobadors Falquet de Romans (PC 156) i Pons Fabre d'Uzès (PC 376).¹¹³

Són només alguns exemples que demostren la permeabilitat dels ambients clericals, cortesos i burgesos, potser evident però poc explotat des del punt de vista de la transmissió de la lírica en vulgar. En algunes ocasions s'ha titllat la poesia tres-centista de burgesa,

¹¹¹ Sciència.cat DB ms171 [consulta: 30/03/2019]: «Al f. 124v, tot seguit del text 5: «[...] dominus Berengarius, abbatís? [...]o Vicensi | et Bernardus Sosies tenet in comanda domini rectoris de Cubellis, redat sibi in causa» (lectura dubtosa atès que ha estat raspat), d'una mà de la segona meitat del s. XIV o inicis del XV. Sembla consignar un préstec del volum efectuat pel rector de Cubelles (Garraf), que en devia ser el posseïdor.». Agraïxo a Lluís Cifuentes d'haver-me cedit amablement la seva fitxa just abans de penjar-la. A la fitxa BITECA (manid 1310): «Vicensi [?], Rector de Cubelles».

¹¹² Se'n pot veure la reproducció digital a <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000013254>> [consulta: 29/03/2019].

¹¹³ Consultable a Gallica: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53000321m/f29.image>> [consultat el 16/03/2019].

però a jutjar pels testimonis que en tenim, els clergues i els nobles hi continuen jugant un paper molt important, tant a nivell de cultiu de la lírica, com a nivell de centres emissors i difusors. Així doncs, els màxims exponents d'aquesta poesia, segons els testimonis conservats, Ramon de Cornet, Joan de Castellnou (xantre i *magister*) i el Capellà de Bolquera són clergues que adrecen molts dels seus poemes als senyors de la noblesa i que cultiven també la tractadística (destaquem el paper de Castellnou al servei del Consistori tolosà), assumint un rol de mestres en la ciència de trobar, a la manera de Jofre de Foixà. A més de les endreces de la seva obra, la seva recepció deixa entreveure aquest entramat de centres diversos en la difusió de la lírica: el Capellà de Bolquera, per exemple, s'ha conservat en un cançoner que podem vincular a l'àmbit monacal i, particularment, escolar, i al més tardà, probablement cortesà de *VeAg*. Recordem també que el seu testimoni indirecte ens arriba de la mà del menoret Francesc Eiximenis.

4. La poètica a l'època de Cornet¹¹⁴

Per entendre l'obra de Cornet és necessari llegir-la en el context d'acord amb els corrents estètics del moment, els seus antecedents i els seus models. Per altra banda, l'anàlisi de la poesia de la primera meitat del XIV s'ha de nodrir, a la vegada, de l'anàlisi de l'obra de Cornet, car és amb diferència el poeta més important del moment, tant pel nombre de producció com per l'amplitud de la seva tradició manuscrita, que presenta vincles tant a Occitània com a Catalunya. Per tant, és un personatge clau a l'hora d'esbossar i entendre la poètica de l'època, de definir-ne els trets característics, els usos i els gustos.

El seu corpus abasta un ampli ventall de gèneres que cultivava amb més o menys llibertat i per això se l'havia titllat de poeta excepcional, extern a la poètica del Consistori, a mig camí entre els trobadors i l'acadèmia tolosana, o, fins i tot, també se l'ha denominat l'últim trobador.¹¹⁵ En realitat, però, la seva obra no és tan excepcional com representativa de la moda estètica de l'època, heretada dels seus predecessors immediats i evolucionada d'acord amb les noves necessitats lectores.¹¹⁶ Així, per exemple, en tractar la construcció del propi personatge hem vist com Cornet segueix dues de les venes predilectes dels seus antecessors i contemporanis: en les peces burlesques, obscenes i satíriques s'apropia de la figura del fals clergue i es presenta com un capellà abocat als plaers mundans, a la manera dels goliards, el trobador tardà Jofre de Foixà o el coetani Capellà de Bolquera. En d'altres peces, sobretot doctrinals i morals, assumeix el rol d'educador i és presentat com un mestre o una autoritat moral, com Peire Cardenal, At de Mons, Cerverí o Guiraut Riquier (Navàs 2010 i 2013).

L'estudi de la poètica occitanocatalana al segle XIV s'ha vist tradicionalment perjudicat per diversos factors. En efecte, l'anomenada fi de la poesia trobadoresca a final segle XIII, anunciada per estudiosos com Joseph Anglade (1905), ha comportat sovint l'oblit dels poetes successors. A Occitània, hi ha contribuït el pes de la derrota de Muret, la invasió francesa, la presència de la Inquisició i del Consistori tolosà, al qual s'atribueix de manera errònia el monopoli de la producció lírica de l'època, sota la pretesa coacció

¹¹⁴ En aquest capítol reprenc els articles Cabré & Navàs (2015) i Navàs (2014), amb modificacions.

¹¹⁵ Així ho consideren Nelli (1977), Bec (1984), Flynn (1989), Gonfroy (1998) o Passerat (2003).

¹¹⁶ Així ho interpreten també Huchet (1990), Kelly (2006), Olivella (1998, 2002*ab*, 2006). Noulet & Chabaneau (1888), Jeanroy (1949), Bec (1984), Nelli (1977) llegeixen Cornet en el marc de la tradició, però el consideren al marge al Consistori i com un cas excepcional.

d'un discurs doctrinal i ortodox, en detriment d'una poesia més cortesana i desenfadada.¹¹⁷ No és el cas de la Corona d'Aragó, però sovint se li ha donat un paper marginal en tractar la cultura occitana. Per altra banda, la poesia de la primera meitat del XIV s'ha tingut poc en compte perquè es troba a l'ombra entre el gran trobador Cerverí i els poetes premarquians.

Hi ha pistes importants per descriure la poètica de la xarnera entre els segles XIII i XIV, és a dir el moment en què una bona part de la historiografia ha situat la mort de la lírica i de la cultura trobadoresca, tot entroncant-ho amb el resultat de la croada,¹¹⁸ en molts treballs, antics i recents, que aprofitarem i reprendrem. Però si ens volem plantejar la pregunta en aquests termes tan amplis és perquè, en primer lloc, aquestes pistes sovint estan disperses i no hi ha una visió de conjunt que ens sembli satisfactòria; en segon lloc, perquè la versió *vulgata* insisteix encara en una imatge força reduccionista de la lírica d'un període llarg i important (el segle XIII, sobretot la segona meitat, i bona part del XIV) i, en tercer lloc, perquè el panorama que proposem ens sembla que dóna prou elements tant per descartar d'una vegada la visió «decadent» com per apuntar on cal continuar la recerca per interpretar aquesta lírica i la seva importància, la connexió entre els trobadors tardans i la lírica del XIV, sovint etiquetada de consistorial d'una manera massa laxa.

El concepte de decadència prové sobretot de judicis de valor estètics, elevats a categoria historiogràfica, que perviuen de manera explícita o subjacent en moltes valoracions crítiques modernes: així Dominique Billy (1994: 19-35), seguint en part la visió de Joseph Anglade, en caracteritzar una lírica catalana que «en particulier, doit à l'imitation de l'école toulousaine la plupart de ses défauts», considera que imita sobretot «les troubadours de la décadence» i que «est, elle aussi, une littérature académique qui se prolonge sans éclat pendant plusieurs siècles». Aquest judici va directament vinculat als efectes de la croada: «Dès la période de la croisade albigeoise, elle était frappée à mort».

¹¹⁷ Per exemple: «El record de la repressió de l'heretgia albigea i el temor a la Inquisició eren tan vius a Tolosa i en tota la regió del Llenguadoc, que la primera cosa que s'exigia als concursants era l'ortodòxia religiosa.» (Pagès 1990: 128).

¹¹⁸ Alfred Jeanroy (1949) comença «Dès le milieu du XIII^e siècle, la poésie des troubadours végétait et l'on eût pu dire sa prochaine disparition» i justifica l'afirmació evocant la desaparició de les corts a conseqüència de la croada. En cita, però, algunes «éloignées et médiocrement brillantes»: les de Rodés, Foix, Comenge, Astarac i Illa-Jordà, però només els atribueix la continuació del mecenatge fins a 1300. En la mateixa línia, en el panorama del conjunt de la tradició trobadoresca més recent, Lucia Lazzerini (2001) considera que el 1323 la «sua stagione creativa [de la lírica trobadoresca] era da tempo conclusa», fenomen relacionat en aquest cas amb la progressiva hegemonia del francès com a llengua de cultura.

L'anàlisi de Di Girolamo (1989) rebutja fermament el concepte de decadència, però hi veiem un altre problema, també molt estès, que dificulta l'estudi de la lírica d'aquest període: la manera com es concep l'entorn de producció dels trobadors està esbiaixat per una òptica que deriva del paper de les corts italianes en la història de la literatura occitana i del posterior desenvolupament d'una tradició pròpia. Pensar en un espai occità central inamovible, amb àrees marginals, i en els patrons de recepció dantesca dels trobadors, considerats com a mestres més que predecessors i llegits com a clàssics desvinculats de la immediatesa contemporània, no ens sembla que convingui, en canvi, a l'estudi de la lírica occitana ni de la catalana en aquests segles. N'és un exemple clar la síntesi de Lucia Lazzerini, tan lúcida en molts aspectes, quan dedica un sol paràgraf a la lírica trobadoresca a Catalunya, no com a part integrant de la cultura (tardotrobadoresca, si voleu) sinó com a part de la irradiació europea dels trobadors, al costat de les corts castellanques, alemanyes i italianes (2001: 142).

En conseqüència, per valorar la poètica tardotrobadoresca considerem que caldria abandonar les explicacions catastrofistes, bandejar conceptes caducs com decadència i atorgar a la Corona d'Aragó el lloc que li pertoca en la història de la cultura occitana, cosa que passa per interpretar els testimonis conservats sense disgregar-los arbitràriament en «catalans» i «occitans». En acceptar les corts catalanes com a part de l'àmbit cultural trobadoresc i reconèixer la vigència d'una circulació cultural occitanocatalana, s'evitaria una visió fragmentària com la que implícitament evoca William D. Paden (2007, en un treball altrament modèlic en l'interès per aquesta poètica tardana i la seva contextualització) quan parla de Cornet com l'únic hereu dels trobadors que té un gruix considerable de poemes, separant-lo, doncs, de Castellnou, que deu considerar «català», sense tenir en compte que la transmissió manuscrita, la circulació, els dedicataris i fins l'origen conviden més aviat a mirar-los conjuntament.¹¹⁹ Convé, per últim, fer especial atenció a l'evolució dels gustos i els interessos culturals que es produeix entre el segle XII i el XIV, seguint en això algunes pistes d'estudiosos precedents.¹²⁰

¹¹⁹ És cert que numèricament Paden té una certa justificació en ometre Castellnou, del qual s'han conservat dotze poemes mentre que de Cornet, cinquanta-dos. També Lazzerini (2001: 132) esmenta Cornet com a epígon dels trobadors, però no Castellnou. Per a l'origen occità de Joan de Castellnou, vegeu Sadurní Martí (2017).

¹²⁰ Notablement el breu article de Douglas Kelly (2005), on compara l'activitat del Consistori o de poetes com Cornet als models llatins, especialment en la funció pedagògica, i destaca l'interès per les lectures al·legòriques, en paral·lel, per exemple, amb l'obra de Jean Molinet. També Jean-Charles Huchet (1990), tot i arrossegant alguns dels llocs comuns que ens proposem de matisar, llegeix Ramon de Cornet en el marc

Si considerem conjuntament la producció d'aquesta àrea cultural, la nòmina de poetes occitanocatalans d'aquest període no és tan minsa com podia semblar d'antuvi (Cabré; Martí & Navàs 2009). Per això disposem principalment dels còdexs següents, poc abundants en relació amb la lírica trobadoresca precedent, però més del que s'havia jutjat tradicionalment: els cançoners llenguadocians *R*, Registre de Cornet i Registre de Galhac, el provençal *f*, i els catalans *Sg*, *VeAg*, cançoneret de Ripoll, el fragment *Mh*. Podem comptar també amb alguns poemes copiats de manera ocasional en d'altres manuscrits, sobretot el Cançoner Carreras i els registres notariais de Castelló d'Empúries. La tradició indirecta de l'antologia que segueix als tractats copiats al manuscrit perdut de Girona ens aporta també una nòmina interessant. De tots aquests testimonis, el més important en nombre de peces és precisament el Registre de Cornet.

Tots aquests testimonis, occitans i catalans, copien un total de 80 peces, una xifra que dista molt del suposat buit poètic que s'ha atribuït sovint a aquest mig segle. Com a mostra de la circulació i la recepció d'aquesta lírica a Catalunya i Occitània, es pot recordar la semblança entre les danses recollides al cançoneret de Ripoll i les de Peire de Ladils (tal com va apuntar Badia 1983), o l'atribució d'una de les obres de Ladils a Joan de Castellnou en el recull del cançoner *Sg*. Per altra banda, l'obra del poeta més important compilat al cançoneret de Ripoll, el capellà de Bolquera, del qual en conservem set peces, ofereix també molts punts de contacte amb l'obra de Ramon de Cornet.

Cal destacar també que la producció conservada no és majoritàriament consistorial: moltes de les endreces dels poetes que ens ha llegat la tradició manuscrita, sobretot *Sg* i el Registre de Cornet, es destinen a senyors de la noblesa i amb menor freqüència a càrrecs eclesiàstics, la qual cosa revela tant una activitat poètica més enllà del Consistori de Tolosa com la continuació de la cort en la protecció de la cultura en llengua d'oc.¹²¹

Malgrat que tots aquests poetes esmentats, i altres de contemporanis, ja no llueixin l'etiqueta de trobadors, els podem considerar els seus hereus directes. En efecte, la seva

de la tradició europea medieval, tant llatina com vulgar i proposa d'explicar l'ambigüitat de la seva obra mitjançant la tradició poètica dels seus predecessors. Pilar Olivella (2002b i 2006) compara alguns trets de la poesia del primer tres-cents amb el *Roman de la Rose*, per exemple, i subratlla els valors estètics en alça a l'època, com l'ambigüitat, l'obscuritat conceptual i la riquesa formal.

¹²¹ Les endreces dels poemes conservats a *Sg* i *t* revelen una xarxa notable de recepció i circulació: destaquen sobretot la cort dels reis d'Aragó i, dins la mateixa corona d'Aragó, el comtat d'Urgell, el d'Empúries i el vescomtat de Rocafort. A Occitània sobresurten el consistori de Tolosa, el comtat de Foix, els de Comenge, d'Armanyac i Rodés, les senyories de Caumont, d'Albret, de Lunel, de Leran, de Lévis, d'Auvergne i de la Tor al Bazadais.

poesia beu de tota la tradició trobadoresca, però sobretot s'inspira en els seus antecessors més immediats, l'anomenada sisena, o darrera, generació, encarnada per Cerverí de Girona, Guiraut Riquier, At de Mons, Amanieu de Sescas, Matfre Ermengau o Jofre de Foixà, per citar-ne només alguns. Els poetes d'aquesta generació són considerats encara trobadors, malgrat les coincidències literàries entre els escriptors a cavall d'un i altre segle: un trobador com At de Mons no deixa de tenir tant o més a veure amb Ramon de Cornet que amb Guillem d'Aquitània o Jaufre Rudel, per exemple, tot i que uns quedin etiquetats com a trobadors i l'altre, en canvi, com a representant —fundador o rebel, depenent del crític— de l'anomenada Escola de Tolosa.¹²² La privació de l'etiqueta prestigiosa de «trobador» ens sembla també un factor important que ha condicionat al silenci i a la menysvàlua d'aquests poetes.

4.1. Els antecedents

Al llarg del segle XIII, la poesia cortesana continua conreant els gèneres clàssics, com la cançó amorosa o el sirventès polític, però també evidencia una evolució i una sèrie d'innovacions en relació amb l'època trobadoresca clàssica.¹²³ Aquests novetats, sobretot les de l'anomenada darrera generació trobadoresca, revelen un canvi en l'estètica i el gust de lector que s'ajusten a la realitat del seu moment i que s'anirà desenvolupant en el curs de les generacions següents. Pensem, per exemple, en una burgesia creixent amb set de cultura, en l'expansió de les universitats o en la propagació entre els ciutadans d'una nova espiritualitat, sobretot mariana, que recorre tot Occident sota la influència de sant Bernat i els ordes mendicants.

Així, per exemple, la religiositat que s'instaura a la ciutat comença a traspuar en algunes composicions, en què es lloen les virtuts de la Mare de Déu en lloc de les d'una dama cortesana, o en què s'exhorta a la pregària o exercici espiritual, com el *Doctrinal* de Raimon de Castellnou (PC 396.I). S'accentua el model acadèmic dels debats, les tençons o els partiments en forma de *disputatio*, emulant la pràctica escolàstica de la universitat. En la mateixa línia podem interpretar la reflexió i la codificació del llenguatge poètic, amb la invenció de les gramàtiques d'occità i les preceptives poètiques, i l'hermenèutica del corpus trobadoresc amb la creació de les *vidas* i les *razos*. Paral·lelament, la narrativa en

¹²²Vegeu Asperti (1999) per a la justificació de com s'ha delimitat el cens de trobadors amb exclusió de la majoria de poetes del XIV. Fedi (2011) també anuncia la necessitat de revisar l'etiqueta Escola de Tolosa.

¹²³ Vegeu-ne una anàlisi detallada a M. Cabré (2011).

vers va guanyant terreny, i veuen la llum gèneres amb una clara finalitat didàctica, com l'*ensenhamen*, els *saluts*, o les epístoles. El gènere del *vers*, de temàtica amorosa però de caràcter més teòric i moral, va escalant posicions.¹²⁴ El trobador es reivindica com a savi i adopta el rol de conseller a nivell polític i de mestre a nivell moral.

Apareixen també nous gèneres que s'adiuen més als nous corrents musicals vinguts de França, com la *dansa* o la *balada*, destinades al ball. S'experimenta en la forma i en la hibridació i la denominació de nous gèneres, com l'*acuyndamen*, la *gelosesca*, el *mig sirventes*, etc., així com l'atenció al virtuosisme formal. També en la narrativa en vers es barregen gèneres i s'experimenta, per exemple en la versió paròdica de finals del XIII de Floris i Blancafort, *Aucassin i Nicoleta*, anomenat «chantefable» per l'autor perquè els protagonistes canten i parlen.

4.2. Característiques principals de la poètica a la primera meitat del Tres-cents

Totes aquestes innovacions emergents en els darrers trobadors afloren i es desenvolupen en les generacions següents, ja al segle XIV. En línies generals, la poètica d'aquest període es caracteritza per aquests valors en alça que reformulen els trets tot just esmentats (Cabré & Navàs 2015; Navàs 2014).

1) El gust per la complexitat formal i l'artifici rímic i retòric que condueix a noves formes sense precedents. Stefano Asperti va apuntar que Guiraut Riquier tendeix a exhibir la mestria de formes consolidades en la tradició occitana (i de vegades francesa) en l'ús de formes mètriques complexes, mentre que Cerverí opta per l'experimentació amb noves formes i per la incorporació de models de difusió recent (Asperti 1999). En tot això, el trobador català exhibeix els gustos i les tendències que s'exploraran a la lírica del XIV. Els seus *descorts* il·lustren les tries formals amb voluntat de virtuosisme, però apunten més en la direcció indicada les seves *estampides*, farcides de rimes internes i jocs verbals, i encara més algunes formes de dansa. Vegeu-ne aquests dos versos com a il·lustració: «A port de mort me port, si tort / l'ay, ne·l soy d'amar flacs ne vas» (*Dança*, PC 434a.71); o encara més «Tans affans pesans e dans tan grans / d'amor / ay ses jay qu'esmay e glay me fay / d'on plor» («Tans affans», PC 434.14). Recorden, sense cap dubte, l'estil de Cornet, per exemple, en la seva cobla esparsa «Un cug cujat cugie cujar cujan» (40).

Ja entre els trobadors tardans s'anuncia la mena de filigrana formal que es posarà de moda al segle XIV i la preceptiva consistorial els va prendre com a model en aquest aspecte: a les *Flors* l'exemple triat de l'alambinada *cobla replicativa* s'atribueix a At de Mons.

¹²⁴ Per al cultiu del vers en Cerverí, vegeu M. Cabré (2011) i Asperti (2006).

Aquesta mena de reptes mètrics esdevé gairebé la norma entre els poetes del tres-cents i en deriven un gran nombre de noves formes. Destaca en aquest aspecte la quantitat d'esquemes originals dels poetes del xiv, alguns dels quals ni es mencionen a les *Leys d'Amors*, com la *canço dansa* de Bertran de Santa Roscha (BPP 487.1) o la *chanso et dansa mesclat* d'Huguet del Vallat (BPP 567.1), aquestes darreres premiades al certamen tolosà.¹²⁵ Una bona il·lustració en l'obra de Cornet és la «chanso replicada», denominada així a la rúbrica, però que els retòrics francesos anomenaran *rime courounée* (24):

Joys e dolors al mieu cors affan fan
per vos, midons, que·m faytz d'un cordo do
neys o de mens e·l dizir balo lo,
don trop sosmes l'albir, vos aman, m'an.
E si·m voletz ses ops escapar, par
que maldizen volo del cami mi
trayre d'onor, quar yeu vuelh amar mar
de bos costums, que mot no·y pessi si.

Na flors, al cler[c] vostre peregri gri
monge daretz, si dreytz no·us remort, mort,
quar no·lh donatz el vostre ressort sort
que pueysca far d' enamorat fi fi.
Per mi·us o dic que trobi restart [t]art
si be·m soy mot, dona, reclamatz m'atz
del joc d'amor, que·ls amans ses art art,
mas trop m'er greu si vos escalfatz fatz.
(24, v. 1-16)

Aquest és l'únic exemple conservat en la poesia occitana i, paradoxalment, ni tan sols no es recull a les *Leys*. En canvi, retrobem la forma al tractat anònim *Art et science de rhétorique vulgaire*, sota el nom de rima «redoublée» o «couronnée» i a l'*Art de Rhétorique* de Jean Molinet sota el nom de «rethorique à double queue» (Langlois 1902). En aquest aspecte no podem parlar d'herència tardotrobadoresca sinó d'innovació que farà fortuna temps més tard en llengua d'oïl.

¹²⁵ Per a l'esquema mètric i rímic d'aquestes dues peces, ben diferents entre elles, tot i la semblança de la rúbrica, vegeu Fedi (2011), que es pregunta si és fruit de la desconeixença dels compiladors de les *Leys* o si es tracta d'una novetat encara no consolidada en el moment de redacció del tractat.

Algunes estructures originals de Cornet o Castellnou han estat repeses per poetes posteriors, circumstància que, sumada a la presència de les seves preceptives, suggereix el rol que aquests van tenir com a referents del joc retòric. Aquest joc retòric que arrenca de la sisena generació trobadoresca i que es codifica en les preceptives del segle XIV encara influeixen en diversos autors de poesia catalana a mitjans del segle XV. Ara bé, tots aquests procediments retòrics no són exclusius de Cornet i Castellnou. Per exemple, la poesia XIII (RAO 68.1) del Cançoneret de Ripoll, que esmenta un Francesch a la tornada, ha estat qualificada de «pedant» per Martí de Riquer a causa dels seus rims derivatius, que, com ja va observar Lola Badia, l'emparenten amb les solucions de «Mayres de Dieu verges pura» d'Arnaut Vidal (BPP 472.1), la primera peça premiada al concurs de Tolosa de 1324. També podríem afegir-hi que algunes de les paraules derivades (*basch* > *bascha*, *cusch* > *cuscha*, *fusch* > *fuscha*, *tresch* > *trescha*) especialment notables per la seva dificultat, les trobem emprades com a rims equívocs a Joan de Castellnou (*bascha*, *trescha*, *fuscha*, *cuscha*). Les mateixes parelles *bascha-frascha* i *setge-retgle* apareixeran al segle XV amb Ramon de Cardona (RAO 32.2) i la darrera, també a Joan de Cesavasses (RAO 160.1), i *servescha-trescha* a Guillem de Masdovelles (RAO 101.2).¹²⁶

2) La poètica del segle XIV valora també l'expressió d'un enginy més conceptual, que s'expressa sovint en jocs retòrics que exploten la multiplicitat de sentits del text. Així, la filigrana formal va lligada a l'ambigüitat i la doble lectura, dos dels trets definidors de la poètica de l'època, àmpliament abordades per Pilar Olivella (2002*b* i 2006). S'hi ha relacionat la fal·lera al·legòrica i el gust per la pirueta verbal que caracteritza el *Roman de la Rose* i també la importació poètica de la pràctica de la glossa acadèmica, a la base d'alguns poemes de doble lectura. Potser l'exemple més clar és «Valor ses frau» de Joan de Castellnou (BPP 518.11), la cançó retrogradada que es llegeix tant del dret com del revés, amb sentits antitètics.¹²⁷ Un exemple en el corpus de Cornet és la cançó premiada al concurs consistorial el 1333, la *corona*, que és alhora una lloança mariana i un calendari lunar (12).¹²⁸ El mateix *senhal* de la Rosa, que tant pot designar una dama cortesana com la Mare de Déu, condensa aquesta ambigüitat buscada en què s'acostuma a descriure l'objecte amorós: la Verge és descrita amb les mateixes metàfores eròtiques de la *fin'amors*, i la dama és descrita amb els mateixos atributs divins de la Mare de Déu.

¹²⁶ Vegeu III, 8.

¹²⁷ Vegeu Olivella (2002*b*).

¹²⁸ El joc amb les grafies pot recordar també algunes cançons marianes: Gérard Gros (1993).

3) El caràcter religiós, especialment l'espiritualitat mariana, però no només. Pensem en la pregària de Peire de Ladils «... Verays Dieus ses tot si», per exemple. Malgrat que la cançó mariana va guanyant terreny fins gairebé imposar-se en el si del Consistori tolosà, no respon a una imposició temàtica fixada pel Consistori, sinó que és un filó poètic que arrenca abans de la seva creació: només cal pensar en Guiraut Riquier o en les lloes d'Alfons X de Castella. Allegretti (1992), per exemple, evoca que les seccions del cançoner *C* clausuren amb una peça religiosa.

4) A l'experimentació i innovació amb les formes mètriques, s'ha d'afegir també l'exploració de nous gèneres, en particular de les formes híbrides. Vinculat amb això és un detall característic la intitulació d'algunes peces de Cerverí, que retrobem en Cornet o a les *Leys*. Si Cerverí compon un *mig sirventes*, una *gelosesca* o una *peguesca*; Cornet una *saumesca*, una *corona*, una *trufa* i una *versa*, les *Leys* el *Desconortz de las donas*, el *Cocirs* o la *Porquiera*.¹²⁹ En l'obra de tots dos, aquesta pràctica respon sense dubte a una sensibilitat per la teorització poètica i la casuística, comuna amb les *Leys d'amors*, però que les precedeix.

Respecte a la tria de gèneres podríem recordar, com és ben conegut, la fortuna trescentesca de les formes de dansa, algunes de gran filigrana mètrica, conreades per Cerverí, repeses per Peire de Ladils, els autors del Cançoneret de Ripoll, pels notaris de Castelló d'Empúries i les peces que Gemma Avenosa va donar a conèixer (2009).¹³⁰ També és interessant connectar els debats de Cornet, molt destacats dins el seu corpus conservat, amb pràctiques trobadoresques, per exemple a l'entorn de Rodés, i subratllar-ne el caràcter extern a les prioritats del Consistori. La recuperació del *vers* com a gènere moral per excel·lència duta a terme per Cerverí i Riquier de manera paral·lela, es consolida plenament al segle XIV, com evidencia la jerarquia de la majoria de preceptives poètiques de l'època (totes les redaccions de les *Leys*, al *Compendi* de Joan de Castellnou o al *Doctrinal* de Cornet), on el *vers* s'eleva a la posició privilegiada, destronant així la cançó, seguida del sirventès. I, per últim, convé també tenir presents els precedents trobadorescos (Guiraut Riquier, At de Mons, Cerverí) de les epístoles de Ramon de Cornet i la connexió amb el seu paper de mestre, sobre el qual tornarem de seguida.

¹²⁹Per a les nominacions genèriques de Cerverí, vegeu M. Cabré (2001).

¹³⁰ Per a la fortuna de les formes de ball, vegeu Stefano Asperti (2006: 37-8) i Anna Radaelli (2004 i 2007). Per a la difusió en terres catalanes, Asperti (1995 i 1990).

La connexió entre els poetes del XIII, i molt en especial Cerverí, i els del XIV és evident en aquests aspectes formals. És una estètica compartida en gran part per les preceptives consistorials però no totes les peces que la mostren estan vinculades als concursos. Com subratlla Kelly (2005), és una tendència transversal a la lírica de l'Europa tardomedieval.

5) Finalment, una altra de les característiques és l'assimilació de la poesia com un saber, que hem abordat a I, 2. És una tendència de gran abast, que remunta a les *Razos de trobar* i que es porta a les últimes conseqüències amb la creació del Consistori del Gai Saber i el compendi o *summa* poètica de les *Leys d'Amors*, tot subratllant tres aspectes: la voluntat pedagògica de la lírica, l'enaltiment de la pràctica poètica com a alta cultura i el prestigi que busquen els poetes com mestres d'un saber, presentat com a impecable moralment i utilíssim per a la cort.¹³¹ Aquesta noció de la lírica s'expressa en formulacions teòriques, tant en forma de tractats com dins dels mateixos poemes, però té també conseqüències en la pràctica poètica, des de l'autopresentació dels trobadors, fins als temes que privilegien. Per exemples en peces com la *Pistola* de Cerverí (PC 434a.2), les epístoles de Guiraut Riquier o «Al noble cavalier» de Cornet (d i f), l'assimilació de la poesia com un saber que es pot aprendre es formula de manera teòrica, com a contribució a aquest aprenentatge. Tampoc no falten ocasions en què aquests poetes es presenten com a savis, disposats a complir amb el deure de difondre el saber adquirit. Ho manifesta Cerverí a la *Pistola*, en adreçar-se als seus companys d'ofici amb el to d'una autoritat en matèria retòrica i moral, i encara més explícitament Cornet a l'exordi del *Doctrinal*.

En la caracterització de l'obra com a vehicle de saber, el gust per la didàctica i l'adoctrinament moral, hi tenen un pes especial les figures de Cerverí de Girona (pensem en els *Versos proverbials*, per exemple) i la del trobador Peire Cardenal (sobretot en la denúncia de la crisi de valors i el *contemptu mundi*, a vegades acompanyat de la sàtira), que s'erigeixen com a models en matèria moral, rol que més endavant assumirà Ramon de Cornet, especialment palesa en la seva obra sapiencial, com el *Libret de bos ensenhamens* (g).

¹³¹ Aquesta visió de la retòrica era present al *Tresor* de Brunetto Latini o a Albertano da Brescia, ambdós de mitjan segle XIII. Sarah Kay compara passatges de da Brescia i de les *Leys* i en subratlla els paral·lelismes evidents, fins al punt d'afirmar que «A full half of the book [el primer llibre de T2] is adapted and translated from works by Albertano» (2013: 180-5 i la taula de 399-400).

Un altre aspecte d'aquest afany educador és la poesia de consell en el si de la cort, a mode de regiment de prínceps. El tema del consell i la figura del conseller, que eren ben presents a l'obra de Cerverí i en menor mesura en la d'At de Mons i Guiraut Riquier, també ho són en Cornet, Peire de Lunel o Castellnou (i també en la de molts poetes francesos del XIV fins arribar als *rhétoriciens*). Cornet adopta un to alliçonador cap a la noblesa, apropant-se al regiment de prínceps, al vers «Homs d'estamen deu tener son hostel» (20):

Totz senhers deu, per lauzor humanal,
tener sirvens e valens escudiers,
leyals garsos e pages, bos obriers
que·l siervan be, de coratge leyal.
E deu vestir e paysher sa maynada
be, cum se tanh, e pagar francament,
mas empero no prenga tanta gen
que·l falha pas carn, ni vi, [ni si]vada.
Homs poderos, segon cors natural,
deu tener gens de gran re de mestiers,
mas trahidors non ges, ni lauzengiers,
ni maldizens, quar no fan si no mal,
qu'el fan d'amic soen quan lor agrada
malvolens fols, lauzengan e menten,
per que totz oms que·ls te defalh de sen,
quar non ve bes lun temps, una vegada.
Senhers que pot, seguen cors temporal,
deu cavals dar, palafres e corsiers
als servidors, los quals te voluntiers,
e si mezeys a punt tener aytal.
E paubra gens deu fort esser amada
per luy, donan de sos bes e soen,
e·l menestrier que n'ajan ishimen,
per conquistar lauzor acostumada.
(20, v. 17-40)

La necessitat del senyor de destriar entre bons i mals consellers es lliga a una circumstància històrica concreta, el setge de Puyguilhem al Perigord a l'estiu de 1326, en un poema conservat en estat molt fragmentari, que Cornet adreça a Alfons d'Espanya (42).

Una altra vessant del mestratge és el zel amb què Guiraut Riquier, Ramon de Cornet o Arnau de Vilanova emprenen la glossa de la poesia d'altri (de Guiraut de Calanson, Bernart de Panassac i Jaume II, respectivament), així com l'actitud polèmica amb què Joan de Castellnou glossa el *Doctrinal* de Cornet.¹³² Sovint aquestes glosses en fan una lectura al·legòrica, tret que retrobarem en la narrativa en vers o les noves rimades, per exemple en *La vesió* de Bernat de So (RAO 173.1), amb una clara intenció política i moral, el *Llibre de Fortuna i Prudència* de Bernat Metge, *La Faula* de Guillem de Torroella (RAO 179.1), les *Cobles per a la divisió del Regne de Mallorca* d'Anselm Turmeda, o el *Guilhem de la Barre* d'Arnaut Vidal, per exemple.

En definitiva, la poesia de mitjan segle XIV és una evolució natural de les darreres tendències de la lírica trobadoresca; es prolifera i s'excel·leix en l'experimentació formal per una banda, i es tendeix a l'afany d'instrucció per l'altra, sigui en el terreny de la moral, de la religió, dels regiments o de la preceptiva gramatical i retòrica, que s'ha d'emmarcar en l'accés dels laics a la cultura i en la vernacularització del saber a tot Occident a partir, sobretot, del segle XIII. Els fruits poètics emanats d'aquest període no responen a una estètica caduca ni decadent, sinó a la moda estesa a tota l'Europa tardomedieval: la riquesa formal, l'ambigüitat, l'obscuritat conceptual o l'adoctrinament són, precisament, els valors estètics en alça (Olivella 2006, Kelly 2005, Huchet 1990). En aquest context, la figura de Ramon de Cornet es desprèn de l'excentricitat que part de la crítica li havia atorgat i es carrega de sentit.

¹³² Vegeu Capusso (1989), per a les conomicatàncies amb la de Guiraut Riquier, i Cura Curà (2007) per a una possible interpretació paròdica de la glossa. De la pràctica de la glossa i del paper d'At de Mons en parla força Kelly (2005).

«COBLAS NO LEYSHARAY O LOCS ME·N FALHIRIA»:

LA SEVA OBRA

TERCERA PART

1. La forma

La importància de la forma en correspondència amb la poesia i les virtuts de la dama són una constant en la poesia de Cornet, sobretot a les cançons (vegeu III, 2). La novetat no es manifesta en les formes estròfiques, que varien poc, sinó en l'esquema rímic i en l'ús de la *rima cara*. De totes les peces, més d'una vintena presenten una forma única (2, 7, 8, 10-14, 17, 18, 22, 23-25, 29, 30, 34, 35, 37, 38, 39, 41).

El nombre de cobles varia, però generalment, sense comptar les *tornadas*, s'eleva a 6 (23 composicions: 7 cançons, 5 debats, 5 sirventesos, 5 *vers*, el *planh*), a 5 (en 7 cançons). És més estrany trobar-ne de 8 (2 *vers*), de 7 (una cançó i un *vers*), de 9 (la prosa llatina), de 10 (un debat), d'11 (un *vers*) i de 22 (la *Versa*), i d'1 (la *cobla esparsa*).

Pel que fa a les *tornadas*, de totes les peces líriques, n'hi ha 5 que ens han arribat incompletes, per tant no podem saber si en tenia ni quantes. De les 37 restants, totes ofereixen *tornadas*, excepte les que ho exigeix el gènere: la *Corona*, la cançó-calendari on l'absència de *tornada* és deliberada perquè segueix una estructura circular, la *cobla esparsa* i la *proza* llatina. Alguns poemes presenten dues *tornadas*: les cançons 11 (una *tornada* a *Sg*), 26 (una *tornada* a *Sg*), 3 (*t* i *Sg*), 25 (*t*), 39 (una *tornada* a *t*); els sirventesos 36 (una *tornada* a *Sg*), 21 i 14; el *planh* 7; els *vers* 1, 10, 15 i 30; i el cas anàleg de quatre *tornadas* a la tençó 28 (dos per poeta, *t*).

Entre les peces que presenten dues *tornadas*, es respecta sempre la regla que Cornet introdueix al *Doctrinal*, el primer tractat en parlar del *senhal* (Saviotti 2015 i 2017). Quan especifica la relació entre el *senhal* i la *tornada*, ens fa saber que la primera *tornada* conté el *senhal*, mentre que la segona, el nom del destinatari (vegeu III, 4.6).

Efectivament, totes les primeres *tornadas* contenen la *Roza* i el destinatari a la segona (en cas que només hi hagi una *tornada*, el destinatari i el *senhal* poden compartir). Als sirventesos 36 i 14 no s'adreça a ningú en concret a la segona *tornada*, però és on retrobem la clau d'interpretació de l'obra, d'una manera semblant al *vers* 10, que segons Jeanroy s'adreçaria indirectament al Consistori, en tot cas s'adreça a un públic en genèric. Recordem que les referències metapoètiques es troben normalment a la *tornada*, en guisa d'instrucció o de comentari de text per l'auditor o lector. De fet, els únics exemples que no respecten la regla de les *tornadas* és la cançó anònima «Axi cant es en muntanya deserta» (RAO 0.6) i el sirventès «Tant es lo mons ples d'amors descortez» de Joan de Castellnou

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

(BPP 518.9), en el qual la primera *tornada* s'adreça a «Thomas Periç de Foces» i la segona presenta el *senhal* «Mos fis dezirs». Per tant, de cara a una nova edició s'hauria de corregir invertint l'ordre de les *tornadas*, ja que un error de tradició és fàcilment explicable si tenim en compte que les rimes són unissonants.

Les cobles són majoritàriament de 8 versos (20 composicions: 7 cançons, 7 *vers*, 3 debats, 2 sirventesos, i la *cobla esparsa*). A continuació venen els de 9 versos (6 composicions: 2 debats, 2 sirventesos, un *vers* i el *planh*), de 7 versos (2 cançons i un sirventès), de 13 versos (una cançó, un sirventès i un *vers*), de 5 versos (3 cançons), de 6 versos (2 cançons), de 10 versos (un debat i un *vers*), de 16 versos (un sirventès) i de 4 versos (la *proza* llatina).

Pel que fa a la mesura del vers, el decasíl·lab s'imposa en 35 peces. Se serveix també del vers hexasíl·lab en 4 peces líriques (2 sirventesos,¹³³ una cançó i la *Versa*) i en totes les epístoles en díctics i només en un cas de l'heptasíl·lab (la *proza* llatina). A la resta de casos, alterna diversos metres, sigui de dos: el decasíl·lab amb el tetrasíl·lab (una cançó), el decasíl·lab amb el bisíl·lab (un *vers*), l'heptasíl·lab amb el tetrasíl·lab (un debat); sigui de tres: el decasíl·lab amb el tetrasíl·lab i l'hexasíl·lab (el *plany*); o fins a quatre mesures diferents: el decasíl·lab amb el tetrasíl·lab, l'hexasíl·lab i el monosíl·lab (un *vers*).

El vers decasíl·lab presenta sempre una cesura *a minori* (4 + 6). L'únic exemple de cesura lírica (3' + 6) es troba al debat amb Pey Trencavel (32), amb els mots *savi* o *savis* i *coblas*, com van fer notar Noulet & Chabaneau (1888: 151, n. XXIX, v. 50, per *coblas*). De fet, Cornet considera la cesura lírica inacceptable, tant a la *Regla* com al *Doctrinal*:

En pausa de verset	Mas am votz pueys demanda
deu [motz] agutz estar	la penultima granda,
(f, v. 218-9)	vec t'en yshemples: <i>qatre</i> ,
	<i>Peyra, taula, debate</i> ,
	est accen tenc per bo,
	mas en las pauzas no
	(v. 271-6)

En el cas de Trencavel, la cesura lírica és normal, es troba en diversos mots (*savi*, *savis*, *feyro*, *fosso*, *conoysho*), però en el cas de Cornet és talment impropri que ens demanem si es

¹³³ Un dels quals podria ser dodecasíl·lab amb rima interna.

pot tractar d'un desplaçament d'accent per als mots *savi* i *cobla*. Les *Leys* no esmenten aquest mots a la secció «Del accen segons romans» (I, 88-92) per a un possible canvi d'accent, però hi trobem *savia* com a sinònim de *saviesa*, que rima amb *fazia* al *Flamenca* (COM, v. 1079), que potser podria explicar una possible modificació d'accent a *savi*. L'altre exemple de cesura lírica es troba en una lliçó de *Sg* (*Roza*, 6, v. 42), la qual cosa ens permet considerar que la lliçó bona és la de *t* (*midons*), tot i que a priori les variants semblin adiafores (tal com les va interpretar Perugi o Olivella).

L'artifici formal de Cornet explora sobretot el terreny de la rima.¹³⁴ Algunes formes semblen haver inspirat les *Leys*, i d'altres ni tan sols s'hi mencionen, com 24, 25 o 41, que semblen ser models per la *Rhétorique* francesa. Els esquemes rímics que cultiva són els següents:

coblas cruzadas: 42

unisonans: 20, 1 (cada cobla comença amb la lletra *a*, semblant a *capdenals* Noulet & Chabaneau 1888 : L, n. 2), **30** (excepte els versos 6-7, on la rima canvia a cada cobla)

capcaudadas singulars: 2 (acabades amb *bordo biocat*), **38, a**

retrogradadas : 37 (*singulars* als v. 2-3, *unisonans* als v. 6-7)

retrogradadas per acordansa : 15

esparsa: 40

coblas caudadas:

unisonans: 5, 31

singulars: 8. L'últim vers de cada cobla és *espars* ou *brut*: **18, 23**

coblas desguizadas:

unisonans: 4

singulars: 34

*doblas: 11, 14,*¹³⁵ **7** (potser *bordo empeutat* al v. 7-8, Noulet & Chabaneau, LIII)

coblas crotz-encadenadas:

unisonans: 6, 26

doblas: 41

singulars: 27

¹³⁴ El *DLF* diu: «Esprit indépendant et frondeur, il s'est néanmoins contenté des formules d'un passé qu'il admirait. Dans la recherche des rimes, en revanche, il fut un véritable virtuose» (1964: 1224).

¹³⁵ Aquestes dues (11 i 14) no ho serien segons les *Flors*.

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

coblas crotz-encadenadas capcaudadas: **24** (*singulars*), **13** (*retrogradadas* la meitat de la cobla)

coblas crotz-caudadas:

unisonans: **19, 28, 33, 36, 10** (*retrogradadas* als versos 2, 3, 5, 6, 7, 8, etc.)

doblas: **35**

coblas retrogradadas: **21**

per acordansa: **3**

coblas encadenadas unisonans de les quals la segona part de la cobla és *retrogradada* respecte a la primera: **32**

coblas estrampas:

unisonans (*estrampas* excepte els dos últims versos) acabades amb *bordo biocat*: **17**

singulars avec *bouts-rimés*: **22**

coblas cadena-caudadas doblas excepte un vers solt comú als dos interlocutors: **29**

coblas alternadas: **25**.

coblas unisonans: **b**

Cornet cultiva també, utilitzant la terminologia de Billy, «réseaux infrarimiques (portant sur la voyelle unique du timbre)» molt complexos: **41** (combinat amb l'homeoteuton i el politeleuton (Billy 1989: 175) i el *mot tornat* «ajutori», **22** (*rims espars*). En la *cobla esparsa* Noulet & Chabaneau assenyalen la *replicacio multiplicada* (*Lays* III, 56) i la paronomàsia (*Lays* III, 170).

Els jocs rímics que consisteixen amb la successió de vocals més un mateix grup consonàntic són freqüents: **17, 22, 25, 26, h**. Així mateix, el joc d'alternança del timbre obert i tancat de la mateixa vocal: **3** (amb estructura «gonique palindromique», Billy 1989: 136), **39** (rimes derivatives), **22**. Les rimes *caras* abunden i entre elles trobem rimes *fenix*, segons la terminologia del *Diccionari de rims* de Jaume March (**8, 18, 23, 38**). Finalment, cultiva l'únic exemple de rimes *couronnées* de la poesia occitana (**24**).

Quant a les peces que no presenten una forma única, és possible en alguns casos suggerir els possibles models (els *contrafacta* es tracten més extensament més avall, 1.2):

Folquet de Lunel (PC 154.7):¹³⁶ **32**

Gaucelm Faidit (PC 167.59): **5 i 31**

Raimon Jordan (PC 404.12): **28**

Peire Cardenal (PC 335.67): **33 i 36**.

¹³⁶ El mateix esquema es troba en una *tenso* anònima entre *trobairitz* (PC 461.56), *unicum* a R.

Raimbaut de Vaqueiras (PC 392.20): 4

Bartolome Zorzi (PC 74.13): 15

Peirol (PC 366.31): 21

Pel que fa al joc de rimes:

Bernart de Pradas (PC 65.1):¹³⁷ 17

Guillem Ademar (PC 202.4): 40

Guiraut Riquier = comte Rodez (PC 248.76): 21

Marcabru (PC 293.1 i 18): 18, 25

Arnaut Daniel (PC 29.3, 6, 9, 14): 17, 18, 22, 39

Pel que fa al contingut:

Raimon Vidal (*Razos*): 14, *Regla*, citat al *Doctrinal*

At de Mons (PC 309.I): citat a d

Peire Cardenal: citat al *Doctrinal*

D'aquestes dades podem destacar, d'entrada, que totes les peces líriques que han servit de model a Cornet (excepte les pròpies, evidentment) es troben al cançoner llenguadocià *C*, i tres d'elles són *unica*. La majoria es copien també al cançoner tolosà *R*, excepte Arnaut Daniel (PC 29.6), Bernart de Pradas, Marcabru (PC 293.1) i la cançó mariana de Folquet de Lunel, absent a *R* però que se situa a l'entorn del comte de Rodés Enric II. Recordem que ambdós cançoners són llenguadocians i coetanis a Cornet: *R* es relaciona amb el Consistori a partir de la mà del *mantenedor* Peire de Lunel. I el cançoner *C* potser es trobava a la biblioteca dels comtes de Foix (León Gómez 2012, 24 et n. 42). Dos ambients, per tant, que els podem vincular directament amb Cornet.

I en segon lloc, els autors més concorreguts i que han influenciat en més peces —a part dels citats per Cornet com At de Mons o Cardenal— són Marcabru i sobretot Arnaut Daniel. Aquesta dada em sembla important perquè els dos trobadors són considerats mestres en les dues venes poètiques en les quals ha excel·lit Cornet i ha estat més valorat: la moral i la filigrana formal.

Cornet ha esdevingut també un model per a altres autors contemporanis o posteriors, com veurem més endavant (III, 8).

¹³⁷ Suggestit per Noulet & Chabaneau.

1.1. Taula de concordances amb Frank (per gèneres)¹³⁸

BPP 558	Frank	Esquema mètric	Esquema rímic	Timbres
Textos lírics				
cançons				
3	644, n. ; 760 a, n.	10 10 10 10 10 10 10 10	a b b a c d d e e d d c a b b a	-as, -es, -is, -os, -us
6	612, n.	10 10 10 10 10 10 10 10	a b b a c d c d	-atz, -ir, -itz, -en
8	810 a, n.	10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'	a b c c b a d d e f f e d g etc.	-alas, -estre, -arsa, -ire, -ansa, -ina, -oza, -ari, -ia, -auza, -etas, -assa, -orsa, -ezi, -auta, -esta, -essa, -apa, -ondre
11	105 a, n.	6 6 6' 6 6 6' 6' 6 6 6 6 6'	a a b a a b b c c d d c b	-ors, -endre, -ir, -ort -e, -iera, -is, -ag -ar, -ia, -ay, -eyns
12	465 a, n.	10' 10 10 10' 10'	a b b a a	-eza, -er
17	870, n.	10 10 10 10 10 10' 4'	a b c d e f f	-ams, -ems, -ims, -oms, -ums, -eza
18	282 a, n.	10' 10' 10' 10' 10' 10'	a b a b a c c d c d c e etc.	-auma, -aze, -ervi, -irle, -olre, -orna, -osca, -angles, -empre, -alpa, -opa, -ergue, -oza
22	879, n.	10 10 10 10 10 10 10 10	a b c b e f g h i j k l m n o p etc.	tan, ten, tin, ton, pac, pec, pic, poc, fals, fels, fils, fols, dans, dens, dins, dons, mal, mel, mil, mol, trap, trep, trip, trop, ras, res, ris, ros, datz, detz, ditz, dotz, fa, fe, fi, fo, mar, mer, mir, mor, nau, neu, niu, nou
23	538, n.	10' 10' 10' 10' 10'	a b b a c c d d c e etc.	-egra, -odi, -orsa, -elcle, -arle, -orbe, -aula, -isc, -ola, -oste, -ona
24	612, n. 151b, n.	10 10 10 10 10 10 10 10 9 1 9 1 9 1 9 1 9 1 9 1 9 1	a b b a c d c d d e e d f g f g a a b b b b a a c c d d c c d d	-an, -o, -ar, -i, -ort, -art, -atz, -ens, -etz, -e, -a, -ic, -os, -as, -es, -ay
25	571, n.	10 10 10 10 10 10 10	a b b a c c d a c c a b b d	-ex, -ix, -ox, -ux
26	612, n.	10 10 10 10 10 10' 10 10'	a b b a c d c d	-ert, -art, -ort, -ori
39	421, n.	10 10' 10 10' 10 10' 10' 10	a b a b c d d c	-ortz, -uelha, -uelh, -oza
41	421, n.	10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'	a b a b c d d c	-orta, -orte, -orti, -orto -orda, -orde -ordi, -ordo -ausa, -auze, auzi, -auzo -aussa, -ausse, -aussi, -ausso -erna, -erne, -erni, -erno -erta, -erte, -erti, -erto

¹³⁸ [sn]: sense número de referència a la BPP

BPP 558	Frank	Esquema mètric	Esquema rímic	Timbres
versos				
1	624, n.	10 10 10 10 10' 10 10 10'	a b b a c d d c	-ay, -atz, -assa, -es
2	627, n.	10 10' 10' 10 10 10' 10' 10 2	a b b a c d d c c c e e c f g g f f, etc.	-oy, -ota, -ars, -arma, -iva, -ot, -arta, -aula, -aur, -istre, -astre, -ost, -aubra, -etge, -ort, -erle, -auja, -ug, -onis, -erre, -ol, -eta
10	592, n.	10 10' 10' 10 4 4 6 1 10 10	a b b a c c d d e e e b b e c c d d a a	-ix, -ensa, -er, -ans, -als
13	612, n.	10 10 10 10 10 10 10 10	a b b a c d c d d c c d e f e f, etc.	-iers, -us, -an, -ar, -ol, -anhs, -en, -utz
15	624, n.	10 10 10 10 10 10 10 10	a b b a c d d c c d d c a b b a a b b a c d d c, etc.	-us, -es, -ic, -en
30	624, n.	10 10 10 10 10' 10 10 10'	a b b a c d d c a b b a c e e c, etc.	-os, -ir, -el- or, -onh, -a, -anh, -en, -ar
35	577, n.	10 10' 10' 10 10 10 10' 10'	a b b a c c d d	-im, -alba, -onh, -iga, -o, -ega, -ar, -ensa, -os, -ura, -es, -ia, -at, -ira, -os, ¹³⁹ -ayshe
37	624, n.	10 10' 10' 10 10 10 10 10	a b b a c d d c c e e c a d d a	-er, -anha, -atz, -an, -ensa, -ia, -enga, -ona, -endas, -obras, -isca
38	624, n.	10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'	a b b a c d d c c e e c f g g f, etc.	-oble, -uca, -ondre, -onba, -eca, -igne, -ora, -aca, -ica, -euge, -uscle, -arda, -acle, -ombre, -aura, -edre, -ostre, -ista, -endre
27 Gardacors	612, n.	10 10' 10' 10 10 10 10 10	a b b a c d c d	-ors, -eda, -an, -a -orn, -enssas, -ops, -utz -iers, -ures, -ort, -en -otz, -arma, -ar, -es -iet, -ura, -or, -ut -atz, -assas, -ir, -itz -os, -auzas, -ays, -al -anh, -es, -ols, -ieu -otz, -adas, -as, -e -us, -eri, -zer, -cors -ielhs, -iure, -egz, -u -eu, -assas, -es, -at -es, -at
20 vers ?	624, n.	10 10 10 10 10' 10 10 10'	a b b a c d d c	-al, -iers, -ada, -en
34 Versa	112 b, n.	6 6 6' 6 6 6' 6 6 6' 6 6 6' 6'	a a b a a b c c d c c d d	-ersa, -ers, -ilhs, -ora, -ir, -eyre, -iers, -ada, -at, -ia, -er, -ossa, -el, -enda, -al, -ura, -ay, -alba, -ens, -essas, -an, -ayre, -ans, -i, -ops, -inas, -ag, -orta, -eg, -auza, -ort, -enga, -en, -ari, -etz, -erre, -anhs, -anha, -ar, -ima, -uelh, -ire, -atz, -

¹³⁹ En aquest cas, la repetició de la rima -os es tracta d'un error de tradició. Sg conté la rima en -ar, però a tornada reapareix -os.

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

BPP 558	Frank	Esquema mètric	Esquema rímic	Timbres
				<i>aris, -ey, -ansa, -eg, -edas, -ius, -ano, -ems, -ach, -os, -erra, -eu, -atge, -ou, -era, -eu, -ama, -aus, -obras, -e, -era, -an, -obra, -u, -ieyra, -ix, -amo, -ap, -arma, -es, -ansas, -ern, -erna, -ieg, -aga, -a, -ada, -on, -alba, -it, -ayre, -at, -us, -ida, -o, -ure, -els, -elba</i>
sirventesos				
4	600, n.	6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6	a b b a c c d d e e f f g g h h	<i>-er, -es, -uelh, -ens, -ier, -anh, -ar, -os</i>
14	105 a, n.	6 6 6' 6 6 6' 6' 6 6 6 6 6'	a b a a b b c c d d c b	<i>-ors, -endre, -ir, -ort, -e, -ieyra, -is, -atz, -ar, -ia, -ay, -enhs</i>
21	705, n.	10' 10 10 10 10 10' 10'	a b b c c d d d c c b b a a	<i>-ayna, -ort, -is, -enda</i>
31	706, n.	10 10 10 10 10 10' 10' 10 10	a b b c c d d a a	<i>-an, -es, -ors, -atge</i>
36	577, n.	10 10 10 10 10' 10' 10 10	a b b a c c d d	<i>-ar, -en, -ia, -ans</i>
42	624, n.	10 10 10 10 10 10 10 10	a b b a c d d c	<i>-ic, -en, -us, -es</i>
planh				
7	376 a, n. 360 a, n.	10' 10 10' 10 10 10 4 6' 6	a b a b c c d a d	<i>-ura, -ieu, -or, -ortz, -atges, -ier, -ens, -atz, -ayres, -os, -ix, -es</i>
debats				
5	706, n.	10 10 10 10 10 10' 10' 10 10	a b b c c d d a a	<i>-an, -es, -ors, -atge</i>
19	577, n.	10 10 10 10 10 10 10 10	a b b a c c d d	<i>-or, -atz, -os, -ir</i>
28	578, n.	10' 10 10 10' 10 10 10 10'	a b b a c c d d a	<i>-ensa, -ir, -e, -ier</i>
29	338 a, n.	7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 4 7	a b a b b c c d d d	<i>-ia, -ay, -eta, -òs -iera, -en, -ina, -us -eta, -iva, -ar, -ós -endi, -o, -anas, -ems -ensa, -ay, -ura, -elhs</i>
32	302, n.	10 10 10 10 10 10 10 10	a b a b b a b a	<i>-ar, -or</i>
33	577, n.	10 10 10 10 10' 10' 10 10	a b b a c c d d	<i>-ar, -en, -ia, -ans</i>
9 Teñçó fictiva-vers	?	10 10 10 10 ...	a b b a...	<i>-at, -aut...</i>
Cobla esparsa				
40	624, n.	10 10 10 10 10 10 10 10	a b b a c d d c	<i>-an, -ar, -or, -ra</i>
Textos lírics l·latins				
a	7 síl. quarteta	7' 7' 7' 7'	a b b a	<i>-ardus, -epit, -orum, -egis, -iste, -ebat, -elo, -astus, -ictis, -osus, -ater, -otum, -ator, -ie, -atris, -ivit, -onum, -ite</i>
b	465 a n.	10' 10 10 10' 10'	a b b a a	<i>-atis, -ie</i>
[sn]	latina, vers rythmiq	7 7 7 7 7 7 7 7 7, etc.	a b a b c c d d e e, etc.	<i>-omo, -inis, -auquid, -aves, -equi, -ati, -ape, -emar, -eger, -ema, -ager, -ile, -ean, -asse, -ere</i>

BPP 558	Frank	Esquema mètric	Esquema rímic	Timbres
	ues 7 syll.			
Textos no lírics				
d i f	6 síl. díctics	6 6 6 6 6 6 6 6, <i>etc.</i>	a a b b c c d d, <i>etc.</i>	
e	6 síl. díctics	6 6 6 6 6 6 6 6, <i>etc.</i>	a a b b c c d d, <i>etc.</i>	
c	6 síl. díctics	6 6 6 6 6 6 6 6, <i>etc.</i>	a a b b c c d d, <i>etc.</i>	
g	10 síl. díctics	10 10 10 10 10' 10' 10 10, <i>etc.</i>	a a b b c c d d, <i>etc.</i>	
h	glossa: 6 síl. díctics; text glossat: 624, n.	6 6 6 6 6' 6' 6 6, <i>etc.</i> 10 10 10 10 10 10 10 10	a a b b c c d d, <i>etc.</i> a b b a c d d c	-urs, -aus, -ars, -ers, -ors, -is
[sn] Doctrinal	6 síl. díctics	6 6 6 6 6 6 6 6, <i>etc.</i>	a a b b c c d d, <i>etc.</i>	

1.2. «en ço veyl es mes»: els *contrafacta*

De la seixantena de cançoners trobadorescos, només n'hi ha quatre que han conservat la música d'algunes peces. Són els cançoners *R*, *G*, *W* i *X* (*U* a la tradició francesa), gràcies als quals ha estat possible conèixer la melodia d'unes tres-centes peces. Alguns gèneres, com el sirventès o la tençó, són normalment *contrafacta*, és a dir el nou text es compon en base a una melodia existent. La detecció del *contrafactum* no és sempre evident i no hi ha consens entre la crítica a l'hora de definir-lo.¹⁴⁰ Segons els filòlegs, el préstec de l'esquema mètric i a vegades dels timbres d'un sirventès podria ser un indicatiu clar de contrafactura. En canvi, segons els musicòlegs, la represa d'un esquema mètric i rímic no implica necessàriament un préstec melòdic, i a la inversa, hi ha imitacions melòdiques que ofereixen esquemes diferents.

En el cas de Cornet, podem parlar sovint d'intertextualitat, però els casos de *contrafacta* resten més incerts si partim de la definició dels musicòlegs. Des de la filologia, s'han suggerit els models següents:¹⁴¹

- 1) Gaucelm Faidit: la seva cançó «Tant ai sofert longamen grant afan» (PC 167.59) hauria servit de model al partiment «Ara·m digatz, En Guilhem Alaman» (5) i

¹⁴⁰ Vegeu per exemple la distinció del terme entre filòlegs i musicòlegs a Chaillou & Rillon (2015).

¹⁴¹ Els esquemes, estructures i fórmules melòdiques provenen de la BEdT.

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

al sirventès de croada «Per tot lo mon vay la gen murmuran» (31) (Noulet & Chabaneau 1888: XXXVI; Billy 1994: 30). La melodia de Faidit es conserva a *G* (f. 30) i a *R* (f. 46).¹⁴² Frank (706: 1).

Esquema mètric: 10 10 10 10 10 10' 10' 10 10

Esquema rímic: a b b c c d d a a

Timbres: an, es, ors, atge

Estructura musical: thr-c

Fórmula melòdica: A B C D E F G H J

- 2) Peirol: la cançó «Si be·m sui loing et entre gent estraigna» (PC 366.31) hauria servit de model al sirventès «Ins en la font de cobeytat se bayna» (21) (Noulet & Chabaneau XXXVI; Billy 1994: 30-1). Atestació melòdica conservada a *G* (f. 50). Frank (707: 7).

Esquema mètric: 10' 10 10 10 10 10' 10'

Esquema rímic: a b b c c d d

Timbres: anha, ort, is, enda

Estructura musical: thr-c/rep.

Fórmula melòdica: A B C D C D D' B' (A B C D C D' B' segons Aubrey 1996: 164)

- 3) Blacasset: la cançó «Si·m fai amors ab fizel cor amar» (PC 96.11) hauria servit de model al partiment entre Cornet i Arnaut Alaman «Pres m'es talans d'un pec partimen far» (33) i al sirventès «Qui dels escax vol belamens jogar» (36). De fet, el model de Blacasset va gaudir de molta fortuna entre els trobadors, sobretot Peire Cardenal al seu cèlebre sirventès «Un sirventes novel voill comensar» (PC 335.67). Atès que la melodia del *contrafactum* de Cardenal es conserva i atesa la relació entre Cardenal i Cornet, suggerim que el model directe de Cornet és, de fet, el sirventès de Cardenal, essent Blacasset el model indirecte d'una melodia que havia esdevingut ben coneguda en bona mesura gràcies a Cardenal. Atestació melòdica de Cardenal a *R* (f. 69v). Frank (577: 110bis).

Esquema mètric: 10 10 10 10 10' 10' 10 10

Esquema melòdic: a b b a c c d d

Timbres: ar, en, ia, ans

¹⁴² Vegeu també Aubrey (1996: 60 i 158).

Estructura musical: AAB

Fórmula melòdica: A B A B C D B' C'

- 4) Châtelain de Coucy: Raffaella Pelosini (1999: 214, n. 36) va proposar la cançó de croada en llengua d'oïl «Li noviauz tanz et mais et violete» de Coucy (RS 985) com a model possible pel *planh* de Cornet «Aras quan vey de bos omes fraytura» (7). La mateixa cançó de Châtelain va servir de model a l'anònima cançó piadosa francesa «Chanter m'estuet de la virge pucele» (RS 611b), però el text de Cornet seria l'únic exemple conegut en llengua d'oc. En realitat, el *planh* de Cornet no reproduïx el mateix esquema ni des d'un punt de vista estròfic ni mètric, i les rimes tampoc són semblants. Encara que això no sigui una exigència dels *contrafacta*, res no exclou que la melodia sigui original. De fet, segons les *Leys*, els *planhs* «han de tenir novel so» (III, 346-8), però segons la *Doctrina de compondre dictats*, «pot[z] lo fer en qual so te vulles, salvant de dança» (Marshall 1972: 96, l. 58). Pelosini afirma que «l'assenza di riscontri testuali precisi tra il *planh* e une delle due liriche oitaniche non permette oerò di indicare con esattezza il testo generativo», però més endavant parla de «tutta probabilità», en base al «rapporto generativo del *planh* dalla canzone di crociata» en els textos trobadorescos de la segona meitat del segle XIII (1999: 213-4). Pelosini no argumenta les raons que l'han conduït a fer una tal associació dels dos textos.¹⁴³ Atestació melòdica a *R* (París, BnF, fr. 1591), *V* (BnF, fr. 24406), *K* (París, Arsenal, 5178), *P* (BnF, fr. 847), *X* (BnF, na 1050), *O* (BnF, fr. 846), *M* (BnF, fr. 844), *T* (BnF, fr. 12615), fr. 765 (Bédier & Aubry, 1909: 90). Mölk (966: 1507).

Esquema mètric:¹⁴⁴ 10 10 10 10 10 10 10 6

Esquema rímic:¹⁴⁵ a b a b b a b

¹⁴³ Els versos 6-7 de la primera estrofa de Châtelain de Coucy: «que cele ou j'ai mon cuer et mon penser / tieigne une foiz entre mes braz nuete» sí que recorden el v. 39 de la cançó 6 de Cornet: «e soy ab liey, braç a braç, desvestitz» en la versió de *Sg*.

¹⁴⁴ Sis cobles *ternas* de vuit versos. «Rimes riches, rime paronyme, rime identique, rime homonyme, césure lyrique, césure féminine élidée» (Mölk 1971: 447). El *planh* de Cornet té sis cobles de nou versos més dues tornades de cinc versos (Frank 376a: n.): 10' 10 10' 10 10 10 4 6' 6, o bé de vuit versos (Frank 360a: n.): 10' 10 10' 10 10 10 10' 6. Pelosini ha tingut en compte sense cap dubte aquest darrer esquema mètric. A *t*, la impaginació és com el segon esquema, però el signe després de la quarta síl·laba no és com el de la cesura (un punt volat), sinó que hi ha les dues barres obliqües que indicarien més aviat un canvi de vers que una rima interna.

¹⁴⁵ Cornet: a b a b c c d a d, o bé : a b a b c c a d.

Timbres: ¹⁴⁶ ete, er

- 5) Anònim: la tençó entre Cornet i Peire de Ladils «Frayre Ramons de Cornet, per amor» (19) repren la melodia de la cançó anònima «Ara's can vey que'l glas e la frejor», una cançó desconeguda de la qual només en coneixem l'*incipit* i el préstec gràcies a la rúbrica conservada a *t* al final de la tençó: «E va'y el so: "Ara's can vey que'l glas e la frejor"». Peire de Ladils ha previngut al seu adversari poètic quina melodia ha de fer servir com a model, la qual cosa demostra que l'intercanvi de cobles no era en directe. Es tracta d'un dels pocs exemples, o potser l'únic, on s'explicita la font melòdica.
- 6) Raimon Jordan: la cançó «Vas vos soplei, en cui ai m'es m'entensa» (PC 404.12) hauria servit de model a la tençó «Mossen Ramon de Cornet, si'us agensa» amb Peire de Ladils (28) (Noulet & Chabaneau 1888: XXXVI; Perugi 1985: 133, n. 62; Billy 1994: 31-2). La melodia de Jordan va tenir molt èxit, però no s'ha conservat. Frank (578: 5).

Esquema mètric: 10' 10 10 10' 10 10 10 10 10'

Esquema rímic: a b b a c c d d a

Timbres: ¹⁴⁷ ensa, ir, e, iers

- 7) Raimbaut de Vaqueiras: la cançó «Ja no cugie vezer» (PC 392.20) ha servit de model al sirventès de croada «Anc no cugie vezer» (4), com podem apreciar pel primer vers, que ret homenatge al seu model, del qual no se'n conserva la melodia (Noulet & Chabaneau 1888: XXXVI; Billy 1994: 31). Frank (105a: n.).

Esquema mètric: 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Esquema rímic: a b b a c c d d e e f f g g h h

Timbres: er, es, olh, ens, ier, anh, ar, os

- 8) Ramon de Cornet: la seva pròpia cançó «Cen castels e cen tors» (11) sembla ser el model del sirventès «Dels sotils trobadors» (14), ja que presenta un esquema únic. La melodia, per tant, no es conserva. Frank (105a: n.)

Esquema mètric: 6 6 6' 6 6 6' 6' 6 6 6 6 6'

Esquema rímic: a a b a a b b c c d d c b

Timbres: ors, endre, ir, ort

¹⁴⁶ Cornet: ura, ieu, or, ortz.

¹⁴⁷ La rima *d* és *-ier* a la tençó de Ladils i Cornet.

Dels vuit models proposats, només es conserva la melodia dels quatre primers: Gaucelm Faidit, Peirol, Cardenal (que al seu torn segueix Blacasset) i Châtelain de Coucy.

En un article en què es reflexiona sobre els *contrafacta*, F. J. Oroz es preguntava: «¿Hasta qué punto es lícito incluir en el repertorio melodías que no han sido compuestas para el texto en cuestión? En teoría podríamos limitarnos en tales casos a indicar simplemente el modelo según el cual se canta un texto, remitiendo al original, y renunciando a transcribir la melodía. Pero en el caso concreto del occitano, teniendo en cuenta la singular tradición musical, esa cuestión de “originalidad” es superflua. Creemos que los *contrafacta* deberán figurar en el cancionero a condición de que conste con relativa certidumbre que un determinado texto fue, en efecto, cantado con una melodía determinada.» (1994: 219). De les peces citades, l'única que podem certificar que es tracta d'una contrafatura *stricto sensu* és el cas 5, on la font és mencionada (19) però de la qual no en conservem ni la melodia ni el text. Per la resta, ens movem en el terreny de l'especulació. Dels vuit models proposats, set es basen en la identitat de l'esquema mètric, rímic i dels timbres, com és el cas també per la peça 19, de la qual estem segurs que sí que hi ha préstec melòdic i que, per tant, avala en certa mesura la hipòtesi dels models suggerits.

Es podria també al·legar la definició de *sirventes* que dona Cornet al seu *Doctrinal*:¹⁴⁸ «cum vers es sirventes, / mas en ço veyl es mes, / et pot de mals parlar, / que vers non o deu far.» (v. 397-400). Si en altres tractats de versificació anteriors es parla del préstec melòdic en termes de possibilitat,¹⁴⁹ en Cornet la regla és clara, com ho serà més endavant a les *Leys*: «Sirventes es dictatz ques servish al may de vers o de chanso en doas cauzas. la una. cant al compas de las coblas, lautra cant al so» (I, 340), on s'especifica que la melodia prové de la cançó o del *vers*, detall absent a la definició de Cornet, com també el *compas*, és a dir l'esquema mètric.

Entenem, per tant, que tenim la «relativa certidumbre» que demanava Oroz per als *contrafacta* de Cornet. Així doncs, ens hem aventurat, i insistim que ho hem fet amb un objectiu més experimental i lúdic que rigorós i científic, a reproduir de manera aproximada cinc peces de Cornet que corresponen a tres models proposats dels quatre que conserven la melodia: Peirol, Gaucelm Faidit i Cardenal/Blacasset (hem exclòs, per tant,

¹⁴⁸ No defineix les tençons ni els partiments al *Doctrinal*.

¹⁴⁹ Vegeu per exemple la *Doctrina de compondre dictats*: «E pot lo far en qualque so te vulles; e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canço» (Marshall 1972: 96, l. 35-6).

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

la hipòtesi de Pelosini), incloses a l'apèndix musical. Amb aquest propòsit, i per qüestions pràctiques d'interpretació, ens hem basat en la transcripció moderna i la interpretació rítmica de l'edició clàssica de Gennrich (1958-60), tenint en compte les altres edicions i els manuscrits.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Apèndix presentat a Navàs (2017).

2. L'amor

2.1. «e si pogues que feyra ·C· volums tot de chansos»: les cançons

Si cum vers es chansos,
 empero las razos
 devon d'amor parlar,
 ses dire mal estar,
 e deu coblas haver
 sinc o sieys per dever.
Doctrinal de trobar (v. 381-6)

Podriem distingir dues grans categories entre les cançons: el «texte» líric, la cançó de lloança tradicional, i el «contre-texte», emprant la terminologia de Bec (1984: 14), és a dir, la paròdia, representada per tres peces molt diferents les unes de les altres però que tenen en comú el to humorístic i burlesc. Jeanroy ja havia agrupat aquestes tres composicions sota el títol de «poésies facétieuses et grivoises» (1949: 50-1).

Pel que fa al primer grup, la destresa del poeta resideix sobretot en l'experimentació formal, que representa l'aspecte més valorat del gènere (conegut tradicionalment com a *trobar ric*). El contingut fixat pels tòpics de l'amor cortès està subordinat a l'artifici formal i retòric, sobretot pel que fa a les rimes. Vegem per exemple les referències recurrents a l'habilitat del poeta en correspondència amb la bellesa de la dama. El poeta demana que l'esforç en fer bones cançons sigui compensat per part de la dama lloada:

Tostemps en may per la Roza m'esperti
 de far chanso, que sul cap me revert[o]
 li joy d'amor que de chantar m'esperto
 lauzan midons, a cuy de joy revert[i].
 (41, v. 49-52)

A vos me clam del que te renos nos,
 qu'ieu'n so de cans e de tot solas las,
 e ses molhar ab un gros ferras ras
 per que n'an flax, dona, mas chansos sos,
 e si no'm datz lo joy que promes m'es
 d'amor leyal, l'alres que de say say
 no'm pot valer, so'm cug, un poges ges
 don mos captenhs cum d'ome savay vay.

Roza d'abril, quar etz de gran pes, pes
 qu'ieu chan per vos e'u vuelh far val may may,

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

quar de Caumon etz d'onor temples ples
on de salut ·I· ses plus querray ray.
(24, v. 33-44)

Amors no vol qu'ieu lun temps diga mal
de lies que·m ven mala serbe per mel,
ans volgra be que·n fezes chansos mil,
si tot mon cors ab basto fier e mol.
E donx trayray lo mieu saber del trap
on s'era mes per deffugir al trep
dels trobadors, quar midons es de trip
mot poderos e de gran valor trop.
(22, v. 17-24)

Així, l'obtenció del *joi* seria proporcional a la bellesa en l'art de compondre versos:

Ja no·m fassatz, ma dona, lo falbert
ni l'orgolhos, ni·m tenhatz per muzart,
si tot no·m puesc lo ters valer ni·l quart
del vostre pretz, lo qual tenetz ubert;
que si·m dones Amors un'aytal sort
que·m fezes leu vostre cors ajutori
leyal e bo, que fossem d'un acort,
de bel dictar passera san Gregori.
(26, v. 25-32)

On potser més s'evidencia la dimensió metapoètica i l'artifici rímic lligat a la cançó és al poema següent:

El mes d'abril, quan vey per mieg los cams
albres floritz per la dossor del temps,
faray chanso de bels motz e de prims
(que de grossiers no la prezi ·III· ploms)
quar vos etz cert, a cuy la fau, clars *lums*
qu'enlumenatz lo mon de gran beleza,
na Gent apreza.
(17, v. 1-7)

Anch no languit pel vedat frug Adams
ni mariniers per falhimen de rems
may qu'ieu per vos fau, dona, sercan rims
 cars e suptils, don mos sabers jay soms,
 e si pogues que feyra ·C· volums
 tot de chansos, dizen vostra nobleza
 de gran auteza.

(17, v. 15-21)

Dona, vos etz certanamen le rams
 que met sas flors e sas fuelhas essems
 contra l'ivern e sus aut pels somsim,
 per mielhs gardar que madura sos poms.
 Si que del foc don no pot ishir fums
 art lo mieus cors d'amor qu'en vos ha meza,
 Flors de gayeza.

Per « ams », per « ems », e per « ims » e per « oms »,
 Roza, se'n vay ma chansos, e per « ums »,
 de vos parlan, e vay la fis en « eza »,
per may d'apteza.

(17, v. 29-39)

Més enllà de la influència del *Càntic dels Càntics* i de sant Bernat, Perugi ha destacat també la proximitat amb certs versos d'Arnaut Daniel (1985: 113-4). Arnaut Daniel és també un model per a les cançons de rimes *caras* (al·ludides al v. 17-8 de 17):

Ges per afan de vos amar no's tortz
 mos fermes volers, ans creys tot jorn e bruelha,
 que semblans es als albres vertz e fortz
 que per ivern no perdo ram ni fuelha.
 Pero de far vers e chansos me duelh,
 quar no'm val re, pros dona graciosa,
 mas tan valetz que de joy n'etz espoza,
 per que'm sera dezonors si me'n tuelh.
 (39, v. 9-16)

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

Més enllà de la referència a la sextina de «mos fermes volers» (PC 29.14, v.1), els v. 10-2 recorden els versos 11-2 de la cançó de Daniel «En breu brizara» (PC 29.9) i els v. 1-2 d'«Ans que·l cim» (PC 29.3), on es troben les rimes *fuoilla=tuoilla=duoilla=despuoilla*, que en Cornet les trobem sempre al mateix vers de la cobla que Arnaut Daniel. Les mateixes rimes, en una altra situació, apareixen també a «Chanso so» (PC 29.6). Com Daniel, la descripció de la dama reprèn el motiu de l'arbre de Jessè (Isaïes, 11, 1-2), molt recurrent en Cornet (12, 17, 35, 39, b) i en la poesia al·legòrica del XIV (Austorc de Galhac BPP 473.1 o Arnaut Donat BPP 471.1, per exemple):

En lauzar vos chantan es mos acortz,
car albres etz que florehs gent e fuelha,
si que met frug, lo cals er mos cofortz
sol que me·n detz o qu'ieu mezeys ne cuelha ;
car ja de flors ni de frug ni de fuelh
no·us prendray tan, franca res temeroza,
que puesca dir la vils gens envejoza
qu'ie[u]·n prendi may que fin'amors no·n cuelh.

Pretz e valors e beutatz se recuelh
en vos tot jorn, Roza, flors precioza,
per que·us am tan que m'arma n'es giloza,
si que la mortz, si no·m valetz, m'acuelh.

(39, v. 33-44)

Verays fruchiers ab frug de gran dousseza,
Mayres de Dieu verges, ab gran esper
atende[m] vos que nos deyne valer
vostra merces, nos gitan de maleza,
joy receben d'espirtual gayeza.

Verges umills, vos etz, Dona, per ver,
Roza plazens, benolens per santeza,
fresqua totz tems, agradans e corteza.
Vostra chansos, dona mot gent apreza,
ordena faitz, secretamen, d'apteza.

(12, v. 21-30)

L'experimentació formal va lligada a la cançó mariana com a símbol de la bellesa, de la perfecció i de la *suptilitas*. La poesia llatina i marial de l'època també es caracteritza per l'artifici formal, com les *rimes contraintes*, els acròstics, etc.¹⁵¹ El mateix ocorre amb la poesia en llengua d'oïl: «Au premier tiers du XIV^e siècle, la formule variable du poème lyrique se fixe : la chanson pieuse, par contrecoup, se métamorphose en *serventois*. C'est, comme l'atteste son nom même, un poème de service (...) Le grand mouvement allégorique est en train de naître dans la poésie mariale ; le poète inspiré, ou averti, recourt à la science, ou plutôt à l'art, que certains théoriciens de la rhétorique du XV^e siècle vont tenir pour une catégorie de *poetrie* : l'usage congru d'une figure pour orner le discours et surtout pour fonder le raisonnement analogique.» (Gros *HFL*: I, 466).

El gust per l'ambigüitat i l'obscuritat conceptual consisteix també un altre tret característic (conegut tradicionalment com a *trobar clus*). La Verge és lloada seguint els tòpics de la lírica profana, jugant, doncs, amb l'ambigüitat, començant pel *senhal* «Rosa», que esdevé un recurs literari conscient, buscat i valorat, com demostren la glossa de Cornet al Bernat de Panassac (h), i a la inversa. L'exemple següent il·lustra com la descripció física en termes marians s'adreça a la comtessa d'Armanyac:

Dieus a midons fayta de bel cumpas
 e d'avinen cors, umil e cortés,
 e cugi me tot cert que l'aspies
 Sans Esperitz, en soy fermes e certas,
 que mot la vey suptil vas totas fis,
 plazen, suau, parlan digz cabalos,
 perque temblar fetz ades los mieus os
 sos prims esgartz que mens no'n fo degus.
 (3, v. 33-40)

La d'Armanhac comtessa, don pretz fis
 nays si cum fa de roza l'aygaros,
 vuelh yeu lauzar, fazen bonas chansos,
 car de valor es a totas desus.
 (3, v. 53-6)

¹⁵¹ Vegeu els estudis de Gros.

Una part de la crítica ha interpretat l'ambigüitat i l'obscuritat a l'obra de Cornet com un pretext per expressar en clau el seu espiritualisme, sobretot a partir del concepte misteriós de *joy* o *gaug segon* (Noulet & Chabaneau 1888: XXXIX), Perugi (1985), Nelli (1975), Passerat (2003 i 2005). Aquesta lectura ha estat rebutjada per Olivella, que en dona una explicació més aviat estilística (2002a: 419 i 482-91; 2006). De fet, la majoria de cançons de Cornet no difereixen gaire de les dels poetes coetanis, com la peça de Bernat de Panassac, glossada per Cornet (h). Com ja hem dit anteriorment (I, 1.2), la lectura espiritual ha estat sobrevalorada, segurament perquè es parteix d'una premissa que no compartim, el fet de considerar Cornet com un personatge marginal, excepcional i fora del comú. Vegem aquest terme a les cançons 6 i 26, que presenten, per altra banda, variants adiafores molt significatives, que poden fer pensar a variants d'autor. A la cançó 6, el poeta es plany de l'espera del *joi* amorós i del seu patiment sense que hagi rebut la més mínima compensació per part de la dama. Només troba el repòs quan dorm, gràcies al poder evocador del somni, que li permet de retrobar-se amb ella:

t

La nuegz el lieg, quant yeu me soy colcatz,
es pres de jorn ans que puesca dormir
pessan de cor cum la sabray servir
cecretamens e far sas volontatz
e pueus, Amors, quan me soy adormitz
porta me·n lay, so·m cugi certamen,
estar ab lies bras e bras totz vestitz
per que tostemps volgra viure dormen.
(6, v. 33-40)

Sg

La nuyt el lietg, can yeu me soy colcatz,
es pres de jorn ans que puscha dormir
pensan de cor can la poray servir
e car tener e far sas volentatz
e puys, Amors, can me suy adormitz,
porta me·n lay, ço·m cugi certamen,
e soy ab liey, braç a braç, desvestitz,
per que totz temps volgra viure durmen.
(6, v. 33-40)

A la tornada, li implora que li atorgui el *joi*:

t

Dels mals qu'ieu ay puesc ben esser gueritz
sol per midons, no per altra viven,
mas botos es de roza gen garnitz
e quant er grans, donar m'a jauzimen.
(6, v. 41-44)

Sg

Dels mals qu'ieu ay pussh esser ben garitz
per ma Roza, no per altra viven,
per qu'ell sopley, mas juntatz, ab grans critz
que·ll gautg segon me do, qua ley me ren.
(6, v. 41-44)

Aquesta cançó ofereix l'exemple més interessant i més complex de la tradició cornetiana. La col·lació dels dos testimonis, malgrat les llacunes de *t*, ens permet de descobrir un gran nombre de variants adiafores, que tant podrien ser degudes a una intervenció molt activa per part del copista, com a dues fases redaccionals diferents per part del mateix Cornet. Els testimonis *t* i *Sg* presenten normalment variants adiafores, com l'alteració de l'ordre de mots, per exemple, però en aquest cas la substitució de versos sencers modifica el sentit d'alguns passatges, de manera que en deriven dues redaccions diferents, de les quals és molt difícil de discernir quina és la lliçó original (si n'hi ha només una). En general les lliçons de *t* em semblen més correctes, però en el cas del v. 39 és *Sg* que aporta la lliçó bona. De fet, Noulet & Chabaneau, sense haver vist el text de *Sg*, proposaven en nota d'esmenar la lliçó de *t* a «ses vestitz?» (1888: 146), conscients de l'error de *t*.

Segons Perugi, es tracta d'una autocensura del poeta, que «ha inteso corpore pudicamente la nudità di un ben noto topos trovadorico con i panni che gli fornivano gli inquisitori e i fondatori della Gaya Scienza» (1985: 104). Però, tal com va destacar Olivella (1998a), el pudor d'aquesta innovació o variant d'autor no s'escau a la lliçó que presenta *t* a la tornada, molt diferent de la de *Sg*. Contràriament al que podríem esperar, la tornada de *Sg* presenta elements més piadosos: el poeta *sopley, mas juntatz* (v. 43) i l'enigmàtic *gautg segon*, que sens dubte fa referència a l'acompliment del desig carnal del poeta però que recorda els *gaug* o les joies de la Verge. En canvi, *t* presenta una tornada molt més sensual, que augura d'una manera força sorprenent l'obtenció del *joi* en un futur, deixant entendre que la dama és encara massa jove i verge (Olivella en destaca la intertextualitat amb el *Roman de la Rose* i la simbologia del *boto* per referir-se a la virginitat de la donzella).

Si la lliçó *totz vestitz* sembla un error per innovació d'un copista, la tornada sembla una doble redacció per part de l'autor (o certament s'hauria de dubtar de l'originalitat de l'autor). Tant els autògrafs de *Sg* com de *t* són contemporanis a Cornet, una situació molt diferent a la que podem trobar en els cançoners dels trobadors clàssics, per exemple. És difícil, si no impossible, de discernir quina lliçó és la més propera a l'original. I si es tracta de dues versions redaccionals, tampoc podem distingir quina versió és anterior i quina posterior. Sembla que la lliçó *gautg segon*, única en Cornet, només pugui venir de l'autor, ja que la tradició literària no ens forneix aquest concepte. Des d'aquest punt de vista, les lliçons de *t* podrien ser considerades una innovació davant un concepte obscur. En canvi, la tornada de *t* ens sembla original per dues raons: d'una banda, la intertextualitat irònica

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

d'aquest passatge al debat amb Guilhem Gras (29), on sembla que aquest darrer evoqui la tornada de *t*: «l'albres que met la rozeta | quan respian ab sos botos | es le rix o violeta» (v. 41-3). D'altra banda, el v. 42 de *t* (*sol per midons*) respecta la cesura 4+6, mentre que la lliçó de *Sg* (*per ma Roza*) és lírica, una cesura impròpia a Cornet, tal com hem dit a l'apartat anterior (III.1). En definitiva, tot sembla indicar que aquest poema conté una barreja de variants de tradició i de variants d'autor.

A la cançó 26, el poeta també expressa el dolor causat per l'espera del *joi*. Se serveix de metàfores habituals com la fletxa de l'amor o el foc:

Le mieus sabers joy deziran se pert,
dona, per vos, que'm feritz ab un dart
lo jorn qu'ieus vi premier, que d'autra part
me trasforet, don ay gran mal sufert.
Pero midons, la fin'amors qu'ieus port
e'l bos volers m'an fag gran ajutori,
d'aytan sivals que donat m'an conort,
prometen joy, pel cal atenden mori.
(26, v. 1-8)

El seu amor envers la dama i el seu turment són més forts que els de sant Robert i sant Lleonard envers Crist. Després d'haver expressat la seva esperança, el poeta formula la requesta de *merce*, lloant el *pretz* de la dama i sol·licitant-li una cita:

t
Ans piegz no trays lo cors de san Robert
per Gezu Crist ni le de san Leunart
que'l meu per vos fay, dona, que totz art
del foc d'amor, aysso crezatz per cert,
mas car vos tenh nueyt e jorn en recort,
me fay soen bos espers ajutori.
La bona fes me do venir al port
del sobrier gaug, on yeu pessen demori.
Pueys qu'ieu vos ay mon trebalh descubert,
vos clam merse que d'un plazen regart
me regardetz, car per gienh ni per art
joy no'm seran, dona, ses vos ufert.
(26, v. 9-20)

Sg
que'l meu per vos ha fatg qu'enqueras art
del foch d'amor, e sabetz o vos cert,
del gautg segon, hon yeu tot jorn demori.
E pos qu'ieu vos ay mon trebayll descubert,
vos clam merçe que d'un piados esgart
agatz vas me, car per gyn ni per art
joy no'm sera, dona, ses vos ufert.
(26, v. 11-12, 16, 17-20)

Finalment, el poeta es compara a un ermità que sofreix esperant la seva mort o la *merce* de la dama, que esdevindrà culpable de la seva mort si no ateny a les seves súpliques:

<i>t</i>	<i>Sg</i>
Dona, si'us platz, totz sols en loc dezert	
iray servir lo mieu voler testart,	
ayga beven, manjan erba ses lart,	
e vestiray gros abit e deguert,	e vestiray negre drap e degert
qu'ayssi m'o ditz le mieus sens que'm remort,	
car vos ay dig que'm fassatz ajudori,	
donx maltrazen vuelh esperar la mort,	
que pueus seray quitis d'espurgatori.	
... may, trop me faretz gran tort	Roza plazen, trop me faretz gran tort
... plazen qu'ieu vuelh per ajudori	si'll joy segon qu'ieu vuyl per ajudori
... en breu, que pueus m'auretz estort	no'm datz en breu, que puyes m'auretz estort
... que, maltrazen, decori.	d'una leysso que, maltrazen, decori.
(26, v. 33-44)	(26, v. 36, 41-44)

Tal com passava a 6 (excepte la lliçó *desvestitz* del v. 39), el text de *Sg* presenta una lectura més devota (v. 18), tot i que no es pot atribuir al Consistori, ja que és precisament el testimoni de *t* que reporta una segona tornada adreçada a la comtessa d'Armanyac i al Consistori. Potser *Sg* ofereix una lectura posterior per tal d'evitar *regart* i *regardetz* (v. 18-19) o la repetició del mot *plazen* (v. 18 i 42). Després del canvi de *plazen* a *piados*, la lliçó *esgart* en lloc de *regart* es podria explicar per tal d'evitar la successió *s + r* (*piados regart*), considerada com un vici per la *Regla* (f, v. 216-7) i les *Leys* (I, 22). En canvi, *agatz vas me* no es pot explicar si el canvi ha estat efectuat abans d'*esgard*. Al v. 41, *Sg* presenta *roza plazen* en lloc del [*joy*] *plazen* de *t*, convertit a *Sg* en *joy segon*, que repeteix, en canvi, el *gautg segon* del v. 16, en lloc del *sobrier gaug* de *t*. La variant *negre drap* podria potser reposar sobre una raó estilística, en aquest cas de la part de *t*, per evitar la successió d'oclusives més vibrants de *negre drap*. Segons Perugi, *Sg* oferiria una versió anterior que associaria el *negre drap* a l'hàbit espiritual i la de *t* seria una versió posterior on es retractaria del seu passat: «Una volta lasciato, come vedremo, l'abito nero per il bianco, e al momento di intensificare i rapporti col Consistori, Raimon si sarà preoccupato di rifarsi una verginità espungendo dalla prima stesura del testo – quale si conserva nel periferico *Sg* – quanto poteva ricordare il suo scomodo passato: perciò muta *regre* nel più anodino, e canonico,

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

gros (corrispondente al *pannum vile* della regola francescana) con il che certo si determina uno slittamento, o almeno un'attenuazione, nel patrimonio connotativo della parola-rima *deguert*; dal canto suo *segon* diventa al v. 16 *sorbier* e al v. 42 *plazen* (facile e automatica, a livello di codice interno, la correlata trasformazione al verso precedente di *Roza plazen* in *Roza de may*)» (1985: 103). Tanmateix, l'endrega de *t* a la comtessa d'Armanyac, si aquesta és Regina de Goth, ens conduceix a datar la peça abans de 1325, abans doncs que fos cistercenc. Com podem observar, és sempre la lliçó de *Sg* que aporta el *joi* o el *gautg segon*. La cronologia de les lliçons variants, siguin d'autor o innovacions per part del copista, no és gens clara: si bé la lliçó de *gautg* o *joi segon* de *Sg* (6 i 26), absent a *t*, coincideix amb una lectura més devota per part de *Sg* i més sensual de la part de *t*, l'excepció de la lliçó *desvestitz* a 6 (v. 39) ens porta a resultats contradictoris. Tal com exposarem més endavant a l'anàlisi de la tradició manuscrita (IV, 2), les variants de *Sg* potser ens menen a un copista extremament actiu i àvid de correccions d'estil. En aquest cas, es resoldria la qüestió de la lliçó original, però encara restaria sense resoldre la innovació del *gautg segon*.

Hem vist a la primera part (I, 1.2) que el *gautg segon* fa referència al desig carnal i ahora al·ludeix a *Les joies de Nostra Dona*, on es refereix a la inseminació de l'Esperit Sant, jugant amb l'ambigüitat i la doble lectura evocada més amunt. Un altre passatge obscur que em sembla que s'ha de llegir en el mateix sentit es troba a la tornada de la cançó 22:

Monges soy blanx e vuelh passar la	nau
del flum de joy si ma Roza, que	neu,
freyt ni calor no tem, m'encenha·l	niu
on met sos huous fin'amors, que·n fay	nou.

(22, v. 41-4)

Noulet & Chabaneau es demanaven «Qu'entend notre auteur par ces œufs que l'amour pond au nombre de neuf?» (1888: 244). Olivella pensa que la xifra *nou* és deguda a la rima. El vers 44 no compta amb cap referent a la lírica trobadoresca, però la imatge del niu d'amor es troba també a Ausiàs March i Joan Berenguer de Masdovelles, sens dubte inspirat en Cornet, com potser també March (vegeu apartat III.8). També la trobem a la poesia anònima conservada entre els papers d'Eiximenis (RAO 0.37). Aquí el sentit potser difereix una mica dels anteriors, però es tracta d'un poema al·legòric on s'expliquen els tres graus d'amor (Sansone 1980):

Al peu del pug un gran arbre crexia
 tro sus al cel, pertit en dotze branchs.
 En cascun branch quatre nius hi vesia
 e 'n cade niu set auzelons tots blanchs,
 e cad'euzell a plomes vint e quatra.
 E son venguts dotze reys per abatra,
 mas intran no poran dins lo castell
 tro que finit s[e]r[a]n tuyt li auzell.
 (RAO 0.37, v. 9-16)

A l'epístola de Matfre Ermengaud trobem la imatge de l'ou: «Sang Esperit obret l'uou atresi / del cal uou pueis le san capos isi [...] le closc del uou fo·l ventre presios / de la Verges, que pueis l'uou espeli» (v. 29-30, 34-35).¹⁵² La imatge de Déu com una gallina que pon ous prové de la traducció siríaca del *Gènesi*. Igualment, a *Isaïes* (10.14) la imatge del niu i dels ous és ben present, però és a partir de la referència d'Ermengaud que podem posar en relació els ous amb la Verge. En aquest context, el número nou lligat a l'Esperit Sant s'omple de sentit. És cert que la rima exigeix *nou*, però contràriament a Olivella pensem que la xifra no és en va i té una simbologia que fa referència una vegada més a la Verge i té una connotació eròtica, com el concepte de *gautg segon*, servint-se a la vegada de la cançó cortesa i la mariana.

El gust per l'ambigüitat i la doble lectura és compartit amb el segon grup de cançons, més «originals» segons un ús anacrònic del terme. Per Jeanroy, les cançons 23 i 18 no serien cançons, sinó «joyeuses facéties» que no són gens hermètiques (1949: 38). Al nostre entendre, es tracta de cançons, ja que l'objectiu és l'obtenció del *joy* i la passió amorosa es descriu seguint els llocs comuns de l'amor cortès, tot i que ho fa en un to humorístic. La 23 presenta la particularitat del personatge al·legòric i la 18 és una paròdia de la cançó trobadoresca. Ambdues peces comparteixen el mateix objectiu lúdic, en canvi la peça 8 difereix de les dues anteriors pel seu caràcter narratiu que l'allunya de les cançons. A la cançó 23, el poeta està en còlera contra una vella negra al·legòrica que l'empeny a desitjar una jove:

Iratz et fels soy d'una vielha negra
 que·m fay voler dona jove, don rodi

¹⁵² Peter T. Ricketts, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, v. V (27252T-34597). Leiden: Brill, 1976.

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

torn son ostal cum buzoç e no podi
de lies vezer so que veser ne degre,
si·m fezes dreg si cum me fay gran forsa.

(23, v. 1-5)

Aquesta vella, que no parla ni hi veu ni sent res, persegueix el poeta a tot arreu i el té completament subjugat al seu caprici:

Trop soy dolens qu'esta velha no parle,
ni veja re, ni senta, qu'ayssi·m torbe,
que per afan en breu crei que·m corbe,
si que lun temps no·m dressaran banh [d'Arle]
ni res mas dregz per la velha que·m fau[la].

La vielha·m sec quan vau manjar a ta[ula],
pueus sec me·l jorn (no say cum li gandisc[a] !),
sec me la nueg el lieyt que no dormis[ca],
sec me per tot, fazen de mi sa faulta.

Seguen m'ausci, seguen me revisc[ola].

(23, v. 11-20)

Tot i que no he trobat cap font o al·legoria semblant, sembla que la vella de qui es plany sigui una al·legoria de l'amor.

La cançó 18, anomenada *Saumesca*, és una paròdia de la *fin'amors*, on l'autor juga sobre el doble sentit d'expressions populars, de les quals n'ignoro la denotació, però que sempre tenen una connotació obscena. El desig sexual del poeta s'expressa per mitjà de comparacions amb diverses bestioles que no formen part del bestiar tradicional de la lírica, així com el talp, la serp o la mosca. El poeta juga constantment amb la polisèmia dels mots i la seva càrrega connotativa, com *servi*, *corna*, *sopa*, *vergans*, *copa*, *conilh*, *croza*, etc. La metàfora obscena es construeix en termes de caça, d'aquí les comparacions recurrents amb animals salvatges, i també en termes de menjar, font de l'imaginari popular i d'expressions d'un llenguatge parlat en relació amb les metàfores sexuals.

La *Trufa* (8) és potser la peça més heteròclita, té un caràcter narratiu que l'apropa al *fabliau*, que recorda una mica el conegut *gab* de Guilhem IX d'Aquitània (PC 183.12) i,

tal com havia assenyalat Jeanroy, les *sottes chansons* franceses.¹⁵³ Les cançons 18 i 8, en les quals Cornet explota el personatge del fals clergue, es troben copiades una rere l'altra al cançoner Sg; i la 23 i la 18 dins el cançoner t, però la *Trufa*, en canvi, es copia a la tercera secció del manuscrit (*t^{1c}*). Noulet & Chabaneau apunten en nota del poema 23 «cette pièce et la suivante, à travers les obscurités et les lacunes de notre ms., laissent apercevoir un caractère naturaliste, pour parler la langue du jour, qui surprendra moins quand on aura lu quelques-unes de celles qui suivent, particulièrement la 51^e [14]» (1888: 146).

S'ha de destacar el paral·lelisme existent entre aquestes peces de Cornet, que suposen una novetat dins de la lírica trobadoresca, i la innovació coetània en llengua d'oïl al voltant dels *puys* d'Arras o Valenciennes, amb una poesia que obeeix a una voluntat de variació. Aquesta variació es relaciona tant amb els gèneres, com les *sottes chansons* o els gèneres híbrids entre la *sotte chanson* i la *fatrasie*, com amb les formes mètriques, tal com ho han assenyalat Jung i Uhl pel cançoner I (Oxford, Bodleian Library, Douce 308) i el còdex E de Fauvel (BNF, fr. 146) (Jung 1998, Uhl 2011). Giovanna Angeli concep Arras com un centre important d'eclosió literària a la fi del XIII i principi del XIV, nucli de novetats poètiques caracteritzades per l'estructura estròfica, el *non-sens*, el to obscè, el realisme grotesc o els jocs de paraules (2011). Encara que la majoria de poetes al voltant del Consistori de Tolosa experimenten el gust per la novetat d'esquemes rímics i la riquesa formal, sobretot en la cançó mariana, Cornet és l'únic testimoni conservat que mostra bé aquesta bifurcació entre els gèneres de caràcter més narratiu i el to lúbric.

2.2. La teoria de l'amor i el *joy d'amor* espiritual¹⁵⁴

Al *vers* «Ab tot mo sen d'amor, si puesc, faray» (1), adreçat a la Rosa i al senyor de Lombers, Cornet exposa una teoria de l'amor de caràcter cortesà on distingeix diverses categories, d'una manera i una terminologia que Pilar Olivella qualifica de confosa (2002a: 398). El *perfieyt'amors* (*lials amors* a Sg) o *amistatz* es basa en la coneixença, la igualtat, el saber i el sen:

Perfieyt'amors es liams que dos lassa
dins ·I· voler de conoyshensa pres,
(1, v. 5-6)

¹⁵³ Jeanroy apunta que aquest tipus de cançons existien a la mateix época als *Puys* poètics de Valenciennes, però afegeix que és poc probable que Cornet les hagués pogut conèixer (1949: 50, n. 8).

¹⁵⁴ Agraïxo a Damien Ruiz i a Xavier Renedo les seves aportacions i la seva preciosa ajuda per a la lectura espiritual.

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

Amiztatz es us franx volers que jay
pauzadamen en dos egals amatz,
e no pren loch mas on gens hon es datz
sens e sabers de coratge veray.
(1, v. 9-12)

El *generals amors* o simplement *amors* persegueix l'obtenció ràpida del que es desitja sense tenir en compte les conseqüències:

mas empero generals amors es
en tota re quez en amar s'atrassa.
(1, v. 7-8)

Mas amors vol coytadamen que·s fassa
tot so que·lh platz e no regarda ges
de so que fa, si·n vendra mals o bes,
tan vol tener so que tot jorn estrassa!
(1, v. 13-16)

A la tercera cobla distingeix els graus o les etapes en què pot passar l'enamorat: l'*amans dreg* és el que pensa en l'amor, que es converteix en *amayres* quan no renuncia a estimar. Però quan l'amant ha aconseguit l'estimada amb ardor, es converteix en *dregz amix*:

Amans es dregz sel que pessans estay
del fag d'amor, e quan s'es adonatz
en als pessar es amayres nomnatz,
generalmen quan d'amar no s'estray.
Pero quan pren l'amans so que fort cassa
de cor arden es dregz amix, so·m pes,
e l'ardemens passa li car¹⁵⁵ el bres
pres son amat,¹⁵⁶ al qual servir no·s lassa.
(1, v. 17-24)

A continuació distingeix els falsos amants dels amants fidels:

¹⁵⁵ Noulet & Chabaneau marquen en nota: «can?» (1888: 150), segurament perquè interpreten 'passar' com a sinònim de 'marxar'. Interpreto que es refereix a 'succeir' o 'depassar', és a dir, al *dregz amix* li depassa l'ardiment perquè el parany de l'amor, al qual no es cansa de servir, l'ha pres.

¹⁵⁶ amich Sg.

Amayres fals ama per valer may
 d'alqunas gens, qu'estiers amar no·lh platz,
 e per delieyt ama vils oms viltatz
 o qualque re don el s'arma dechay.
 Mas fis amans vol amar senses crassa,
 que vils plazers ni cobeytatz ni res
 amar no·l fa, mas onestatz e fes,
 qu'aytals amors degun tems no trepassa.
 (1, v. 25-32)

Les darreres cobles es dediquen a les qualitats que ha de tenir l'amant cortès, com la subtilitat, i a la lloança del vertader amor, un goig comparable al paradís, que no té res a veure amb els béns materials ni el matrimoni. Cornet desplega la seva teoria de l'amor fent començar totes les cobles per la lletra *a*, tal com van assenyalar Noulet & Chabaneau (1888: L). Pilar Olivella (2002a: 397-403) insereix aquesta peça a la moda de les classificacions de l'amor que proliferen a partir del segle XIII, com la glossa de Guiraut Riquier a Guiraut de Calanso (PC 248.VI), Daude de Pradas (PC 124.2) o Andreu el Capellà (2002: 398). Olivella cita també el poema d'Ausiàs March (RAO 94.89 i 94.16), la teoria del qual recorda la de Cornet. Podríem encara afegir el poema anònim «Del primer nom d'Amor suy en demanda», trobat entre els papers d'Eiximenis (RAO 0.37), on es distingeixen tres graus d'amor, tot i que aquí el poeta se serveix de l'al·legoria, i on a la tornada es distingeix entre *sobtils* i *groses*, tal com Cornet fa al *vers* «D'ome subtil no·s merevilh degus» (15), adreçat també al senyor de Lombers.

Els altres versos que teoritzen sobre l'amor s'allunyen del caràcter cortesà que acabem de veure i exploren un amor més espiritual. Són tres *vers* que es copien seguits a *t*, dos dels quals es copien també junts a *Sg*. Han estat relacionats amb l'espiritualisme per Nelli, Passerat i Perugi (com hem comentat a la primera part), i relacionats amb el *joi* trobadoresc per Olivella. Són potser les peces més hermètiques de tot el seu repertori. Per Jeanroy «ce sont des dissertations morales dont l'obscurité tient à des causes qui n'ont rien à voir avec les procédés usités dans le "trobar clus"» (1949: 38), més endavant afegeix «Bien que Cornet fût (...) tout autre chose qu'un tempérament mystique, il s'est à plusieurs reprises, et fort péniblement, guindé jusqu'aux sommets de la poésie philosophique et religieuse à forme allégorique.» Jeanroy parla de «compositions alambiquées», a les quals s'hi ha d'afegir la complexitat formal i les rimes cares (1949: 47).

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

El *vers* «Ben es vilas, fols e mals e rustix» (10) es troba a mig camí entre la *fin'amors* cortesa i la joia espiritual, seguint la doble lectura i l'ambigüitat cara a Cornet. L'esquema rímic és complex i no es troba a les *Leyes*, es tracta d'una hibridació entre *coblas unissonans* i *capcaudadas* (Billy 1989: 115). En aquest *vers* retrobem l'oposició entre l'home groller o fals i el savi o lleial, però el que em sembla més interessant és la concordança de la pauta de conducta entre l'amant fidel trobadoresc i l'amant fidel espiritual:

Ben es vilas, fols e mals e rustix
sel que no vol estar en la crezensa
d'aman leyal e pros, qu'ab diligensa
quier lo ric joy dels amadors antix;
(10, v. 1-4)

Aquell que no vol perseguir aquest amor patirà danys eternament, sense trobar cap profit en els seus dies. Aquest amor saborós que cura tots els mals es relaciona directament amb la pobresa, ja que els béns materials destorben el veritable amor:

Amans fizels aten los bes finals
d'amor que's pren de vera conoyshensa,
que dona frug veray d'obediensa,
tan saboros que sana de totz mals;
perque l'aver,
que deu chazer,
no preza'l digz amans,
ans
ne vol estar fraytueros cays mendix,
per que d'amor no li'n venga destrix.
(10, v. 11-20)

Les cobles següents insisteixen, com hem vist en la peça anterior, en la necessitat que l'amor provingui del *ferm volers*, on trobem altra vegada una clara referència arnaldiana. A continuació explica l'origen de l'amor pur, que prové d'un cor lleial disposat a sofrir i a renunciar al pecat:

Sabetz don nays de fin'amor l'espix
don l'arma pren fructuoza semensa?
De leyal cor ab leguda sufrensa,
que re no vol on ops sia castix,

don fay parer
 dreyt e dever,
 si que n'es abundans
 plans.

Cors d'aytal cor viuen tostemps leylals,
 si cum d'amor vol dregz emperials.
 (10, v. 41-50)

La referència a Joan (12, 24) dels versos 41-2 i 49-50 condueix a Passerat a suggerir la influència de l'epístola als fills de Carles II d'Anjou d'Olivi, que es fonamenta també en la llavor de Joan, així com els versos 11-14 i 19-20 de Cornet, que «semblent paraphraser directement les propos mêmes de Pierre Jean-Olieu dans sa *Lettre aux Fils de Charles II d'Anjou*» (2005: 129). La darrera cobla i les dues tornades deixen de ser didàctiques i s'acosten més a la cançó, expressant el desig de cantar les virtuts de la seva *midons* i d'obtenir d'ella la seva salvació, ja que «roza divinals / es benolens e joys esperitals.» (v. 65-6).

A «Razos ni sens no pot vezer lo moble» (38) parla de l'amor diví en termes d'*amor leyal*. Es tracta d'un amor al marge de la raó i el *sen*, que il·lumina el pensament i dona un *saber noble*:

Razos ni sens no pot vezer lo moble
 d'amor leyal si'ls huelhs d'ome no cluca,
 pessan del joy que'l pessamen aluca
 mielhs que jorns clars e dona saber noble,
 per qu'ieu me vuelh gen clucar e rescondre,
 tan que pessar no vuelh d'otra bezonha
 mas de lauzar so que tot mal delonha,
 que dregz o vol a cuy devam respondre.
 (38, v. 1-8)

Passerat vincula la descripció del saber noble amb el principi de l'*Informatio ad virtutum opera* d'Olivi (2005: 130). El *joy* preciós i benigne que nodreix sense màcula l'esperit s'oposa al *joy nozen*, és a dir, el sensual, que va minvant a mesura que es multiplica.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Sg porta la lliçó *plazen*, però em sembla un error, ja que *plazen* es troba en la mateixa situació de la cobla i del vers dues cobles més avall. Per altra banda, Passerat es pregunta si aquí Cornet condemna el deure conjugal, car segons Olivi el plaer sexual condueix a la mort, tal com es diu en una pastorel·la de Guilhem d'Autpol (2005 : 130).

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

Aquell que actua rectament i s'allunya de les temptacions podrà rebre el fruit que tarda, tan saborós com el cedre, que és el de la salvació. El *joy* d'amor, que es conquereix fent el bé, arribarà al *merevilhos* (*estrayns e forts a Sg*) *jorns* del judici final:

Merevilhos sera le jorns que l'aura
vendra ses par, que ja no serem nostre,
ni sol mas us no sera que nos mostre
deguna re verda, roja ni saura,
qu'exeptat nos, tot so que par de vista
defalhira, so deu quasqus entendre,
per que devem tug comprar e revendre
lo joy d'amor, qu'am be far se conquista.
(38, 41-48)

Segons Perugi, «Questa canzone, pur nutrita di *humus* danielino, per il metro, per le rime, per la scansione ribattuta e salebrosa si colloca ormai su una linea che anticipa da lontano Ausiàs March. Il nucleo del messaggio apocalittico è affidato alla strofa sesta (v. 41-8)». Passerat relaciona aquesta cobla amb el tema de la *Informatio* d'Olivi, i relaciona els colors «verda, roja, saura» amb els colors del blasó (*moble*) de la imatge inicial del primer vers (2005: 131).¹⁵⁸ A la tornada el poeta s'encomana a la Mare de Déu:

Fenestra d'aur qu'ins els cels dona vista,
Roza d'abril on volc Jezus dishendre,
clam vos merse, dona, que volhatz prendre
lo jorn darrier m'arma, que nos n'an trista.
(38, v. 49-52)

La tornada de *Sg*, en canvi, com la majoria de les variants adiafores, es manté més ambigua, tal com adverteix Pilar Olivella (2002a: 375), acostant-se a les cançons:¹⁵⁹

Vostres bels noms a fin pretz dona vista,
Roza de may, on totz bes volch dexendre,
e si vos platz qu'a merçe·m vuyllatz pendre,
siray plus richs que David lo psalmista.

¹⁵⁸ Damien Ruiz em fa notar que la imatge de la compra i la venda és molt franciscana.

¹⁵⁹ El text de *Sg* presenta, però, força errors. És per això que tenim tendència a pensar que el lèxic i les variants més properes a la tradició trobadoresca són innovacions o trivialitzacions.

Si Olivella en fa una lectura de fonts bíbliques, Noulet & Chabaneau hi veuen influència de l'Apocalipsi i possiblement de Peire Joan Olivi: «Le caractère apocalyptique de A XXV [558.38] et XXVI [558.2], pièces d'une obscurité voulue et qui nous reste presque partout impénétrable, pourrait même suggérer l'hypothèse d'une imitation directe de Pierre Jean Olive» (1888: XLI), seguits per Nelli (1975), Perugi (1985) i Passerat (2005).¹⁶⁰ Passerat és l'únic que cita els passatges concrets de l'obra de l'Olivi, tot i que no ens semblen molt evidents: la «clau velharda» del v. 33 amb el tractat *Manière de rendre grâces à Dieu* i amb la *Lettre aux Fils du roi de Naples*, on es diu que «la psalmodie, véritable clé de David, qui ouvre les chambres secrètes de la maison de Dieu», que relaciona directament amb la variant de *Sg David lo psalmista*. (2005: 130-1).

A «Als no sabens vuelh far un vers del joy» (2), també parla del *joy d'amor* en referència a l'amor diví, però en termes diferents a l'anterior, apropant-se als versos morals i a les epístoles, on es critica l'opulència de l'alt clergat. I ho fa a través de figures al·legòriques que beuen de les Escriptures i dels comentaris a les Escriptures. Tot el poema està construït a partir de figures al·legòriques com el *rey de grans afars*, el *rey murtrier*, el *leos*,¹⁶¹ el *payrastre*, el *lop* i els *fedas*, etc. la lectura de les quals encara se'ns escapa. És per tot plegat que Noulet & Chabaneau la consideren, amb raó, una de les peces més obscures (1888: 150).

El poeta s'adreça als ignorants que volen participar del goig diví i que per aquest estan disposats a sofrir la riota dels altres:

Als no sabens vuelh far un vers del joy
 d'Amor, que's tanh d'ome que vol riota
 sufrir ab gaug, que dregz mal no li'n nota,
 car vol tener so que perdo li croy.
 Donx qui volra d'aquest esser dregz pars,
 venda sos bes e cumpre ne gazarma
 fina talhan, el cors perden, e l'arma
 siega per mort lo Rey de grans afars
 e cars.

(2, v. 1-9)

¹⁶⁰ Per Perugi, «le notevoli varianti di *Sg* dimostrano, almeno per la XXV, che la prima redazione risale all'epoca del *beguinatge*» (1985: 120).

¹⁶¹ A la cançó 12 trobem el *fals leo*.

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

Hi ha detalls que se'ns escapen (especialment el v. 7), però el missatge de la cobla sembla clar: qui vulgui guanyar-se el cel ha d'abandonar els afers terrenals i ferir-se amb l'arma espiritual del discurs diví. Per la *gazarma* tallant potser podem entendre l'espasa de l'esperit escrit en l'armadura de Déu, tal com nota la glossa a Jn. 18, 11 «Quo gladio? Illo qui igneus vertitur ante paradisum et gladio Spiritus qui in Dei scribitur armatura»,¹⁶² que s'ha de relacionar amb la *sageta* del v. 61.

Aquest rei no aprecia els bous ni els moltons, ni els senglars ni els cabirols ni la carn morta miserable, sinó d'aquell home pur que visqui de la carn feta de pa.¹⁶³ I qui no vol l'eucaristia serà considerat un arlot, fins i tot abans que se separi del *Rey*. Tot seguit adverteix que cal vigilar, ja que els llops, que semblen bocs, s'apropen a gran trot al Lot:

Buous ni motos, cabirols ni singlars
no preza mot, ni carn morta caytiva,
fols oms de cors, mas d'ome pur que viva
fayta de pa, que l'alh done parlars.
E qui no vol d'aquesta, per arlot
sera tengutz, ans que del rey se parta.
Gardem nos tug! Que'l lop son en la barta
fedas semblan, que veno lo gran trot
dins Lot.
(2, v. 10-18)

Passerat proposa una lectura inèdita del poema que es basa en la interpretació de Nelli però que va més enllà (2003: 154). En aquest passatge hi veu una referència al ministre general, Guiral Ot [l'Ot], originari del Lot, fent un doble joc de paraules amb la regió i el cognom. I identifica el llop amb el papa Joan XXII, nat al Lot també, a Cahors, i que seria

¹⁶² És la glossa de *mitte gladium* en la frase de l'Evangeli de Joan quan Jesús diu a Pere: «Mitte gladium tuum in vaginam» (Jn. 18, 11). Gloss-e: < https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/editions_chapitre.php?livre=../sources/editions/GLOSS-liber58.xml&chapitre=58_18> [consultat: 1/04/2019].

¹⁶³ La lliçó *fols oms de cors* sembla sintàcticament el subjecte, però tal com van llegir Nelli i Passerat, té més sentit que el subjecte sigui el rei de la cobla precedent. Es tracta, potser, d'un apòstrof, tal com ho va llegir Nelli i suggereixen Noulet & Chabaneau «*Fols oms de cors* (...) serait un vocatif et non le sujet de *no preza*. "Homme de corps" autrefois signifiait *serf*. Est-ce en cette acception qu'il faudrait prendre ini *oms de cors?*» (1888:150, n.).

considerat com l'Anticrist. Si la hipòtesi de Passerat fos certa, ens permetria datar la peça entre 1330 (data de l'epístola a Guiral Ot) i 1334 (data de la mort del papa).¹⁶⁴

Vegem la cobla següent:

Covidatz es, pagan desse l'escot,
 totz oms, si'l platz de manjar a la taula
 del rey murtrier, si'l leos non ditz faula,
 mas que romput no viesta sobrecot,
 per que totz oms porte lay gran tezaur
 se'y vol manjar, o sera del registre
 dels covidatz mogutz per tal ministre
 que'l plagara de la bana d'un taur,
 gran laur!

(2, v. 19-27)

Aquesta interpretació encaixaria bé amb la lectura espiritual que s'ha fet des de Noulet & Chabaneau: «Peut-être dans ce cas, serait-ce l'Antéchrist, c'est-à-dire le Pape ou l'Eglise romaine, qu'il faudrait voir dans le "roi meurtrier" et dans le "payrastre" de A XXVI, 21, 30» (1888: XLI). En aquest cas, el *rey murtrier* s'oposaria al *rey de grans afars* de la primera cobla, essent una al·legoria de l'Anticrist, encarnat en la figura de Joan XXII.¹⁶⁵ Però el sentit de la banya del brau i la lliçó *laur* (v. 26-7) quedaven sense resoldre. Nelli interpreta *laur* 'llaor' i ho tradueix per '-grand honneur!-' (1975: 10), Passerat, en canvi, ho tradueix per 'laboureur' i relaciona aquests versos amb l'incident que va passar al capítol general de Nàpols del 30 de maig de 1316, quan l'enviat dels frares de Narbona, Bernard Lombard, fou ferit per un cop de ganivet a la cara pels adversaris del seu orde (2003: 154). Émil Lévy, a l'entrada *laur* 'color del fullatge o del llorer' s'interroga ja per aquesta forma, que no arriba a identificar (SW).

Damien Ruiz m'ha fet notar la font que evoca Cornet en aquest passatge, que fins ara era un misteri, la qual cosa clarifica aquests versos i ens convida a fer una lectura de la

¹⁶⁴ Le lectura *lot* 'lлот, fang' no sembla possible per la rima, ja que ha de rimar amb *trot*, on l'obertura de la vocal és oberta, contràriament a *lot*.

¹⁶⁵ Nelli segueix la lectura de Noulet & Chabaneau, el *rey murtrier* seria l'Anticrist, el papa o l'Església romana. Pel que fa al *leos*, Nelli s'inclina per l'evangelista sant Marc (potser en referència a 12, 38-40 i 13, 3-22?) però podria representar Crist (el lleó de Judà, Ap. 5, 5), que s'oposaria una vegada més a l'Anticrist (com el *rey* i el *rey murtrier*), i més encara si tenim en compte que el lleó és l'animal que figura a l'escut d'armes de Joan XXII.

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

peça radicalment diferent, fins i tot oposada en algun punt. Es tracta de la paràbola del banquet de noces de Mt. 22, 1-14:¹⁶⁶

Et respondens Iesus dixit iterum in parabolis eis dicens:

–Simile factum est regnum celorum homini regi qui fecit nuptias filio suo. Et misit servos suos vocare invitatos ad nuptias et nolebant venire. Iterum misit alios servos dicens:

–Dicite invitatis: Ecce prandium meum paravi, tauri mei et altilia occisa et omnia parata. Venite ad nuptias.

Illi autem neglexerunt et abierunt alius in villam suam, alius vero ad negotiationem suam. Reliqui vero tenuerunt servos eius et contumelias affectos occiderunt. Rex autem cum audisset iratus est. Et missis exercitibus suis perdidit homicidas illos et civitatem illorum succendit. Tunc ait servis suis:

–Nuptie quidem parate sunt sed qui invitati erant non fuerunt digni. Ite ergo ad exitus viarum et quoscumque inveneritis vocate ad nuptias.

Et egressi servi eius in vias congregaverunt omnes quos invenerunt malos et bonos et implete sunt nuptie discumbentium.

Intravit autem rex ut videret discumbentes et vidit ibi hominem non vestitum veste nuptiali. Et ait illi:

–Amice, quomodo huc intrasi non habens vestem nuptialem?

At ille obmutuit. Tunc dixit rex ministris:

–Ligatis pedibus eius et manibus mittite eum in tenebras exteriores. Ibi erit fletus et stridor dentium.

Multi autem sunt vocati pauci vero electi.

Si llegim aquesta cobla sota la llum de la paràbola del banquet de noces, el *rey murtrier* no seria l'Anticrist, sinó Déu mateix (essent Jesucrist el fill que celebra les noces); el *leos* seria l'evangelista (Mateu en aquest cas, en lloc de Marc); *tal ministre* serien els *servos suos*, els profetes que anuncien la taula parada, és a dir l'Encarnació.¹⁶⁷ L'hàbit *romput* no significa aquí una apologia de la pobresa, sinó una metàfora d'una ànima no caritativa i indigne;¹⁶⁸ i el *ric tezaur*, lluny de ser les riqueses de l'alt clergat, simbolitza el vestit de noces, és a dir,

¹⁶⁶ Cito de Gloss-e: < https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/editions_chapitre.php?livre=../sources/editions/GLOSS-liber55.xml&chapitre=55_22 > [27/03/2019].

¹⁶⁷ Glossa a Mt. 22, 4: «ITERUM MISIT ALIOS SERVOS. apostolos qui asserunt factam, unde hic dicitur: 'Prandium paratum est', id est mysterium incarnationis qui ante fuerat clausus».

¹⁶⁸ L'hàbit romput és una imatge del Cisma d'Occident també. Hi podria fer referència?

la riquesa d'esperit, la caritat, les bones obres en compliment de la voluntat de Déu.¹⁶⁹ En definitiva, només els justos tenen lloc al regne del cel.

La clau per interpretar la lliçó crítica de la «bana d'un taur» ens l'aporta la glossa al marge del mot *tauri* (22, 4), especialment la segona (la cursiva és meva):

TAURI , quia prius prophete, et post apostoli ab infidelibus passi sunt, qui vobis modo sunt in exemplum quid sit vobis credendum. Venite fide, ceteris concordando.

TAURI sunt 'patres veteris Testamenti', quibus indulta est licentia inimicos quasi *cornu feriendi*. Atilia ab 'alendo', id est pinguia interna caritate, novi Testamenti precones, contemplationis penna superna patentes. Occisa vel ab eo quod fuerant vel per mortem carnis iam in requie positi.¹⁷⁰

Tanmateix no puc encara resoldre la lliçó *gran laur*: s'hauria de traduir per 'treball', 'llaurança' (*laor*)? Potser es podria traduir per 'mal negoci!', enllaçant amb els convidats que no van assistir a les noces per atendre els seus negocis, és a dir, per excés d'avidesa en els afers terrenals. Però la rima amb *taur* no sembla confirmar aquesta hipòtesi. Potser la lectura més encertada seria 'llaor', proposada per Nelli, tot i que es fa estranya la lloança d'aquesta llicència dels pares de l'Antic Testament.

En correspondència amb la primera cobla, el poema va desgranant l'aprenentatge per ser digne del senyor. Els llops disfressats de bocs de la segona cobla serien els heretges,¹⁷¹ però la referència al Lot se'ns escapa: continua sent una crítica al papat, que no segueix aquests preceptes? Per bé que la paràbola de Mt. 22 ens ofereixi una pista interpretativa important, no podem esclarir encara el sentit de tot el poema, que segurament amaga altres referències exegètiques que no hem sabut localitzar, com per exemple el mot *payrastre* de la cobla següent, que s'ha interpretat com el fals pare:

Dels be vestitz seran li fermalh d'aur,
o ja gardat no seran per nulh pastre,
mas que vendran en las mas de payrastre,
tug negre dins e deffora mot saur,
pero de say n'auran vil gaug, rescost

¹⁶⁹ Sant Gregori, a l'homilia 38 on comenta llargament aquesta paràbola, associa el vestit de noces amb la caritat.

¹⁷⁰ Gloss-e (Mt. 21, 12 marg. / interl.), ed. 1481, t. 4, p. 66b [<http://gloss-e.irht.cnrs.fr> : consultat el 14/12/2017].

¹⁷¹ Potser en referència a Lluc 10, 3? Segons la glossa (Lc. 10, 3, marg.): «SICUT AGNOS. Sicut lupus ovibus, sic hereticus insidiatur fidelibus (...)».

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

dejotz, per cert, vestimenta fort paubra,
tan que vestir degus oms no la saubra,
si gardes be sa valor e son cost
enpost.

(2, v. 28-35)

Els fermalls d'or¹⁷² seran dels que tinguin caritat i siguin dignes, altrament ja no seran protegits per cap pastor, sinó que arribaran de les mans del mal pare, negre per dins i daurat de fora. Però allí en tindran goig vil, amagats, per cert, sota una vestimenta molt pobra, tant que ningú no la sabia vestir, si mirés bé el seu valor i el seu cost miserable. La segona part de la cobla no sé si es refereix als dignes (en aquest cas hem d'interpretar *de say* 'en aquest cantó', és a dir, la vida terrenal, o fa referència als que vindran amb el mal pare, que rebran en el més enllà el goig vil, de tal manera que si en veiessin la falsedat i les conseqüències, no s'atrevirien a seguir-lo. Noulet & Chabaneau proposen l'esmena «E ja?» al v. 29, però no em sembla necessari si continuem amb la metàfora dels ben vestits de la cobla anterior. Nelli (1975: 10) interpreta *say* com la primera persona del verb saber: «Pourtant, j'en connais qui auront dissimulé leurs viles jouissances», lectura que no subscrivim. Passerat hi veu el tema de les dues Esglésies (2003). Es fa difícil de dir si l'hàbit pobre aquí continua sent una metàfora de l'indigne, com en la cobla precedent, o és una crítica als que prediquen hipòcritament la pobresa, que lligaria segons la lectura de Passerat amb la cobla següent, en la qual Cornet se serviria de la imatge dels ocells, que evoca els vertaders seguidors de sant Francesc, per denunciar la persecució que reben des del mateix orde (Passerat 2003: 155). Tanmateix no hi veig una denúncia del seu orde com fa a l'epístola a Guiral Ot, sinó més aviat una denúncia als senyors poderosos (el lloctinent?), que s'envolten de militars, metges i heretges però no saben apreciar aquells que alimenten l'ànima:

En la mayzo d'un ome ric prebost
seran ufert sels que vendran iretge
contra la fe del cors e seran metge
saben e cert d'armas portar en ost,
mas oms de patz que vuelha noyrir tort
per alegrar o rossinhol o merle,

¹⁷² Els *fermalh d'aur* fan referència a Ap. 1, 13? «et in medio aurea, septem candelobrum similem Filio hominis vestitum podere et precinctum ad mamillas zonam aurea».

sera cuntatz per nessi filh esterle
 senes eret, cum son en tota cort
 li bort.

Sigui com sigui, és clar que Cornet juga amb l'ambivalència del símbol de l'ocell cantor per designar tant els trobadors en la lírica trobadoresca com sant Francesc, seguint amb el símil del convent i de la cort dels v. 44-5. A la cobla següent, Nelli es pregunta si el *Filhs* és Jesucrist, però sens dubte fa referència al *filh* de la cobla anterior, i d'acord amb Passerat, «Il privilégie l'image du médecin qu'il utilise pour définir son art poétique et sa prédication spirituelle.» (2003: 156). Continua amb el que sembla una crítica de l'actitud a la cort, acostant-se a la poesia de consell (III, 4.3):

Filhs es leyals metges que vuelha sort
 gen saludar, ses dire mot que l'auja
 degus mas orbs, per intrar en la rauja
 del mon caytiu, que son amic fay gort.
 So vuelh yeu dir, que totz oms senes brug
 deu far son dan e senes testimonis,
 que·ls enamix fara trop malenconis
 quan lo veyran, si tot jorn a bon cug
 defug.
 (2, v. 37-54)

A continuació insisteix en fugir del món captiu i en el goig d'estimar Crist, mitjançant la metàfora de la sageta, que ens evoca d'una banda la metàfora guerrera de l'amor cortès i d'altra banda la sageta de les Escriptures:¹⁷³

Gaug e solas aura quex del estug
 on s'estuget sel que mandi sus querre,
 si·l vol amar, que ses luy no s'aterre,
 crezen tot cert que pueus donet lo frug
 pel qual a temps ishiro nostr'aujol
 d'aquel ostal on se·n vay la gens breta.
 Traucatz sera mortalmen de sageta

¹⁷³ Ps. 37, 3; 44, 6; especialment 63, 8; Job 6, 4; Is. 5, 28.

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

sel que de grat nos fara ses flaujol
filhol.

(2, v. 55-63)

A la tornada, de to més bernardià, s'encomana a la Rosa, al·ludint una vegada més al concurs consistorial o, per extensió, a l'art de trobar.

Hieu vuelh servir ma Roza que mielhs ol
que degus poms e mielhs que violeta
ni flors del mon, e may val e plus neta
la vey tostemps, per que·m teno ses dol
miey vol.

(2, v. 64-68)

Si per Passerat (2003 i 2005) la lectura espiritual és innegable i proposa passatges paral·lels amb textos d'Olivi, per Perugi, en canvi, «Nonostante che lo Chabaneau vi colga tracce di olivismo, questi due luoghi sembrano piú precisamente alludere ai falsi religiosi che sotto la povertà esteriore dell'abito celano sentimenti inconfessabili ed eretici. Naturalmente, in assenza della fonte precisa, non è possibile decidere con sicurezza; d'altra parte, anche sulla base della letteratura libellistica nota, queste allusioni possono indifferentemente applicarsi tanto alla Chiesa carnale quanto agli spirituali estremisti. La stessa profusione si luoghi biblici nella XXV [558.38] può essere filtrata attraverso le postille oliviane, quanto direttamente attinta al testo sacro.» (1985: 125). D'acord amb Perugi, no veiem una lectura espiritual en aquest text, però no subscriuim la seva hipòtesi quan diu que «In realtà l'ipotesi piú versosimile è che questo dittico, come il precedente (XIV [558.3] e XVI [558.26]) comprenda testi redatti nel periodo del *beguinatge* e successivamente adattati alla meglio alle nuove esigenze di ortodossia, vuoi sostituendo le espressioni piú pericolose vuoi soprattutto giocando sull'ampio margine che intercorre fra la lettera e il simbolo. Il proceso di trasformazione è documentabile nella XVI e nella XXV, grazie alle cospicue varianti della tradizione; è soltanto ipotizzabile per la XIV et la XXVI: in quella perché i dua manoscritti sostanzialmente convergono; in questa perché l'uno dei due tace. In ogni caso il copista di A [t'] ha ritenuto a buon diritto di poter inserir i due testi apocalittici in un gruppo di composizioni che, destinate a subire il vaglio dei giudici tolosani, racchiudono nella forma piú elevata il messaggio estetico e morale di Raimon de Cornet.» (1985: 125-6).

D'entrada, pressuposa una coacció ortodoxa al Consistori de la qual no en tenim cap prova i que, de fet, és contradit pel mateix cançoner *t*. Per altra banda, pressuposa que les variants adiafores entre *t* i *Sg* són totes d'autor, però a vegades es tracta d'errors de *Sg* i d'altres tendim a pensar que són fruit de la innovació d'un copista actiu de la part de *Sg* que actuaria, d'acord amb Olivella, sota criteris més aviat estètics. En darrer lloc, no veiem en l'obra de Cornet un discurs canviant pel que fa a la seva posició respecte a la pobresa o a l'espiritualisme, sinó que es manté coherent en un contingut que s'adapta en funció del públic a qui s'adreça.

Seguint els consells de la peça «Qui vol en cort de gran senhor caber» (37), les peces de cort segueixen un patró més trobadoresc, on el missatge és el que s'espera trobar en aquest context. Es fa difícil de saber, però, a quin públic s'adrecen les peces en les quals Cornet s'allunya de la tradició trobadoresca clàssica i teixeix un discurs més propi.

Segons Jeanroy i Passerat, la tornada de «Ben es vilas» (10) fa referència al Consistori:

Solas vezer
me fay plazer,
perque veyray totz ans,
quans
que ja viuray, lo solas qu'es publix
mest nos de chans, de novels e d'antix.

(10, v. 67-72)

Tot i que no sigui explícit, la *performance* de la poesia en un lloc públic, amb cants nous i antics (fa referència aquí a l'*ars antiqua* i a l'*ars nova*?) i sobretot la referència «totz ans» pot fer pensar efectivament al concurs consistorial, tot i que no podem excloure altres possibilitats. Per altra banda, la referència a la violeta a la tornada d'«Als no sabens» (2) ens condueix també al certamen consistorial. Si aquestes peces es destinen en aquest entorn, la hipòtesi de Perugi no se sustenta, i la idea de l'ortodòxia que ha planat sempre sobre el Consistori tampoc. Concordaria més, en canvi, amb la hipòtesi de Jordi Passerat, segons la qual en l'obra de Guillem Molinier es troben influències del *Cavaller armat* de Peire-Joan Olivi. No vol dir que aquestes peces s'adressin directament al Consistori (en aquest cas, esperariem trobar-ne la menció a la tornada), però sí en un ambient que freqüenta el Consistori, com hem vist amb els debats, per exemple.

El que per Jeanroy és un apropament penós a la mística és, al nostre entendre, el tret més definidor de l'obra de Cornet i en el qual excel·leix: la confluència de diverses tradicions, la refosa de la literatura religiosa, especialment de tradició franciscana i cistercenca, en la lírica de tall trobadoresc. Observem com a 2 compara la mística franciscana i espiritual, a nivell formal i de contingut, amb la cort i la lírica trobadoresca. Els conceptes resultants, per tant, són innovadors respecte a la poesia trobadoresca clàssica i també respecte a la literatura espiritual. Més enllà de l'ús tòpic d'alguns termes que reposen en la tradició (com l'arbre i el fruit, o el *lop* i les ovelles), Cornet crea el seu propi llenguatge i imatgeria que dóna coherència al conjunt de la seva obra: el *leo*, el *joi* espiritual, la pobresa, etc. Algunes peces acostumen a servir la tradició trobadoresca clàssica, però en d'altres el missatge sembla més personal i, allunyant-se dels tòpics, tenen una base ideològica comuna, com insinua Léglu. Tot i que en bona mesura no compartim la lectura que en fa Perugi, sí que ens sembla que Cornet se serveix d'uns ideals als quals és fidel com a inspiració d'una lírica que, si bé utilitza la carcassa de la lírica trobadoresca, difon un missatge ben diferent als dels valors cortesans.

En aquests versos sembla reformular la teoria de l'amor cortès en clau espiritual. Ja no són vàlids els valors dels amants antics, sinó els de la nova espiritualitat. Així, els termes de la poesia trobadoresca clàssica, com el *joi*, vira de significat al servei de la religiositat. Tradició i innovació van de bracet en la poètica cornetiana, se serveix de l'esquema, els símbols i la terminologia trobadoresca per difondre una nova ideologia inspirada de sant Bernat i la literatura franciscana.

Cornet adopta el rol del *ioculator Dei*, figura hereva del rei David, de Crist i de Francesc d'Assís (en podem trobar una referència implícita als v. 41-5 de 2), com a intermediari entre l'Església, la cort i la ciutat.¹⁷⁴ Aquest joglar encarna el món dels lletrats i reivindica el seu saber per oposició a l'*histrion* que encarna els vicis i que l'Església reprova. La seva finalitat és la d'edificar, d'ensenyar i preparar les ànimes del públic, difonent l'ontologia franciscana. Cornet s'adscriu plenament en aquest context: a la *Versa* critica el joglar en referència a la figura tradicional de joglar (34, v. 235-47), al sirventès «Dels sobtills trobadors» (14) defensa la figura del joglar (trobador) transformada pels ordes mendicants i la universitat.

¹⁷⁴ La mateixa figura que Llull anomena Joglar de Valor.

En definitiva, aquestes peces testimonien l'evolució de la lírica occitana en adequació a la realitat social del moment, un reajustament dels valors, i atorga a la lírica en llengua d'oc un nou espai abans monopolitzat per la lírica llatina.

3. Els debats poètics

3.1. El cicle de debats

La cort occitana més representativa de la tardor de la poesia trobadoresca és la del comte de Rodés, considerada tradicionalment com l'últim cenacle trobadoresc. Per bé que no es tracta del darrer, com demostra la poesia del nostre poeta, va esdevenir un focus important que tenim força documentat. Durant el decenni de 1270, la cort d'Enric II és cèlebre per una activitat poètica intensa que segueix la poètica de moda del moment: la casuística amorosa, l'experimentació de gèneres poètics, la competició poètica entre trobadors que dialoguen entre ells, etc. La seva fama prové sobretot dels intercanvis poètics entre trobadors i personatges propers al comte, ell mateix inclòs. Es tracta de debats que tenen lloc en un cercle reduït i íntim, replets d'humor (Guida 1983, M. Cabré 2017). Aquests gustos literaris van prosperar i proliferar en les generacions següents, i els debats poètics en són un exemple.

Conservem sis debats de Cornet, entre *tenso*s i *partimens*, més una tençó fictícia amb Déu. Vegem-los segons l'ordre de *t*:

32 = 549.1	Cornet - Pey Trencavel	<i>partimen</i>
5 = 497.1	Cornet - W. Alaman	<i>tenso</i>
505.1 = 29	W. Gras – Cornet	<i>partimen</i>
467.1 = 33	Arnaut Alaman – Cornet	<i>partimen</i>
543.6 = 19	Peire de Ladils – Cornet	<i>partimen</i>
543.7 = 28	Peire de Ladils – Cornet	<i>tenso</i>
9	Cornet	tençó fictícia

Els quatre primers jocs-partits han estat copiats junts en aquets ordre, un rere l'altre, a *t*^a. Els dos darrers amb Peire de Ladils es copien després, a *t*^e, i no de manera contigua. La tençó fictícia es troba a *t*². Com veurem, dins de la secció *t*^a les peces estan aplegades per gènere i, dins de cada secció, sembla que segueixin un ordre cronològic.

Les tençons i partiments entre Cornet i els seus col·legues participen també d'un ambient similar al de la cort d'Enric II. De fet, alguns estudiosos han suggerit (o afirmat els més agosarats) que el pare de Ramon de Cornet (BPP 557) havia freqüentat la cort del comte de Rodés. El que és cert és que, com ja hem vist, Cornet fill adreça dues cançons

a la comtessa d'Armanyac, esposa del comte Joan I d'Armanyac i de Rodés, nét d'Enric II, una epístola a Roger d'Armanyac, tutor de Joan I, i a Índia de Caumont, esposa de Gui de Comenge (el comte de Comenge Bernat VI va ser proposat com a jutge dins el partiment de Rodés PC 324.2a). Sigui com sigui, alguns debats recorden els de la cort de Rodés, l'humor, ple de sobreentesos basats en la coneixença i plena de referències íntimes i recíproques ensems (sobretot PC 226.1 i 248.74), les acusacions semblants, la feblesa del contrincant, les al·lusions a l'estatus eclesiàstic de l'un dels interlocutors (PC 226.7, 5 i 19), etc. Aquesta observació ens condueix a pensar que aquests debats han tingut lloc en un cercle també reduït. És per això que els poemes de la cort de Rodés poden ajudar-nos a esbossar el funcionament poètic de la primera meitat del XIV, tot i que el context no sigui, en aquest cas, cortesà.

Als jocs-partits de Rodés, la temàtica correspon al mateix medi de la cort: els temes preferits són la *largueza*, el *pretz* i les relacions amoroses entre la dama i el cavaller. Els debats de Cornet, en canvi, giren a l'entorn de dilemes més aviat morals, religiosos, sapiencials i polítics. La *largueza* cortesana dona pas al debat sobre la pobresa i la riquesa, que era un dels temes candents del moment. També el to és diferent: en els nostres poemes és més humorístic que en els de la cort d'Enric II, que acostumen a ser més seriosos (excepte PC 226.1). En aquesta cort, a vegades són tres o quatre interlocutors que participen en els debats, que es basen en la rivalitat entre nobles i trobadors professionals. Per bé que en el cas de Cornet només hi hagi dos interlocutors, en algunes ocasions aquesta rivalitat hi apareix igualment: Cornet adopta sempre el rol del bon trobador savi que entra en competència amb altres personatges de rang superior o inferior, i gairebé sempre es manté la tradició atestada a Rodés en què el poeta menys il·lustre demana el parer al «superior». Encara que la majoria d'interlocutors de Cornet i de jutges ens són desconeguts, podem endevinar el seu estatus a partir del tractament que reben: Cornet sempre és interpel·lat com a «Mossen Ramons» (32, 29, 33, 19, 28), «Frayre Ramons» i «cumpanhs» (19), excepte a 5, on és anomenat simplement «Ramon Cornet» (atès que el seu interlocutor és un noble). Ell interpel·la els altres pel seu nom: «Pey Trencavel» (32), «Pey de Ladils» (19, 28), «Peyres» (19), excepte quan s'adreça a nobles: «Senh'en W.» (29), «En W. Alaman», «En cavaliers» o «Amix W.» (5), «Amix N'Arnaut» o «N'Arnautz»

(33).¹⁷⁵ L'apel·latiu «Amix» per adreçar-se a Guilhem i Arnaut Alaman ens mena també al cercle íntim, així com els jutges proposats a 29, els germans Joan i Guilhem de Fontanas.

Pel que fa a la denominació de gèneres, val la pena obrir un parèntesi. Segons les *Ley*s, la *tenso* és «contrastz o debatz en lo qual cascus mante e razona alcun dig o alcun fag» i el *partimen* és «questios ques ha dos membres contraris, le quals es donatz ad autre per chاوزir e per sostener cel que volra elegir, e pueysh cascus razona e soste lo membre de la questio lo qual haura elegit» (I, 344). A vegades la denominació és confusa, tal com es menciona a les *Ley*s: «jaciayssó que soen pauza hom partimen per tenso e tenso per partimen et aysso per abuzio» (I, 344). En efecte, en un *partimen* conservat també a *Sg*, les rúbriques són diferents: «partimen» (*t*) i «tenso» (*Sg*). El cançoner *t* denomina d'acord amb la definició del tractat, excepte pel *partimen* amb Peire de Ladils (19): «Pey de Ladils tenso ab frayre R. de Cornet monge». En realitat, es tracta segurament d'una confusió, però «elle ne semble concerner que la valeur hypéronimique de “tenso” qui se présente ainsi comme un terme adéquat tant pour les tensons que pour les jeux-partis» (Billy 1999: 272). Cal observar que el verb utilitzat pels *partimens* o *tensos* és sempre «tensonar», com en el *partimen* amb Peire Trencavel (32): «Pey Trencavel, ab vos vuelh tonsonar / e faray vos d'un partit chاوزidor», o també amb Peire de Ladils (19): «Frayre Ramons de Cornet, per amor / vuelh tonsonar ab vos».¹⁷⁶ En canvi, la *tenso* fictícia amb Déu es rubrica a *t* sota la denominació de vers: «Vers de Dieu».

S'ha de tenir en compte que les *Ley*s van ser redactades després d'aquestes peces. Si ens fixem els tractats de poètica anteriors, observem que només dos parlen d'aquests gèneres: la *Doctrina de compondre dictats* i un dels tractats anònims del Cançoneret de Ripoll, més o menys coetanis, en els quals només es defineix la *tenso*. Al tractat de Ripoll s'hi afegeix que el tema és amorós: «es de materia d'amor per manera de questions e de respostes de cosas qui's pertanguen [a] amor» (Marshall 1972: 101). En el nostre cas, cap dels debats parla d'amor. El *partimen* només es descriu a partir de les *Flors*, les *Ley*s o el *Compendi de la coneixença dels vicis* de Joan de Castellnou, compostos vers 1340. Els quatre primers debats de Cornet són anteriors a aquesta data, mentre que els debats amb Peire de Ladils són més o menys contemporanis. Tot i això, les referències internes al gènere *partimen* es troben als textos de molts trobadors, des de la tercera generació, amb un

¹⁷⁵ Segons la rúbrica d'*Sg*, Arnaut Alaman era «donzell d'Albi».

¹⁷⁶ Vegem per exemple els versos «tenzonat le partimen» (PC 201.4b, v. 75) o «farai ab vos tenso de partimen» (PC 171.1, v. 12).

augment considerable a la sisena generació, sobretot Guiraut Riquier i el centre de Rodés (Billy 1999).

Als nostres debats també trobem referències internes a aquest gènere i al seu funcionament, particularment a la primera estrofa de 32, en la qual es menciona que es tracta d'un exercici poètic i dialèctic:

Pey Trencavel, ab vos vuelh tensonar,
 e faray vos d'un partit chاوزidor:
 entre·ls savis fols seretz senses par
 o entre·ls fols, savi sense folor.
 Prendetz aquel que·us ha may de sabor,
 car yeu, Ramons, vuelh l'autre razonar,
 e pueys aurem un savi jutjador
 que jutjara quals sab mielhs coblejar
 (32, v. 1-8)

Hi notem el participi «partit» com sinònim de *partimen*. Destaquem igualment la referència al joglar del v. 48 (una referència semblant es troba al debat de Rodés PC 248.36, v. 51) i la més humorística al fet de *trobar* a les tornades.

A la peça 29, el mot que apareix és «question», un terme que no era present entre els trobadors i que també trobem a la novel·la en vers *Guilhem de la Barra* d'Arnaut Vidal, obra contemporània a aquests debats (Billy 1999: 272-3). Segurament aquest terme, més tècnic, evoca l'ambient universitari proper al Consistori tolosà. El mot «partimen» apareix al primer vers de 33: «Pres m'es talans d'un pec partimen far», que anticipa el to sarcàstic i humorístic de la peça. «far un partimen» apareix al costat del verb «chauzir» de la tercera estrofa. Al jutjament de 29, el mot «partimen» reapareix, entès com el conjunt de la tria i de l'argumentació oposada (Billy 1999: 273-4).

Si llegim els debats com un conjunt, ens adonem que hi ha motius que hi apareixen regularment. Es tracta sobretot de dos motius que es repeteixen en tres diàlegs: l'acusació d'heretgia i la befa del fracàs de Cornet al concurs del Consistori tolosà. Atès que els debats són més aviat satírics o d'atacs personals (excepte el darrer amb Peire de Ladils, que tracta de política en relació amb la Guerra dels Cent Anys, un tema que s'escapa de la resta de *tensos* i *partimens*), la reiteració d'aquests motius podria ser reveladora d'aspectes que eren delicats per Cornet. Però també és possible que la majoria de jocs- partits

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

estableixin un diàleg entre ells, elaborant així un cicle de peces que es relacionen les unes amb les altres.

Al primer *partimen*, Cornet proposa a Pey Trencavel d'escollir si preferiria ser foll entre savis o ser savi entre folls.¹⁷⁷ Com que Pey ha triat la primera opció, Cornet el compara amb Judes:

Mas vos semlatz al fals Judas trachor,
que mest los bos volc tostemps mal obrar.
Judas fo mals, yeu vos tench vos per peyor!,
car ecien vos voletz forsenar.
(32, v. 37-40)

A la tornada, Cornet l'acusa de no saber compondre versos:

car ges coblas no sabetz azegar,
que fals parlatz e captenetz error.
A maytr'Arnaut Daunis plassa jutjar
(32, v. 50-2)

Llavors Trencavel el contesta i li recorda, no sense sarcasme, que el jutge proposat ja ha obtingut la flor de trobar:

Mossen R., be·us fora mays d'onor
de be legir que non es de trobar.
El digtz Arnautz, qu'a de trobar la flor,
vuelha non-dreg ades, si·lh platz, gitar.
(32, v. 53-6)

En aquest cas, es podria tractar d'una deferència elogiosa de cara al jutge, que devia guanyar la flor poc abans d'aquesta composició. Tot i que desconexem qui era Arnaut Daunis (o d'Aunis), el debat sembla situar-se, en tot cas, en un ambient proper al Consistori.

La *tenso* següent acusa clarament un to més humorístic i sarcàstic, d'atac personal d'estil hiperbòlic. D'entrada, Cornet demana a Guilhem Alaman quin és el motiu de la seva reclusió i del seu declivi: la vellesa, la seva muller o la pobresa. Guilhem li respon i al

¹⁷⁷ El tema de la follia envers la saviesa es troba a les cobles esparses de Bertran Carbonel (PC 82.45 i 54. Vegeu M Routledge 1991) i de Guilhem de l'Olivier (PC 246.50), totes *unica* al cançoner R, i a les dues cobles de Cadenet on aconsella Blacatz (PC 106.24). Vegeu també el tema de 29.

seu torn li pregunta per què ha marxat dels framenors i ha esdevingut heretge, segons ha sentit dir. A les estrofes següents Cornet al·ludeix a l'ascendència humil i a l'envelliment de Guilhem. Aquest replica amb un argument que recorda al lloc comú del fals clergue (vegeu I, 2), seguit d'un atac irònic sobre la faceta poètica de Cornet. Aleshores, recorda la reputació de Cornet, conegut com el millor trobador, utilitzant el lítote de guanyar la violeta cada any. Mentre que Cornet continua el seu atac centrant-se en el cos de Guilhem i la seva obesitat, aquest segueix insistint en la reputació de Cornet en tant que trobador. Val la pena citar la peça sencera (que podeu escoltar a l'annex musical):

I. [Ramon]

Ara·m digatz, en Guilhem Alaman,
 si·us te velhenx dins vostra mayzo pres
 o la molhers, aytals vielha cum es,
 o paubretatz, o si·us pu[eg] ges onors,
 5 que vos soletz cavalgar per amor[s]
 e mantener pretz, valor e paratge,
 mas aura·us vey mudat tot de coratge,
 si que tot jorn vos anatz capuzan
 un bastonet, a costuma d'engan.

II. [Guilhem]

10 Ramon Cornet, car etz messacantan
 vos diray tost de mon afar cum es :
 la molhers m'a, e velhenx, si sosmes
 que·l cor ni·l cors no puesc virar alhors.
 E digatz me cum los frayres menors
 15 avetz layshatz ni fag tan gran otratge,
 qu'auzit ay dir que per lo beguinatge
 que faziatz ab fray Peyre Joan
 fos pres d'usclar az Avinho antan.

III. [Ramon]

Amix W., vos anatz pasturan
 20 vostres capos, don vos tenc per cortes,
 e car tot jorn melhuratz vostres bes,
 cugetz aver l'autr'an dos curadors.
 E digatz me de vostres anessors

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

si vendiu peys per cumprar vil fromatge,
25 pero vos etz vengutz en pipiatge,
frevols e fatz, ab lo cap tot ferran,
don la molhers se vay tot jorn claman.

IV. [Guilhem]

Hieu vendi·l peys, que no·l m'andez gastan,
glotz capelas, caytius e mal apres!
30 E pot se far que la molhers volgues
marit plus fort, ab las ancas melhors.
E car subtil vos sabo·ls trobadors
en far chansos, fan vos gran avantatge,
que sobre totz vos fan de lor estatge,
35 si que n'avetz la violeta cad'an.
Ayssi·us sal Dieus los huelhs cum el laus dan!

V. [Ramon]

En cavaliers, be·us fau saber aytan
que vos etz prenhs o de postema ples,
don la molhers se planh del vostre pes
40 e sobretot quan fay grandas calors.
E volgra be que·us bayshes las imors
del cors poyrit donan qualche beuratge,
que temors es que·us dono gran damnatge,
mas empero no·y conosc mal ni dan
45 si·us pren la mortz, que no valetz un gan!

VI. [Guilhem]

Si no·us anes la lenga blessejan
e non axetz el braguier tan d'arnes,
vos foratz ja, Cornet, segon que·m pes,
maestres fagz de totz los trobadors.
50 Mas de budels es tan grans la sabors
que·y atrobatz, ab l'autr'arrigolatge,
que mantas vetz hi avetz pauzat tal gatge
quez en apres n'anavatz tremolan

e'n vestiatz so qu'es detras, denan.¹⁷⁸

VII. [Ramon]

55 Amix W., del vostre vassalatge
avetz ondrat tostemps vostre linhatge,
que may bevetz que doy fayshier no fan
e de manjar luns oms no'us va denan.

VIII. [Guilhem]

Ramon Cornet, per capela salvatge
60 vos teno selh que sabo vostr'uzatge,
que tavernas anatz tot jorn sercan
e las nossas no'us van ges oblidan.

Per bé que les acusacions semblen personals, i en bona part ho deuen ser, s'ha de tenir en compte que els arguments presentats poden respondre a l'oposició estereotipada entre clergues i cavallers: Guilhem és un cavaller fill de peixaters i Cornet un clergue herètic. Podem reconèixer retrets similars en altres tençons, per exemple a PC 192.2a, on Gui de Cavaillo demana a Falco per què ha estat expulsat del monestir: «Senher Guy, c'ad un pal / degratz estre crematz / per los mortals peccatz / c'avetz fatz far ancse» (v. 41-44), «E s'el yvern coral / es nutz ni despulhatz, / las tavernas e'ls datz / ne reptatz mays que re» (v. 53-56); o a PC 231.3, entre Guillem Rainol d'At i Guillem Magret: «Guillem, de claustra vos vim / eissir enceing ab un vim» (v. 25-26). Finalment, constatem també la referència al Consistori i al guardó del concurs.

A la peça 29, W. Gras demana a Cornet que esculli entre ser ric i bo o ser un vertader pobre.¹⁷⁹ El dilema podria semblar seriós, el tema ho és, però al meu entendre la mofa també hi és ben palesa. L'interlocutor de Cornet sabia perfectament quina opció triaria (que esdevé més evident després de llegir la tençó precedent) i sembla proposar-li aquesta disjuntiva expressament per poder retreure-li després els motius que l'han empès a defensar la pobresa. El vers 6 s'acaba amb el diminutiu «letreta», tret burlesc que reprendrà Cornet a la fi del sisè i setè vers de la cobla següent. Tot seguit, Gras continua amb el

¹⁷⁸ A les *Leys* trobem un passatge molt semblant parlant dels capellans i els clerics seglars: «Mas huey vezem ad huelh que viesto lor vestimenta so denan detras» (BMT, 2883, f. 31vb).

¹⁷⁹ El tema de la riquesa i la pobresa també es troba a les cobles dels trobadors provençals Bertran Carbonel (PC 82.34 i 94. Vegeu M Routledge 1991) i de Guilhem de l'Olivier (PC 246), com hem vist per al tema de 32. El mateix tema és reprès, amb un to més seriós, a 19.

Alaman, aquest demana a Cornet si prefereix anar al Paradís en contra de la voluntat de Déu o anar a l'infern si aquest és el desig del creador.¹⁸² Cornet escull la primera opció i Arnaut a la tornada li recrimina:

Mossen Ramons, mal cometre·us faria
 cura d'armas, fe que deg a m'amia,
 quar en ifern anariu a grans pans,
 s'aytals errors lor eratz predicans.
 (33, v. 49-52)

Cornet cita una vegada més Judes, tal com havia fet amb Pey Trencavel: «Judas le fals passec per sela via» (v. 29). El primer vers és tota una declaració d'intencions: «Pres m'es talans d'un pec partimen far». Arnaut confessa que es tracta d'una ximpleria per reptar el «poeta savi», que acaba sent qualificat de «pec», fent eco al tema del debat 32.

Finalment, la cinquena tençó reprèn el dilema entre la pobresa i la riquesa, amb un to moral. Peire de Ladils demana a Cornet si val més ser ric i generós o ser avar. Cornet, coherent amb la tria de la peça 29, escull la segona opció, que Ladils reprova amb aquests termes: «Segon que·m par, vos captenetz error» (v. 17). L'interlocutor manté el to teòric fins a la darrera cobla, on els arguments es personalitzen en termes explícitament biogràfics. Ladils, tal com havia fet Guilhem Alaman alguns anys abans (5), li retreu el fet d'haver abandonat els franciscans:

Mossen Ramons, yeu·s vi frayre menor
 cortes e bo, certas, per que·m desplatz
 quar monge blanc rustix vos etz tornatz,
 escas e prim, vila, dreyt laurador.
 E si l'abatz vostres fos coratjos
 que us des pro carn tot jorn e del vi blos,
 ja d'aquel loc pueus no us vira partir
 ayssi cum faytz. Dieus vo·nh layshe gauzir!
 (19, v. 65-72)

¹⁸² Aquest tema es tracta al debat entre Aicart del Fossat i Girart Cavallazzi (PC 6a.1=175a.1), on Aicart demana a Girart d'escollir entre passar un mes al Paradís o a l'infern sense sentir cap joia ni dolor.

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

Aquest retret ens recorda a la peça PC 248.74, un intercanvi de cobles entre Guiraut Riquier, Austorc d'Alboy i el comte Enric II de Rodés, en el qual Riquier pregunta per què el trobador Guilhem de Mur ha marxat de la cort. El comte respon:

A Guilhem play tan sivad'e fromens
c'al mestier s'es pres dels laoradors,
e play li may araires o fossors
qu'estar en cort ni entre bona gens.
(PC 248.74, v. 17-20)

Com veiem, la desaprovació és molt semblant a la de Ladils («dreyt laurador»). En aquest joc-partit, són dos homes de lletres que debaten, un clergue i un advocat, i l'oposició entre «cumpanhs» (v. 2) és diferent d'aquella contra un noble que hem vist a 5. Al final del debat, són les dames que, per mitjà del *senhals*, són evocades en lloc dels jutges.¹⁸³

En definitiva, els jocs-partits poden aportar-nos pistes biogràfiques, ja que ofereixen un humor irònic alimentat per anècdotes personals, les de poetes que pertanyen a un cercle que coneixen de manera més o menys íntima. Per altra banda, aquest ús biogràfic és filtrat per motlles literaris coneguts, o més aviat està al seu servei. Gràcies als debats, que d'entrada semblen un mitjà per distreure's i exhibir la pròpia habilitat dialèctica i versificatòria, podem saber quin són els temes candents d'actualitat que s'hi tracten, com el de la pobresa i, potser, reflecteixen també l'èxit del certamen poètic, prou recent. Més enllà dels elements probablement biogràfics, tots aquests debats se situen a l'entorn del Consistori tolosà, al·ludeixen de manera metapoètica al funcionament del propi debat, tracten temes morals o religiosos en relació amb la riquesa i la pobresa o a la follia i la saviesa, i entre els interlocutors hi ha diferències de classe.

Els tres primers debats (32, 5 i 29) són molt pròxims l'un de l'altre, fins al punt que em semblen establir un diàleg entre ells, com a la galeria satírica del monjo de Montaudon (PC 305.16) envers la de Peire d'Alvernha (PC 323.11), o com al torneig de cobles entre Guilhem de Mur, Guiraut Riquier, Enric de Rodés i el Marques de Canilhac a la cort de Rodés (PC 226.1), on els arguments sobre l'amor cedeixen el pas a la casuística personal i al diàleg irònic i mordaç. En tots els casos es tracta de formes de divertiment, on la *questio* és seriosa però al mateix temps també esdevé una excusa per posar a prova i

¹⁸³ Al manuscrit un dels termes ratllats és *bufador*, després canviat per *crigador* (v. 76).

ostentar la capacitat dialèctica de cadascun dels interlocutors, amb un objectiu totalment lúdic, a mode de jocs de societat (siguin cortesans, burgesos o clericals). W. Alaman reprèn el motiu de la flor del concurs consistorial de Trencavel i hi afegeix el tema de l'heretgia, de l'espiritualisme i la Inquisició. La intertextualitat ens sembla més evident al partiment de W. Gras, que continua amb el motiu de la flor i del foc inquisitorial. És per tot això que podríem parlar d'un cicle de debats a l'entorn dels anys 30. La peça de W. Alaman és posterior a 1323, segons Noulet & Chabaneau dataria de 1327 i segons Léglu després de 1326. Són dates que coincideixen amb la hipòtesi d'un suposat viatge de Cornet a Avinyó (explicat a I, 1.2 i II, 3.1.2). Sabem també que el *partimen* amb Pey Trencavel no pot datar d'abans de 1326, gràcies a la menció de la flor d'Arnaut Daunis, que ignorem quin any la va obtenir però coneixem els dos primers guardonats el 1324 i el 1325, i cap d'ells correspon al jutge. El *partimen* amb W. Gras deu ser posterior a la peça de W. Alaman. Totes aquestes peces, doncs, són anteriors al 1333, l'any en què Cornet va obtenir la violeta. Ens podríem preguntar si el debat amb Arnaut Alaman data de després de 1333, fet que explicaria la manca d'al·lusió a la violeta. La tençó amb Peire de Ladils data entre 1330 i 1340 (19).

La segona tençó amb Ladils data de 1340 (28). Encara que també reflecteixi un tema d'actualitat, en aquest cas polític, no té res a veure amb les peces analitzades aquí, però en canvi sí que forma part d'un altre cicle de peces que giren a l'entorn de la Guerra dels Cent Anys (III, 5).

3.2. Altres

Finalment, la peça 9 és una tençó fictícia amb Déu, de la qual només en conservem els quatre primers versos (citats a I, 1.1). Cornet introdueix Déu com un personatge més, com la tençó fictícia del monjo de Montaudon (PC 305.12), la de Guillem d'Autpol (PC 206.4)¹⁸⁴ o la de Peire Cardenal (PC 335.67). Encara que Ramon empri el mot *tensonar* al v. 2, la rúbrica de *t és Vers de Dieu*, que recorda *Lo vers de Deu* de Cerverí (PC 434a.77). Aquesta rúbrica fa pensar a un tema moral, com totes les peces conservades a *l'*, contràriament al to burlesc de la tençó del monjo de Montaudon.

Afegim també en aquest apartat la cobla esparsa (40), ja que les cobles poden ser un gènere d'intercanvi o diàleg entre trobadors. En el cas de Cornet, no conservem cap

¹⁸⁴ Identificat també amb Daspol (com apareix a la rúbrica de f).

resposta ni sembla que interpel·li ningú, sinó que es tractaria del tercer tipus de cobla descrita per Poe («The third type, or *cobla esparsa*, is a stanza composed by an individual poet, who conceived of it as an entity that could stand alone.», 2000: 69).¹⁸⁵ Flynn lliga la cobla esparsa als passatemps claustrals (1989). De fet, al Registre de Cornet, la cobla es copia entre la cançó en llatí i la *Corona*, és a dir, entre dues peces marianes. Però és també un gènere trobadoresc antic (conreat especialment per Guillem de Berguedà, PC 210) que anirà guanyant posicions a partir de mitjan segle XIII.¹⁸⁶ Els poetes que més han practicat la cobla esparsa són Bertran Carbonel (PC 82) i Guillem Olivier d'Arles (PC 246), i els manuscrits *R, J* i *f* dediquen seccions a la cobla esparsa.

En ser un gènere curt, la cobla esparsa és idònia per a l'experimentació formal, i sovint és derivativa (Poe 2000: 68). Formada per vuit versos decasíl·labs de rima creuada, Noulet & Chabaneau parlen de «genre de recherche» (1888: XLIX) i van destacar la *replicacio multiplicada* (*Lays* III, 56) i la paronomàsia (*Lays* III, 170) (1888: 147, n.), a les quals hi podríem afegir el políptoton:¹⁸⁷

Un cug cujat cugie cujar cujan,
mas tan cuget us oms que descujar
me fetz sos cugz so que cugie cujar,
perque tostemps li cug me displayran.
E vuelh saber ab que mostre lo cor
dels cujadors, quan lox e temps sera,
que temps defalh e temps a temps vendra,
per que temps vuelh e si·m triga, no mor.
(40, v. 1-8)

La cobla esparsa de Bertran Albaric (PC 77.20) i de l'anònim (PC 461.217) segueixen el mateix esquema metricorímic de Cornet, però sense els jocs de derivació. En aquest sentit, la cobla de Cornet recorda molt a l'acrobàcia verbal de Guillem Ademar (PC 202.4, que, al seu torn, a la tornada beu d'Arnaut Daniel), tot i que en aquest cas es tracti d'una cançó i no d'una cobla esparsa. Vegem-ne la primera cobla:

¹⁸⁵ Per a la cobla esparsa, vegeu també Rieger (1988).

¹⁸⁶ I perdurarà fins més endavant, vegem per exemple la cobla esparsa de Joan Basset (RAO 14.4), amb jocs semblants als de Cornet.

¹⁸⁷ Segons Jeanroy: «Cornet n'a pas eu, au reste, la patiente de prolonger le jeu jusqu'à la fin du huitain, qui n'est qu'un insipide coq-à-l'âne» (1949: 65).

Comensamen comensarai
 comensan, pus comensar sai,
 un vers vertadier e verai,
 tot ver veramen, e veirai
 si poirai descujar, cujan,
 la cuja que·m cujei l'autr'an,
 cujan, cujaires prims, primiers
 primamen ab prims cossiriers.
 (PC 202.4, v. 1-8)

Segons la *Doctrina de compondre dictats*, la cobla esparsa seria una contrafactura, prioritàriament d'una cançó: «Si vols fer cobles esparses, potz les far en qual so te vulles. E deus seguir les rimes del cant de que trayras lo so; e atressi les potz far en altres rimes. E deven esser dues o tres cobles e una o dues tornades.» (Marshall 1972: 97), i més endavant, «Cobles esparses son dites per ço cobles esparses cor se fan esparsament, en qual so te vulles. Empero coven se que li seguesques hom manera axi com a canço» (Marshall 1972: 98). Si fos així, les úniques cançons conservades que tenen el mateix esquema metricorímic (però no els mateixos timbres) són les cançons de Bartlome Zorzi (PC 74.13), en la qual juga amb la derivació del mot *prim*, Aimeric de Peguilhan (PC 10.50), Folquet de Marsella (PC 325.3), Guillem de Saint Leidier (PC 234.15) i Peire Ramon de Tolosa (PC 355.16).

4. La poesia didàctica

Mostrar deu om sen, cum feyro l'antic
savi doctor, per encenhar la gen,
que trop val may que riquesa d'argen
ni d'aur
(15, v. 25-8)

Des de l'inici, la poesia trobadoresca ha reivindicat la seva validesa com a saber i els seus autors, com Marcabru o Bernat Martí, van aspirar a la dignitat de les Lletres llatines. A partir de la segona meitat del segle XIII, aquest filó poètic de to didàctic o sapiencial, expressat normalment en noves rimades, es consolida i es desenvolupa: vegem per exemple el *Tezaur* de Peire Corbian, el *Breviari d'Amors* de Matfre Ermengaud, l'*Ensenhamen d'onor* de Sordel, el *Roman de quatre vertutz cardenals* de Daude de Pradas, el *Roman de mondana vida* de Folquet de Lunel, els *ensenhamens* d'Amanieu de Sescas, les epístoles d'At de Mons i de Guiraut Riquier o els *Verses proverbials* de Cerverí. Aquest moda cortesana s'ha de situar en el context més vast de l'accés dels laics a la cultura, quan creix la necessitat de textos en vernacular, tant traduccions d'obres llatines com textos de nova creació amb un objectiu instructiu dirigit a aquest nou públic. Ramon de Cornet forma part dels autors occitans que participen d'aquest corrent, combinant la didàctica sapiencial amb el mestratge gramatical i l'adoctrinament religiós o moral.

4.1. Les epístoles

Les *pistolas* (tal com les anomena Cornet) o *letras* (segons la rúbrica de *t*) s'expressen en noves rimades: es tracta d'una successió de versos hexasíl·labs que rimen en apariats, un esquema mètric comú als *ensenhamens*, als *saluts* o a la narrativa en vers, cultivat principalment per Guiraut Riquier, At de Mons, Cerverí de Girona, Amanieu de Sescas, Arnaut de Maruelh, Ramon de Cornet, Peire de Ladils i Guilhem Molinier¹⁸⁸ (Frank 1966: II, 79-80). Segons la classificació de gèneres establert per la BedT, en tot el corpus de trobadors hi ha vint-i-quatre epístoles, vint-i-una de les quals són compostes per trobadors de la sisena generació, actius durant la segona meitat o el segon terç del segle XIII i provinents del Llenguadoc. Quinze són de Guiraut Riquier i tres d'At de Mons. Aquests són els responsables d'haver rescatat el gènere de l'oblit i d'haver renovat l'epístola

¹⁸⁸ El vers narratiu és una de les formes predilectes dels compiladors de les *Leyes*: les cartes del Consistori, la redacció de les *Flors del Gay Saber*, i gran part dels exemples mètrics s'expressen en noves rimades (Fedi 2001).

clàssica, proposant un gènere híbrid que participa dels trets formals de l'epístola però amb continguts didàctics i morals, empeltats de recursos propis a l'escolàstica.¹⁸⁹

Les lletres de Cornet són hereves directes del model renovat per Riquier i Mons, i sobretot d'aquest darrer, tolosà d'origen, que esdevé un model indiscutible per tot el cercle del Consistori tolosà: Mons representa l'autoritat per excel·lència a les *Leys*, per exemple, monopolitzant el 80% de les citacions, és mencionat al *Breviari d'Amors*, per Joan de Castellnou al *Glosari* i també citat i imitat per Cornet a l'epístola d. Aquest gènere, considerat menor i que ocupa una posició marginal en la tradició manuscrita dels cançoners,¹⁹⁰ esdevé un gènere remarcable en el cas de Cornet: no només el cultiva almenys en tres ocasions sinó que ocupa una posició privilegiada al Registre de Cornet, just abans de les cançons.

Les epístoles cornetianes són el resultat del rol de Cornet en tant que poeta-savi: algunes tenen l'objectiu d'adoctrinar, sobretot aquelles adreçades als senyors de la noblesa (d i f), altres tenen una intenció més moral i de consell, on es critica les males pràctiques de l'Església (c i e). El seu objectiu pot semblar d'entrada estereotipat i generalista, però s'adrecen a alts càrrecs eclesiàstics amb una finalitat precisa i en circumstàncies ben concretes. La lletra e s'adreça a Roger d'Armanyac, nomenat recentment primer bisbe de Lavaur, i es pot vincular a nivell de contingut amb l'altra peça de la qual n'és destinatari, el *vers* moral «Paux d'omes vey de sen tan freyturos» (30). Contràriament a la lectura que en fa Jeanroy, per qui la peça «est consacrée à la description enthousiaste de la résidence d'un grand personnage dont nous ignorons le nom» (1949: 58),¹⁹¹ som del parer que la descripció s'aplica en general als alts càrrecs eclesiàstics, llur manca de devoció i l'opulència que el nou bisbe haurà d'evitar. La c es destina a Guiral Ot just després de ser nomenat ministre general OFM, amb la finalitat de reformar els defectes de l'orde que representa en un moment d'escissió i de forta polèmica entre els conventuals i els espirituals.

¹⁸⁹ Carlos Alvar (2006) relaciona la innovació formal del gènere i el tema tractat amb els interessos d'Alfons X El Savi i amb l'efervescència cultural a la seva cort, on es reunien intel·lectuals d'arreu, esdevenint així un punt de contacte, un marc propici per a l'intercanvi d'influències i d'experimentació.

¹⁹⁰ Les d'At de Mons, per exemple, es copien a una de les parts finals del cançoner R, dedicada a les peces no líriques, a la secció didacticoreligiosa.

¹⁹¹ I continua amb la contradicció: «Il est néanmoins évident qu'il ne peut s'agir ici que de celle de Roger d'Armagnac: lui dédier cet éloge d'une cour dépassant la sienne en splendeur et en agrément, n'eût-ce point été le comble de la maladresse?»

De les tres, la que presenta un caràcter més didàctic o doctrinal és la *d-f*,¹⁹² que pren com a model l'epístola de Mons dedicada al rei Alfons X el Savi (PC 309.I): un debat filosòfic i religiós sobre la predestinació i el lliure albir. El paper modèlic del trobador tolosà queda ben palès quan Cornet l'invoca com a autoritat:

D'aventura parlar
no vuelh ni d'astre plus,
car mot ne parlet clus
n'Atz de Mons, que sabia,
per que s'ieu ren dizia
cug trop que·y defalhis,
si no que repetis
tot so qu'el ne parlet
en la tenso que det
«Al bo rey de Castela».
(d, v. 86-94)

Les llacunes no ens deixen saber tots els temes que s'hi tractaven, però pels versos conservats podem apuntar que, després de la *salutatio* inicial, on el poeta elogia el cavaller, s'insinua la constatació del tòpic de la vanitat del món i la crisi de valors. Cornet evoca els motius del savi que rebutja les riqueses materials, del que no sap seguir els seus propis consells —que trobem en altres peces seves, en Peire Cardenal, en Raimon de Castellnou (Beltran 1998a) o en Cerverí (M. Cabré 2011)—, seguit del de l'home poderós que es delecta més en l'adquisició de coneixements que en el sentit comú, ja que consent més la voluntat del cos, que «es mals», que l'altra «bos e leyls», on es complauen el seny i la bona fe.¹⁹³ A continuació fa una disquisició teòrica sobre el saber i el seny, on tracta la influència dels astres en la naturalesa humana i la necessitat de l'educació i el sentit comú per guiar la voluntat i actuar rectament, reprenent els temes de l'epístola d'At de Mons al rei Savi i alguns termes escolàstics, com el *sen* 'seny', 'sentit comú, facultat de percebre i avaluar les impressions que ens entren a través dels sentits' o la *calitat*, 'complexió natural de l'individu', per exemple, que retrobarem amb Ausiàs March i que apareixen per primera vegada en la lírica al segle XIII, com al *Thezaur* de Peire de Corbian, Daude de Pradas,

¹⁹² Par al comentari d'aquesta peça reprenç l'article Navàs (2014), amb modificacions.

¹⁹³ En paraules d'At de Mons: «[Hom] a doble voler: | hom vol segon sazo | e vo[l] segon razo.» v. 1547-9. Cito sempre segons l'edició de Cigni (2012).

l'ensenhamen de Sordello, *At de Mons* o el *Breviari d'Amors* de Matfre Ermengaut. En definitiva, l'equilibri entre la natura, el saber i l'enteniment, que és el que donarà la veritable saviesa:¹⁹⁴

Sens ve d'aytal razo
 cum fay voluntatz bona.
 Certa calitatz dona
 may que re voluntat,
 pero, segon vertat,
 noyrimens en pot dar.
 Calitatz ve, so'm par,
 de costellacios,
 que fan layssus els tros
 los planetas movens,
 don fregz e cautz e vens,
 aygas e neus e glatz,
 escruyshes e clardatz
 parto si cum vezem,
 per q'om ditz qu'astrat em
 per lor, segon natura.
 Mas leyals noyridura,
 sabers e dregz e sens,
 nos podo, certamens,
 de mal astre gardar.
 (d, v. 65-84)

Després d'aquest excurs, el destinatari ja està llest per rebre l'ensenyament que li oferirà Cornet, ja que com a bon mestre té el deure moral de propagar el seu saber per tal d'edificar els altres. En aquest cas la lliçó és sobre el saber de trobar. A partir d'aquí, i fins a la conclusió, desplegarà una espècie de breu tractat gramatical per il·lustrar els trobadors, la *Regla* (f, comentada a II, 3 i a III, 4.6).

La combinació de reflexió moral i retòrica, que retrobarem desenvolupada a les *Leyes*, no ens ha de sorprendre. En la peça d'*At de Mons* dirigida al rei de Castella no es parla

¹⁹⁴ Vegeu Cigni (2003) i Kelly (2006) per a lèxic filosòfic d'*At de Mons*. Per a l'ús d'aquests termes en Ausiàs March, vegeu sobretot L. Cabré (1996).

de retòrica, però sí que ho fa, en canvi, en una altra peça, un *ensenhamen* per a joglars (PC 309.V), en la qual la rectitud moral i la poètica coexisteixen. Cerverí, en la peça titulada *pistola* (PC 434a.2), que té el mateix objectiu, també estableix un lligam entre moralitat i retòrica (M. Cabré 2011: 69-70). I és que l'exercici de la composició poètica, dictat pel seny, és profitós moralment i una font de vàlua.¹⁹⁵ Com ens adverteix Cornet en el sirventès que insereix com a exemple dins el *Doctrinal de trobar*:

Dels soptils trobadors,
don naish pretz e valors,
deu hom qui pot apendre
(v. 1-3)

4.2. Proverbis i peces sapiencials

Les inquietuds intel·lectuals del públic que hem esbossat a l'inici afavoreixen la desclosa de la literatura gnòmica, dels florilegis de sentències, i de col·leccions d'ensenyaments morals en vers que li proporcionen una font d'alimentació moral, així com una pauta de conducta en societat o en l'exercici del poder quan aquests textos s'adrecen als senyors o als prínceps. Es tracta d'una tradició avalada pel prestigi dels textos bíblics i escolars, dels quals es nodreix. Les fonts principals pels textos proverbials són tres: els *Proverbia Salomonis*, el *Liber de moribus* de pseudo-Sèneca, i sobretot els *Disticha Catonis* de pseudo-Cató.¹⁹⁶ Les nombroses traduccions i adaptacions conservades i inventariades per tota Europa són la prova del seu èxit quant a eina elemental de formació i conducta, adreçada normalment als infants i als joves (Cabré & Tous 2018).¹⁹⁷ Aquests textos tenen en comú el fet de proposar una sèrie de consells i amonestaments breus en forma de díctics en un marc enunciatiu d'un pare que s'adreça, en apòstrof, al seu fill. La veu del conseller responsable de l'educació del seu fill és un recurs per adquirir una autoritat portadora de saviesa.

¹⁹⁵ Valgui recordar les paraules de Bernat Metge, en el siscentè aniversari de la seva mort, en la tan citada carta dictada per Joan I als consellers de Barcelona perquè continuïn celebrant la festa de la Gaia Ciència: «com és la Gaia Ciència, la qual poden covinentment saber homes il·lustrats e en aquella adelitar-se e moltes vegades aconseguir-ne profit, car és fundada en rectòrica, per la qual, mesclada ab saviesa (car en altra manera fort poc val), s'haja seguit gran honor e profit a moltes universitats e persones singulars en lo món» (Rubió i Lluç 1908-21: I, doc. 432). Per al concepte de *Gaia Ciència*, vegeu Pujol (1994).

¹⁹⁶ Schulze-Busacker (2012) detecta la influència dels *Disticha* en la producció didàctica de Sordel, Peire Cardenal, Cerverí o Cornet, per exemple.

¹⁹⁷ Dels díctics de pseudo-Cató n'existeix una traducció occitana del segle XIII, conservada en dos manuscrits fragmentaris, que amplifiquen i cristianitzen el text.

Aquests trets apareixen també a les col·leccions d'ensenyaments en vers occitanes del segle XIII i de la primera meitat del XIV: els *Verses proverbials* de Cerverí, *Lo Savi* o *Libre de Seneca* o el *Libret de bos ensenhamens* de Cornet. La majoria d'aquests textos ofereixen un conjunt de màximes morals precedides per una introducció inicial que enuncia el marc dels ensenyaments, en la qual la classificació de manera paratàctica confereix al díptic una unitat de sentit (Cabré & Tous 2018).

El *Libret de bos ensenhamens* (g) presenta clarament els trets d'un text gnòmic: una successió de dístics decasíl·labs en aplegats, s'adreça a un «filh»: «bel filh» (v. 333), «cars filhs» (v. 45) o «amix e filhs» (v. 14), cada díptic coincideix amb una exhortació, i conté una introducció:

¶Vec te libret de bos ensenhamens,
 don l'arma pren e'l cors bos noyrimens.
 ¶Los mandamens de Dieu vejas primiers
 e pueys tot l'als, quan poyras, voluntiers.
 (g, v. 1-4)

Així doncs, s'emparenta a la tradició dels *Disticha Catonis*, però el ventall de temes tractats és més limitat i es presenta més ben estructurat. De fet, un dels trets del *Libret* és la classificació dels dístics aplegats sota rúbriques temàtiques (vegeu la taula més avall).

Una altra característica del *Libret* és la hibridació de temes tractats: reuneix un contingut catequètic amb exhortacions morals, típiques dels tractats de vicis i virtuts, i consells que normalment pertanyen als llibres de cortesia, fet que l'aproxima a l'*ensenhamen*. Pirot i Monson han discutit àmpliament sobre el gènere del *Libret*. Tots dos rebutgen la possibilitat que es tracti d'un *ensenhamen*, principalment per dues raons: la primera és d'ordre formal, ja que el vers és decasíl·lab en lloc de l'habitual hexasíl·lab, i la segona de contingut, car els versos de Cornet són ensenyaments morals i religiosos, lluny de l'adoctrinament cortès propi al gènere (Pirot 1972, Monson 1981).

Shulze-Busacker, al seu treball dedicat al *Libret* (1997, reprès a la visió panoràmica de la literatura sapiencial occitana de 2012), destaca el to religiós dels dístics cornetians, considerats com una refosa o una «réécriture chrétienne» dels *Disticha Catonis*. En aquest estudi, subratlla també la barreja de contingut del *Libret*, fins al punt de comparar el pla didàctic de Cornet amb dues obres de caràcter catequètic i didàctica que tenen una vasta circulació en occità: la *Doctrina pueril* de Ramon Llull i la *Somme le Roi* de Laurent de

Bois. Tanmateix, la pàtina religiosa no és tan important en l'obra de Cornet. Més enllà de la primera secció, que consta de diversos díctics de tipus catequètic dedicats als Deu manaments, als pecats i a sis de les set obres de Misericòrdia, no sembla que Cornet reculli més ensenyaments específicament cristians. Els apartats finals, per exemple, van sobre els codis socials i ofereixen consells mundans, com la roba o la gestió de les tasques domèstiques. Del més general, al més particular. Per altra banda, la presentació dels consells en funció dels cinc sentits és molt habitual en la predicació, sobretot a partir de mitjan segle XIII.¹⁹⁸

Quant a les fonts, Schulze-Busacker compara el *Libret* amb els díctics de pseudo-Cató, amb els quals hi observa lligams amb 104 dels 192 díctics conservats pel *Libret*: 37 serien préstecs directes, 17 n'estarien inspirats parcialment, mentre que 50 presenten similituds. Per altra banda, més enllà de la Bíblia, del catecisme i de l'herència exegetica i patristica, Cornet s'hauria també inspirat de fonts «mondaines»: el *Facetus*, els *Proverbia Senecæ* i altres obres literàries contemporànies.¹⁹⁹

De fet, Cornet barreja la tradició escolar sapiencial amb la tradició lírica trobadoresca. El *Libret* té una peça germana, el *Gardacors de mal* (27) (que es troba també en una còpia tardana al cançoner *VeAg*), que participa de les característiques de la literatura gnòmica, per exemple amb la ficció parental («Lo mieus cars filhs», o de tant en tant s'adreça al destinatari amb l'apel·latiu de «cumpanhs»),²⁰⁰ però que presenta una forma estròfica, amb una tornada adreçada al seu *senhal* Rosa. El contingut i l'estructura del *Gardacors* és paral·lela a la del *Libret*, però en lloc d'agrupar les exhortacions en forma de díctics aplegats per rúbriques temàtiques, l'autor se serveix de la forma estròfica, cobles de vuit versos (4+4), per organitzar el discurs. Vegem la taula de continguts:²⁰¹

¹⁹⁸ Newhauser (1993: 80).

¹⁹⁹ Aquestes fonts són comunes a les *Leys*. El préstec dels *Disticha Catonis* i del *Facet*, rar en la literatura occitana, apareix també a una peça falsament atribuïda a Peire Cardenal, «Si totz temps vols viure valens e pros» (PC 335.51a), copiada precisament a la mateixa secció de *VeAg* on es copia el *Gardacors* de Cornet.

²⁰⁰ Recordem que Cornet se serveix també de dos gèneres diferents per presentar els seus tractats poètics i gramaticals, el *Doctrinal* i la *Regla*, essent aquesta última una versió abreviada del primer i presentada sota la forma de l'epístola.

²⁰¹ Les xifres indiquen les rúbriques al *Libret* i les estrofes al *Gardacors*.

Libret de bos enshamens (g)

- I. Introducció
- II. *Los X mandamens de la ley*
- III. *D'auzir* (oïda)
- IV. *De vezer* (vista)
- V. llacuna [olfacte]
- VI. [*De manjar*] (gust)
- VII. *De parlar* (gust)
- VIII. [*D'obrar*] tacte
- IX. *D'amassar*
- X. *De desprendre*
- XI. *D'anar*
- XII. *De vestir*
- XIII. *De tener osdal*

Gardacors (27)

- I. Introducció
- II. Preceptes generals per recordar el Judici Final
- III. [*De parlar*] gust
- IV. [*De manjar*] gust
- V. [*De sentir ?*] olfacte
- VI. [*De vezer*] vista
- VII. [*D'auzir*] oïda
- VIII. [*D'obrar*] tacte
- IX. [*D'anar*]
- X. Adulteri
- XI. [*D'amassar*]
[*De Vestir*]
- XII. [*De desprendre*]
- XIII. Tornada

En efecte, si al *Libret* la progressió temàtica es veia reforçada per les rúbriques (que s'articulen en diverses tirades de dístics), al *Gardacors*, en canvi, les unitats estròfiques coincideixen amb les unitats argumentals. Fins i tot coincideixen en la sola divisió d'un dels cinc sentits en dues parts: el gust, subdividit en parlar i menjar. Atès que aquestes dues funcions comparteixen el mateix òrgan, Cornet assimila el sentit del gust al pecat de llengua, inscrivint-se en la tradició, encetada per Robert de Sorbon, del desdoblament del pecat de la llengua en dos: el pecat *in gustu*, la gola, i el pecat *in loquela*, la paraula.²⁰² Vegem el sentit del gust pel que fa al menjar:

Libret de bos enshamens

[DE MANJAR]

- ¶ Manjar soen es costuma ...
o d'ome glot o de page...
- ¶ Le rix manjars fay d'ome cas[t e net]
luxorios e vuela lo borset.
- ¶ Quan es manjatz lo morsels glorios,

Gardacors

IV.

- Ja de manjar no vuelhas esser glotz,
quar la rictat confon el cors e l'arma,
e de vertutz los sieus amans dezarma
trop lajamen e los difama totz.
- E si tu vols sanetat conquistar,

²⁰² Per l'associació de la llengua a la gola i la loquacitat, vegeu Casagrande & Vecchio (2007).

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

mor le deliegz e vay poyrir la jos.
¶ En son ostal fora ses cumpanatge
tal que no vol en l'autruy del fromat[ge].
¶ La gola ret de ventre massa ple
pudor, viltat, nueyt e jorn, e vere.
¶ On mays auras lo ventre be farsit,
may te veyras mondanal esperit.
¶ Aytan viu l'oms que manja paubramen
cum dux o coms be manjan e beven.
¶ Lo trop manjar fay venir malautias
e·l beure trop menassas e folias.
¶ L'ayga fay mal e·l vis blos ishimens,
mas atemprat val tot comunamen[s].
¶ A greu sera femna trop bevendiera
leyals del cors, si troba qui l'enquiera.
¶ Pretz e valor, que totz homs voler deu,
fay decazer ops de si qui trop beu.
[llacuna d'uns 30 versos]
¶ Si beves trop del vi blos, tan prion
no·l metras dins, que no·t torne sul fron.
(g, v. 93-116)

no manjes trop ni bevas en exes,
que may te val l'afan de l'endurar
que·l vils plazers del manjar que·t torbes.
(27, v. 25-32)

Com veiem, el *Gardacors* ofereix una versió abreujada del *Libret* (o el *Libret* una versió ampliada del *Gardacors*). Recordem que el mateix autor se serveix també de dos gèneres diferents per presentar els seus tractats poètics i gramaticals, el *Doctrinal* i la *Regla*, essent aquesta última una versió succinta del primer, i presentada sota la forma de l'epístola.²⁰³

El *gardacors* 'peça de vestir, a manera de camisa, que es portava sota la gonella' (DCVB), apareix també a la novel·la en vers *Guilhem de la Barre* i al *Breviari d'Amors*. És emprat com a *senhal* per Uc de Saint-Circ (PC 457.3) i Savaric de Malleo (PC 432.2).²⁰⁴ La metàfora devia ser força habitual: en un passatge del *Tirant lo Blanc*, Joanot Martorell, en termes assimilables al *gardacors* dels cavallers, ens ofereix també una interpretació a nivell simbòlic: «E dir-te he què significa la cuirassa que porta lo cavaller que li guarda tot

²⁰³ Podem pensar en la versió reduïda de les *Flors* respecte a les *Lays*, per exemple.

²⁰⁴ Per a la identificació del senhal a Uc de Saint-Circ vegeu Zinelli (1999).

lo cos. Significa l'Església» (cap. XXXIV),²⁰⁵ extret del *llibre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull: «Ausberc significa castel e mur contra vicis e faliments».²⁰⁶ Pere March al seu *Arnes del cavaller* (RAO 96.2) reprèn la mateixa idea:²⁰⁷ «d'un acabat arnes / del cap al pes complit / gint fayt et ben polit / segons mos sens divisa / de França e de Gacunya» (v. 8-13), «la cota ben taylada / de bon aser et beyll / fort e ses tot roveyll / es vera paciensa / ffayta per excellensa / per gardar vostra cors / axi dins com de fors / de mortal pecat d'ira» (v. 246-253). Fixem-nos també amb l'*autonominatio* del poeta a l'epíleg: «Ez a me, Peyres March, / humil vostre sotsmes / qui us presenti l'arnes / de mal e de pecar» (v. 1252-6).

Una metàfora semblant, amb una intenció totalment diferent, es troba a la tornada de la cançó d'Ausiàs March «No pot mostrar amor menys pietat» (RAO 94.67): «Amor, Amor, un abit m'he tallat / de vostre drap, vestint me l'esperit; / en lo vestir, ample molt l'e sentit, / e fort estret, quant sobre mi's posat» (LXXVII, v. 25-28).²⁰⁸ A les lletres franceses podríem citar el passatge extret del pròleg de *Le noble Jeu de la hache et la maniere de battaillier*, un tractat del segle XV sobre el maneigament de la destral d'arma, que descriu bé aquest univers al·legòric, tot i que no citi el *gardacors*: «il me samble que toute creature humaine et raisonnable se deuroit tenir en bon estat et soy armer premierement de bonnes armures spirituelles, cest assavoir de belles vertus pour soy deffendre et resister contre tous vices et temptations dyaboliques, en preservant et gardant l'ame de mourir de mort eternelle».²⁰⁹ Noulet & Chabaneau havien citat el «Dit du garde-corps» de Baudouin de Condé i l'anònim *Lo Gardacors de Nostra Dona santa Maria* (d'ara endavant *GND*), que és, sens dubte, l'exemple més proper a Cornet.²¹⁰ El *GND*, que data de final segle XIII i és d'origen probablement provençal, és un ensenyament moral i religiós en apariats octosíl·labs adreçat a les dones, és per això que al final comprèn algunes breus vides de

²⁰⁵ Ed. Martí de Riquer, *Tirant lo Blanc*, Barcelone, Edicions 62, 1998, t. I, 70.

²⁰⁶ Ed. Albert Soler, Ramon Llull, *Llibre de l'orde de cavalleria*, Barcelone, Barcino, 1988, 202, §5.

²⁰⁷ Ed. Lluís Cabré, Pere March, *Obra completa*, Barcelone, Barcino, 1993.

²⁰⁸ Ed. Pere Bohigas, Ausiàs March, *Poesies*, rev. Amadeu Soberanas et Noemí Espinàs, Barcelone, Barcino, 2000.

²⁰⁹ Paris, BNF fr. 1996. Agraeixo de tot cor a Franck Cinato que m'hagi assenyalat aquest passatge i m'hagi permès de citar la seva transcripció inèdita. Vegeu l'edició d'A. Sydney, «Le jeu de la hache. A Fifteenth-Century Treatise on the Technique of Chivalric Axe Combat», *Archaeologia*, 109, 1991, p. 113-28.

²¹⁰ Per al *GND*, vegeu Dobelmann (1942), Hahn (*Lo Gardacors, provenzalische Dichtung des vierzehnten Jahrhunderts, aus einer florentiner Hs. zum ersten Male vollständig veröffentlicht. I. Teil: metrische und sprachliche Untersuchung, Inaugural-Dissertation*, Lo Gardacors, provenzalische Dichtung des vierzehnten Jahrhunderts, aus einer florentiner Hs. zum er, Marburg, Friedrich, 1896) i Meyer («Notice de quelques mss. de la collection Libri, à Florence», *Romania*, 14, 1885, p. 485-548).

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

santes. Cornet contempla un públic més ampli, però tant si es tracta d'un senyor, d'un burgès o d'un infant, el destinatari és sempre l'home.²¹¹ Tot i que la peça de Cornet no és tan religiosa, els dos poemes comparteixen molts consells, típics del gènere, com les set obres de la Misericòrdia o els pecats de llengua, per exemple:

<i>GND</i>	<i>Gardacors</i>
De Dieu pessar premieiramens, que bo falh e dih am be. Dona non deu esser parlieira ni glota ni messongieira ni deu trop rire ni cantar ni trop pauzar ni trop dormir, mas humilmens a Dieus servir (v. 217-23)	No parles trop, ni sias messongiers, ni maldizens, ni voluntiers no jures, ni ja de tu parlar ses ops no cures, ni trufes gens. E saluda primiers, (27, v. 17-20)
So es, malautes vezitar (v. 373)	ni vil mot dir, e lauza Dieu soen. Ja de manjar no vuelhas esser glotz (27, v. 24-5)
Els mortz seguir tro al sosterrar (v. 379)	Vay los malautz vizitar quan poyras, e sebelir los mortz de bona fe (27, v. 69-70)

Fins i tot a nivell formal trobem analogies, per exemple l'anàfora «Ni...» (v. 220-8), que recorda la segona cobla del *Gardacors*:

Hom deu pessar, filhs, de la mort tot jorn,
e deu pessar peneden sas falhensas,
e deu pessar d'ifern las penedensas,
e deu pessar dels salvatz lo sojorn,
e deu pessar d'aver el mon sos ops,

²¹¹ Geneviève Hasenohr cita Cornet quan parla dels trobadors que canten la dama seguint els temes clixés tradicionals en les seves peces líriques, però que ignoren la dona en les peces morals, com el *Gardacors* o el *Libret*, «où l'on aurait pu s'attendre à la rencontrer». La dona només apareix indirectament als v. 73-4 del *Gardacors* («de ta molher te potz servir ses plus, l e d'autra no, senes far azulteri»), on només existeix en funció del plaer de l'home. Hasenohr destaca, en aquest sentit, les contradiccions de la literatura llenguadociana entre l'ètica cortesa i la clerical (1988: 164). També podríem afegir, en la mateixa línia, l'exemple del *Libret* «A greu sera femna trop bevendiera / leyals del cors, si troba qui l'enquiera» (v. 111-2).

e deu pessar de conquistar vertutz,
 e deu pessar de fugir a totz trops,
 e deu pessar d'esser aperseubutz.
 (27, v. 9-16)

Hi ha passatges paral·lels que mereixen ser destacats i que podrien potser suggerir una possible font per Cornet. El missatge sapiencial ve ordenat per una instància superior: Jesús al *GND* («E per asso me comandet», v. 89) i «Ma Roza», segurament la Verge, a Cornet («me comandet», v. 98). Observem els versos finals:

<i>GND</i>	<i>Gardacors</i>
E sel que lo gardacors talhet	Ma Roza, flors cumplida de totz bes,
E lo cosi el acabet	me comandet lo gardacors talhat,
Don venir a cofessio	per qu'ieu, Ramons de Cornet, cum sosmes,
E lhi fassa verai perdo	l'ay gen cozut e d'erменis foldrat.
E lhi don gauh perdurable	(27, v. 97-100)
Ad el et a tot humanal lhinatge.	
(v. 1043-1048)	

La imatge del *gardacors* tallat i ornat també es troba al v. 137 del *GND*: «Qu'el es talhat en aital guiza» o al v. 369: «las margas son ben botonadas». Els versos inicials de Cornet tenen una correspondència clara amb alguns passatges del *GND*:

<i>GND</i>	<i>Gardacors</i>
Lo gardacors e tener car quel val mas que aur ni argen (v. 302-3)	Lo mieus cars filhs, ·I· noble gardacors te vuelh yeu far, d'argen, d'aur e de seda, e faray lo que de bona moneda valra ·M· marx, entre frayres e sors,
Per que, si vos be lo gardatz [lo gardacors] Dona, non a tan ric thezaur que sia mil marxs de fin aur coma la garda de son cors; (v. 436-9)	quar ja luns oms far no poyra son dan trop grosamen pueys que vestit l'aura, ni ja degus, tan sera de bon gran, a luy vestir si's vol, no's pecara. (27, v. 1-8)

Aquests versos il·lustren l'imaginari comú a partir del qual es basteix l'al·legoria del *gardacors*, potser estereotipada i popularment coneguda. Cornet potser no ha begut necessàriament d'aquest text, però es tracta de dos testimonis entre pocs altres que han

estat conservats. Sembla, doncs, que Cornet es recolza en una tradició per entallar i folrar l'hàbit al·legòric.

Alfred Jeanroy ja havia advertit la necessitat d'estudiar el *Libret* i el *Gardacors* junts: «deux pièces différentes de forme, mais si semblables de fond qu'elles peuvent être considérées comme deux rédactions d'un même ouvrage et qu'elles doivent être étudiées ensemble» (1949: 46), seguit per Schulze-Busacker (1997 i 2012) i recentment per Cabré & Tous (2018). És precisament aquesta barreja de tradicions que fa delicada la classificació en gèneres. Frank classifica les dues composicions d'ensenyament moral juntes, mentre que per Zufferey el *Gardacors* és un sirventès. En canvi, la forma és molt similar a la d'un altre poema que, segons la rúbrica de *t*, és un *vers*.

Aquest *vers*, «Homs d'estamen deu tener son ostal» (20), s'ha d'afegir a les dues anteriors. El *vers*, que òbviament és líric, no és una peça gnòmica com les altres, s'emparenta més aviat a certs *vers* o sirventesos en els quals Cornet adopta el rol de conseller del senyor,²¹² però totes tres tenen en comú l'afany didàctic. D'entrada, s'ha de destacar que es copien una rere l'altra a *l*²: el *Gardacors*, el *vers* i el *Libret*. Entre el *vers* i el *Libret* hi ha una llacuna de tres folis que afecta el final del *vers* i just el principi del *Libret* (potser només la rúbrica). Ignorem si hi havia encara una altra peça entremig o si la totalitat dels tres folis es destinava al *vers*. Si comparem el contingut de les tres peces, segons l'ordre de *l*², observem que les dues primeres són complementàries i que el *Libret* inclou tots els temes abordats entre les dues peces precedents:

- 1) *Gardacors* (27): cinc sentits lligats als pecats, *anar*, *amassar*, *desprendre*, *vestir*
- 2) *Vers* «Homs d'estamen deu tener son ostal» (20): *tener osdal*
- 3) *Libret de bos enshamens* (g): cinc sentits lligats als pecats, *amassar*, *desprendre*, *anar*, *vestir*, *tener osdal*.

Si el *Gardacors* i el *Libret* s'adrecen a un públic més ampli, el *vers* sembla destinat a la noblesa:

Ensenhar vuellh de cauza criminal
comtes e dux, baros e cavaliers
(20, v. 41-2)

El contingut seria més propi d'un *enshamen*, però la forma se n'allunya.

²¹² Jeanroy (1949: 45) l'ha relacionat amb el *vers* «Qui vol en cort de gran senyor caber» (37). El podríem comparar a Guiraut Riquier (IX, cobla IV, v. 348 i següents; o la *supplicatio* XI, on dona els consells per estaments).

En la seva vena moral, Cornet aprofita la seva formació com a clergue i la seva carrera com a poeta per amalgamar el filó sapiencial amb la tradició trobadoresca, a fi de difondre els seus preceptes i consolidar la seva pròpia autoritat, adaptant l'ensenyament i la forma en funció des destinataris, sempre amb l'afany de satisfer el seu desig de saber i d'atorgar a la poesia vernacular un profit social.

4.3. La poesia de consell

Més enllà dels textos de moral aplicada, Cornet també ofereix peces d'adoctrinament més cortès i mundà. Potser la peça que més bé pot il·lustrar la faceta didàctica cortesana és el sirventès d'escacs «Qui dels escax vol belamens jugar» (36),²¹³ que s'adreça a la seva Rosa:

En escaquier fag per gran maestria
d'aur, ab escax de granda senhoria,
joga ses pec ma Roza totz sos lans,
alegramens, ab sos leylals amans.
(36, v. 49-52)

El poeta dona una sèrie de consells per jugar als escacs de manera cortesa, sense trampes, tal com especifica a la darrera tornada:

Lo sirventes mostra leys d'azautia
de bel jugar d'escax e ses bauzia,
per qu'om deu far en jox los sieus comans
os n'an tostemps jugar ab los efans.
(36, v. 53-6)

Cornet tracta de la bona disposició de l'escaquer i d'algunes regles bàsiques que cal seguir, com el fet de no blasfemar, saber guanyar i saber perdre, etc. En definitiva, es concentra més en la conducta que han de tenir els jugadors que no pas en les regles tècniques del joc. La referència al joc d'escacs la trobem també a la cançó 25.

Del consell general en un moment d'esbarjo, passem a l'exercici del poder en un esdeveniment concret i que, per tant, es vincula estretament amb els sirventesos polítics. És el sirventès «... fahlira, segon mon essien» (42), adreçat a Alfons d'Espanya, senyor de Lunel des de 1324 i lloctinent general del Llenguadoc des de la primavera de 1326. Tot i que només en conservem els darrers versos, Noulet & Chabaneau suggereixen que

²¹³ Es pot escoltar a l'annex musical.

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

al·ludeix a la «guerre des bâtards» (1888: 141, n.) i que la peça dataria de 1326 (1888: XXXII i 141). Pilar Olivella va relacionar aquest sirventès amb l'*Ensenhamen del guarso* de Peire de Lunel, que fa referència al setge de Puyguilhem al Perigord a l'estiu de 1326 duta a terme per la campanya francesa d'Alfons d'Espanya (2002a: 152). Pels pocs versos conservats, sembla ser que Cornet aconsella Carles el Bell de com ha d'actuar contra els enemics que li roben (sobretot els bastards de la noblesa gascona que es revoltaren, saquejaren i pillaren l'Agenais, violant la treva signada el 1324 i el 1325), inculpant-lo de deixar-se guiar pels mals consellers avars i cobdiciosos. I ho fa a través de la figura d'Alfons, designat per coordinar la pacificació, de qui elogia el seny, la qualitat que precisament permet apreciar els bons consellers:

...rauba nos tan c...
perdone me, qu'ieu lho dic per...
... a si·l reys vol creyre so que [dic]
no·y falhira, segon mon essien,
qu'ieu l'am de cor e·lh mostri claramen
cum gitara sos malsvolens d'abric,
car el vol trop creyre cocelhs alqus
avars e prims e de cobeytat ples,
e cuja may saber ·ii· tans o ·iii·
que reys del mon, e ja non diray plus.
Mossen n'Amfos, on es grans sens encl[us]
e tot le faytz de la guerra comes,
vuelh que, si·lh platz, veja mo sirventes
se ditz vertat, qu'ieu no parli ges clus.

Mantenint l'ordre establert en què els errors del rei són deguts als mals consellers, el poeta té la potestat suficient per adreçar-se al màxim representant del rei al Llenguadoc com a intermediari d'un consell que s'adreça directament a la política reial, adoptant el rol de conseller, d'una manera molt semblant a les epístoles adreçades a Guiral Ot i a Roger d'Armanyac. Una vegada més veiem com s'adreça al seu destinatari poc després d'haver estat nomenat lloctinent, i que, per tant, es troba a l'inici de la seva carrera.

El sirventès «Ins en la font de cobeytat se bayna» (21),²¹⁴ adreçat a Gastó de Levis i al comte de Foix, també s'apropa al mirall de prínceps, com «Hom d'estamen deu tener son hostal» (20). Aquest sirventès alerta de la cobejança, de la hipocresia dels que adulen a la cara i maldiuen a l'esquena, dels que creuen ser savis i són folls, dels oportunistes, dels que no vetllen per la cura de les ànimes, etc. La conclusió, per tant, és la necessitat d'escoltar els bon consellers:

Apenas vey que degus hom s'atenda
mas en aver diners e blatz e vis
e grans hostals, si pot, e bels jardis,
vynas e pratz, e quen aia bel ort.
E sol degus no pensa de la mort
ni d'obra far que de l'arma se tayna,
tan vol el mon que rictatz no'l sofrayna.
(21, v. 8-14)

Trops homes vey que's fan de grossa mayna
savis e certz de sobre gran recort,
e sabo meyns que fols en desconort.
Si no lo cors de lors nicis vezis
e puys fan se cosseyllados avis
de grans seynors e de granda fazenda,
mas al cosseyll ha obs soen emenda.
(21, v. 29-35)

El v. 1 recorda el vers «senher, l'avars en totz vils faitz se banha» (PC 248.76, v. 66), una tençó de Guiraut Riquier i el comte de Rodés, on trobem també la rima amb *tanha* a la mateixa cobla (v. 74) i tracten del mateix tema. El model mètric, però, és la cançó de Peirol (PC 366.41), amb els mateixos timbres. Ens podríem preguntar si Cornet adreçà aquesta peça al seu senyor Gascó de Levis just després d'heretar la senyoria de Leran el 25 d'agost de 1329 (Pasquier 1906: 522), com hem vist que fa amb Alfons d'Espanya, Guiral Ot i Roger d'Armanyac poc després d'accedir a llurs càrrecs.

A mig camí entre la poesia de consell i la poesia moral es troben tres *vers*. Al *vers* «Paux d'omes vey de sen tan fraytuors» (30), adreçat a Roger d'Armanyac, Cornet constata

²¹⁴ Es pot escoltar a l'annex musical.

els errors comuns, com la traïció a un mateix quan se segueix la voluntat en lloc del que dicta el seny o la raó, o el fet de corregir els errors d'altri sense saber-se corregir els propis, que retrobarem en altres *vers* morals, i aconsella com s'ha de capténir un home de valor, d'una manera semblant a les peces sapiencials líriques, com ser treballador, guanyar lleialment i desprendre segons el seu estatus, fer el bé, etc. El *vers* incomplet «De las vertutz qu'en parlar fan mestiers» (13) també aconsella pel que fa referència al parlar: no s'ha de maldir ni davant (ja que és riota) ni darrera (que és traïdoria), el que menteix per vergonya o per temor falla, però no tant com el que ho fa expressament, ja que vol pecar lletjament, com el fet de jurar en fals o renegar. Continua amb la manera d'aconsellar, però a mitja cobla el poema resta inacabat. També proper a les peces líriques sapiencials és el *vers* «Qui vol en cort de gran senhor caber» (37). Si al *vers* «Homs d'estamen deu tener son ostal» (20) Cornet aconsellava com havia d'actuar el senyor, aquí aconsella els que volen estar a la cort del senyor. Així, s'han d'encaixar esportivament les bromes i no sentir-se ofès, armar-se de paciència davant els *malvats parliers* i no respondre a les seves provocacions, refrenar la llengua i fer un ús prudent de la paraula, no mentir ni tampoc dir veritats ofensives, guardar-se dels llagoters, fer bones obres, desprendre poc, etc. En definitiva, procurar ser discret i mantenir el bon lloc, ja que serà pobre si va pel món cercant. La tornada és interessant perquè revela el destinatari principal del poema, els trobadors, fet que demostra la presència encara assídua a les corts i subratlla el rol de Cornet com a mestre de trobadors:

L'un trobador que sapcha far dictatz
no prezi mot si no fay quasqun an
vers e chanso, quan la Roza s'esperan,
e sirventes, quan n'es aparelhatz.
(37, v. 65-8)

4.4. La poesia moral i satírica

Segurament la peça que més bé testimonia la poesia moral, i la que compta amb més edicions, és la seva *Versa* (34), un gènere inventat *ad hoc*,²¹⁵ amb un esquema mètric únic, i en concordança amb la inversió dels valors en la societat, on la gent pren cura dels béns

²¹⁵ El recurs al femení, com van notar Noulet & Chabaneau (1888: 142) ja va ser utilitzat per Bernart de Rovenac amb la seva *sirventesca* (PC 66.4), on el destinatari de la peça no és mereixedor del gènere sirventès, així com el capgirament dels valors de la societat tampoc ho és pel *vers*.

terrenals en lloc de la de les ànimes. Ens situem, per tant, en la tradició del *Contemptu mundi*. La *Versa* està formada per 22 cobles de 13 versos més una tornada. La cobla inicial funciona de preàmbul, on l'autor justifica la invenció del gènere:

Quar mot ome fan vers,
 yeu vuelh esser divers,
 que faray una versa,
 que·l mons es tan revers
 que fay del dreg evers
 e tot quant es reversa.
 Tot quant es vey gorbilhs,
 que·l payre ven los filhs
 e l'us l'autres devora.
 Le plus gros blatz es milhs,
 lo camels es conilhs,
 le mons dins e defora
 es plus amars que tora.
 (34, v. 1-13)

Tot seguit exposa cobla per cobla una crítica dels estaments socials en ordre jeràrquic. Aquesta jerarquia, però, presenta certes particularitats que no podem explicar. Els metges, apotecaris, advocats i notaris es troben abans del rei. Sorprèn, a més, que els estudiants clergues i els clergues es trobin entre el notari i el rei, en lloc d'aparèixer abans quan ha tractat de l'Església. Podríem pensar que es tracta d'un error de tradició, ja que *t* presenta moltes llacunes, però almenys fins als clergues estudiants els dos testimonis mantenen el mateix ordre. Vegem l'esquema segons l'ordre de cobles i què en critica:

- 1) el papa (l'opulència i el rebuig de la pobresa)
- 2) els cardenals (la simonia)
- 3) els bisbes (l'abús de l'extracció de la renda sobre els capellans i els menestrals)
- 4) els capellans (són pecadors que venen sagraments i confessen els laics donant-los grans turments, excepte a les *preveyressas*)
- 5) els ordes (la hipocresia del penediment, que ingressen a l'orde per viure més còmodament i tenir una renda coberta)

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

- 6) els metges i apotecaris (molts són falsos, s'inventen diagnòstics per vendre les seves medicines amb el beneplàcit dels apotecaris, i amb els invents han mort molta gent)
- 7) els advocats (de seguida fan plet i sembren el desacord)
- 8) els notaris (menteixen, fan documents llargs expressament per tenir un major salari)
- 9) els clergues estudiants (es gasten els diners de llurs pares amb prostitutes. «Aprendo de l'escrima, / mas legir ni cantar / no sabo al autar»)
- 10) els clergues (l'orgull, la falsedat, la malícia dels vicaris)
- 11) el rei (no actua amb justícia, apuja els impostos, canvia els costums i explota els recursos de la gent deixant-los en la pobresa)²¹⁶
- 12) els tresorers, batlles i jutges (enganyadors, escapen al dret del senyor, «totz pudo com a fems / e ges trastotz essem / no valo pas dos datz: / volgra fosso negatz!»)
- 13) els nobles (n'hi ha molts de pobres que han de vendre la seva terra però són orgullosos, només volen la guerra i compren a préstec d'hostatges, «no conoyssi en paratge / sino mal e dampnatge»)
- 14) els mercaders (venen gat per llebre)
- 15) els menestrals (falsifiquen les obres i en puguen el preu)
- 16) els pagesos (*gen d'affan*, enganyen i pequen de llengua, «trop fora gen sobrieyra / si no fos la paubrieyra»)
- 17) els mendicants (viuen dels rics i els difamen)
- 18) els joglars (tot el que divulguen en els seus cants és fals, viuen de l'escarni i freqüenten les tavernes)²¹⁷
- 19) els hostalers (volen la paga per avançat i fan pagar car, són superficials).

La conclusió és que tota la gent del món falla i, en conseqüència, regna la confusió:

aquel qu'es be vestit
es per tot be aculhit,
e que el fos raubayre.
E lo mal abilhat

²¹⁶ La referència «car no te d'un an dreg / mesuras e ballansas» (v. 148-9) pot fer pensar a un rei coronat de fa un any, Felip le Valois, i la peça dataria de 1329.

²¹⁷ Al v. 237, en parlar dels joglars, Cornet esmenta la *bassa dansa*, que representa la primera denominació coneguda del gènere (Aubrey 1989: 119).

es lo plus pauc presat,
e que fos predicayre
o papa ny emperayre.
(34, v. 267-73)

I finalment ve el consell, insistint en la seva funció edificant de mostrar els mals a fi de bé i per millorar:

Mal dire no vuelh pus,
mas qui vol pojar sus
en l'albre sant de vida,
esforses be quasqus,
que fassa bo conclus
e bona defenida.
Tug li mal seran bo
si laysho falhizo,
e que quasqus se cure.
E si Dieus me perdo,
lo mal ay dig per pro,
que·ls mals plus no pejure
e que·l bos se melhure.
(34, v. 274-86)

A la tornada encomana tothom a la Verge:

Ay! Regina dels cels,
plus doussa trop que mels,
paradis m'aparelha.
Dona, fay nos fizels,
leyals cum fon Abels,
tot le mons, Dona, velha
en vos, Roza vermelha.
(34, v. 287-93)

El to i el contingut de la peça recorda molt a Cardenal (sobretot PC 335.31,²¹⁸ d'aquí l'atribució al ms. 894 de la Biblioteca de Tolosa), però també al sirventès «Mon chantar

²¹⁸ També la PC 335.8, 17, 21, 31, 34, 43, 46, 54, 57, 60, 62, 66, 69 i 71.

vueil retraire al cuminal» de Ramon de Castellnou (PC 396.6), atribuït també a Cardenal per una part de la tradició (Noulet & Chabaneau 1888: 144; Beltran 1998a). En aquest cas, però, la forma és la pròpia d'un sirventès. Noulet & Chabaneau també la van comparar a l'*ensenhamen* o el *Romans de mondana vida* de Folquet de Lunel (PC 154.I, especialment la cobla VI, v. 122-157), en aquest cas en una forma narrativa, a Matfre Ermengau (al *Breviari d'Amors*, a partir del v. 17240, i a PC 297.8) i al sirventès del pare de Cornet (BPP 557.1) (Noulet & Chabaneau 1888: 143-4). Al seu torn, Jeanroy (1949: 43, n.) afegeix l'exemple de Ponç de la Guàrdia (PC 377.2) i de Guiraut Riquier (PC 248.87).

Tant Noulet & Chabaneau com Jeanroy recorden la fortuna dels «états du monde» en la poesia francesa i llatina, remetent a l'article de Paul Meyer (Noulet & Chabaneau 1888: 144).²¹⁹ En aquest sentit, Seláf compara la *Versa* als *Vers de la mort* del cistercenc Hélinand de Froidmont, que va conèixer molta popularitat, i en conclou «Ni dans la poésie provençale classique, ni dans celle du 14^e siècle nous ne trouvons de poème de forme semblable avec un contenu de cette nature. Ainsi, il n'est pas inimaginable que le genre "vers" auquel Raimon fait référence et qu'il parodie soit celui qu'on trouve en abondance dans la poésie d'oïl des 13-14^e siècles et dont les *Vers de la Mort* seraient un exemple.» (2010: 41). Per Jeanroy, la *Versa* «pourrait tout aussi bien être dénommée *sirventés*» (1949: 43), però com veurem tot seguit és habitual en Cornet emprar el *vers* per a la poesia moral, i si bé la tradició llatina, i potser en llengua d'oïl, forma part de la cultura del clergue, no ens sembla que la forma derivi directament d'Hélinand. Si bé és cert que els exemples de tradició occitana empen formes diferents, no és menys cert que Cornet ens té habituats a la mixtura de gèneres i tradicions, com hem vist amb les peces sapiencials com el *Gardacors*, per exemple.

Al *vers* «Quar vey lo mon de mal pojat al sim» (35), l'autor també es plany del mal que abunda en el món:

Quar vey lo mon de mal pojat al sim,
faray un vers e ja no vuelh que valha
mas als malvatz que capteno baralha
e tans de tortz que ressemlo Cahym,
qu'ieu vey de trops que quasqus son par onh

²¹⁹ *Romania*, IV, p. 385

denant ab gabs e pueus dareyre·l ponh
 ab sos malsdigz. Jezu Crist lo maldiga
 si totz sos mals quasqus no derahiga!

(35, v. 1-8)

Constata la tendència a castigar els errors dels altres sense veure els propis. Seguint la mateixa línia que hem vist a les peces sapiencials, on Cornet dedica més espai al sentit del gust (parlar i menjar), insisteix en els mals que van contra la prudència i especialment en els pecats de llengua, com el mal ús de la paraula: revelar els seus secrets de manera indiscreta i després demanar que no es divulguin, parlar massa sense pensar abans el que es diu, l'escarni, l'engany, la burla i malparlar dels altres; o en l'abús de menjar i beure. Finalment, prega a la Rosa que pregui al seu Fill que rebaixi els mals dels homes.

El *vers* «D'ome subtil no's merevilh degus» (15), adreçat al senyor de Lombers, gira entorn de la saviesa i la subtilitat, que relaciona amb la pobresa i el desdeny dels béns temporals:

D'ome subtil no's merevilh degus
 si paubretatz leumen lo te sosmes,
 car ges gazanb subtilitatz non es,
 ans es destrix e gazanhs leugiers us,
 que si vezets un ome subtil ric,
 pueys en veyretz dels autres per ·I· C·,
 car en gazanb cascus leumen s'aten
 e·lh fort subtil en saber ab destric.

(15, v. 1-8)

Léglu associa el mot *suptil* (que apareix almenys un cop per cobla) a la defensa de la pobresa com a principi intel·lectual: «*Suptilitas*, the ability to perceive and to deploy fine points of detail is associated with poverty, a less-than-obvious association to make a time when the theorist Johannes de Grocheio advised composers to restrict musical-poetic genres that involved *subtilitates*, such as the motet, strictly to audiences of the *litterati*. Joan de Castellnou seems to dismiss Raimon's intellectual efforts with a slighting neologism, the verb *subtiliar*: 'Per clausamen parlar se cuia l'actors aysii a subtiliar' (...). Olivella Madrid [2006] has argued that Raimon's revival of obscure or *clus* composition in troubadour poetry is more a literary than an ideological gesture, but Joan is clearly distinguishing between Raimon's *clus* poetry ('clausamen parlar') and his quest for

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

subtilitas. *Subtilitas* was used by the founders of the Consistory to define their learned membership as ‘subtils trobadors’, but the Consistory had devotional ambitions» (2013: 173). La defensa de la pobresa, com hem vist en altres poemes, és una constant en Cornet. La relació de la pobresa amb la subtilitat es troba també a l’inici de l’epístola al noble cavaller (d), on distingeix els homes subtils dels grossers:

[D]el saber car e prim
despendo li suptil,
e·lh grosier del plus vil,
segon que lor n’es ops,
que may prezon esclops
que patisses dauratz
(e qui may sab crezatz
que·s vol tener plus gent).
Gayre no vol argent
suptils oms ni tezaur,
que denier blanc ni saur
no·l dono mas enuegz.
De sen es ples, e vuegz
motas de vetz per si,
mas el sabia mi
gen essenhar, e vos,
o negueys ·M· baros,
o governar ·M· reys,
(d, v. 28-45)

L’home subtil ha de divulgar el seu saber per adoctrinar la gent, ja que la vertadera riquesa rau en l’ensenyament:

Mostrar deu om sen, cum feyro l’antic
savi doctor, per encenhar la gen,
que trop val may que riquesa d’argen
ni d’aur, e par don ieyshe li prezic.
E qui vol dir qu’om trobe gran aqus
els plus suptils, on deu esser grans fes,

ben es vertatz, que tug em mal apres,
 mas de saber son als autres dessus.
 (15, v. 25-32)

Podem observar que tant en les peces sapiencials, com morals, com de consell, Cornet insisteix sobretot en la llengua, que és l'eina en què ha d'excel·lir el trobador i el bon adoctrinador.²²⁰

4.5. La glossa

Cornet glossà un vers d'un dels set trobadors fundadors de la *Companhia del gay saber*, Bernat de Panassac, que figura en primer lloc a la llista de fundadors, segurament perquè era l'únic noble, senyor d'Arroède, al comtat d'Astarac. Thomas (1915 i 1917) li dedicà dos articles, en els quals ens assabenta que Bernat va ser processat el 1330 a causa d'una sèrie de crims comesos dins els comtats d'Armanyac i d'Astarac. El senescal de Tolosa va condemnar tots els implicats, que van decidir d'al·legar al Tribunal de París. Va morir entre el 31 de maig de 1333 i el 23 de gener de 1336, abans que el procés hagués finalitzat (Noulet & Chabaneau 1888: XI-XV, Thomas 1915 i 1917, Olivella 2002a: 67-73). Se'n conserven dues poesies, la que Cornet glossà (BPP 482.2) i una altra conservada a *Sg* (482.1). No sabem la data de la glossa (h) ni de la peça glossada,²²¹ però l'hem de situar abans de 1330. Tot i que la glossa sigui incompleta i, per tant, no podem saber si al final citava el Consistori, als primers versos, quan presenta l'autor, no s'esmenta en cap moment: «Bernat de Panasac, / del cumtat d'Astarac, / fetz un vers molt cortes».²²² La peça es conserva al Registre de Cornet (f. 26r-27v), copiada entre els *vers* i els debats, segurament per lligar l'aspecte didàctic del *vers* o perquè segons la rúbrica la peça de Panassac és un *vers*, tot i que es tracti d'una cançó, i el fet d'haver-hi dos autors, com als debats. El metre utilitzat per a la glossa són els díctics hexasíl·labs, el mateix de les epístoles i del *Doctrinal de trobar*, amb la particularitat que el primer vers del comentari rima amb el darrer mot de cada cobla de Panassac.

²²⁰ Pensem per exemple en el vers moral i satíric de Bernat Marti (PC 63.2), que s'estructura a partir de l'anàfora «lengua forcat». Per als pecats de llengua, vegeu sobretot Casagrande & Vecchio (1991).

²²¹ Segons Jeanroy abans de 1325: «Il est fort probable que son activité poétique doit se placer sensiblement avant les fâcheux incidents qui entraînent sa condamnation par le Parlement de Paris et qu'on peut la placer aux environs de 1325» (1949: 114).

²²² La peça ha estat editada per Noulet & Chabaneau (1888: 56-61), Olivella (2006: 602-7) i Cura Curà (2007: 60-82).

L'exemple més proper d'aquesta *gloza*, que ha pogut servir de precedent a Cornet, és el comentari de Guiraut Riquier sobre la cançó de Guiraut de Calanson (Capusso 1989). Tanmateix, Riquier i Cornet no són els únics exemples d'aquest tipus de pràctica: s'hi ha de sumar el comentari exegetí que fa Arnau de Vilanova, en aquest cas en llatí, sobre la *dansa* religiosa i al·legòrica del rei d'Aragó Jaume II, del 1305.²²³ La glossa de Castellnou sobre el *Doctrinal* té un objectiu i sobretot un to molt diferents, però forma part de la mateixa tendència intel·lectual. Tots aquests comentaris són segurament els exemples que millor il·lustren la influència dels mètodes d'ensenyament universitaris sobre la poètica, com l'emulació de la pràctica de la glossa acadèmica i l'exegesi. Segons Pilar Olivella, «Tout au long du commentaire, on sent qu'il s'agit d'une œuvre de commande» (2006: 590, n. 11). Es podria tractar d'un dels exercicis «escolars» o d'una de les lliçons del Consistori. Alfred Jeanroy subratlla el caràcter didàctic de la peça, afegint que «il est probable que c'était une réponse à une question, et l'on peut supposer que le feuillet manquant à cet endroit contenait une seconde tornade adressée au questionneur» (1949: 64). Tanmateix, hem vist que és una pràctica d'època i no estem segurs que la peça sigui posterior a la creació del Consistori.

Les referències que es fan del mot 'glossa' a l'interior de les composicions donen a entendre que era una pràctica més habitual del que ens deixen suposar els poemes conservats, ni que es tracti a vegades d'un recurs oral i no forçament com a gènere: un dels versos finals de Cornet al *Doctrinal*: «qar es escurs sens gloza» (v. 530); el vers de Castellnou al sirventès «Qui de complir tot son plazer assaya» (BPP 518.5): «Si mos vers es fargatz de motz leyls, / reys d'Arago, seynor mieus, vos etz tals / que l'entendetz ses glos e ses lectura» (v. 51-3); Bertran d'Espanha (BPP 484.1): «e·l que·n far be no cre gloza ni test.»; el sirventès de Fra Joan Basset (RAO 14.21): «Al naut prelat, bisbe de Barcelona, / en cuy saubers valenmen s'abondona, / ofir mon vers perque·l dey corregir / e glosar prim, segons son dreig albir.»; Pere Torroella (RAO 180.10): «llexen lo test per les gloses, / oblidant lo qu'es degut», o a «no us parle glossant mes al peu de la letre» (RAO 180.27); Pere Tresfort (RAO 203.15): «Axi que la glossa del test hi lectura, / es l'esperiment a tots quatre senys.»; o Jaume del Bosch (RAO 24.1): «Refugi meu, siau me vos paves / si l'indevot de vos alre dir gosa, / que viu e mort aço dire sens glosa.».

²²³ I. M. Cluzel (1958: 356). Podeu veure una digitalització del manuscrit a la BAV, f. 235r-237r: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3824> [consulta: 5 d'abril de 2019].

És evident que la glossa es relaciona amb l'obscuritat conceptual i l'ambigüitat. Segons Nelli, la *gloza* de Cornet és paròdica, a fi de demostrar el caràcter falsament seriós de la peça de Panassac (1977: 312-3). En canvi, Kelly (2005) i Josep Pujol (1994) en fan una lectura al·legòrica des del punt de vista universitari i subratllen la necessitat d'avaluar Cornet sota una perspectiva escolàstica, visió que subscrivim. Vegem-ne el principi (marquem en cursiva el text de Panassac):

Bernat de Panassac,
 del cumtat d'Astarac,
 fetz un vers mot cortes,
 lo quals certamens es,
 segon mon essien,
 de la Verge plazen,
 Mayre de Dieu, Maria.
 Mas, per gran maestria,
 lo fetz esperital
 semblan al temporal,
 escuramen parlan,
 e, segon mon semblan,
 yeu, Ramons de Cornet,
 car trobi lo vers net,
 vuelh l'un pauc declarar.

¶El ditz :

*En vos lauzar es, dona, mos aturs,
 que gentils etz, per que's tanh de vos laus,
 e'l [v]ostre cors umils, franx e suaus
 fay me chantar gayamens, car es purs.
 E si voletz, dona, dels mieus cantars,
 soplegui vos que prengatz aquest vers,
 qu'ieus vuelh servir de ginolhs cum fay sers
 som bo senhor, car etz de grans afars.*

L'entendemens es clars
 pro del comensamen,
 si que totz oms l'enten,
 per que'y vuelh petit dire.

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

Be par, segon albire,
d'ome que trobar sab,
le vers, senes tot gab,
de la Mayre de Dieu,
car no crezi ges yeu
que d'otra dona fos
del tot sos cors tan bos
que·s pogues nomnar «purs»,
mas un pauc es escurs
quan ditz que prenga·l vers
que «de ginolhs, cum sers»,
li vol de grat servir :
certamens el volc dir
que la Verges humils,
car es tan senhorils,
sos digz no mesprezes,
per que ja no perdes
lo vers ni son esfors.
(h, v. 1-37)

5. Els tractats de poètica

Cornet va compondre dos tractats gramaticals i de poètica: el *Doctrinal de trobar*, datat al setembre de 1324, adreçat a l'infant Pere i glossat despietadament per Joan de Castellnou (potser a instàncies del Consistori), i la *Regla*, datada el 1327 i adreçada a un noble cavaller desconegut. Contràriament al *Doctrinal*, on Cornet esmenta i elogia la pràctica poètica de l'infant Pere, a l'epístola no es fa esment que el noble cavaller es dediqui a trobar.

La *Regla* (f) és una breu preceptiva poètica que es copia sota el títol de *Regla* al testimoni tardà *M* (f. 33), però que al Registre de Cornet (f. 5r-7r) forma part d'una epístola adreçada a un noble cavaller (d) que conté altres continguts didàctics a imitació de la lletra que At de Mons adreçà al rei Alfons X de Castella (PC 309.I).²²⁴ La *Regla* constitueix la segona part d'aquesta epístola.

Ignorem qui és el destinatari a causa de l'estat fragmentari del manuscrit. Noulet & Chabaneau (1888: 144) proposen en nota d'identificar-lo amb el senyor de Lombers, Gui de Comenge, tanmateix, com diu Jeanroy, «cette hypothèse n'est étayée d'aucun argument» (1949: 57, n. 5). És cert, com havia notat Jeanroy, que el tema tractat a la primera part de l'epístola és força similar al que es desenvolupa al *vers 15* adreçat a Gui; no gensmenys, en les peces líriques el senyor de Lombers no és mai descrit amb el tractament d'alt rang com el destinatari d'aquesta epístola. Les lloances de Cornet són massa estereotipades i generals per extreure'n pistes per a la identificació: *chevalier*, *pretz*, *benignetat*, *valen*, *gran poder*, *valor*, *paratge*, *bon linhatge*, etc.²²⁵ A jutjar pel contingut gramatical, el personatge de l'alta noblesa és sens dubte un protector de trobadors, com ho és el destinatari del *Doctrinal*, l'infant Pere.

La tradició independent de la *Regla* es pot explicar de dues maneres: o bé el tractat va ser compost per Cornet el 1327 per al noble cavaller a qui dedica l'epístola i posteriorment circulà de manera extravagant gràcies al caràcter pràctic i independent de la gramàtica; o bé va compondre la gramàtica a part i la insereix a l'epístola com un ensenyament més, tal com havia fet amb el sirventès «Dels soptils trobadors» (14) quan

²²⁴ Editada per Noulet & Chabaneau com a dues peces diferents (A III i IV, 1888: 10-14). Per al contingut de la primera part de la lletra, vegeu III, 4.1.

²²⁵ La frase «e mantener pretz, valor e paratge» també apareix en el debat amb el cavaller Guilhem Alaman (5, v. 6). Així mateix, el sintagma «cumplitz de pretz entier» i els epítets «pros e valen», «nobles linatges» o «paratge» es troben al *planh* pel comte d'Albret (7, v. 22).

l'insereix al *Doctrinal* a tall d'exemple. Sigui com sigui, no hi ha cap dubte que la data d'aquest tractat és posterior a la del *Doctrinal*, que comparteix molts passatges amb la *Regla*, alguns dels quals són represos literalment. Fins avui la crítica havia estat dividida: segons Noulet & Chabaneau, Jeanroy (1949: 60-1) i Cura Curà (2005: 130) la *Regla* és anterior al *Doctrinal*, ja que consideren la primera com un esborrany de la segona, Cornet se sent menys segur i els sorprèn que Castellnou no citi la *Regla* al seu *Glosari al Doctrinal*. En canvi, Anglade la creu posterior a partir de la citació del Consistori i del seu to més ortodox (1919).

Els dos tractats són semblants, tant a nivell formal com de contingut, si bé la *Regla* és molt més breu. Les dues són en metre hexasíl·lab, l'únic que utilitza un vers tan curt en la tradició gramatical: les altres gramàtiques occitanes en vers, la *Doctrina d'acort* de Terramagnino de Pisa i les *Flors*, se serveixen de l'octosíl·lab. Cornet se serveix del metre que utilitza sempre en les seves obres didàctiques no líriques, com l'epístola, per exemple.

L'estructura és semblant: primer tracta de la gramàtica i després de la versificació, tot més complet al *Doctrinal* i més confús, segons Jeanroy (1949: 62). Ningú ha pogut reconèixer els 120 capítols del *Doctrinal*, tal com anuncia Cornet a l'èplicit, però ell mateix reconeix que és «escurs ses gloza, pus que platz a ma Rosa».

La *Regla* es pot dividir en dues parts: la primera tracta de gramàtica, de *bo romans parlar* (v. 115-204), i la segona de retòrica, *de bel* (v. 205-35), sobretot sobre els vicis del discurs, com ja havia fet per al *Doctrinal* d'una manera més completa. Cornet en parlar de la gramàtica enuncia un pla en tres parts (v. 114-8): els casos, els temps verbals i una tercera part indefinida («la tersa falh essemps de cas e de persona», és a dir, ni l'una ni l'altra). La primera part s'identifica fàcilment. La segona és més breu i es limita a constatar les irregularitats dels verbs i subratlla la necessitat d'utilitzar correctament la llengua segons l'ús dels antics trobadors. La tercera part, en canvi, no existeix —a no ser que es tracti de la part de retòrica— i, de fet, la segona part és tractada de «darrera part» (v. 201). A partir d'aquí parla de poètica, dels vicis, sobretot la cacofonia, i de versificació, amb l'objectiu d'evitar els errors dels joves trobadors (v. 203-35):

GRAMÀTICA

- 1) Primera part: els casos (v. 119-182)
 - a. Cas recte singular (v. 119-143)
 - b. Noms verbals (v. 144-163)

- c. Cas oblic singular (v. 164-173)
 - d. Cas recte plural (v. 174-178)
 - e. Cas oblic plural (v. 179-182)
- 2) Segona part: els verbs (v. 183-199)

POÈTICA

- 3) Tercera part: vicis (v. 203-235)
- a. M+vocal (v. 214-215)
 - b. R+r/s (v. 216-217)
 - c. Cesura lírica (v. 218-219)
 - d. Repetició de síl·labes (v. 220-223)
 - e. Replicació (v. 224-229)
 - f. Nugació (v. 230-231)
 - g. Cacofonia (v. 232-235)

En ambdós casos l'objectiu és ensenyar als trobadors jovecells, ja que el saber de trobar és molt cortès, font de mèrit i de valor, tal com l'autor ens recorda al sirventès «Dels soptils trobadors» (14), una apologia del trobador i de l'art de trobar:

Dels soptils trobadors,
 d'on naish pretz e valors,
 deu hom qui pot apendre
 (14, v. 1-3)

Cels qui teno be car
 lo saber de trobar
 son ple de cortezia
 (14, v. 40-42)

Aquest sirventès metapoètic, que té com a model una cançó del mateix Cornet (11), és la peça que inaugura el Registre de Cornet i la que s'insereix al *Doctrinal de trobar* com a exemple de bon trobar. Ignorem si la peça va ser composta *ad hoc* per al tractat poètic i després va gaudir d'una circulació a part o a la inversa, però en tot cas l'autor sembla inspirar-se en la introducció de la primera gramàtica de trobar, les *Razos de trobar* de Ramon Vidal, sobretot a la segona i tercera cobles:

Pels camps aug los pastors,
 voyers e lauradors

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

montar chans e dishendre;
es aug els obradors,
las gens en lors lavors,
mot am dictatz contendre.
E·n vey grans loguiers pendre
a menestriers per dir,
donc pus que·l mon servir
se·n vol e dar conort.
Es vilas al plus fort
qui no se·n vol jausir
qan pot, ses Dieu offendre.

Santa Ygleya soste
dictats e·n fay per se
de mots rimats a tieyra.
E duc e rey fan ne,
e man baro, per que
par²²⁶ causa drechurieyra.
(14, v. 14-32)²²⁷

Jeanroy suggereix que el sirventès «il ne serait pas impossible que Cornet l'eût puisée dans ce milieu [el Consistori] qu'il fréquentait assidûment» (1949: 42), la qual cosa sembla incongruent des del punt de vista cronològic, ja que va ser compost abans del setembre de 1324. En canvi, en nota reconeix que el conseller de Guillem Molinier, Joan de Saint-Sernin (BPP 526), com havien suggerit ja Noulet & Chabaneau (1888: 212, n.), es va inspirar directament de Cornet, almenys en aquests dos passatges d'una lletra en resposta a Guillem Molinier, copiada a les *Leyes* i datada el 1355:

Totz hom m'apar d'opinio savaya
qui per mesprez ditz mal del Gay Saber,
dont tug que may tot jorn preudo plazer,
e clerc e layc e gentil e borgues

²²⁶ per *ms.* Esmena suggerida per *N-Cb.*

²²⁷ «Totas genz cristianas, iusieuas et sarazinas, emperador, princeps, rei, duc, conte, vesconte, contor, valvasor, clergue, borgues, vilans, paucs et granz, meton tot iorns lor entendiment en trobar et en chantar, o q'en volon trobar o q'en volon entendre o q'en volon dire o q'en volon auzir; qe greu seres en loc negun tan privat ni tant sol, pos gens i a paucas o moutas, qe ades non ausias cantar un o autre tot ensems, qe neis li pastor de la montagna lo maior sollatz qe ill aiant an de chantar. Et tuit li mal e·l ben del mont son mes en remembransa per trobadors.» (Marshall 1972: 2).

e menestral, pastor, boyer, pages,
 chantan pels camps, pratz, vergiers e jardis,
 pels obradors, e soen pels camis.
 (...)
 Compas de rims la Gleyza no refuza,
 quar nos ad huelh vezem que d'aquels uza,
 hymnes cantan, antifenas, versetz,
 prozas, respos, prozels e respossetz.
 Saber dictar es donx obra mot bona
 (BMT, ms. 2883, f. 8r)

A l'apartat del Consistori (II, 3.2) ja hem parlat de Ramon Vidal com a font per als tractats cornetians, citat a la *Regla* i més tard a les *Ley*s. Ramon Vidal, però, no és l'única font coneguda per Cornet. Cura Curà hi veu paral·lels amb les *Regles de trobar* de Jofre de Foixà i fa notar coincidències amb Terramagnino de Pisa, que sumades a les de Ramon Vidal, estan en discordança amb les *Ley*s (2005: 131). També hem parlat de la influència silenciada de Cornet sobre les *Ley*s (sobretot les parts de mètrica i retòrica). Cura Curà evoca que alguns passatges de les *Ley*s on es diu «alqu dizo», o «segon l'opinio d'alqus» són referències clares a Cornet, ja que és l'únic que n'ha parlat i perquè corresponen als comentaris de la glossa de Castellnou (2005: 129). És obvi, doncs, que els redactors de les *Ley*s van tenir en compte l'obra de Cornet, per exemple en la secció de retòrica del *Doctrinal*, que reprendrà amb amplitud les *Ley*s i que és estranya respecte a la tractadística anterior (2005: 129), o en la descripció d'alguns gèneres poètics, com la dansa:

Respos deu haver dansa,
 ab gay so d'alegransa
 novel, per be dansar,
 e deu hom coblas far
 tres, en la fi semblans
 al respost fayt enans.
 (v. 391-6)²²⁸

Vegem la definició que en donen les *Ley*s i les *Flors*:

²²⁸ Noulet & Chabaneau (1888: 211).

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

Dansa es us dictatz gracios que conte un refranh so es un respon solamen e tres coblas semblans en la fi al respos. en compas et en acordansa e la tornada deu esser semblans al respos. (...) e deu tractat damors. e deu haver so joyos et alegre per dansar (...)
(*Ley*s I, 340-2)

Dansa dictats es gracios
amb un tan solamen respos
ez am tres coblas atresi
ad aquell semblan en la fi
(*Flors*, 70, v. 3143-6)

On es fa més evident és en aspectes absents en la preceptiva anterior, com per exemple el concepte de *senhal*, la teorització del qual apareix per primera vegada al *Doctrinal* (Saviotti 2015; 2017):

Totz dictatz deu haver
tornada per dever,
e pot n'om outra far
a cel qu'om la vol dar.
[Car] en bo dictat cal
pauzar qalque SENHAL,
metre·l deu en tornada
qui de senhal s'agrada.
(v. 401-408)

Aquest fragment serà reprès de manera clara a les *Ley*s:

E quar ayssi havem parlat de tornada, devetz saber quen tot dictat pot hom far una o doas segon ques estat dig tornadas, quar la una tornada pot pauzar et aplicar a so SENHAL, loqual senhal cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiar aquel senhal que saubra que us autres fa, e l'otra tornada pot aplicar a la persona a laqual vol presentar son dictat.
(*Ley*s I, 338)

A part dels préstecs pel que fa a la teorització del contingut, les *Ley*s es basen en l'obra de Cornet a l'hora de definir certs esquemes mètrics i rímics, d'alguns dels quals només conservem el testimoni de Cornet (vegeu III, 9).

Presentem per acabar l'edició de la *Regla*, ja que per primera vegada la podem presentar completa gràcies al testimoni *M*, i perquè el resultat difereix força de l'edició de

Noulet & Chabaneau. El manuscrit base és el Registre de Cornet, que és fragmentari i presenta el text amb nombroses llacunes però és el que aporta les millors lliçons i la llengua és la més semblant a la de l'autor. El testimoni *M*, en canvi, ens conserva el text sencer però ple d'errors i amb una llengua fortament catalanitzada. Això suposa un problema a l'hora d'editar el text: la no-intervenció implica una mixtura de llengua xocant, però la regularització lingüística implicaria una intervenció massa àmplia i arriscada, per això he optat per respectar el text de *M*, indicat en cursiva, quan *t* presenta llacunes. Els punts i a part segueixen la segmentació del Registre de Cornet (*t*), que distingeix les parts del discurs amb l'ajuda d'inicials en majúscula. Així mateix, hem conservat els calderons. A l'edició de Noulet & Chabaneau hi ha algunes lliçons que avui ja no es llegeixen al manuscrit a causa de la restauració matussera. En aquest cas, hem adoptat les seves lliçons, indicades entre claudàtors, quan les lliçons de *M* no són satisfactòries.

Regla

Als trobayres vuelh far
 reglas que, per trobar,
 essenho romans fi,
 pero ja del lati
 5 no prendray ma razo,
 que·n gramatica so
 VIII· partz des*variants*,
 mas yeu [a] tal romans
 no·n vuelh donar *mays tres*:
 10 L'una cazuals es,
 l'autra verbals ab *temps*,
 la tersa falh essemps
 de cas e de persona.

La partz cazuals *dona*
 15 en ·S· son vocatiu,
 par al nominatiu,
 el nombre *singular*,
 mas que·n vuelh *acceptar*
 «decretalista», «*papa*»
 20 e «*mascle*», que n'*arrapa*

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

votz sonan *femenina*,
mays senes ·S· s'afina
«ffema», que per for vulha
[manca un vers]
pero «verges» ·S· col,
25 e «mayres», can se vol.
Segons qe·m par vertat,
neutra sustentivat
senes ·S· finar deu,
axi com «tot es meu»
30 e «mes fort lausador
so fora pagador,
e lag sera si mor».
E fan senes ·S· «cor»,
en «tu», «qui», «cest» e «cel»,
35 axi d' «aquest», «aycelh»,
mays ver, segons mon sen,
«senyers» «sen, senher» pren
can son propi no[m] te.
En Ramon Vidals fe
40 nom verbals senes ·S·,
e par me que paques
d'ayso sobreiramens,
car sos entendimens
era de far en -OR
45 tots los oblichs de lor,
perque los acceptet,
e lad[o]nques paquet,
segons que·m par, d'aytant
car fe l'actiu semblant
50 al passiu, son contrari,
e vech te·n exemplari:
«penjadors» es l[e] layres
e selh qui·lh pen «penjayres»
(e no ges «penjadors»).

55 *Pero ges blasmadors
del tot no's es qui sech
en Ramons, qu'eytal pech
ffero li plus antich.
Senes ·s· fan oblich,*

60 *mas que n'accepti «bras»,
«divers», «les», e «compas»,
e gran re d'autres may.
Mas ja plus non diray,
que tot hom los enten.*

65 *«Homs» e «coms», veramen,
als oblichs mudon vots:
«home» direts en tots,
e «compte» aytanbe.
D'oblich singular ve*

70 *nominatius plurals:
«divers», «compas» e «fals»,
e pro d'autres diverses
podon far «vers» e «verses».
Segons que mols s'aveno,*

75 *oblich plural termeno
en ·s·, sens nagun cug,
e'l cas dels femes tug.
Dels verbis ay gardat
motas vetz e pessat,*

80 *que no·y puesc trobar fons
ni regla, tan prions
es le sabers e prims,
qu'ieu vey de trops de rims
infinitiu en ·ENDRE·*

85 *que no se·n pot dishendre
preteritz cum dregz es,
quar de «prendre» ves «pres»,
e de «vendre» «vendut».
Donx vec tel rim perdut*

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

90 e fass'ayshi de trops,
per que de cert es ops
qu'om prenga bo lengatge,
segon lo dreg uzatge
dels bos antix trobayres.

95 Aytals es mos vejayres
de la darriera part,
que no vay segon art.

Dig hay tot so que·m par
de bo romans parlar,
100 e vuelh dire de bel,
quar alqu jovensel
de trobar s'entrameto
dictatz, en los quals *meto*
gran re de pex soen,

105 *de* letras e d'axen,
e d'altres suptils pex,
[que·ls] sabers estay nex
[a ssels] que no l'entendo.

·M· *ne* vocals no preudo
110 *apres* de lor *vocal*.
·S·R· *fan* sobrier *mal*
[denant] ·R·, qui·ls hi *met*.
En pausa de verset
deu [motz] agutz estar.

115 *Sitlaba replicar*
[no·s deu ges pres e pres],
si cum «gasco cofes»
e «blanx bastos t'agrada».

¶Riplicacio fada
120 no deu pauzar luns oms,
si cum «may val *us coms*,
quan le coms es *verays*,

seg[uramens] *trop* *mays*
 que *no fan dos* borgues».
 125 ¶E nugacios es
 «do no me femnas dono».
 ¶Dixios que mal sono
 se devon esquivar,
 cum «fols *fa* sobramar»
 130 e «le draps fo talhatz».

Qui vol far bos dictatz
 deu saber so qu'ieu dic
 e del saber antic
 lo cors e la manera,
 135 qu'ieu no puesc ges a tiera
 dire tot lo saber
 de trobar ni·l dever
 que tanh a bo romans,
 mas be·n saubra ·II· tans
 140 ecenhar, si·m legues,
 don fau a Dieu merses
 ex als bos trobadors
 de Toloza, senhors
 del noble consistori,
 145 on yeu soen demori
 pel dig saber aprendre,
 que·m fay ma Roza prendre
 sol per lies alegrar.

No·us vuelh plus enojar,
 150 mas que *Dieus* vos ajud,
 senhe[r de gran] vertut,
 si que·us [do] tal poder
 que puscatz man[tener]
 [tot] so que·us n'a donat.
 155 *E cant viretz* passat

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

lo treball d'aquest mon
[manquen uns dos versos]
al gaug de paradis
on es d'aport ab ris
e vida molt [joiosa].

160 *Senyors, dins en Tolosa*
se feyro les presens
en l'an ·M·e trecents
e ·XX· e ·VII· dessus.

165 *No·us vulh re dire plus,*
qu'ieus vos iray veser,
s'a Dieu ve de plazer.

Esmenes

32 e lag sera si mor] e la ·G· sera si mor *M* 38 son] so *M* nom] non *M* 47 l'adonques] la danques (?) *M* 52 le] la *M* 67 home] have ? hom ? *M* 76 sens] senes *M* 77 el cas dels femes tug] ... dels femes tug *t* el cas dels autres cug *M* 107 quels *ed. N-Cb* 108 a ssels *ed. N-Cb*] quelch *M* 111 s·r· fan sobrier mal] s·r· van sobre mal *M* ... sobrier m...*t* 112 denant *ed. N-Cb*] denans *M* 114 motz *ed. N-Cb*] mouts *M* 116 nos deu ges pres e pres *ed. N-Cb*] no vulhes apres apres *M* 123 seguramens trop mays] seg...ays *t* certes si fa trop mays *M* 129 fols fa sobramar] fols te sobramar *t* fort fa sobresmar *M* 151 senher de gran vertut] senhe... vertut *t* per la sua virtut *M* 152 si que·us do tal poder] si queus ... tal poder *t falta M* 153 que puscatz mantener] que puscatz man... *t falta M* 154 tot so que·us n'a donat] ... so queus na donat *t* e vos gart de peccar *M* 159 e vida molt joiosa] e vida molt iosa *M* 165 quieus vos iray vezer] quieus iray b... *t* queu vos hiray veser *M* 166 sa dieu ve de plazer] sa dieu ve deplaz... *t* se deu vindra plaser *M*

Variants substancials

3 essenho] lor enseny 8 may yeu en tal romans] et encant al romans 9 donar] desir 17 el] en 18 quen vuelh] jeu vulh 20 mascle quen] mascles cant 22 Mays *M*] p... *t* 46 acceptet] ... ptet *t* acceptat *M* 77 el cas dels femes tug] ... dels femes tug *t* el cas dels autres cug *M* 78 verbis ay] verbs hay be 83 quieu vey de trops de rims] queu en vey de mos rims 89 vec tel] ver al 91 *falta M* 104 pex soen] poch sen 105 letras e daxen] rimes e darsen 107 *falta M* 109 prendo] pendon 112 ·r·] ·s· 116 nos deu ges pres e pres *ed. N-Cb*] no vulhes apres apres *M* 122 verays] veranys 125 nugacios] migacios 126 do no me femnas dono] deno ma se may deno 129 fols fa sobramar] fols te so bramar *t* fort fa sobresmar *M* 130 fo] fa 131 bos] los 135 a tieria] enteyre 137 de trobar nil] qes pertany del 138 que tanh a bo] a parlar bons 146 *entre 146 i 147*] e del sauber antich 149 nous] nou 151 senhe... vertut] per la sua virtut 152-151 *falten M* 154 ... so queus na donat] e vos gart de peccar 155 viretz passat] haurets pasar 161 se feyro] son faytes 162 en lan] lany de 164 nous vulh re dire plus *M*] senhers nou... *t* 165 quieus vos iray vezer] quieus iray

b... *t* queu vos hiray veser *M* 166 sa dieu ve de plazer] se deu vindra plaser **Explicit** Esplagada es la paucha regla que feu en Ramon de Cornet *M*

Variants formals

1 trobayres vuelh] trobadors vuylh 2 reglas] regles 5 prendray] pandray razo] reyso
 6 quen gramatica] qen grammatica 7 viii partz] huyt parts 9 no vuelh] non vuylh
 10 cazuals] casuals 11 lautra] lautre 12 tersa falh essempts] terça fall ensemps 14 partz casuals]
 parts casuals 21 votz] vots 43 entendimens *M*] ..tendemens *t* 45 oblichs *M*] ...ix *t* 48 daytant
M] daytan *t* 49 semblant *M*] semlan *t* 79 motas vetz e pessat] mantes vets e pensat 80 puesc]
 pusch 81 regla] regle prions] preyons 82 sabers] sables 85 dishendre] deyendre 86 preteritz
 cum dregz] preterits qo dreys 87 quar] car prendre ves] pendre ve 89 donx] donchs 90
 fassayshi] fas axi 92 quom prenga bo] qom prenda bon 93 segon] segons
 dreg uzatge] dret usatge 94 bos antix] bons antichs 95 vejayres] viayres 96 darriera] darrera
 97 vay] va 98 dig] dit 100 vuelh] vuylh de bel] delh belh 101 quar alqu jovensel] car alcun
 jovencelh 103 dictatz] dictats 106 suptils pex] soptils pechs 108 que] qui 109 ne *M*] ni *N-
 Ch* 112 denans *M*] denant *N-Ch* 114 motz *éd. N-Ch*] mouts *M* agutz] aguts 115 sitlaba *M*]
 sillaba *éd. N-Ch* 117 cum] com 118 blanx bastos tagrada] blanch basto tegrada 119 replicacio]
 replicatio 120 pauzar luns oms] pausar lunys homz 121 cum may] com mays 122 quan] qan
 le coms] la com 124 borgues] burgues
 127 dixios que] dictio qui 128 se] si 129 cum] com
 130 le draps] lo drap talhatz] taglats 131 dictatz] dictats 132 quieu dic] queu dich
 133 saber antic] sauber antich 134 maniera] maneyra 135 quieu] qeu puesc] pusch
 136 saber] sauber 139 saubra ·ii· tans] sebra dos tants 140 ecenhar] ensenyar legues] leges
 141 don fau] on fauch dieu merses] deu merces 142 ex] es bos] bons
 143 toloza senhors] tolosa senyors 145 yeu soen] eu soven 146 dig saber aprendre] dit sauber
 aprendre 147 quem] qem roza prendre] rosa pendre 148 lies alegrar] leys alagrar 149 vuelh]
 vuylh enojar] anojat 150 mas] may 151 vertut] virtut

Notes

1-5. *essenho romans fi, pero ja del lati no prendray ma razo*: passatge paral·lel al *Doctrinal de trobar* del mateix autor, compost tres anys abans: «En parlar romans fi | no regarde lati» (v. 17-18).

10-13. Cornet exposa el seu pla i els tres temes que vol tractar: el cas, el temps verbal i la resta (ni l'un ni l'altre).

33-35. Al *Doctrinal*: «Ses *s* yeu, *tu*, *cest*, *el* | es *aquest* ez *aque*l; / Empero, qant se volo, / sal *yeu* e *tu*, *s* colo» (v. 89-92).

37-38. Quan *senhers* s'acompanya d'un nom propi, es pot dir *senh* o *senher*. Passatge paral·lel al *Doctrinal*: « Propis noms *s* no te, / am sobrenom ses « de ». / « Senhers, senh,

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

senh'en » fa, / qan son propi nom da.» (v. 79-82, ed. de Giulio Cura-Curà 2005, on potser caldria revisar la puntuació).

39. *En Ramon Vidals fe...*: fa referència a les *Razos de trobar* del trobador de Besalú.

45. *de lor*: dels noms verbals.

59-64. Passatge gairebé idèntic al *Doctrinal*: «Oblic fan fi ses s, / mas qu'en excpeti bres, / cors e tres, vers e bras, / divers, las e compas, / e gran re d'autres may. / Mas ya plus no diray l que totz homs los enten» (v. 105-111).

72-73. El *Doctrinal* dona exemples diferents: «cas o cazes, / cors, corses e mas, mases.» (v. 165-166).

75-77. El cas oblic plural no té excepcions, ni en els mots masculins ni en els femenins.

78-81. Passatge paral·lel al *Doctrinal*: «Verbs no pot reglas dar, l mas ysemples mostrar» (v. 173-174).

87. *ves*: Émil Levy (1890: 310) proposa corregir per *ven*.

91-94. Vegeu el *Doctrinal*: «Als gardar no hi cal, l mas l'us dels trobadors l qu'en son passat milhors.» (v. 224-226).

96. *darriera part*: no és clar si Cornet fa referència als verbs, per als quals no hi ha regles, o a la poètica, és a dir, a la part que segueix. Si es tracta de la primera opció, com sembla, no ha parlat de la tercera part anunciada a l'inici (v. 9).

101-108. Vegeu un passatge paral·lel al *Doctrinal*: «Car dels trobadors fis l nomnats hi vey peccar, l que no sabon gardar l cas, nombre ni persona, l mas segon que lor dona l manieyra de parlar.» (v. 10-15).

109-110. No s'ha d'escriure una paraula començada per vocal després d'una paraula acabada en *m* o vocal.

111-112. Davant d'una paraula començada per *r*, cal evitar els mots acabats en *s* o *r*. Cf. *Lays* I, 22. Vegeu el *Doctrinal*: «Apres *m* vocals laysha, l quar tot dictat abaysha. / *R* denant *r* no play, / ni denant *s*, so say.» (v. 303-206).

113-114. Cf. *Lays* I, 137. Vegeu el *Doctrinal*: «est accen tenc per bo, / mas en las pauzas no.» (v. 275-276).

115-118. Replicatio (Cf. *Lays* III, 52 i seg.). Vegeu el *Doctrinal*: «Cacephatons retorna: / «prech preguetz, d'amor orna.» (v. 289-290). Noulet & Chabaneau editen *sillaba repicar*, però és més adequat *replicar* 'réitérer, redoubler' (DOM).

116. *no:s deu ges pres e pres*: apropar-se 'de près' o 'après'?

117. *blanx bastos*: Noulet & Chabaneau proposen la correcció *bas bastos*. Però *M* aporta la mateixa lliçó que *t*.

126. *do no me femnas dono*: les dones no em donen cap do? No entenem bé aquest exemple. La lliçó de *M* és incompreensible, segurament a causa de la mateixa incomprensió del copista, explicable per la raresa de l'exemple: *Deno ma se may deno*.

129. *fols fa sobramar*: 'el foll estima en excés'. Passatge poc clar. De totes les opcions possibles hem pensat que aquesta esmena aportava més sentit a partir de l'accepció *q*: «*f*. suivi d'un infinitif équivalant au verbe simple [fai tardar = tarda]» (DOM, cf. SW III, 384a). La lliçó de *t* *fols te sobramar* 'el foll sosté estimar en excés'? Noulet & Chabaneau editen «fols te so bramar» i es pregunten si caldria corregir. Shultz-Gora corregeix: «fols, te to bramar!» (1888: 542-543). Potser es podria corregir també *fort fa sobramar* 'estimar en excés fa fort', a partir de la lliçó de *M* *fort fa sobresmar*, on la seqüència de *fi r* converteix la dicció en cacofònica.

127-130. Cf. *Lays* III, 26-28.

142. *ex als*: *x* no és la forma habitual de consonant antihlàtica. Potser es tractava d'una *z* convertida en *x* per error paleogràfic?

165-166. *qu'ieu vos iray veser, s'a Dieu ve de plazer*. Cf. *Doctrinal*: «Yray son cors veser, / per far tot son plazer / e per mostrar lo sen l del libre quo s'enten» (v. 532-535).

6. Els sirventesos polítics

Pilar Olivella va atribuir al Registre de Cornet un paper excepcional quant a testimoni del descontentament dels occitans amb la corona francesa i de la presa de consciència dels problemes que envoltaven el Llenguadoc. En aquest context, el Registre demostraria que a l'Occitània de mitjan segle XIV encara «es continua conreant i escoltant» una poesia en què els autors «intenten expressar la seva opinió i donar consells als seus senyors» (1998a: 172). Cornet no és l'únic testimoni en aquest sentit, sinó que el sirventès de croada del pare de Cornet (BPP 557.1) i algunes peces de Peire de Ladils reflecteixen que l'actualitat política continua sent un dels temes i dels gèneres cultivats amb la mateixa vivesa que antany i que aquest tipus de lírica té una recepció a les corts contemporànies, ja que la poesia de caràcter polític es compon no només en circumstàncies concretes sinó també en entorns molt concrets. Com diu el mateix Cornet al sirventès «Dels sotils trobadors» (14):

Qar hom no deu cantar
dictat ni recomtar
en loc si no·y plazia,
mas am gran maestria
lo deu hom dire lay
on cono[y]sch que s'eschay
e·l saber no·y es fenhs
(14, v. 48-54)

Tampoc el Registre de Cornet no és l'únic que testifica aquesta pràctica, com demostra l'obra de Peire de Lunel, copiada al cançoner *R*, o poetes del cançoner *f*.

6.1. El cicle de croada i l'inici de la Guerra dels Cent Anys

Les peces 31 i 4 són dos sirventesos de croada que reflecteixen clarament l'evolució de l'opinió pública sobre el projecte de croada abortat.²²⁹ El primer sirventès, «Per tot lo mon vay la gens murmuran» (31),²³⁰ es pot datar entre l'octubre de 1332 i el juliol de 1333. El poeta expressa l'entusiasme que li desperta el rumor de la marxa imminent a la croada contre els turcs, que es tradueix a nivell formal amb la repetició del mot rima *passatge* al

²²⁹ Peire de Lunel també té un sirventès de croada (BPP 544.1).

²³⁰ Navàs (2016b).

setè vers de cada cobla. Ramon expressa la seva confiança al rei francès, aliat al rei d'Anglaterra i al d'Aragó, i amb l'ajuda procurada pel papa. Cornet fa una crida a la participació de totes les classes socials, sigui per mitjà de l'ajuda militar o financera —fins i tot expropiant eventualment els que s'hi neguen—, o sigui a través de la pregària dues o tres vegades al dia. Vegem, per exemple la primera cobla:²³¹

Per tot lo mon vay la gens murmuran,
 de que'm sab bo, que'l noble reys franses
 vol otramar guerrejar ab turques,
 e tanh se be qu'om li done socors,
 que si's pot far que lay mostre sas flors
 nos cobrarem, so'm cugi, l'eretatge
 que'ns promes Dieus, si fam be lo passatge,
 devotamen la santa crotz portan,
 e salvarem nostras armas passan.
 (31, v. 1-9)

Tant el papa (cobla II), com el rei anglès Eduard III (cobla IV) i el rei d'Aragó Alfons el Benigne (cobla V) són objecte de comentaris elogiosos i són presentats amb superioritat a Felip IV de Valois. L'entusiasme expressat inicialment per Cornet, doncs, és més aviat un acte de fe, una confiança que deixa trasparar certa prudència o fins i tot recança, ja que no s'està d'amagar els dubtes que li genera el rei de França com a cabdill, com el comentari al v. 19, «Si de passar ha nostre reys talan» o el sarcàstic just abans de la tornada:

Tot so qu'ieu dic se feyra Dieus avan
 si'l reys franses prezes cor de Rollan.
 (31, v. 53-4)

L'encoratjament a l'expropiació de béns als que refusen finançar la croada reflecteix probablement la resistència als impostos i a la malfiança de la població envers el projecte.

El segon sirventès, «Anc no cugie vezer» (4),²³² data entre l'estiu de 1336 i 1337, quan Felip VI condueix la flota des de Marsella fins al canal per preparar la Guerra dels Cent Anys, i, per tant, ha abandonat definitivament al projecte de croada.²³³ L'exultació,

²³¹ Podeu escoltar-la a l'apèndix musical.

²³² Navàs (2016c).

²³³ Entre el 27 de desembre de 1335 i el 8 de febrer de 1336, el rei francès es desplaça amb el seu fill per Brive, Cahors, Tolosa, Carcassona i Besiers. Del 15 al 22 de febrer és a Montpeller, on es retroba amb el

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

per bé que moderada, del sirventès anterior s'ha convertit ara en decepció flagrant i indignació contra el rei francès, que ha faltat a la promesa i ha traït els seus vassalls. Cornet l'acusa de robatori, engany i desviament del fons públic, dels tresors expropiats al poble amb l'excusa de finançar la croada contra l'infidel quan buscava només, contra la voluntat popular, de satisfer les seves ambicions personals i saciar la seva cobdícia en detriment del rei anglès, un rei cristià:

Anc no cugie vezer
del noble rey frances
que'l passatge promes
no volgues optener,
mas aras veg az uelh
que ses dreg, per orguelh,
l'es mudatz sos talens,
que no'y val sacramens,
ni fes de cavalier,
ni de rey vertadier,
que tot, certas, o franh.
Per que la gens se planh
quar el no vol passar
la mort de Dieu venjar,
si cum fora razos
si franx e leylals fos.
Tan cobes es d'aver
nostre reys malapres
que leylaltatz ni fes
no pot en el caber.
Ges no vey son capduelh
franc ni leyal cum suelh,
don soy fels e dolens,
quar may pilha fortmens
que no fan renoyer.

rei de Mallorca, Nîmes i a principi de març arriba a Avinyó, per discutir amb el papa els preparatius de la croada, i a finals de març es troba a Marsella per preparar la flota (Barrois 2004: 41).

Passatge fay costier,
 lo qual tenh per estranh,
 quar ab lo rey que·l tanh
 d'Anglaterra vol far
 guerra, ses dreg gardar,
 e·ls payas orgolhos
 layssa viure joyos.
 (4, v. 1-32)

Davant tal desengany, Cornet li prega d'esmenar-se a la tornada:

Del rey mot sobransier,
 de coratge leugier,
 temi fort que·ns gavanh,
 quar el nos ven estanh
 per fin argen mot car.
 E volgra li pregar
 que s'emendes vas nos,
 mentre n'es poderos.
 (4, v. 97-104)

A aquests dos sirventesos s'hi pot afegir el debat amb Peire de Ladils «Mossen Ramon de Cornet, si·us agensa» (BPP 543.7 = 28), en el qual el poeta de Bazas li demana què creu que vol fer el rei anglès, que es nomena maliciosament rei de França, i que li mostri per què mostra la insígnia de la flor de lis quan no li pertocaria. Cornet, per tant, es veu obligat a argumentar la legitimació del duc d'Aquitània, mentre que Ladils defensa la causa francesa. Eduard havia pres oficialment el títol de rei francès el 7 d'octubre de 1337, però la referència a l'aliança anglo-flamenca del v. 17 («si que·lh Flamenc l'an jurat voluntier») condueix a datar la peça el 1340 (segons Noulet & Chabaneau 1888: 159), a finals 1340 (Jeanroy 1949: 74) o al 1341 (Romieu 2002: 91).

Aquesta tençó de tema polític és comparable al debat entre Peire i Guillem (PC 322a.1 = 201.1), on el primer demana al segon què faran els ciutadans de Montpellier durant les disputes entre els adeptes del bisbe de Maguelone i el rei de Mallorca. A més a més, comparteixen el mateix esquema mètric (Frank 578.2) i els mateixos timbres, seguint tots dos debats el model melòdic de Raimon Jordan (PC 404.12).

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

Per altra banda, la tençó presenta la particularitat que Cornet rebutja l'arbitratge proposat per Ladils per ser massa partidari de la causa francesa:

Mosen Ramons, en Titbautz conoys be
de Barbaza cum parlam ni de que,
perqu'ieu lo vuelh, cum lo melhor guerrier
d'aquest pahis, que·ns diga ses dangier
qual ditz mielhs ver d'entrams, a ssa parvensa.

Peys de Ladils, resposta·us fau desse,
que ja·n Titbaut no jutjara per me,
quar yeu no say veramens escudier
major franses, baro ni cavalier,
per que d'ayso no vuelh sa conoyshensa.

(28, v. 65-74)

I és que, de fet, Thibaut de Barbazan era el governador del rei francès a Bazas a partir de 1340. Al nostre coneixement, és l'únic exemple d'un debat en què el jutge proposat és refusat, ja que normalment s'accepten de grat o bé es proposa un segon jutge per garantir la neutralitat. Thibaut és també el destinatari de la pregària de Ladils «Verays Dieus ses tot si» (datada entre 1341 i 1345), on li demana que posi pau amb els senyors de Bazas per tal de poder retornar a la seva terra natal després d'esser exiliat per querelles contra ells:

E prec mossen Tibbaut
de Barbayra que·l plassa
que bona patz el fassa
de mi, Pey de Ladils,
ab las gens senhorils
que·m porto mal e dur.
Dieu m'en tenga segur!
(v. 270-85)

La tençó reflecteix l'opinió pública del principi de la Guerra dels Cent Anys, per tant, en relació amb la peça precedent i amb el sirventès «El dugat d'or...» de Ladils, copiat a *t* justament després d'aquest joc-partit (BPP 543.4a, tot i l'atribució a Cornet 16. A Cabré & Navàs 2015 vam defensar, d'acord amb el parer de Jeanroy, que l'autoria recau

en Ladils).²³⁴ Aquest sirventès fragmentari és un cant de protesta antifrancesa en el marc de la guerra de Saint-Sardos (1324-27). El poeta es queixa contra el duc de Guyenne perquè ha abandonat els gascons que li havien estat sempre lleials i deixa que els francesos els arrabassin els béns si no es declaren vassalls seus. Alerta el futur Eduard III que si no auxilia els seus vassalls i els reconeix la fidelitat, la perdrà, conjuntament amb els seus dominis. La família de Ladils, una de les més poderoses del Bazadais, dividit entre anglesos i francesos, va ser una de les famílies amenaçades per Carles de Valois a desheretar-los i poder comprar els seus fidels gràcies a la riquesa expropiada dels Ladils (Marquette 2003: 80).

Totes cinc peces conformen un cicle que reflecteix l'ambient crispat entre la població, el malestar, els diferents corrents de l'opinió pública i llur evolució cronològica en un marc temporal de més d'una quinzena d'anys (1324-1341) que es fan ressò dels moments més decisius del conflicte. Pilar Olivella qualifica el conjunt d'aquests textos de quasi-propaganda política, en la qual els autors volen tenir incidència sobre el seu públic (1998a: 170). Tal com diu l'autora, aquests textos «expressen de forma clara els neguits dels súbdits de la corona francesa (i també anglesa) i expressen segurament també els neguits del grup que més oposició podia posar al rei francès, és a dir, l'aristocràcia del Llenguadoc i la Gascunya que, a causa de les reformes administratives i econòmiques teòricament generades per l'empresa de la croada, primer, i per l'estat de guerra, després, veia amenaçat el seu poder polític i econòmic i es resistia a haver de deixar els seus afers familiars per col·laborar en uns projectes que no veia gaire clars.» (1998a: 171). En efecte, algunes de les famílies a qui s'adreça Cornet, com els Albret, per exemple, comencen defensant la causa francesa per passar a favor d'Eduard el 1340, el mateix any en què Cornet, tot i que sigui en el marc de la tençó, defensa el rei anglès.²³⁵ Però contràriament a Olivella, no em semblen peces de propaganda política, sinó de crítica política, i en el cas del primer sirventès, es tracta clarament d'una poesia de consell. Cornet no pretén tant incidir en l'opinió pública com en els responsables de les decisions polítiques.

²³⁴ Em baso en l'article Cabré & Navàs (2015) per al comentari d'aquesta peça. Olivella el considera de Ladils a 1998a (170), en canvi «tan pot ser de Raimon de Cornet com de Peire de Ladils» (2002a: 258).

²³⁵ El comte de Foix, per exemple, també s'anirà distanciant del rei francès, contràriament als Armanyac, que pels territoris d'Armanyac són vassalls del rei anglès i pel comtat de Rodés al rei francès, però s'inclinen per sostenir al rei francès i, amb l'enllaç amb Beatriu de Clermont el 1327 s'emparenten directament amb la família reial francesa.

6.2. El *planh*

Per bé que el *planh* no sigui pròpiament un sirventès polític, tradicionalment la crítica l'ha interpretat com una variant del sirventès pel fet de ser una poesia de circumstància (Jeanroy 1934; Canettieri 2011: 4) i, segons Pelosini, el *planh* tendeix a «dipendere geneticamente dalle *cansos* di crociata» (1999: 223).

Cornet va compondre un *planh* per la mort d'Amanieu VII d'Albret, un del senyors més poderosos de la Gascunya, que mor a final de 1326 (7).²³⁶ La peça compleix les característiques típiques del gènere.²³⁷ En primer lloc la declaració del dol, la desolació de l'estat d'ànim del poeta abans d'anunciar-ne el motiu:

Aras quan vey de bos omes fraytura,
soy trop dolens e mogutz contra Dieu,
car tan leu pres sel de nobla natura,
lo gentil bar mosenher n'Amanieu,
sel de Lebret, cumplit de gran valor,
digne de pretz e de mot gran lauzor.

Grans es le tortz
que·ns fe dezaventura
lo jors qu'el pres la mortz.
(7, v. 1-9)

En segon lloc, el motiu indispensable i present en tots els *planhs*, la *laudatio funebris*, la lloança hiperbòlica del difunt. Opocher Cervese (1975-6) observa que el model de virtuts cavalleresques i cortesas amb el temps es veu substituïda per virtuts cristianes, com la caritat o la compassió, seguint un model clerical. No és, però, el cas de Cornet, que en lloa virtuts cortesas com la noblesa de llinatge, el *pretz*, la *largueza* i sobretot la valentia:

que deffendutz s'era de malvolens,
adreyt gardan que de lor fos guirens.
E par vertatz

²³⁶ Marquette (1978). Noulet & Chabaneau (1888 : XXXI i 157), Olivella (2002a: 259) i Jeanroy (1949: 33) diuen 1324. A Jeanroy (1949: 43) diu 1327. Vegeu II, 1.

²³⁷ Segons Scapati (2012), en un article en el qual sorprenentment exclou de l'anàlisi la peça de Cornet, com el plany per a la mort de Robert d'Anjou, per ser del segle XIV.

que pels sieus vassalatges
era tostemps dobtatz.

(7, v. 23-27)

Si bé és cert que les virtuts lloades són fixades per la tradició, també és cert que estan conextualitzades i es refereixen a la política menada per Amanieu i la seva posició clau en el conflicte davant el rei anglès i el francès, que cobejaven constantment la seva fidelitat, contràriament al que anunicava Jeanroy: ««il ne montre ni originalité, ni talent. (...) L'énumération des vertus du défunt est aussi brève que vague, et c'est sans onction qu'il lui souhaite le repos éternel» (1949: 43-44).

Finalment, la pregària a Déu i a la Verge, normalment a la tornada, per tal que acullin l'ànima del difunt al seu costat. La nostre *planh* té dues tornades, una pel difunt i l'altre pels fills, seguint el paral·lelisme de tota la composició.

Scarpatti insiteix en l'anàfora i l'acumulació, normalment triple, com a tret formal dels *planhs*, que és present en la descripció del dol: «Pero le dols, el critz e la rancura» (v. 10) o en l'enumeració de lloances del difunt com a model de virtut: «larx, humils e donayres» (v. 39), per exemple.

Altres motius recurrents en els *planhs* occitans que destaca Scarpatti no es compleixen en Cornet, sobretot les imprecacions contra la mort i el fet que les virtuts morin amb el difunt. Ans al contrari, les virtuts que encarna el difunt també són presents en els fills, i especialment en la figura de l'hereu. Jeanroy, després de parlar de la vaguetat de les lloances, continua dient «En revanche il insiste longuement sur les mérites de ses trois fils, dont il tenait particulièrement à s'assurer les bonnes grâces et notamment sur ceux du plus intéressant à cet égard, l'héritier.» (1949: 44). Tot i que pel crític la peça manca d'originalitat, precisament la lloança de les virtuts de l'hereu, tant o més que al difunt, és una de les particularitats del *planh* de Cornet, que s'escapa dels tòpics fixats pel gènere. Les cobles de Cornet van alternant paral·lelament l'expressió del dol i les virtuts del difunt, amb les dels fills, donant un missatge esperançador i encoratjador davant la situació política delicada. Els versos de Cornet suggereixen la inquietud que devia planar per la mort d'Amanieu VII en aquestes circumstàncies.

Pero le dols, el critz e la rancura
fora majors que feyran tut li sieu,
mas tan layshet bos filhs, ples de mezura,

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

que mens n'es planhs, car manteno son fiu
e sabo far so que fan li melhor,
si que vezem que de pretz e d'onor
ve lor deportz,
ab joy que·ls assegura
dels enamix plus fortz.

(7, v. 10-18)

E l'eretiers, ab sos ·II· nobles frayres,
vol lo semlar, que no·y par falhizos
ni degus mals lun temps en sos affayres,
ans creys de sen e de faytz autoros,
e sab donar e valer als amix,
e perseguir sels que·l dono destrix,
quar luenh e pres,
cum savis governayres,
ve sos proffiegz ades.

(7, v. 46-54)

La peça s'acosta a la poesia de consell per al jove governant que acaba d'accedir al càrrec, que en aquest cas compta amb el mirall del pare. Els fills ja estan dotats de les qualitats que calen per actuar com a *savis governayres*: el *sen* i la *mezura*. Amb l'enaltiment d'aquestes virtuts, juntament amb el seu *deportz ab joy*, Cornet sembla festejar el seu favor i ser admès a la seva cort com a poeta, com segurament va fer amb els Armanyac o dos anys abans amb l'infant Pere.

Un altre tret en què es distingeix el poema és la riquesa formal. Es tracta d'un esquema únic en la tradició trobadoresca. Sis *coblas doblas deguizadas* (Leys I, 250) de nou versos més dues tornades de cinc versos que alternen el decasíl·lab amb l'hexasíl·lab i el tetrasíl·lab (Noulet & Chabaneau 1888: LIII; Frank, 376 a, n. i 360 a, n.). Aquest fet condueix a Pelosini a suggerir com a model de Cornet la cançó de croada del trovèrre Châtelain de Coucy (vegeu III, 1.2): «Nella lirica provenzale infatti non è dato rintracciare alcun componimento con uguale formula sillabica e schema rimico (sia su versi brevi, sia su versi lungo). Nella lirica d'oïl, invece, sono individuabili due componimenti con lo stesso schema sillabico su versi lunghi e con una disposizione delle rime del tutto analoga a quella del compianto: la canzone di crociata de chatelain de Coucy a *coblas ternas*, *Li*

noviauz tanz et mais et violete (RS 985), e il suo contrafactum anonimo, la chanson pieuse su due coblas singulars, *chanter m'estuet de la virge pucele* (RS 611b). La rarità dello schema sillabico della canzone di crociata unitamente alla presenza di un suo contrafactum nella lirica francese avvalora l'ipotesi che la stessa lirica dello Chatelain possa aver modellizzato anche il tardo componimento del poeta catalano [*sic*], sebbene lo schema rimico presenti, oltre all'identità della fronte, una sirima in parte variata, su tre rime (ccad) anziché su due (bbab)» (1999: 223). Aquesta hipòtesi encaixaria bé amb els gustos per la literatura francesa que sembla que tenia Amanieu VII (vegeu II, 1), però parteix de la base que el *planh* ha de ser un *contrafactum* (com ho fa també Canettieri 2011). De fet, en els tractats poètics no hi ha acord en aquest aspecte: segons la *Doctrina de compondre dictats*, «pot[z] lo fer en qual so te vulles, salvant de dança», en canvi, segons *Les Leys*, «deu haver novel so, plazen e quasi planhen, e pausat, pero per abuzio vezem tot jorn qu'om se servish en aquest dictat de vers o de chanso, et adonx quar es acostumat, se pot cantar quis vol en lo so del vers o de la chanso don se servish» (Canettieri 2011: 37). Segons Mölk, l'esquema de Coucy s'assembla al de Cornet, certament, però no són idèntics: cibles de vuit versos, amb només un hexasíl·lab i sense la presència del tetrasíl·lab. Per altra banda, el *trouvère* alterna dues rimes per cobla (contra les quatre de Cornet) i són més senzilles.

7. Les peces llatines

Conservem quatre obres de Cornet en llatí: les dues líriques «Mater Jhesu, castrum virginitatis» (b), «Amore Dei Bernardus» (a), i les dues lligades al calendari litúrgic, el *cumpot* i la *taula*, tractades a l'apartat de còmput. Totes quatre compostes quan era cistercenc i segurament per a ús de la comunitat monàstica. Les dues primeres obres han estat objecte d'estudi principalment per John E. Flynn a la seva tesi (1989) i en un article on ofereix una traducció anglesa (1997), Suzanne Thioler-Méjean, que ofereix una edició i traducció francesa de la segona peça (2006), i Giulio Cura Curà, que presenta l'edició crítica i la traducció italiana d'ambdues peces (2013).²³⁸ També Longobardi ha comentat la primera peça a propòsit de Guiraut Riquier (2003).

«Mater Jhesu, castrum virginitatis», rubricada *canço en lati* al Registre de Cornet, és un himne a la Verge (una lletania segons Flynn). Al Registre de Cornet es copia després de les cançons, abans de la *cobla esparsa* i de la *corona*, l'altra cançó mariana, formada també per estrofes de cinc versos i amb molts paral·lelismes textuais. Veiem, doncs, que el gènere passa per davant de la llengua. Seláf en destaca la raresa de la seva transmissió i la inversió del sistema de valors de les llengües literàries en el si de l'escola de Tolosa (2008: 34), a la qual hi podríem afegir la lloa mariana «Ho flors hodorifera» de Peire de Lunel (BPP 544.a) copiada tardanament al cançoner *R* (datada el 1336), amb la qual tenen molts punts en comú (segons Flynn, la de Lunel és més genèrica).²³⁹ Tanmateix no és exclusiu de l'escola de Tolosa, recordem que el cançoner *W* (o Chansonnier du roi, *M* en la tradició francesa, BnF, fr. 844) copia peces en llengua d'oïl, en llengua d'oc i una mà més tardana, segurament de principi del XIV, afegeix peces en llatí dedicades a la Verge (f. 77v-78r). Fins ara s'ha tingut poc en compte la presència d'aquestes peces en llatí, però per sort darrerament comencen a atreure l'atenció i són objecte d'estudi.²⁴⁰

²³⁸ La seva edició és sens dubte la més completa, amb notes que citen possibles fonts i passatges paral·lels de la tradició llatina i occitana, ampliant i corregint l'anterior comentari de Flynn i el de Thioler-Méjean en la segona peça. Per contra, no sempre queda clar quan esmena el text.

²³⁹ Per a la relació del llatí i el vulgar en el context del Consistori tolosà, vegeu Kelly (2005) i Léglu (2008).

²⁴⁰ És el projecte de recerca interdisciplinària sobre el Chansonnier du roi coordinat per Federico Saviotti i Christelle Chaillou-Amadiéu. Agraïxo Christelle Chaillou per haver-me cedit l'edició de les peces llatines copiades a *W*.

El gènere *canso* sembla inscriure's en la vasta tradició de cançons marianes en occità.²⁴¹ Un dels elements que l'identifica amb aquesta tradició és l'esquema únic (Frank 465a, n.) i la *tornada* de 3 versos. Tal com ja havia apuntat Léglu, «The Marian 'canso en lati' is modelled on a vernacular *canso* as six *coblas unissonans* followed by a *tornada*» (2000: 47).

Flynn destaca sobretot la influència de Sant Bernat, els seus sermons al *Càntic dels càntics* i a les homilies *In laudibus Virginis Matris*, fent paral·lelismes amb alguns dels motius. Cura Curà discrepa en alguns punts, precisa i matisa la influència de sant Bernat, que no és exclusiva, apostant per la font directa del *Càntic dels Càntics*, tòpica de la litúrgia mariana (cita Honori d'Autun), o altres textos com l'anònim *In assumptione Beatissimae Mariae Virginis* (2013: 133-4). A més, lamenta que Flynn hagi desestimat la tradició en vernacle, citant a tall d'exemple la pregària occitana anònima *Dona Sancta Maria, flors de virginitat*, que manté efectivament moltes coincidències amb la peça de Cornet (p. 135-6).

Contràriament a l'opinió de Jeanroy sobre la peça, «où s'accumulent les appellations métaphoriques les plus étranges, n'est qu'un exemple du genre "litanie"» (1949: 49-50), Cura Curà en conclou «L'inno di Raimon de Cornet, quindi, non è tanto il risultato dell'imitazione o della rielaborazione di singoli testi, quanto il frutto di una perfetta conoscenza e padronanza di una consolidata e diffusa tradizione di temi, stilemi e linguaggio legati all'innografia mariana» (2013: 136).²⁴² Aquesta tradició d'epítets marians ve avalada per la transmissió manuscrita, en què tres mots han estat cancel·lats per altres tres: *divicie* per *fiducie*, *custotrix* per *tutela* i *delicie* per *pudicie*. Segons Cura Curà «si dovrà pensare a errori indotti nel copista proprio dall'equivalenza e dall'intercambiabilità di epiteti e metafore ricorrenti della letteratura religiosa» (2013: 136). En efecte, es podria pensar en errors de sinonímia al moment de la perícopie, però m'inclino a pensar que es tracta d'innovacions de copista, com veiem en altres peces, sobretot a la cançó «Amors, tostemp auzi dire» de Peire de Ladils (BPP 543.1), en què tot un vers i les dues tornades són cancel·lades abans d'enllestir-ne la còpia i són reescrites més avall amb alguns mots canviats.

²⁴¹ Longobardi hi veu moltes similituds amb les peces de G. Riquier, com la coincidència d'ordre de les súplices (2003: 674).

²⁴² Per a la relació entre la lloa a la Verge en els trobadors i sant Bernat, vegeu Brigitte Saouma (2006).

La segona peça, rubricada *proza*, és una lloa de sant Bernat de Claravalls en clau biogràfica. La *proza*, anomenada més tard *sequentia*, es distingeix del *versus* en el fet que el primer és rítmic i el segon, mètric.²⁴³ La peça de Cornet està formada per nou cobles de quatre versos octosíl·labs amb rima creuada que canvia a cada estrofa. Aquest model correspon a un model de seqüència, proper a l'himne, de vasta tradició, format per quartetes d'octosíl·labs rítmics (Cura Curà 2013: 137-8).²⁴⁴ Tot i que aquesta composició s'insereix de ple en la tradició mediollatina, em sembla interessant destacar l'empremta de la lírica trobadoresca en la darrera cobla, ja que a nivell de contingut funciona com una tornada, on s'esmenten el *senhal* i els destinataris, els monjos:

Jesu sit omneque bonum
Rose sue Matri rite,
sancti nam Bernardi vite
monachis fescerunt donum.
(BPP 558.a, v. 33-6)

Cura Curà proposa com a fonts les antigues biografies del sant —com la *Legenda aurea*, que ja havia assenyalat Thioler-Méjean (2006: 117)—, la seqüència anònima *Fulget mundo lux solennis* i *Haec Bernardi patris festa* (2013: 139). Així mateix, destaca que és una de les primeres atestacions del miracle de l'al·letament del sant per part de la Verge, al costat de l'exemple *Ci nous dit*, contemporani a Cornet: «Dunque *Amore Dei Bernardus* va annoverato, assieme al *Ci nous dit*, tra le prime attestazioni letterarie del miracolo, che non è narrato né dai più antichi e autorevoli biografî né da altri testi del XII-XIII secolo, ma rientra tra gli episodî agiografici affioranti nella letteratura esemplare e nelle compilazioni successive, che li derivarono da cronache monastiche locali e da tradizioni popolari» (2013: 142).

²⁴³ Per a la seqüència en la lírica trobadoresca, vegeu Catherine Léglu (2000).

²⁴⁴ «The *proza* is composed of nine quatrains in the Ambrosian form abba» (Léglu 2000: 47). «Alla fine dell'XI secolo si diffuse dalla Francia un nuovo tipo di sequenza ritmica (il cui più celebre promotore, come è noto, fu Adamo di San Vittore), con strutture strofiche regolari, di solito di settenarî o ottonarî, con ritmo basato sull'accentazione e impiego abituale della cesura e della rima, tutti aspetti che lo acostano agli inni. A questo modello si attennero Raimon de Cornet», che compose *Amore Dei Bernardus* usando nove quartine di ottosillabi a rime incrociate, con le rime che mutano di strofa in strofa. Le quartine di ottonarî ritmici avevano una consolidata tradizione nell'innografia, soprattutto grazie alla fortuna degli inni ambrosiani (...)» (Cura Curà 2013: 137-8). Frank (7 syll., quatrains) i Noulet & Chabaneau compten versos heptasil·labs fins a la tònica («vers de sept syllabes. *Coblas crozadas singulars* de quatre syllabes abba [sic]» (1888: LII), seguint l'ús de la lírica occitana.

Thiolier-Méjean comença el seu article destacant l'excelsitud d'una peça d'aquest tipus en la lírica trobadoresca. Una altra lloa a una gran personalitat religiosa es troba al poema de Rostanh Berenguier de Marsella, copiat a *f*, compost en honor al Mestre dels Hospitalers, Folc de Villaret (PC 427.6), que l'autora edita a continuació. Per altra banda, les al·lusions a sant Bernat són ben escasses: en compta tres, una de les quals a les *Leys d'Amors*, però es tracta només d'al·lusions en contextos ben diversos (2006: 113, 120-1). Conclou que el panegíric estava «destiné à être chanté à l'office, lors de la fête du saint, soit le 20 août» (2006: 120). Flynn va més enllà i suggereix que les dues peces van ser compostes en motiu de la celebració del dos-cents aniversari de la mort del sant (el 20 d'agost de 1153), per tant, proposa datar la peça el 1353 (1997: 95-6).²⁴⁵ Una hipòtesi que, d'acord amb Cura Curà (2013: 131), desestimem perquè és injustificada a nivell textual i injustificable a nivell cronològic.

De la mateixa manera, tampoc no estem d'acord amb la hipòtesi postulada per Flynn, segons la qual estableix dos períodes en l'obra de Cornet: una poètica franciscana escrita en occità (es refereix al grup de peces del *joy* espiritual de Nelli, Perugi i Passerat), i un període cistercenc en què escriu en llatí. En aquesta etapa veu l'ascetisme de Cornet evolucionat i més madur. Tanmateix, no té en compte que la majoria de l'obra conservada en occità va ser escrita essent Cornet ja cistercenc i la distinció entre una poètica franciscana i una cistercenca no és gens clara, essent sant Bernat una de les fonts franciscanes, compartint el culte a Maria, l'ideal de la pobresa —una de les virtuts de l'abat de Claravalls cantada per Cornet: «viveret pauper et castus, / obediens egit pastus» (v. 14-5)—, o la mateixa imatge del *ioculator Dei*, per exemple, la trobem suggerida tant al *vers* «Als no sabens vuelh far un vers del joy» (2) referit a la prèdica als ocells de sant Francesc com a la *proza* descrivint sant Bernat: «Graticimus predicator, / mimmus et dulcis Marie» (v. 25-6). La tria de la llengua podria ser deguda al receptor, en aquest cas la comunitat monàstica, però serà sobretot l'ús a la qual la peça va destinada que en determinarà la llengua: l'ofici litúrgic. La comunitat no pot ser altra que Pontaut, abadia cistercenca consagrada a Santa Maria.

²⁴⁵ És per aquest motiu que en la peça mariana Flynn hi veu referències directes a sant Bernat.

8. Les peces de còmput cronològic i litúrgic

Ramon té la particularitat de compondre peces de còmput i calendaris litúrgics, mesclant la seva educació clerical amb la seva vena poètica. Aquestes peces es copien al Registre de Cornet, l'únic cançoner que, al nostre coneixement, inclou aquest tipus de composicions, la majoria de les quals no són líriques.

La primera peça (28) és un còmput de la llunació en occità segons el còmput jueu. Informa del dia, l'hora i els punts de la lluna nova el 25 de març de 1335 (amb un afegitó d'una segona mà de la lluna nova a l'abril de 1349).

La segona (29) és un *cisiojanus* o *computus manualis*, un calendari mnemònic que indica la lluna, les festes litúrgiques fixes i les mòbils més importants de l'any sota una fórmula mnemotècnica. Es tracta d'una composició original de Cornet però que arrela en pràctiques monacals habituals. Fins ara, els pocs que esmenten aquesta peça la consideraven un misteriós trencaclosques.²⁴⁶ Vegem un exemple del seu funcionament. Normalment els *cisiojanus* (el nom prové de *circumcisio domini, januaris*) tenen tantes síl·labes com dies té l'any, però a la peça de Cornet no hi ha correspondència entre les síl·labes i els dies de l'any. En canvi, té en compte les festes mòbils en funció del calendari lunar. Aquest tipus de calendari és antic però sembla ser que el de Cornet és l'exemple més reculat a França. La primera cobla es dedica a la lluna:

DE LUNA

Os credit legem tunc homo
quid erit non binis

²⁴⁶ Noulet & Chabaneau a la nota de la seva edició diuen: «Nous n'avons pu découvrir aucun sens à cette macaronée (?) bizarre. Supposant que la base pouvait être hébraïque, ou arabe, ou bien basque, nous avons consulté des savants versés dans ces langues, qui n'y ont, non plus que nous, rien compris» (1888: 153, nota XXXV). En canvi, a la introducció es van apropar més: «un *cumpot* en vers, formés de mots latins, entiers ou tronqués, et d'autres mots qui n'appartiennent, semble-t-il, à aucune langue. Ces vers, pour nous incompréhensibles, sont peut-être des formules mnémoniques, comme ceux que forgeait la scolastique pour désigner divers genres de syllogismes. Malheureusement — le dommage à la vérité n'est pas bien grand — l'auteur a négligé de nous en laisser la clef.» (1888: XLV). Per altra banda, Jeanroy va confirmar la hipòtesi de Noulet & Chabaneau: «n'est que partiellement en latin : il est, en effet, émaillé de mots n'appartenant à aucune langue connue, qui doivent être des formules mnémoniques. Il y a là une petite énigme à déchiffrer » (1949: 65). Giulio Cura Curà, al seu article sobre la poesia llatina de Cornet, no el menciona. L'únic que ha demostrat interès sobre aquesta peça és René Nelli, que curiós per desxifrar el que ell ho descriu en termes de missatge codificat, fa una crida al lector: «si quelque spécialiste, plus savant que nous, pouvait découvrir la clé, nous serions heureux qu'il voulût bien nous la communiquer» (Lavaud & Nelli 1949: 10).

kalo sit gerens pro domo
mox ave Jhesu rex finis.

(v. 1-4)

La inicial de cada mot indica el nombre d'or segons l'ordre del cicle de Metó (són dinou, com paraules hi ha). El nombre d'or es compta a partir de les lletres de l'alfabet (a=I, b=II, c=III, etc.), com a la *Corona* (12) i com era habitual en els martirologis (García & Rocafiguera 1993: 194):

Os (o = XIV) *credit* (c = III) *legem* (l = XI) *tunc* (t = XIX) *homo* (h = VIII), etc.:

XVI, V, XIII, II, X, XVIII, VII, XV, IV, XII, I, IX, XVII, VI.

Així doncs, la funció de la primera cobla és recordar l'ordre dels nombres d'or.

A continuació, el poema s'estructura en dotze apariats, un per a cada mes de l'any. Els versos que corresponen als mesos de l'any funcionen de la manera següent: la primera síl·laba del primer vers indica la lletra dominical del primer dia del mes:

Gener: *An-cre* = l'1 de gener correspon a la lletra dominical A

Febrer: *De-dit* = lletra D

etc.

La segona síl·laba sembla indicar el nombre d'or del primer dia del mes:

Gener: *An-cre*; *cre*, *c* = 3, el nombre d'or de l'1 de gener és III

A partir del segon mot, les síl·labes indiquen les festes fixes, normalment agrupades en unitats de dues síl·labes, la primera de les quals comença per la lletra dominical i la segona pel nom del sant o de la festivitat litúrgica. Tanmateix hi ha algunes festes que se'ns escapen encara. Vegem a tall d'exemple el mes de gener:

JANUARIUS	Ancre fia feil nauquid
	claussul avin dicon clauquid.

(v. 5-6)

Que s'interpretaria com segueix: a la primera columna hem disposat els mots, a la segona columna el dia solar, la segona la lletra dominical, i la tercera la festa:

<i>An-cre</i> :	1	A	III
<i>fi-a</i> :	13	F	s. Arcadius in Maurit.
<i>Fe-il</i> :	13	F	s. <u>H</u> ilarii
<i>clau-sul</i> :	17	C	s. <u>S</u> ulpicii
<i>a-vin</i> :	22	A	s. <u>V</u> incentii

diversa: des de 1334 fins al 1349, si considerem que l'afegitó és original de Cornet (28). El *cisiojanus* (29) comença amb el nombre d'or XIV. Els anys d'activitat de Cornet que corresponen a aquest nombre d'or són 1324 i 1343. Si estava a Pontaut, només pot ser 1343. Si es tractés de la data de composició, seria la data més tardana del seu corpus (si considerem que l'afegitó del còmput 28 no és original).

Aquestes composicions tenen una finalitat pràctica evident. Es podria pensar que Cornet, reconegut com a trobador, va compondre aquestes peces per a la seva comunitat, els seus confreres familiaritzats amb el còmput. Per tant, es podria suposar que el destinatari es troba en el seu entorn més íntim. Però en aquestes peces caldria afegir-ne una quarta, una cançó mariana en occità (12) que és alhora un calendari lunar i que es relaciona directament amb les tres peces precedents. Aquesta peça, que du la rúbrica *Corona* i es copia entre la cobla esparsa i els *vers*, és la que va guanyar la violeta d'or al concurs del Consistori l'any 1333. En aquest cas, doncs, el públic és laic. A partir d'aquí, ens podríem preguntar si Cornet realment contempla un públic més vast, més enllà del perímetre del monestir, i que gràcies a la seva condició de clergue es dedica a ensenyar astúcies als laics per tal de memoritzar fàcilment o de poder calcular la lluna nova, la data de les festes mòbils o de les festes fixes, com per exemple el santoral. En aquest sentit, cal dir que el *Cumte de la luna noela* és en occità i té un caràcter més aviat bàsic i molt divulgatiu.

Sigui com sigui, aquesta faceta de la seva obra s'inscriu directament en la línia del poeta mestre, en la qual Cornet adopta el rol de divulgador d'un saber plurisecular en diversos aspectes, com la gramàtica, els proverbis sapiencials o el còmput litúrgic. Es tracta de sabers que es poden trobar junts fàcilment en manuscrits escolars. Més enllà del caràcter eclèctic, entre la retòrica (*trivium*) i el còmput (*quadrivium*), la cançó-calendari revela un altre aspecte: el gust per la doble lectura, vinculada a la instrucció i al profit moral de la poesia.

Tant els poemes llatins com les peces de còmput demostren perfectament la permeabilitat entre el món de la clerecia, el de la cort i el de la ciutat, un tret sovint obviat quan es parla d'un poeta llatí, d'un trobador, o d'un participant al concurs tolosà; tres aspectes harmoniosament reunits en l'única figura de Cornet.

9. Els epígons de Cornet²⁴⁷

Com hem anat veient, Cornet va exercir influència sobre els autors contemporanis i posteriors. És difícil d'establir l'abast real de la seva influència, sobretot en poetes coetanis o immediatament posteriors, com Joan de Castellnou o Peire de Lunel, ja que s'emmarquen en una mateixa moda que ja hem esbossat més amunt (II, 4), i encara és més difícil pel que fa al contingut, especialment per la vena moral a l'estil de Cardenal, que es confon amb el de Cornet.²⁴⁸ Potser el terreny on es percep més clarament la seva influència sobre la creació poètica coetània i posterior és en l'estructura formal, sobretot en les rimes i els esquemes rímics. En aquest sentit sí que podem presentar una llista d'almenys deu peces de Cornet que han servit de model en alguns poetes (marquem en un interrogant els casos probables però que no podem afirmar amb certesa):

3: Guilhem de Galhac (BPP 503.3)

8: Gabriel Ferruç (RAO 64.2)?

11: *Ley*s (I, 252)

12: Joan Gombaut (BPP 522.3)

14: Joan de Saint Sernin (*Ley*s, Anglade 1919: I, 33-4)

17: Joan Berenguer de Masdovelles (RAO 103.65, 17), Guilhem de Borzac? Jaume de Tolosa? Bertran del Falgar?

22: Joan Berenguer de Masdovelles (RAO 103.17, 37, 40, 98, 130). Jean Molinet?

24: Jean Molinet? Guillaume Crétin?

26: Joan Berenguer de Masdovelles (RAO 103.5, 39, 173). Peire de Lunel (PC 289.2)? *Flors*? Llorenç Mallol (RAO 91.2)?

39: Llorenç Mallol (RAO 91.2)? Lluís Icart (RAO 83.8)?

40: Joan de Masdovelles (RAO 102.7)?

La conclusió és clara: els epígons de Cornet, occitans o catalans, estan relacionats amb el Consistori, tant el de Tolosa com el de Barcelona. Els que no, Jean Molinet i Guillaume Crétin, s'insereixen al moviment de la Grande Rhétorique Française. Bec (1984: 222 i

²⁴⁷ Aquest capítol es basa en part en una comunicació amb Sadurní Martí, «Ramon de Cornet i Joan de Castellnou com a models literaris: preceptives i pràctica poètica» presentada a la jornada «Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó, 1250-1500», que va tenir lloc a la Universitat de Barcelona el 24 d'octubre de 2014, que ha estat modificada i ampliada en alguns punts.

²⁴⁸ Per exemple, la peça de Ramon Savall (RAO 167.1), con critica els costums seguint els estaments socials, recorda en certa manera a la *Versa* (34) de Cornet, però la tradició del *contemptu mundi* és tan vasta que és impossible d'atribuir-li una influència directa.

227), precedit per Noulet & Chabaneau (1888: LIII-LIV), va destacar que alguns dels jocs rímics de Cornet, ni tan sols esmentats a les *Leys*, com la *rime couronnée* o la *chanso replicada en las* (22 i 24), només es documenten anys més tard en aquest moviment i afirma que el nostre autor és un precursor clar dels retòrics francesos. Si aquests es van inspirar en la poesia de Cornet o és coincidència en l'experimentació formal, és difícil de saber.

Ja hem vist amb anterioritat la petja de Cornet a les *Leys*, no només pel que fa al contingut retòric (II, 3.2), sinó també per als esquemes rímics. La cobla que serveix d'exemple per a la definició de les *coblas deguizadas doblas* (*Leys* I, 252) segueix el mateix esquema mètric i rímic que la cançó de Cornet «Cen castels e cen tors» (11). Es tracta d'una cobla de 13 versos hexasíl·labs amb rima *aab'aab'b'ccddcb'* (Frank 105a, n.; Noulet & Chabaneau 1888: XLVI, peça VII), un esquema que només atestem en Cornet, en aquesta cançó i en el seu sirventès «Dels sotils trobadors» (14). Aquest sirventès també va servir de model a un col·laborador de les *Leys*, Joan de Sant Sernin segons Chabaneau (1885: 207), en una epístola en resposta a Guillem Molinier que s'insereix a la darrera redacció en prosa del tractat (Anglade 1919: I, 33-34).²⁴⁹

Les endreces al Consistori, amb la rima *consistori=ajutori*, que es documenta per primera vegada en Cornet (26), es troben en dues ocasions al tractat en vers de les *Flors* (pròleg, v. 15-6 i 188-9), en la cançó religiosa d'Arnaut Algar (BPP 468.1, v. 6-7) i en poetes catalans com Pere Vilaspinosa (RAO 202.2a), Arnau de Cors (RAO 44.1), Joan Berenguer de Madovelles (RAO 103.5 i 173), Gilabert de Pròxida (RAO 139.15) i Llorenç Mallol (RAO 91.2). Aquesta mateixa cançó de Cornet sembla també un model per a la cançó «Si com lo jorns» del cavaller Peire de Lunel (PC 289.2), d'una generació posterior a la de Cornet i relacionat amb el Consistori tolosà. En aquest cas no per la tornada, sinó per la coincidència amb l'esquema mètric i rímic, només testimoniada en Cornet i Lunel. Per altra banda, la crida als set trobadors del Consistori per esmenar la peça que trobem a la cançó «Si no·m te pros» (39) recorden les tornades de Mallol i Lluís Icart (RAO 91.2 i 83.8).

Dona, si·us platz, la canso portar vuelh
als nobles ·VII· trobadors de Tholoza

²⁴⁹ Citat al capítol dels tractats poètics (III, 5).

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

per corregir si·n loch es vicioza,
car puyt sera rescritxa dins lor fuelh.
(39, v. 45-48)

O vers, si·t plazt, vayte n'al consistori
del Gay Sauber, qui·s nomne per lo mon,
e en sopleyan al senyor set qui y son
que·t vullyen dar esmenda y adiutori.
(RAO 91.2, v. 45-48)

Vay te·n, chanço, lay on mal dir s'apaya
del gay sauber e vulha[s] sopleyar
los senhors set que·t vulhen smendar
per que·lhs ligens legin tu no·ls desplaya.
(RAO 83.8, v. 37-40)

Saviotti, en estudiar el *senhal*, conclou que ha sofert una evolució amb el temps i que la pràctica dels poetes contemporanis i posteriors a les *Leyt*, començant per Cornet, s'ajusten bé a la definició del tractat: el *senhal* «Rosa» de Cornet és ambivalent pel que fa a qui s'adreça, també ambigu en tractar-se d'una dama o la Verge, i ja no funciona com a pseudònim d'un destinatari, sinó que es fixa exclusivament com a signatura d'autor: «Il est donc évident que, chez Raimon de Cornet, la *Roza*, loin de signifier de façon univoque une femme concrète, représente par sa fixité de fond au-delà des variations formelles et référentielles le sceau du poète; elle en est la signature toujours reconnaissable du public. Les pièces conservées d'autres poètes du Consistoire, tels Francesc de Morlan, dont le *senhal* unique est "odeur de fleur", ou Berenguer de l'Hospital, qui chante exclusivement sa "très douce fleur", nous confirment que frère Raimon n'était pas une exception. En outre, à bien regarder la typologie des *senhals* employés par ces poètes, l'interdiction de s'approprier des *senhals* d'autrui s'avère d'autant plus nécessaire que la tendance semble être précisément au plagiat. C'est le cas, par exemple, pour "Flor", qui apparaît, simple ou composé, chez au moins sept troubadours» (2017: 212), i cita, per ordre cronològic, Huc del Valat, Peire de Monlasur, Johan del Pegh, Raimon Valada, Joan Gombaut, Berenguer de l'Hospital i Francesc de Morlan. Faltaria la *Flor* de Peire de Ladils, que en fa el mateix ús que Cornet o Joan de Castellnou. És cert que Cornet es relaciona amb el Consistori, però també és cert que el seu *senhal* i el seu ús és anterior a la institució, com

també ho és per Peire de Ladils. En canvi, altres poetes coetanis com el Capellà de Bolquera en fa un ús diferent, com els poetes de les generacions precedents.

Tal com anuncia Saviotti, el plagi devia ser una pràctica prou recurrent a l'entorn del Consistori, així ho sembla per la peça premiada el 1373 en nom de Peire de Monlasur, segons la rúbrica del Registre de Galhac, que és la mateixa que la de Peire Duran copiada al Registre de Cornet, molt anterior per tant al 1373. És indiscutible que molts dels autors que es presentaven al concurs se servien d'altres peces premiades amb anterioritat. És el cas de la *Corona*, la cançó mariana-calendari de Cornet que va guanyar la violeta d'or el 1333 (12):

Cors mot gentils, fons e grans Mars d'apteza,
 Verdiers on fe Dieus ab legut poder
 l'albre may bo naysher e remaner
 virginitat, justa la fe promeza,
 toletz, si'us platz, al fals leo sa preza.
 (12, v. 1-5)

L'estructura mètrica és senzilla: sis cobles *unissonans* de cinc versos decasíl·labs en rima *abbaa* (Frank 465, n.). És un esquema únic en Cornet (també utilitzada per a la seva cançó mariana en llatí b), que Joan Gombaut imitarà 130 anys més tard en la cançó mariana «Estiuc d'amor que es la font» (BPP 522.3), presentada al concurs tolosà de 1461:

[E]stiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa,
 Sul temps novel, m'a voluntat apreza
 He'm red encli far cansso de nobleza,
 Roza, per vos, hon mon desir s'avanssa
 He ma'speranssa
 (BPP 522.3, v. 1-5)

El poema de Gombaut presenta el mateix esquema amb algunes diferències: són deu cobles més dues tornades, amb versos biocats i les dues rimes són femenines. La rima *b* en *-eza* ens recorda la rima *a* de Cornet. No només l'esquema recorda Cornet, sinó també alguns motius, com la denominació de la *Rozza* al v. 4.

La cançó mariana està certament molt tipificada, la qual cosa dificulta saber l'abast real de la influència de Cornet. En el cas de Joan Gombaut ho podem afirmar perquè el context del concurs ho afavoreix i perquè sabem que el poeta podia tenir accés a la font

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

directa, almenys pel Registre de Cornet, copiat al Consistori. En un marc més incert, podríem adduir també els versos del salut anònim que es va copiar al quadern del notari Francesc Puig, conservat a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona (vol. 1352-1354) (la cursiva és nostra):

De vos, *madona gint apressa*,
gint e[n]senyada *e cortesa*;
flor de tota valor,
sobre totes portats la flor
(v. 27-30)

Que recorden la tornada de la cançó de Cornet:

Verges umills, vos etz, dona, per ver,
Roza plazens, ben olens per santeza,
fresqua totz tems, agradans *e corteza*.
Vostra chansos, *dona mot gent apreza*,
ordena faitz, secretamen, d'*apteza*.
(12, v. 26-30)

També la poesia de Joan Basset (RAO 14.13) té concommitàncies amb les que acabem de retreure. La primera cobla té pràcticament les mateixes rimes que la de Cornet, tot i que a les cobles següents les varia. La cobla inicial diu:

Lausan vostra saviesa
eres me play delitar,
pus que vey muntiplicar
en lo vostre cors bellesa.
Senyora proz, *gint apresada*,
fis pretz, valor ne sauber
no us defalh, ans son per ver,
que vos etz libres d'*apteza*.
(RAO 14.13, v. 1-8)²⁵⁰

Guilhem de Galhac, procurador del rei al Parlament de Tolosa, mantenidor del Consistori a partir de 1453 i impulsor del manuscrit Registre de Galhac, per al seu sirventès «Hueyt signes vey dins una mar passible» (BPP 503.3) se serveix probablement

²⁵⁰ Tots els fragments d'autors catalans s'extreuen de les edicions en línia del RIALC.

de la cançó «Amors corals me fay dejotz un cas» (3). Galhac reprèn el mateix esquema mètric i rímic, únic en Cornet fins al moment (tot i que els accents i els timbres són diferents). Es tracta de sis cobles de vuit versos decasíl·labs (Frank 644, n. i 760a, n.), *retrogradadas per acordansas*, amb dues tornades *retrogradadas de dreg en dreg* (Billy 1989: 159) i amb una rima molt complexa («structure gonique palindromique» segons Billy 1989: 136) que no presenta, en canvi, la peça de Galhac. Si es tracta d'una contrafactura de la cançó de Cornet, com m'inclino a pensar, es confirmaria l'autoritat que aquest mantenia un segle més tard.

Els passatges paral·lels entre l'obra de Cornet i els seus contemporanis o de la generació posterior són abundants. Per exemple, a la cançó de Bertran del Falgar (BPP 485) adreçada a la comtessa d'Urgell, descrita com si fos la Verge, trobem l'epítet *Rosa gentil*, o versos molt semblants als de Cornet: «Flors de beutatz, dona, don vos ets flum» (BPP 485.1, v. 9) i «pus que no'm val merses, don vos ets flum» (17, v. 12), «Vos, qu'etz humils, conplida de totz bes» (BPP 485.1, v. 15) i «Ma Roza, flors cumplida de totz bes» (*Gardacors*, 27, v. 97), «Senes l'amor vostra de gran auteza» (BPP 485.1, v. 24) i «tot de chansos, dicen vostra nobleza / de gran auteza» (17, v. 21), «Huy may de joy pel sieu voler testart» (485.1, v. 42) i «iray servir lo mieu voler testart» (26, v. 34), etc. Podem trobar paral·lelismes també amb l'obra de Jaume de Tolosa (BPP 513): «d'on es mos caps per gran flaqueza sems» (513.2, v. 20) i «qu'ieu de vos ay, don es le mieus caps sems» (17, v. 9); amb la de Guilhem de Borzach: «Mas si temps vetg que'm batatz ab los vims» (BPP 499.1, v. 19) i «e feyra be si me'n bates ab vims» (17, v. 10), on trobem la mateixa rima en *ploms* i l'epítet «clars lums» que rima amb *fums*; i un llarg etcètera.

No és d'estranyar que poetes que freqüenten o mantenen el Consistori de Tolosa, des d'on es va impulsar i custodiar un cançoner destinat a copiar les obres de Cornet, hagin begut d'un autor que de ben segur coneixien i que segurament havien llegit en més d'una ocasió, si no escoltat. Però la petja de Cornet es deixa veure també —i potser podríem dir sobretot— en poetes catalans. Aquest fet que tampoc és sorprenent si tenim en compte la circulació manuscrita de Cornet en terres catalanes.

A la peça «Pus flach sou que nulha stopa» de Gabriel Ferruç (RAO 64.2) trobem els mots «estopa», «popa», «copa» i «sopa» en posició de rima, com a la *Saumesca* (8) de Cornet. És cert que la coincidència d'aquests mots és deguda a l'exigència de la rima amb

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

«sopa», però no deixa de sorprendre l'ús dels mots «copa» i «sopa» parodiant la *fin'amors* tal com trobàvem en la *Saumesca* i que no es documenta en cap altra composició lírica.

Vostra belha perlaria
no la preu ges una glan,
abans, senyer, vos coman
ala diables tota via.
Car vos rebugats la copa
Qui us pot relevar de mal,
per que us pux dir a cabal:
«Tostemps veniu con hom sopa».

Si voletz usar la sopa
del fin amoros leyal,
no us diray pus a cabal:
«Tostemps vena con hom sopa».

(RAO 64.2, v. 13-24)

Mas yeu, si puesc, li faray gran mal sempre,
que s'ieu fos orbs e negres si cum talpa
no degra tan recuzar mon azempre;
don Amors prec que, si mos cors la palpa,
de far enueg que mo sen me destempre,
si que breumen puesca far una sopa.

Tal gorc qu'ieu say volgra que fos d'estopa
ples e de foc, sol per despieg d'un clergue
qu'es plus cochatz que luns efans de popa
d'intrar lahins, mas car es de Roergue
no·lh vol midons azaut servir de copa,
tan fort se tem d'aver conilh en croza.

(8, v. 25-36)

Ara bé, l'autor que sens dubte ha estat més influenciat per Cornet és el poeta català Joan Berenguer de Masdovelles, que va compondre el seu llarguíssim cançoner de 180 peces entre 1440 i 1475.

Vicenç Beltran (2003 i 2006b) i Dominique Billy²⁵¹ ja van assenyalar l'influx de Cornet en l'obra de Masdovelles. Vegem-ne alguns exemples. A la peça «Eras can vey guarnits los pratz e'ls camps» (RAO 103.65), entre d'altres, Masdovelles segueix el model de Cornet a «El mes d'abril quan vey per mieg los cams» (17). L'estructura mètrica és com segueix: a10 b10 c10 d10 e10 f10'f4' (Frank: 870, n.), en cinc cobles unissonants de sis versos, els cinc primers decasíl·labs i el darrer de tetrasíl·lab (*bordo biocat*), a les quals segueix una tornada de 4 versos. Es tracta de cobles *estrapas* excepte els dos darrers versos, que repeteixen sempre la rima en *-eza*. És un esquema únic de Cornet, que Joan Berenguer de Masdovelles reprèn amb la mateixa estructura (a excepció del *bordo biocat* i la tornada de 3 versos), amb les mateixes rimes (a l'excepció de la *f*, que també és femenina), i en diverses ocasions els mateixos timbres, mots i motius. La concentració més gran de coincidències es troba en la rima dels primers cinc versos de cada cobla (*-ams -emps -ims -oms -ums*):

El mes d'abril, quan vey per mieg los *cams*
 albres *floritz per la dossor del temps*,
faray chanzo de bels *motz e de prims*,
 que de *grossiers* no la prezi ·III· *ploms*,
 quar vos etz cert, a cuy la fau, clars *lums*
 qu'enlumenatz lo mon de gran beza,
 na gent apreza.
 (17, v. 1-7)

Eras can vey guarnits los pratz e'ls *camp*s
 de roses, *flors*, *per la dolçor del temps*,
 en volentat me ve de *ffar en rims*
cansso d'emor, no de *motz* pechs ne *roms*,
 mas de *suptils*, qui per vocals e *nums*
 ffinen trestots, ez asso *ffay* que'n *prenda*
 d'Emor l'esforç, qui'm te tot jins sa *tenda*.
 (RAO 103.65, v.1-7)

²⁵¹ Agraieixo a Dominique Billy que m'ho hagués comunicat personalment arran d'un congrés de l'AIEO.

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhiria»: la seva obra

Més endavant (a la tercera cobla de Cornet i a la quarta de Masdovelles) hi compareix la figura d'Adam en rima, i més avall, a la cobla cinquena, hi compareix el terme *poms* en rima:

Anch no languit pel vedat frug d'Adams
(...)
per mielhs gardar que madura sos poms
(17, v. 15 i 32)

Ab millor cor no crey que·l payr'Adams
(...)
me fessats tant, que toch l'amoros poms
(RAO 103.65, v. 22 i 32)

Les rimes d'aquest poema van servir de model també a altres composicions de Masdovelles, «Amors d'uymes selar no pusch los dans» (RAO 103.17), que també reprèn la seqüència de rimes *dans dens dins dons, mals mels mils mols, naus neus nius nous, fas fès fis fòs* (les tres últimes sense *-s* a Cornet) i *ras res ris ros* de la cançó de Cornet «Intrar vuell yeu guerrejar si puesc tan» (22). Aquestes dues darreres rimes també les trobem a les cobles *estrampas* singulars «Del joy d'amor» (RAO 103.40) i la darrera a la cobla esparsa «Mos cars cossis pus t'aymia t'a ras» (RAO 103.98). Vegem només alguns dels exemples:

E vuell ho tot sufrir e que·m fos *dans*,
neys que·m trayshes la meytat de las *dens*,
qu'ab bon esper intrar me fara *dins*
lo bel palaytz en que s'ayza *midons*.
(22, v. 13-6)

Amors no vol qu'ieu lun temps diga *mal*
de lies que·m ven mala serbe per *mel*,
ans volgra be que·n fezes chansos *mil*,
si tot mon cors ab basto fier e *mol*.
(22, v. 17-20)

De ginolhos, mas juntas, lo cap *ras*
ay Dieu pregat, que no·m vezia *res*,
qu'ieu del sieu cors puesca vezer un *ris*
ans que trebalhs tot lo cors m'aja *ros*.
(22, v. 25-28)

Monges soy blanx e vuellh passar la *nau*
 del flum de joy si ma Roza, que *neu*,
 freyt ni calor no tem, m'encenha'l *niu*
 on met sos huous fin'amors, que'n fay *nou*.
 (22, v. 40-4)

car benamant m'a pres, com fa la *naus*
 qui's pert en mar en temps de vens he *neus*:
 axi'm son jo perduz, volent le *nious*
 hon metre may pogui mos volers *nous*.
 (RAO 103.17, v. 29-32)

hon finere, penant, dolent mos *mals*,
 perdent l'esforç e la color dels *mels*;
 mas, tost morir desamat me ve *mils*,
 que viur'amat, ab pertisip de *molts*.
 (RAO 103.17, v. 37-40)

Amors: d'uymes selar no pusch los *dans*
 que'm dau tots jorns, he que'm costas les *dens*,
 ans los dire, que tenir secret *dins*
 mon cor no'ls vull, pus may no'm donas *dons*
 qui'm fossen bons, ans m'aveu del tot *ras*
 de joy he pler, no volent nulla *res*
 aga de lleys qui ham, que sol un *ris*
 aver no'n pusch, ni meyns un cabell *ros*.
 (RAO 103.17, v. 1-8)

Del joy d'emor suy ers depnats he *ras*,
 dona, per vos, d'on aver no pusch *res*,
 car no volets valer me d'un pauch *ris*,
 ni meyns vos platz, del gentil cabell *ros*
 (RAO 103.40, v. 1-4)

Mos cars cossis: pus t'aymia t'a *ras*
 del lloch scrit, he ja no't presa *res*,
 ne't volch ges ffer, com la vist, un pauch *ris*,
 ne't volch donar, del gentil cabell *ros*
 del sieu cap, hu, es master que la *pachs*

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

del que t'a fayt, he no't tropia *pechs*,
e ssi ffort dan no'l pots ffer a tos *pichs*,
empre y a mi, qui 'n maldir no suy *pochs*.

(RAO 103.98, v. 1-8)

L'altra seqüència de rimes de l'esparsa és *pachs*, *pechs*, *pichs*, *pochs*. La mateixa sense *-s* es retroba a «De mans barats qu'el mon se fan, no'm pach» (RAO 103.37), al maldit «Pus no us dech res per que'm dieu que us pach» (RAO 103.130) i a les cobles *estrampas* singulars «Del joy d'amor» (RAO 103.40) (Beltran 2006b: 43). De fet, la cançó de Cornet «Intrar vuelh yeu guerrear si puesc tan» (22) ha servit de model per almenys cinc peces de Joan Berenguer: 103.17, 37, 40, 98 i 130:

Em ra de joy, quan me degra far *pac*
d'azaut respos, qu'ieu chanti senses *pec*
del sieu bel cors noble, quem dona *pic*
d'amor semblan, mas anc valer nom poc.

(22, v. 5-8)

per ffar content mi, qui de vos me *pach*
ten fort, qu'ieu say tots jorns lleuzant ne *pech*,
car ssohen ffor mantes dopnes ab *pich*,
per vos lleuzar, desfedorint un *poch*
la llur beutat, e tolre'ls ço que puch.

(RAO 103.40, v. 6-10)

Pus no us dech res, per que'm dieu que us *pach*?
Greu me sap molt, he vinch en punt que *pech*
en parlar mal, he que fortment vos *pich*,
pus demenau, he no us dech molt ni *poch*,
ne fes per mi res james aytenpoch;
llexau m'estar he no vullau que us *pich*,
pus conexeu que no son del tot *pech*,
e sabeu be per que de vos no'm *pach*.

(RAO 103.130, v. 1-8)

Per altra banda, hem comentat al capítol de les cançons que l'estilema «amorós niu» d'una peça de Masdovelles «Be'm pendra mal» (RAO 103.26, v. 43) segurament és un ressò dels misteriosos versos finals d'aquesta cançó de Cornet: «freyt ni calor no tem, m'encenha'l

niu / on met sos huous fin'Amors, qu'en fay nou», (22, v. 43-4). La imatge del niu d'amor, que no compta amb cap precedent clar en la lírica trobadoresca, la retrobem en Ausiàs March: «Ladonchs Amor peix sos fills en lo niu / que dins mon cap es lonch temps que nodreix» (RAO 94.100, v. 35-6).²⁵² Com va suggerir Olivella (2002a: 397-99, n.), la teoria de l'amor pur d'Ausiàs March (RAO 94.16 i 89) sembla beure en alguns casos de la de Cornet (1), menys elaborada discursivament, és per això que la lectura de March ajuda a esclarir passatges confosos i obscurs del poeta del Roergue. Per Perugi, el vers «Razos ni sens» (38) «si colloca ormai su una linea che anticipa da lontano Ausiàs March» (1985: 121) i més endavant, parlant del Consistori, afegeix: «l'Accademia tolosana aveva prodotto, sia pure di riflesso, un esperimento in parte geniale come quello di Rcorn: e che senza l'insegnamento di questi, pur mortificato e svuotato nella codificazione ufficiale che da Tolosa fu esportata oltre i Pirenei, un poeta come Ausiàs March difficilmente sarebbe pensabile.» (1985: 141-2). El cas de March no és evident com el dels Madovelles, però és cert que alguns versos ressonen a Cornet, com per exemple el cèlebre vers: «e que passas ma vida en durment!» (RAO 94.7, v. 18) i «per que totz temps volgra viure durmen.» (6, v. 40).²⁵³

Cornet no és l'única font d'inspiració de Joan Berenguer de Masdovelles. La complexitat formal de Joan de Castelnou és també un model per al poeta català.²⁵⁴ Concretament la cançó «Pus midons val tant, si Deus m'enantischa» (BPP 518.4):

Pus midons val tant, si Deus m'enantischa,
 sus las valens com l'aur contra la buscha,
 pessar no·m dey que per gent d'amar cuscha
 encontra mi trop ni pauc se regisca.
 Pero si·ll platz que sol un'ora·m pascha
 d'amor leyal, be m'er plus dous que brescha
 e mourayç ne tal joy e tan trescha
 que·n parlaran tro dins la terra bascha.
 (BPP 518.4, v. 1-8)

²⁵² Pere Bohigas, Ausiàs March, *Poesies*, rev. Amadeu Soberanas i Noemi Espinàs, Barcelona: Barcino, 2000.

²⁵³ Recordem que la família March estava al servei d'Alfons de Gandia, fill de l'infant Pere, i per tant aquesta podria ser una via directe de transmissió de Cornet.

²⁵⁴ Per als jocs acrobàtics de Castelnou i Austeroc de Galhac, vegeu Olivella (2002b).

III. «coblas no leysharay o locs me'n falhiria»: la seva obra

La rima *moscha = loscha* de la cançó de Castellnou la trobem a la *Saumesca* (8) de Cornet, que al seu torn, sembla beure de Marcabru (PC 293.18):

Reys d'Arago, con vos c'un pich de moscha
no prezi re malvada gen ni loscha», v. 54-5)
(BPP 558.4, v. 54-5)

mals e parliers a for de velha losca.
E s'ieu pogues can me volgra far mosca
(8, v. 18-9)

La rima *oscha i ascha* també és present a la peça de Pere Alemany copiada al Cançoneret de Ripoll (RAO 4.1). La peça de Castellnou és mètricament curiosa (Frank, 624, n.), perquè presenta una estructura de *cobles dobles* amb rima especular paroxítona (abbacddc || cddcabba) I-II III-IV V-VI + tornada. Vegem com funciona la rima a les dues primeres cobles: a *enantisca* b *busca* b *cusca* a *regisca* c *pasca* d *bresca* d *tresca* c *basca* || c *basca* d *bresca* d *refresca* c *pesca* a *jausisca* b *fosca* b *reconosca* a *saisisca*. Si comparem aquest esquema amb el de la poesia «L'acaptador vesat de petitesa», erròniament atribuïda pel cançoner Ja Lluís de Requesens (RAO 145.2), però que duu el *senhal* «Dona de mi», present en vuit composicions de Joan Berenguer de Masdovelles i en una de mossèn Navarro, ens adonem de les concomitàncies:

L'acaptador vesat de petitesa
a demanar james se pot estar,
ni'l poden fer lexar se n'acaptar
en son jovent ni 'ncara 'n sa vellesa,
e lo pus mal que a ell poden dir
es dient li que Deu li faça be.
Hoynt aço, de dir mal no's rete,
tant ha d'enuig que no u pot sofferir.
(RAO 145.2, v. 1-8)

En aquest cas també són versos de deu síl·labes i segueix la mateixa estructura especular *abbacddc || cddcabba* en les cobles I-II i III-IV, però la cinquena cobla va sola i seguida per una tornada. Les rimes de la poesia però ja no són difícils, com en Castellnou, sinó simples (a *petitesa* b *estar* b *acaptar* a *vellesa* c *dir* d *be* d *rete* c *sofferir* || c *morir* d *he* d *se* c *oir* a *riquesa* b *demanar* b *donar* a *peguesa*).

Un altre membre de la família Masdovelles, Joan, ofereix un bon exemple de peça amb rims derivatius. Diversos autors conreen cobles o cobles esparses amb rims derivatius, com Joan Basset, per exemple (RAO 14.4), però aquest exemple de Joan de Masdovelles recorda especialment la cobla esparsa de Cornet:

Si los burlats volen, burlats, burlar
 burlant aquells ab burles mal burlades,
 no val raho, per be contra burlar
 (RAO 102.7, v. 1-3)

Un cug cujat cugie cujar cujan,
 mas tan cujet us oms que descujar
 me fetz sos cugz so que cugie cujar
 (40, v. 1-3)

Finalment, destaquem que les peces que han servit d'exemple (17, 26, 39 i sobretot 22) a diverses composicions de Masdovelles es copien totes a *Sg*. Això no vol pas dir que Masdovelles hagi tingut accés directe a aquest cançoner, ni Cornet a *R* o *C* per als seus models, però sí que garanteix una circulació contemporània i espacial d'aquestes peces i en el millor dels casos poden suggerir un antígraf comú.

III. «coblas no leysharay o locs me·n falhira»: la seva obra

«PUYS SERA RESCRITXA DINS LOR FUELH»:
LA TRADITION MANUSCRITE

QUATRIÈME PARTIE

1. *Recensio*²⁵⁵

Ramon de Cornet est le poète occitan de la première moitié du XIV^e siècle dont on conserve le corpus le plus vaste : cinquante-deux œuvres,²⁵⁶ qui nous sont parvenues par une tradition qui est nettement supérieure par rapport à ses contemporains. Toutefois, sa transmission est aussi remarquable par d'autres aspects, tels que la diversité de sa typologie codicologique, l'éventail chronologique des témoins et, en particulier, la conservation d'un « chansonnier d'auteur ». C'est grâce à ce dernier chansonnier, le *Registre de Cornet*, que notre auteur est le poète le plus représenté de son époque.

Noulet & Chabaneau dans leur édition du *Registre de Cornet* donnent connaissance des autres témoins conservant la poésie de Cornet, mais il ne s'agit que de notes éparpillées. Josep M. Casas Homs, et plus tard Giulio Cura Curà, présentent les témoins du *Doctrinal de trobar* dans leurs éditions respectives (1969 et 2005). François Zufferey dans sa BPP liste les témoins, mais, naturellement, sans tenir compte des témoins indirects. Maurizio Perugi (1985) est le premier à réfléchir sur les deux témoins les plus importants de la tradition de Cornet, le *Registre de Cornet* et *Sg. Santorre Debenedetti* (1995 : 252-5) met en lumière un témoin perdu qui contenait une chanson de Cornet. Stefano Asperti dans son bel article (1985), dont le but est beaucoup plus large, se centrant notamment sur le rapport entre l'Occitanie et la Catalogne, présente les enjeux de la transmission manuscrite relative à Cornet, intégrant le témoin indirect révélé par Debenedetti. Pilar Olivella, cette fois-ci dans un article consacré entièrement à Cornet (1998a), analyse les témoins catalans de Cornet ; elle insiste plutôt sur l'activité littéraire en marge du concours du *Consistori del Gay Saber* de Toulouse et sur le caractère varié et d'actualité sociale et politique de cette poétique. En 2005, Gabriel Ensenyat lève le voile sur un manuscrit inédit de Joan Binimelis, dans lequel se trouve une autre pièce de Cornet. Et finalement, en 2006, Vicenç Beltran tire de l'oubli le chansonnier de Gérone, un chansonnier perdu où se trouvait copié le *Doctrinal de trobar*.

²⁵⁵ Je remercie Anna Gudayol de m'avoir laissé consulter ses fiches des manuscrits de la Biblioteca de Catalunya, et de sa précieuse aide.

²⁵⁶ Ce chiffre peut fluctuer : en effet, comme certaines pièces sont anonymes, l'attribution à Cornet ou à Ladils ne fait pas l'objet d'un consensus de la part de la critique; c'est le cas notamment du *sirventes* « El dugat d'or... » (16) que nous n'avons pas pris en compte dans le corpus cornétien, étant donné que nous appuyons l'hypothèse de Jeanroy qui l'attribue à Peire de Ladils, contrairement à Noulet & Chabaneau et à Zufferey. Dans le cas de la lettre « Al noble cavalier » (d-f), qui contient la *Regla*, nous l'avons considérée comme une seule œuvre, bien qu'il soit possible d'en compter deux.

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

À ce jour, il n'existe donc aucun travail qui présente l'ensemble de la tradition manuscrite cornétienne.

Cet ensemble s'élève à sept témoins de tradition directe (cinq manuscrits anciens et deux modernes), plus deux témoins aujourd'hui perdus, dont nous connaissons le contenu. Finalement, il faut ajouter un *descriptus* du XVIII^e siècle. Quoique le *Doctrinal de trobar* soit un témoin strictement indirect, puisqu'on le conserve à partir du *Glosari* de Joan de Castellnou, nous le considérons comme direct, car le texte n'a pas survécu d'une autre façon.

Nous pouvons diviser la tradition textuelle cornétienne en deux grands groupes : cinq témoins transmettant son œuvre poétique et quatre rapportant son œuvre grammaticale, à savoir le *Doctrinal* et la *Regla* (f). Le *Doctrinal de trobar* a toujours eu une transmission indépendante, étant la seule œuvre absente dans le chansonnier Registre de Cornet (il faut signaler que, chez Joan de Castellnou, la lyrique et l'œuvre préceptive ont aussi une transmission indépendante l'une de l'autre). La *Regla*, en revanche, est aussi copiée dans le Registre de Cornet, faisant partie d'une épître (d).

Voici le tableau bilan de la tradition avec le nombre de pièces de Cornet qui nous sont transmises. L'œuvre grammaticale est marquée en italique. Toutes les œuvres, sauf le *Doctrinal*, se trouvent dans *t*.

Tradition directe :		
Chansonniers :		
Registre de Cornet (<i>t</i>)	51	
<i>Sg</i>		18
<i>VeAg</i>	1	
Autres manuscrits :		
BMT, 894	1	
BC, 239		1 (<i>Glosari Doctrinal</i>)
<i>descriptus</i> : BNM 13405		
B33334AM, D 465 inf.		1 (fragment <i>Glosari Doctrinal</i>)
<i>M</i>	1	
Tradition indirecte (chansonniers perdus) :		
BAV, Vat. lat. 4817 : chansonnier Equicola	1	
CPV 627 : chansonnier de Gérone		1 (<i>Doctrinal</i>)

1.1. Tradition directe

Le témoin le plus important est, sans aucun doute, le Registre de Cornet ; c'est pourquoi, nous y consacrerons une description beaucoup plus détaillée.²⁵⁷

1.1.1. *t* (*t¹*-*t²*), Registre de Cornet, Toulouse, Bibliothèque Municipale, 2885

olim Académie des Jeux Floraux, 500.010

Toulouse, *c.* 1350

Papier, 62 f. (45 f. + 17f.). 292 × 200 mm (*t¹*). 290 × 205 mm (*t²*)

Codex composite de deux manuscrits incomplets reliés ensemble, siglés *A-B* par Noulet & Chabaneau (1888), Jeanroy (1949), Zufferey (BPP), Perugi (1985), Olivella (2002*a*) et *t¹-t²* par Jeanroy (1916), Brunel (1935 : n. 265) et Frank (1966). Ces derniers sigles s'inscrivent dans l'ensemble de la tradition occitane, dans lequel le sigle *t* (en minuscule car le codex est en papier) n'avait aucun manuscrit affecté. C'est pour cette raison qu'il nous semble plus pertinent d'utiliser ces sigles au lieu de *A* et *B*, qui ont comme cadre de référence le fonds de l'Académie des Jeux Floraux et qui pourraient être confondus avec les manuscrits *A* et *B* de la tradition occitane (Vatican, Vat. lat. 5232 et Paris, Bibliothèque nationale, fr. 1592), et qui, en plus, ne tiennent pas compte du support. Comme tout au long de cette thèse, nous insisterons sur l'importance du rôle de ce chansonnier dans la tradition lyrique occitane du XIV^e siècle, il est primordial de lui attribuer la place qui lui correspond, en commençant par la question du sigle. Toutefois, c'est à nous de lui assigner de façon provisoire, pour des raisons d'économie, le sigle *t* pour nommer l'ensemble du codex, c'est-à-dire le Registre de Cornet (figurant à la pièce de titre).²⁵⁸

Selon toutes les descriptions, le codex daterait de la moitié du XIV^e siècle. Comme le colophon manque, la datation est approximative et se base sur la paléographie, des filigranes et des données internes du texte. Le *terminus a quo* pour *t¹* est 1340, date de le

²⁵⁷²⁵⁷ La description du Registre de Cornet est un résumé révisé de la description codicologique que nous avons présentée pour notre mémoire du Diplôme d'Études Avancées, à l'université de Gérone en 2007.

²⁵⁸ Jeanroy, Brunel et Frank désignent par *t³* le manuscrit Registre de Galhac. Cela pose un problème au moment d'attribuer le sigle *t* au Registre de Cornet. Si *t¹-t²* sont liés l'un à l'autre et font bien partie du même projet éditorial, *t³* est en fait un produit tout à fait différent. C'est pour cette raison que nous faisons toujours référence ici au Registre de Galhac au moyen de la dénomination de sa pièce de titre.

cunte.²⁵⁹ Le second manuscrit est quelque peu postérieur à *t*¹. Quant à la localisation, Zufferey et Jeanroy le situent à Toulouse, plus concrètement à l'Académie de la Gaie Science. La localisation de deux des filigranes dans des documents provenant des Archives Municipales de Toulouse nous confirme cette piste. Enfin, l'une des mains qui copie *t* est très semblable, si pas identique, à l'un des correcteurs des rédactions des *Leys d'Amors* (*T1* et *T2*).²⁶⁰ Le Registre de Cornet a donc été, sans nul doute, compilé au *Consistori* du vivant de Cornet ou peu après sa mort.

DESCRIPTION

L'écriture est de type gothique livresque. Trois copistes non professionnels sont intervenus dans la confection du codex :²⁶¹ deux pour *t*¹ et un pour *t*², ayant *t*¹ sous les yeux.²⁶² Une première main copie presque tout *t*¹ (f. 1-44) ; une deuxième main,²⁶³ d'encre différente et d'écriture plus anguleuse, achève la copie de *t*¹ ; une troisième main, dont le tracé est plus arrondi et les formes plus maladroites, transcrit tout *t*². Une possible quatrième main serait intervenue dans l'ajout du f. 33r (mais il pourrait s'agir aussi de la main 3).

L'encre du corps du texte est de couleur marron foncé. L'encre de certains dessins à la plume, des manicules ou des indications de copiste, est plus claire, parfois imperceptible.

²⁵⁹ Par ailleurs, le *cunte de la luna noela* apporte deux dates : 1335 et 1349. Cependant, la mention de l'an 1349 fait partie d'un ajout postérieur, peut-être du copiste de *t*², qui ne semble pas, selon nous, remonter à l'œuvre de Cornet.

²⁶⁰ Beatrice Fedi nous assure qu'il s'agit de la même main, mais la comparaison des graphies présente quelques différences relatives aux traits de certaines lettres (*y*, *t* majuscule, *n* à la fin du mot), aux pieds-de-mouche, etc. Toutefois, il est vrai que le *ductus* du copiste de *t*² est très irrégulier et pourrait en effet appartenir au même copiste. En tout cas, il nous semble tout de même reconnaître la main de l'ajout que l'on trouve à le *cunte*.

²⁶¹ Comme le *ductus* varie de façon considérable tout au long du codex, la frontière entre *ductus* et main n'est parfois pas diaphane.

²⁶² Les descriptions antérieures parlent d'une ou de deux mains.

²⁶³ Cette main ressemble assez bien à la main qui copie le début de l'*Ensenhamen du guarso* dans *R*, f. 140v (303).

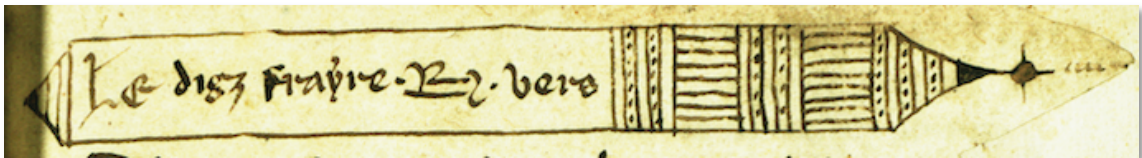
IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

manuscrits de l'Académie des Jeux Floraux, comme le Registre de Galhac ou les rédactions des *Leys* ; toutefois, si on le compare à d'autres chansonniers contemporains en papier et de taille moyenne, comme *f* ou le Cançoneret de Ripoll par exemple, dans lesquels l'écriture est cursive et la mise en page est à longues lignes afin de profiter au maximum de l'espace, la facture de *t* s'avère soignée et la volonté esthétique y est évidente.

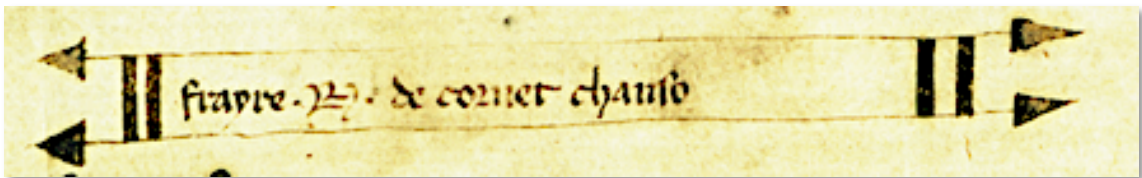
Les rubriques (de la même encre que le texte) sont encadrées par des bordures, qui varient d'un copiste à l'autre. La bordure de la main 1 se termine en croix du côté droit. Celles encadrées de la main 2 se terminent en flèches. La main 3 copie le modèle de la main 2, ce qui nous confirme que le copiste de *t*² avait *t*¹ sous les yeux :

Figura16. Encadrements de *t*.

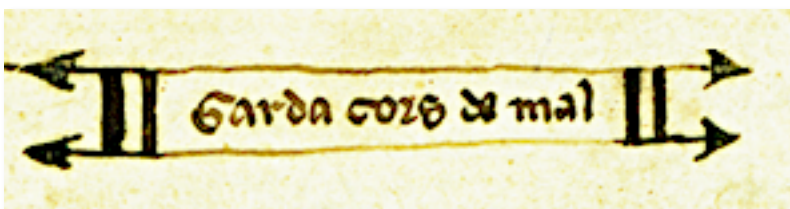
Main 1 (f. 19r)



Main 2 (f. 45v)



Main 3 (f. 25r)



Les rubriques de *t*² n'indiquent que le titre, sans le nom de l'auteur, et dans un cas seulement le genre. Une initiale simple au premier vers de chaque *cobla* signale le changement strophique. Pour les pièces doctrinales, les pieds-de-mouche montrent la

succession de rimes plates. De belles manicules signalent le début de certains poèmes ou parfois de chaque couplet. Certaines pièces sont accompagnées, dans la marge, de dessins à la plume en rapport avec le contenu du texte. Tous ces dessins, à l'exception d'un seul, ont été élaborés par la même main. Les bouts-de-ligne et les traits de fuite y sont nombreux.

Consistance : le ms. *t*¹ est anoure. Les f. 4, 28, 48 (le ou les derniers feuillets) manquent. Les 21 premiers feuillets sont mutilés, et ce, dès le f. 1, dont on ne conserve qu'un petit fragment entre 9 et 14 cm ; au fur et à mesure que l'on avance dans le manuscrit, l'état de conservation s'améliore, surtout à partir du f. 22, qui est le premier préservé entièrement. Il y a une lacune au f. 46v, le copiste ayant interrompu la copie du poème qui est resté inachevé. Le ms. *t*² est acéphale et anoure. Il manque les f. 1-24, 28-30, au moins un feuillet entre le 41 et le 42 et les feuillets finaux. Les f. 36 et 37 ont été retournés au moment de la restauration ou de la reliure du codex.²⁶⁵

Filigranes : nous avons observé trois filigranes au centre du feuillet ; un sur *t*¹ et deux sur *t*². Le premier filigrane (aux f. 18, 19, 24-27, 30-34, 39, 40, 43-47 de *t*¹) présente le dessin suivant : deux cercles traversés par un trait se terminant en croix latine de 100 mm de haut ; ces cercles ont 30 mm de diamètre et il y a une distance de 10 mm entre eux. Cela ne correspond exactement à aucun modèle catalogué, mais les modèles les plus proches sont Briquet 3265 (Bologne, 1329. Variantes à Pise 1330-31, Montpellier 1336, Sienne 1333-39), 3166 (Pise 1361), 3167 (Bologne 1342). Nous avons localisé le même filigrane dans un manuscrit conservé aux Archives Municipales de Toulouse où sont copiés les impayés des impôts de la communauté de Toulouse de l'année 1341.²⁶⁶ Le deuxième filigrane (aux f. 25-27, 41-42 de *t*²) est une cloche mesurant 60 mm de haut et 30 mm dans la partie la plus large de sa base. Aucun modèle ne correspond au nôtre, mais les plus proches sont Briquet 3934 (Dijon 1346), 3936 (Murano 1344), 3937 (Blois 1348), 3997 (Pise 1356-57, variante à Gênes 1357), 4019 (Espagne 1358/61). Nous avons trouvé le même filigrane dans un recueil factice qui contient plusieurs procès sur le droit de leude aux Archives Municipales de Toulouse, concrètement dans un cahier qui inclut une partie du procès contre le comte de Foix à propos du leude de Montgiscard, datant de 1355.²⁶⁷ Les mesures du cahier coïncident

²⁶⁵ Voir Mentions plus bas.

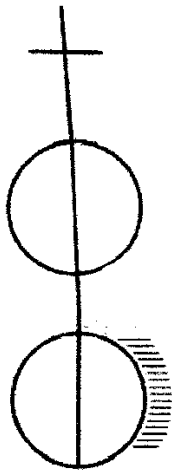
²⁶⁶ Archives Municipales de Toulouse, CC939, enregistrement n. 1.

²⁶⁷ Archives Municipales de Toulouse, FF20.

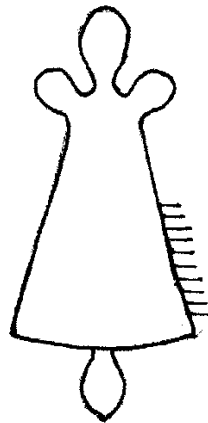
avec notre manuscrit. Dans la rédaction de ce procès, le nom du juriste *Guilhermus Molinerii* apparaît, peut-être le juriste du capitole de Toulouse Guilhem Molinier, le rédacteur « en chef » des *Leys d'Amors*.²⁶⁸ Finalement, le troisième filigrane (aux f. 34, 37 et 38 de ℓ^2) est un coq d'environ 70 mm de haut. Il est proche des modèles de Briquet 4471 (Pise 1346, avec des variantes à Bologne 1351, Grenoble 1347-62, Montpellier 1350, Espagne 1351, Midi 1360, Rouergue 1362/65, Rodez 1366, parmi d'autres) et 4472 (Venise 1375). Notre modèle est très semblable au modèle I des papiers du Midi de la France 1360 (Midoux-Matton 1868).

Figura 17. Filigranes dans ℓ .

Filigrane 1 (ℓ^1)



Filigrane 2 (ℓ^2)



Filigrane 3 (ℓ^3)



Pliage in-folio. Il n'y a ni réclames et ni signatures. La reliure actuelle ne laisse pas deviner la structure matérielle du codex ; nous avons donc proposé une hypothèse pour les cahiers en ce qui concerne le ms. ℓ^2 , alors que seulement 17 feuillets sont conservés sur au moins 45, à partir des filigranes et de la tournure des f. 36 et 37.²⁶⁹ Selon notre reconstruction, le ms. ℓ^2 a six cahiers de quatre bifeuillets, c'est-à-dire six quaternions.

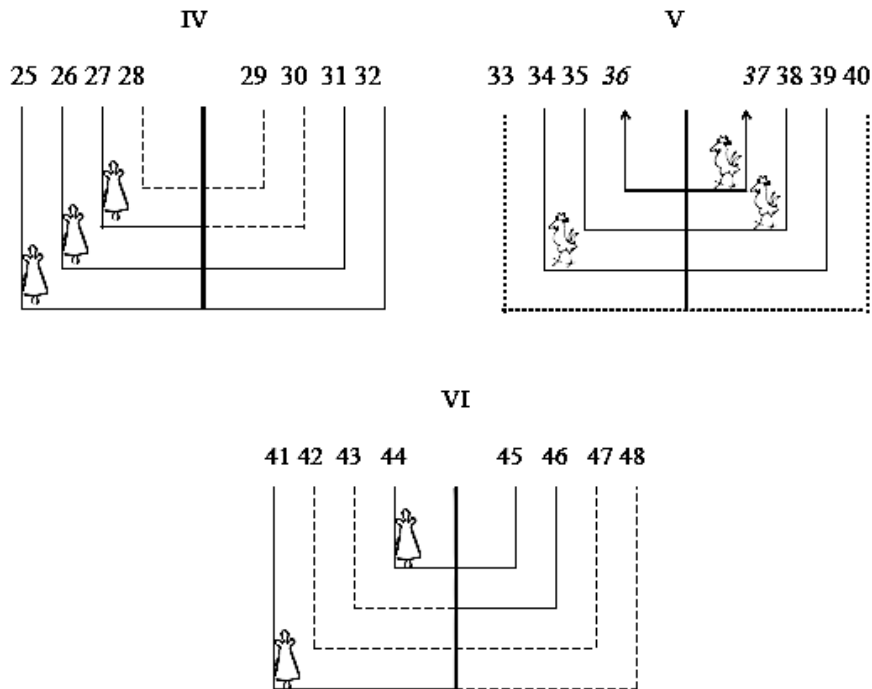
²⁶⁸ Guilhem Molinier est un nom très commun à Toulouse et dans tout le Midi de la France, ce qui nous oblige à être prudente en ce qui concerne l'identification du personnage. Les coïncidences avec notre manuscrit, relatives au métier, à la temporalité et au type de papier, nous semblent toutefois remarquables.

²⁶⁹ Étant donné que, dans un pliage in-folio, le filigrane ne peut apparaître que sur l'un des côtés du feuillet. L'état fragmentaire de ℓ^2 empêche de déterminer l'existence de filigranes de façon régulière. La tournure des deux feuillets consécutifs oblige à positionner le bifeuillet au centre du cahier.

D'après cette hypothèse, les trois premiers cahiers auraient été perdus et presque tout le dernier :²⁷⁰

Figura 18. Hypothèse de reconstruction des cahiers.

Cahiers perdus : I (f. 1-8) ; II (f. 9-16) ; III (f. 17-24)



Foliotation : rétablir la foliotation n'est pas une tâche simple. On conserve cinq systèmes différents de numérotation et aucun d'entre eux ne coïncide : deux foliotations originales en chiffres romains (une pour t^1 , du même copiste, et l'autre pour t^2 , d'une main différente de celle du copiste), dont on ne conserve que des traces. Une foliotation moderne en chiffres arabes (antérieure à la restauration de 1853), à l'encre noire, seulement visible aux f. 1-2, 5-7, 11-15 de t^1 . Une pagination en chiffres arabes (postérieure à 1853)²⁷¹ qui relie les deux manuscrits, à l'encre jusqu'à la page 91 et au crayon jusqu'à la fin. Par erreur, on passe de la p. 98 à la p. 100. Et finalement, une foliotation moderne en chiffres romains (après 1853), au crayon rouge très faible, qui semble vouloir reconstruire l'ancienne foliotation, parce qu'elle s'arrête au f. 25. Par erreur, on passe du f. 9 au f. 11 et le f. 18 est folioté deux fois.

²⁷⁰ La ligne discontinue indique les feuillets disparus. En italique et avec des flèches, les feuillets tournés. La ligne en pointillé indique les feuillets abîmés où l'on n'observe pas de filigrane.

²⁷¹ D'après la description d'Oldéguier, il n'y a pas de trace de pagination sur le second manuscrit (1852 : 211).

Mentions : toujours dans *t*², au f. 32r en marge à droite, il y a l'inscription coupée « anno domini millesimo ccc^e... » d'une encre semblable à celle du corps du texte, mais d'une main du XV^e siècle. Le f. 37 contient une note d'une main du XIX^e siècle : « ce feuillet-ci était volant dans le registre, et coupé comme on le voit, je l'ai collé à l'endroit où je l'ai trouvé. ». L'inversion des feuillets 36 et 37 est donc une erreur moderne de restauration ou du relieur.

Reliure : les deux manuscrits sont reliés l'un après l'autre sans aucune indication les distinguant. D'après Duboul, les sept manuscrits anciens de l'Académie ont été reliés en 1853 (1901 : 389). Reliure (298 × 215 mm) en maroquin vert estampée à chaud, à la Duseuil, encadrée de rectangles dorés et d'un rectangle noir. Dos à cinq nerfs. Titre doré : REGISTRE DE CORNET – XIV^e SIÈCLE ». À l'entrenerf inférieur : ACADEMIE DES JEUX FLORAUX. Tranches et contreplats estampés à chaud. Gardes de moire violette.

État de conservation et restauration : l'état de conservation du codex est très précaire. Le papier, déjà de mauvaise qualité, a été très endommagé par l'humidité et les taches d'encre, et aussi très mutilé par l'intervention humaine. Seulement 45% environ des pièces conservées sont complètes. D'après Oldéguier, l'opération de restauration, assez maladroite, a été commencée avant 1852 par M. d'Escouloubre et finie par Jean-Baptiste Noulet avant la reliure, où une coupure importante a eu lieu.²⁷² C'est pourquoi, certains vers et mots lus par Noulet & Chabaneau ont en fait complètement disparu. Depuis lors, il n'y a eu aucune autre opération de restauration, même si Jordi Passerat en prévoit une depuis longtemps.

CONTENU

Les deux manuscrits ont conservé 64 œuvres, plus de la moitié en état fragmentaire. Le chansonnier gravite autour de la figure de Cornet, mais il fait aussi une place à d'autres poètes de la même génération et de la même contrée, presque tous comme témoins uniques²⁷³. En tout, onze auteurs y sont représentés : notamment Peire de Ladils, mais aussi les deux premiers lauréats au concours du *Consistori* toulousain, Arnaut Vidal et

²⁷² A. d'Oldéguier (1852 : 208). Selon sa description, le ms. *t*¹ mesurait 320 × 200 mm. Noulet & Chabaneau informent en note : « Ces deux vers n'existent plus aujourd'hui dans les ms., ayant été enlevés par le couteau du relieur, depuis que nous avons pris notre copie. » (1888 : 143, n. V).

²⁷³ À l'exception de quelques pièces de Cornet, d'une œuvre de Peire de Ladils (attribuée à Joan de Castellnou dans *Sg*) et d'une autre de Peire Duran (attribuée à Peire de Monlasur dans le *Registre* de Galhac), toutes les compositions du codex sont *unica*.

Ramon d'Alayrac, ainsi qu'une pièce de Peire Duran et une pièce du père de Ramon de Cornet. Il faut y ajouter les poètes qui débattent avec Cornet et sa glose. En définitive, il semble que tous les poètes représentés sont en rapport avec Ramon de Cornet ou avec le *Consistori*.

51 de Ramon de Cornet, dont 1 glose de Bernat de Panassac	
	1 <i>partimen</i> avec Peire Trencavel
	1 <i>tenso</i> avec Guilhem Alaman
	1 <i>partimen</i> avec Guilhem Gras
	1 <i>partimen</i> avec Arnaut Alaman
10 de Peire de Ladils, dont	2 <i>tenso</i> s avec Ramon de Cornet
1 d'Arnaut Vidal	
1 de Ramon d'Alayrac	
1 du père de Cornet	
1 de Peire Duran	

Structure :²⁷⁴ en accord avec Noulet & Chabaneau, nous nous rallions à la division de t^1 en trois parties, que nous désignons ici par t^a , t^b et t^c :

t^1

t^a (f. 1-34r) : section monographique dédiée à Ramon de Cornet strictement ordonnée par genres.

t^b (f. 34v-37r) : Recueil de quatre poèmes : on copie d'abord le *sirventes* de thématique mariale d'Arnaut Vidal de Castelnou d'Arri, première pièce récompensée au concours du *Consistori* de Toulouse en 1324 ; ensuite, la seconde à avoir été primée au concours, en 1325, la chanson de Ramon d'Alayrac ; suit un *sirventes* politique du père de Ramon de Cornet ; enfin, un *vers* de Peire Duran de Limos.

t^c (f. 37v-47v) : recueil d'œuvres de Cornet et de Peire de Ladils. À la différence de t^{1a} , les pièces de Cornet s'intercalent avec des compositions de Ladils, sans ordre apparent.

t^2

Nouvelle section d'œuvres de Cornet et de Ladils en alternance. Comme les éditeurs l'ont observé, elle semble être un complément de t^{1c} : « Notre deuxième ms., du moins

²⁷⁴ Cette partie est issue de notre article Navàs (2013), avec certaines modifications.

dans son état actuel, peut être considéré comme un complément du premier, ou pour mieux dire de la 3^e partie du premier » (Noulet & Chabaneau 1888 : VIII).

Une fois terminée la copie de t^1 , il est probable que de nouveaux textes de Cornet et de Ladils soient arrivés. Un troisième copiste continua alors à les compiler en s'en tenant au projet éditorial initial de t^1 . Ce projet, finalement, resta inachevé, comme nous pouvons le déduire par le dernier encadré de la rubrique de t^2 laissé en blanc.

Nous avons donc un recueil unitaire, mais avec des phases ou des reprises successives. L'intention de copier l'œuvre de Cornet est évidente, mais on continue à s'interroger sur la présence des autres poètes, puisque le manuscrit ne suit pas les critères habituels d'une anthologie de miscellanées. Même si certains de ces auteurs ont bien une relation directe avec Cornet, comme son père ou les poètes avec lesquels il dialogue, cela n'explique pas pourquoi, en plus des *tensons*, on a copié l'œuvre de Peire de Ladils et pas celle des autres poètes présents dans t^a et qui dialoguent aussi littérairement avec Cornet, comme Peire Trencavel, Guilhem et Arnaut Alaman et Guilhem Gras. En ce qui concerne Arnaut Vidal et Ramon d'Alayrac, on les a inclus parce qu'ils ont reçu un prix au concours consistorial, mais nous ignorons la raison de la présence de Peire Duran, même si son *vers* devait être considéré comme un modèle car, plus tard, il allait aussi obtenir un prix au concours toulousain.²⁷⁵

Sur la reconstruction des strates de compilation, notre analyse nous conduit à formuler l'hypothèse suivante :

La section t^a représente le point de départ du recueil, le noyau initial.

La section t^b suppose pour le recueil un premier élargissement, que celui-ci se soit déjà trouvé dans le modèle recopié (et, dans ce cas, t^a et t^b proviendraient de la même source) ou qu'il s'agisse d'un rajout postérieur réalisé durant la compilation du Registre de Cornet. Jeanroy, le seul jusqu'à présent à s'être hasardé à retracer l'histoire de la compilation, penchait pour cette seconde possibilité : « Puis, le collecteur, ayant sans doute transcrit tout ce qu'il en possédait [il se réfère à t^a], insère quatre pièces d'autres auteurs » (Jeanroy 1949 : 8).

²⁷⁵ La pièce de Peire Duran « De far un vers soy eras ben dacort » (BPP 540.1), adressée au comte de Foix, se trouve aussi dans le Registre Galhac où elle est attribuée à Peire de Monlasur et datée de 1373. Il semble qu'il s'agit d'un cas de plagiat. Pasquier & Olive (1913) documentent un Peire de Monlsaur seigneur du château de Murles et coseigneur du château d'Aumes, marié à Guillelma Carbonel avant 1352 et decédé avant 1392.

La section t^1 serait la deuxième extension. Elle compile les œuvres de Cornet qui ne se trouvent pas dans la première section et y ajoute l'œuvre de Ladils. Elle ne suit pas l'ordre systématique des sections antérieures ni ne présente une organisation par auteur. Jeanroy y voit l'implication du copiste : « Enfin, ayant évidemment mis la main sur un nouveau lot de pièces de son auteur préféré, il les incorpore à son recueil, mais, cette fois, sans ordre et en y mêlant celles d'un ami de Cornet, Pey de Ladils » (Jeanroy 1949 : 8). Or, comme les trois parties de t^1 sont d'une même main, sauf les derniers feuillets, l'ordre ne peut être dû au copiste, mais bien aux modèles qu'il copiait.

Le manuscrit t^2 représenterait une troisième extension. Il part de la section t^1 et ajoute des matériaux de Cornet et de Ladils arrivés par la suite. Jeanroy pensait qu'il s'agissait d'un complément du premier manuscrit, mais y voyait un projet indépendant : « Le collecteur du manuscrit *B* [t^2] paraît avoir été, lui aussi, un admirateur de Raimon de Cornet » (Jeanroy 1949 : 8). Cependant, cette hypothèse n'explique pas la présence de Peire de Ladils dans t^2 , ni l'écriture d'un troisième copiste.

Contrairement à t^1 , les rubriques de t^2 n'indiquent pas l'auteur et spécifient seulement le genre ou le titre, ce qui pose quelques problèmes d'attribution. D'après le peu que nous en conservons, t^2 semble compiler des œuvres ayant un caractère plutôt didactique et moral : certaines sont propres à la littérature sapientielle. L'apparition du titre dans les rubriques de certaines pièces est probablement due à la difficulté de les ranger dans un genre précis ou à une assimilation au genre narratif.²⁷⁶

L'anonymat des poèmes de t^2 donne à entendre que sa source immédiate n'était pas une anthologie, puisque, dans ce cas, le nom de l'auteur serait placé en tête des pièces. Les sources de t^2 pourraient donc avoir été des cahiers ou des feuilles volantes de Cornet d'un côté, et de Ladils de l'autre, comme nous le soupçonnions pour la section t^{1c} .

Voici un schéma présentant les quatre strates que nous proposons :

1. t^{1a} : chansonnier de base. Première compilation du corpus cornétien. Toute la section correspond à un antigraphe, que nous appellerons α .
2. t^{1b} : première extension. Il est possible qu'elle ait déjà figuré dans l'antigraphe α .

²⁷⁶ Cela rappelle la section didactique du *libre* de Guiraut Riquier que transmet *R*, où la rubrique désigne « Aiso fe Gr. Riquier » à l'endroit où l'on spécifie toujours le genre. Voir Valeria Bertolucci Pizzorusso (1978).

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

3. t^c : seconde phase de compilation. On copie ce qui manque de l'œuvre de Cornet. On y ajoute aussi des pièces de Ladils. L'emprunt se fait certainement à diverses sources.

4. t^2 : troisième phase de compilation. Extension de la dernière strate.

Le premier bloc, t^{1a} , semble indépendant du reste du chansonnier : il s'agit d'un recueil monographique de Ramon de Cornet qui présente une structure close, rigoureusement ordonnée par genres, qui se distingue du désordre caractérisant les autres sections de t . Certaines erreurs révèlent que l'on transcrivait de façon minutieuse l'ordre de la source : dans la rubrique du f. 16r, par exemple, le copiste a commencé à copier par erreur les deux premiers mots du premier vers du poème suivant et il a immédiatement corrigé ce qu'il venait de faire.

D'autre part, cette section se clôt par un tableau des échéances des fêtes mobiles, un type de tableau qui figure d'habitude au début ou à la fin des manuscrits et commence en général à partir de la date de confection du codex. En définitive, tout fait penser que t^{1a} , peut-être conjointement avec t^{1b} , correspond à un antigraphe différent du reste du codex.

À la fin de t^{1a} , après l'œuvre poétique et juste avant un comput en vers mnémotechniques et la table des échéances des fêtes mobiles, se trouve une brève pièce, *Vet vos le cumte de la luna noela*, qui nous apporte un élément qui pourrait être important pour dater l'antigraphe. Il s'agit d'un comput succinct en prose de la lunaison et des heures du jour naturel : il informe de l'heure et des points qui correspondent au renouvellement de la lune qui eut lieu le samedi 25 mars, jour de Notre-Dame de Mars, de l'an 1335. Nous nous demandons si cette année pourrait être celle au cours de laquelle l'antigraphe fut compilé.

Juste au-dessous, dans un corps de lettre beaucoup plus petit, nous trouvons ce qui est sans doute une apostille rajoutée par la suite : « En l'an de Dieu M·CCC·XLIX·la luna se reno[e]let en abril, a sabte, XX·oras, VI·libratz, XXIX·puntz. ».

Nous savons que α n'est pas un recueil complet qui comprendrait toutes les pièces de Cornet ; en effet, il n'inclut pas l'unique pièce connue de Cornet qui n'est pas conservée dans *t*, le *Doctrinal de Trobar*, datée de 1324, ni d'autres œuvres composées avant 1335 et qui, en revanche, se trouvent dans *t^c*. Il s'agit donc d'une sélection raisonnée.

La disposition des genres présente une hiérarchie particulière (voir le tableau ci-dessous). L'antigraphe α ne suit pas la hiérarchie habituelle des chansonniers troubadouresques, qui octroient à la chanson une position privilégiée (même dans les chansonniers ordonnés par auteur, la chanson s'impose comme genre suprême).²⁷⁹ Il ne suit pas non plus l'ordre majoritaire qui règne dans les traités poétiques de l'époque, c'est-à-dire *vers*, *cansos* et *sirventes*.²⁸⁰ Si la chanson est bien le genre le plus représenté en nombre (dix-neuf), suivi du *vers* (treize), elle n'est en aucun cas le genre principal : elle n'occupe jamais la position initiale et elle est en plus reléguée après les genres mineurs, tels la *Versa* ou les épîtres. Malgré sa maigre représentation, le genre prééminent est le *sirventes*, qui se trouve en tête de chaque section de *t¹* ; en deuxième position vient la *Versa*, puis les *letras*, en mètres narratifs. Cet antigraphe se termine par les genres dialogiques (les *tensos* et les *partimens*, qui ne sont pas ici différenciés et paraissent mélangés) et par d'autres compositions non lyriques, comme la prose latine et les pièces de comput chronologique. Pour les genres mineurs, ils peuvent soit se trouver parmi les genres majeurs, comme c'est le cas de la *cobla esparsa* ou de la glose, celles-ci se situant respectivement entre la chanson et le *vers*, et entre ce dernier et les genres dialogiques, soit occuper une situation privilégiée, comme les épîtres, qui, dans la transmission que l'on connaît, sont habituellement copiées dans une section indépendante (englobant toute la poésie didactique), à la suite de la lyrique. Il faut signaler également que les genres inventés par Cornet sont classés à part en tant que genres propres : la dérivation du *vers*, la *Versa*, non seulement ne se trouve pas parmi les *vers*, comme l'on s'y

²⁷⁹ Sur ces aspects, voir notamment Stefano Asperti (2002) et Maria Luisa Meneghetti (2003).

²⁸⁰ C'est de cette manière que les genres apparaissent ordonnés dans toutes les rédactions des *Leys d'Amors*, dans les *Flors del Gay Saber*, dans le *Compendi* de Joan de Castellnou ou même dans le *Doctrinal de trobar* de Cornet. D'autre part, dans la hiérarchie de genres que le *Consistori* établit au moment d'octroyer les fleurs, nous voyons que le *sirventes* occupe la seconde position conjointement avec la *dansa* : la violette d'or est pour le *vers* et la *canso*, la fleur de souci pour la *dansa* et le *sirventes*, l'églantine pour les *pastorelas*, *vergieras* et autres (Anglade 1919-20 : I, 42). Cette répartition des trois bijoux ne correspond peut-être pas aux premières années du concours, mais bien en tout cas à l'époque de la rédaction des *Leys*, contemporaine du Registre de Cornet.

attendrait, mais occupe même une position bien antérieure ; la *Corona*, qui est une chanson-calendrier, n'apparaît pas non plus parmi les chansons.²⁸¹

La prépondérance des genres hautement moraux correspond bien à l'image d'autorité morale que Ramon de Cornet devait avoir. Cela pourrait peut-être expliquer la primauté du genre du *sirventes* : les chansonniers qui placent en tête une section de *sirventes* sont ceux qui compilent comme auteur principal Peire Cardenal. En tout cas, ce n'est pas l'unique raison. Le *sirventes* qui inaugure *t*, « Dels soptils trobadors » (14), n'est pas choisi au hasard : d'un côté, c'est une apologie de l'*art de trobar* ; d'un autre côté, c'est précisément la pièce que Ramon de Cornet lui-même insère dans le *Doctrinal de trobar* en tant que bon exemple devant illustrer la théorie grammaticale et rhétorique exposée dans le petit traité, c'est-à-dire une œuvre choisie par le poète « per entendemen dels trobadors honrar » (v. 428-429).²⁸² En résumé, une hiérarchie bien peu habituelle qui, loin de suivre le critère généralisé des compilateurs de l'époque, semble plutôt être le résultat d'un choix délibéré qui pourrait être imputable à l'auteur lui-même.

À la datation simultanée de l'antigraphe et de l'œuvre de Cornet, on doit ajouter la coïncidence spatiale. Revenons de nouveau aux pièces de comput qui clôturent *t^{1a}* et qui ont été sous-estimées par la critique principalement pour deux raisons : l'incompréhension (la difficulté pour le philologue moderne d'en découvrir la clé de lecture) et leur peu ou manque de valeur littéraire. C'est justement pour cette raison qu'elles s'avèrent intéressantes, à notre avis. D'abord, on doit se demander pourquoi ce type de pièces non littéraires figure dans un recueil de poésie lyrique. Ces compositions doivent assumer une fonction concrète au sein de l'ensemble compilé (α), qui, si elle n'est pas esthétique, doit être éminemment pratique.²⁸³ La première pièce, le *Cunte de la luna noela*, nous explique le calcul de la lunaison et du jour civil, en ajoutant la nouvelle lune du premier jour de l'an 1335. La suivante, le *Cumpot*, est un comput ecclésiastique en vers mnémotechniques latins. La forme versifiée en latin est l'une des stratégies les plus utilisées par les moines du Moyen Âge pour se souvenir facilement du calcul des dates importantes pour la liturgie. La dernière, la *Taula*, est une table des échéances des fêtes mobiles, dans laquelle se trouvent spécifiées les *Rogationes*, la *Pasca*, la

²⁸¹ En revanche, la *Saumesca* figure parmi les chansons (il s'agit d'une chanson burlesque, proche de la facétie) : seule la rubrique de *Sg* transmet cette dénomination. Un autre genre de création propre et aussi burlesque, la *Trufa*, se trouvant dans *Sg* directement après la *Saumesca*, figure dans *t^{1c}*.

²⁸² Vers provenant de Noulet & Chabaneau (1888 : 212).

²⁸³ Voir III, 8.

Septuagesima, la *Quadragesima* et la *Pentecostes*. Outre les fêtes, cette table détermine aussi la *mediana*, date à laquelle se faisaient habituellement les ordinations.²⁸⁴ Si beaucoup de détails nous échappent encore, un point est pourtant clair : ces pièces faisant référence au calendrier liturgique semblent être conçues par et pour un milieu ecclésiastique.

L'exceptionnelle transcription de deux pièces en latin devient alors plus significative : une chanson à la Vierge, « Mater Jesu, castrum virginitatis » (b), et une *proza* en l'honneur de saint Bernard de Clairvaux, « Amore Dei Bernardus » (a), qui précèdent les pièces de comput ecclésiastique. Avec cette dernière composition, le cercle ecclésiastique se réduit à un milieu monastique et, plus concrètement, à l'ordre cistercien. En définitive, nous pensons que α est un chansonnier d'auteur (*liederbuch*) élaboré dans le monastère de Pontaut, c'est-à-dire dans l'entourage le plus immédiat de l'auteur.

La présence du père de Cornet dans *t^{1b}*, présenté dans la rubrique en qualité de « père » au lieu d'être désigné par le prénom, le nom et le lieu de provenance, comme c'est le cas pour les autres poètes de la compilation, pourrait être un autre indice qui signale Ramon de Cornet comme le compilateur, mais cela pourrait aussi être un indice de la renommée de Cornet dans son milieu.²⁸⁵

HISTOIRE DU MANUSCRIT

Le ms. *t* est propriété de l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse ; toutefois, en 2005, après être resté un certain temps dans un coffre à la banque pour des raisons de sécurité, l'ensemble des codex de l'Académie a déménagé, sous la supervision de Jordi Passerat, le directeur de la bibliothèque de l'Académie, pour être confié à la Bibliothèque Municipale du Patrimoine de Toulouse.

²⁸⁴ Nous n'avons trouvé aucune autre table qui spécifie la *mediana* ; il semble donc qu'il s'agisse d'une donnée rare répondant à un objectif très ciblé pour le destinataire. Nous remercions le Prof. Joan Gómez Pallarès pour ses indications sur la *Mediana septimana paschae*. Sur ce point, voir C. Callewaert (1924).

²⁸⁵ Le fait qu'un chansonnier d'auteur puisse comprendre des œuvres d'autres poètes n'est pas rare. Dans un contexte différent, on rencontre un exemple à la même époque dans la lyrique italienne : Nicolò de' Rossi, après avoir fait copier par deux écrivains son corpus de cent sonnets composés entre 1328 et 1338, dans un ordre chronologique qui supposait une certaine narration biographique, ajoute une sélection de poètes locaux « in un curioso ordine sparso », comme l'a signalé Corrado Bologna (1986 : 528). Dans la Catalogne du XV^e siècle, on trouve l'exemple du chansonnier de Joan Berenguer de Masdovelles, un recueil personnel qui inclut des poèmes de ses parents (voir V. Beltran 2006*a*), ou certains manuscrits marchiens où y sont transmis aussi les poèmes de ses parents Pere, Jaume et Arnau March (Torró 2000: 4).

On ne connaît l'histoire du manuscrit qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, lorsque le manuscrit était entre les mains de Guillaume de Ponsan, mainteneur des Jeux Floraux depuis 1736 (*Biographie toulousaine* 1823 : II, 192), qui le montra à dom Vaisette (*HGL* : IX, 429).²⁸⁶ Ponsan, en parlant de la deuxième rédaction des *Ley*s, nomme le deuxième lauréat au concours du *Consistori*, « Mossen Ramon Dalayrac capela d'Albiges », en citant la rubrique de *t*, même s'il ne mentionne jamais qu'il s'agit d'un autre manuscrit (Ponsan 1764 : 97).²⁸⁷ Après sa mort en 1774, ses documents furent remis à M. de Montégut (Jeanroy 1949 : 4).²⁸⁸

La première notice du manuscrit date de 1790, quand l'abbé Magi, secrétaire de l'Académie des Jeux Floraux, édita le poème d'Arnaut Vidal en disant tout simplement « c'est un hasard qui en fait trouver le manuscrit » (Magi 1789-90 : 199). Magi, qui avait remplacé Ponsan après sa mort, parle aussi d'un autre « Recueil manuscrit fait dans un temps postérieur à ceux que j'ai cités [*t*¹ et la dernière rédaction des *Ley*s], mais longtemps avant l'Imprimerie, intitulé *Los X Mandamens de la Ley*, signé Dausir, qui prouve que la Poésie allait en se perfectionnant » (Magi 1789-90 : 206). Il parle du *Libret de bos ensenhamens* de Cornet, c'est-à-dire de *t*², dont il édite un fragment attribué à Auzir. En 1790, les deux manuscrits étaient donc séparés l'un de l'autre et les feuillets étaient sans doute dispersés.²⁸⁹

En 1815, Poitevin-Peitavi cite *t* sans le décrire : « L'ouvrage qui fut couronné a été conservé dans le troisième de nos registres », et après avoir cité les trois poèmes couronnés, il ajoute « il est inutile de détailler les autres pièces conservées dans ce recueil et dans les suivants » (1815 : 8 et 14-5).

En 1847, M. Gatien Arnoult montre le codex à Jean-Baptiste Noulet afin de l'étudier. En 1849, Noulet publie sa première mention du codex. À ce moment-là « ils étaient pliés l'un dans l'autre, de manière à ne former qu'un seul cahier, et on les considérait par suite comme ne constituant qu'un seul ms. Ils ont été séparés depuis

²⁸⁶ De l'édition originale. Le manuscrit n'est pas cité, mais la date du *sirventes* d'Arnaut Vidal ne se trouve que dans *t*, comme l'indique Jeanroy (1949 : 4, n. 2).

²⁸⁷ Le ms. des *Ley*s ne nomme que le premier lauréat, Arnaut Vidal.

²⁸⁸ Même s'il ne cite jamais le Registre de Cornet.

²⁸⁹ D'après Oldéguier : « Ce manuscrit, tombé par hasard entre les mains de M. l'abbé Magi, fut rendu par lui à l'Académie en 1790 » (1852 : 210).

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

d'après nos indications. » (Noulet & Chabaneau 1888 : II). Entre 1790 et 1847, les deux manuscrits qui circulaient comme deux cahiers sans reliure ont été rassemblés.²⁹⁰

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE²⁹¹

NAVAS, Marina (2013)

PERUGI, Maurizio (1985 : chapitres V et VII) [structure interne].

ZUFFEREY, François (*BPP* : XVII-XXI).

JEANROY, Alfred (1949 : 3-8).

NOULET & CHABANEAU (1888 : V-XI).

OLDEGUIER, August d' (1852 : 198-233 [p. 208-211]).

Taula 4. Tableau du contenu de *t* par section et par genres

Num.	Fol.	Auteur	Genre	Incipit
<i>t^{1a}</i>				
1.	1r-1v	Cornet	<i>Cirventes</i>	[dels soptils trobadors]
2.	1v-2r	Cornet	<i>Cirventes</i>	[Ins en la font de cobeytat se bayna]
3.	2v [?] -3r	Cornet	<i>Cirventes</i>	[...] falhira segon mon essien
4	3r-5a	Cornet	<i>Versa</i>	Quar mot ome fan vers
<i>f. 4 perdu</i>				
5	5a-7b [?]	Cornet	<i>Letra</i>	Al noble cavalier
6	7b-8a	Cornet	<i>Letra</i>	A sels que vol...
7	8b-10d	Cornet	<i>Letra</i>	Al bo rel[egios]....
8	10d-11b	Cornet	<i>Canso</i>	Cen castels e ·c· tors
9	11v-12r	Cornet	<i>Canso</i>	[Ara fos] yeu de tals crims acusatz
10	12r-12v	Cornet	<i>Canso</i>	Iratz e fels soy duna vielha negra
11	12v-13r	Cornet	<i>Canso</i>	[En aycel]temps quom no sen freg ni cauma
12	13r-13v	Cornet	<i>Canso</i>	La gens me ditz quieu soy nesis e pex
13	14r-14v	Cornet	<i>Canso</i>	Si nom ve pro vers chansos o deportz
14	14v-15r	Cornet	<i>Canso</i>	...ay plazer quar mos cors se conorta
15	15v-16r	Cornet	<i>Canso</i>	[Am]ors corals me fay de jotz un cas

²⁹⁰ Gatién Arnoult dans sa description des manuscrits de 1849 ne le nomme pas encore sous le nom de Registre de Cornet ; en revanche, il le fait pour le Registre de Galhac.

²⁹¹ Le manuscrit est consultable en ligne sur Rosalis : <http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/superlibrary?a=d&d=/ark:/74899/B315556101_MS2885#.VQGxz45wvwwk> [consulté le 25 février 2017].

Num.	Fol.	Auteur	Genre	Incipit
16	16r-16v	Cornet	<i>Canso</i>	El mes dabril quan vey per mieg los cams
17	16v-17v	Cornet	<i>Canso</i>	Le mieus sabers joy desiran se pert
18	17v-18r	Cornet	<i>Canso</i>	Mater Jesu castrum virginitatis
19	18r	Cornet	<i>Cobla esparsa</i>	Un cug cujat cugie cujar cujant
20	18v	Cornet	<i>Corona</i>	[Cors] mot Gentils fons e grans Mars dapteza
21	19r-19v	Cornet	<i>Vers</i>	Quar vey lo mon de mal pojat al cim
22	20r-20v	Cornet	<i>Vers</i>	Dome suptil nos merveilh degus
23	20v-21v	Cornet	<i>Vers</i>	Ab tot mo sen damor si puesc faray
24	21v-22r	Cornet	<i>Vers</i>	Paux domes vey be sen tan fraytuross
25	22v-23r	Cornet	<i>Vers</i>	Qui vol en cort de gran senhor caber
26	23v-24r	Cornet	<i>Vers</i>	Razos ni sens no pot vezer lo moble
27	24r-25r	Cornet	<i>Vers</i>	Als no sabens vuelh far un vers del joy
28	25r-26r	Cornet	<i>Vers</i>	Ben es vilas fols e mals e rustix
29	26r-27v	Cornet	<i>Gloza</i>	Bernat de Panassac
	<i>f. 28 perdu</i>			
30	29r-29v	Cornet Pey Trencavel	<i>Partimen</i>	Pey Trencavel ab vos vuelh tensonar
31	29v-30v	Cornet Guillem Alaman	<i>Tenso</i>	Aram digatz en Guilhem Alaman
32	30v-31v	Cornet Guillem Gras	<i>Partimen</i>	Mossen Ramons per clerchia
33	32r-32v	Cornet Arnau Alaman	<i>Partimen</i>	Pres mes talans dun pec partimen far
34	32v-33r	Cornet	<i>Proza latina</i>	Amore Dei Bernardus
35	33r	Cornet	<i>Comte de la luna</i>	La conjoncio duna lunacio ad altra es aytals so
36	33v	Cornet	<i>Cumpot</i>	De luna- Os credit legem tunc homo
37	34r	Cornet	<i>Taula</i>	
	<i>f^{1b}</i>			
38	34v-35r	Arnau Vidal	<i>Cirventes</i>	Mayres de Dieu verges pura
39	35r	Raimon d'Alayrac	<i>Canso</i>	En amor ay mon refugi
40	35v-36v	Père de Cornet	<i>Cirventes</i>	Un cirventes ay fag sospiran e plangen
41	36v-37r	Peire Duran	<i>Vers</i>	De far un vers soy eras ben dacort
	<i>f^{1c}</i>			
42	37v-38r	Cornet	<i>Cirventes</i>	Per tot lo mon vay la gens murmuran

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

Num.	Fol.	Auteur	Genre	Incipit
43	38r-39r	Ladils = Cornet	<i>Tenso</i>	Frayre Ramons de Cornet per amor
44	39v	Ladils	<i>Canso</i>	Amors tostemps auzi dire
45	40r-40v	Ladils	<i>Canso</i>	El mes de junh que chanta la tortera
46	40v-41r	Ladils	<i>Canso</i>	Ay gentils cors miralhs de grans beutatz
47	41r	Ladils	<i>Dansa</i>	No say quem diga nim fassa
48	41v-42r	Cornet	<i>Cirventes</i>	Qui dels escax vol belamens jogar
49	42r	Ladils	<i>Dansa</i>	Per gran amistansa
50	42r-43r	Cornet	<i>Planb</i>	Aras quan vey de bos omes fraytura
51	43r	Ladils	<i>Dansa</i>	Dins en mon cor ay tal glas
52	43v-44r	Cornet	<i>Truffa</i>	A San Marsel dalbeges prop de Salas
53	44r-44v	Ladils	<i>Canso</i>	Aras livern que salongan las nuegz
54	44v-45r	Cornet	<i>Canso replicada</i>	Joys e dolors al mieu cors affan fan
55	45v-46r	Cornet	<i>Canso</i>	Intrar vuelh yeu guerrear si puesc tan
56	46r-46v	Cornet	<i>Vers</i>	De las vertutz quen parlar fan mestiers
57	47r	Ladils = Cornet	<i>Tenso o partimen</i>	Mossen Ramon de Cornet si us agensa
58	47v	Ladils?	<i>Cirventes</i>	El dugat.....[or]
<i>f. 48- ? perdus</i>				
<i>†</i>				
<i>f. 1r-24v perdus</i>				
	25r-26v	Cornet	<i>Gardacors de mal</i>	Lo mieu cors filhs un noble gardacors
	26v-?	[Cornet]	<i>Vers</i>	Homs destamen deu tener son ostal
<i>f. 28r-31v perdus</i>				
	31r-40v	[Cornet]		Vec te libret de bos ensenhamens
	41v-?	[Cornet]	<i>Vers de Dieu</i>	Bels senher Dieus
<i>f. 42- ? perdus</i>				
		Ladils	<i>[Prière]</i>	[...] Verays Dieus ses tot si
		[Cornet]	<i>Cirventes</i>	Anc no cugie vezer

Taula 5. Tableau des pièces de Cornet dans *t*²⁹²

	Incipit	Éd. N & Ch	BPP 588
<i>t</i>		<i>ms. A</i>	
1.	f. 1r-1v Dels soptils trobadors		14
2.	f. 1v-2r Ins en la font de cobeytat se bayna		21
3.	f. 2v?-3r [...] falhira segon mon essien	I	.42
4.	f. 3r-5a Quar mot ome fan vers	II	34
5.	f. 5a-7b? Al noble cavalier	III-IV	d-f
6.	f. 7b-8a A sels que vol...	V	e
7.	f. 8b-10d Al bo rel[egios]....	VI	c
8.	f. 10d-11b Cen castels e cors	VII	11
9.	f. 11v-12r [Ara fos] yeu de tals crims acusatz	VIII	6
10.	f. 12r-12v Iratz e fels soy duna vielha negra	IX	23
11.	f. 12v-13r [En aycel]temps quom no sen freg ni cauma	X	18
12.	f. 13r-13v La gens me ditz quieu soy nesis e pex	XI	25
13.	f. 14r-14v Si nom ve pro vers chansos o deportz	XII	39
14.	f. 14v-15r ...ay plazer quar mos cors se conorta	XIII	41
15.	f. 15v-16r [Am]ors corals me fay de jotz un cas	XIV	3
16.	f. 16r-16v El mes dabril quan vey per mieg los cams	XV	17
17.	f. 16v-17v Le mieus sabers joy desiran se pert	XVI	26
18.	f. 17v-18r Mater Jesu castrum virgininitatis	XVII	b
19.	f. 18r Un cug cujat cugie cujar cujant	XVIII	40
20.	f. 18v Cors mot Gentils fons e grans Mars d'apteza	XIX	12
21.	f. 19r-19v Quar vey lo mon de mal pojat al cim	XX	35
22.	f. 20r-20v D'ome suptil no's merveilh degus	XXI	15
23.	f. 20v-21v Ab tot mo sen d'amor, si puesc, faray	XXII	1
24.	f. 21v-22r Paux domes vey be sen tan fraytueros	XXIII	30
25.	f. 22v-23r Qui vol en cort de gran senhor caber	XXIV	37
26.	f. 23v-24r Razos ni sens no pot vezer lo moble	XXV	38
27.	f. 24r-25r Als no sabens vuelh far un vers del joy	XXVI	2
28.	f. 25r-26r Ben es vilas fols e mals e rustix	XXVII	10

²⁹² Nous ne prenons pas en compte la pièce « El dugat [...]or » (f. 47v), attribuée à Cornet par la BPP (558.16). Nous l'attribuons, en accord avec Alfred Jeanory (1949 : 73), à Peire de Ladils. Voir Cabré & Navàs (2015 : 119-122).

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

	Incipit	Éd. N & Ch	BPP 588
29. f. 26r-27v	Bernat de Panassac	XXVIII	h = 482.2
30. f. 29r-29v	Pey Trencavel ab vos vuelh tensonar	XXIX	32 = 549.1
31. f. 29v-30v	Aram digatz en Guilhem Alaman	XXX	5 = 497.1
32. f. 30v-31v	Mossen Ramons per clerica	XXXI	505.1 = 29
33. f. 32r-32v	Pres mes talans dun pec partimen far	XXXII	467.1 = 33
34. f. 32v-33r	Amore Dei Bernardus	XXXIII	a
35. f. 33r	La conjoncio duna lunacio ad outra	XXXIV	
36. f. 33v	De luna- Os credit legem tunc homo	XXXV	
37. f. 34r	Taula	XXXVI	
38. f. 37v-38r	Per tot lo mon vay la gens murmuran	XLI	31
39. f. 38r-39r	Frayre Ramons de Cornet, per amor	XLII	543.6 = 19
40. f. 41v-42r	Qui dels escax vol belamens jogar	XLVII	36
41. f. 42r-43r	Aras quan vey de bos omes fraytura	XLIX	7
42. f. 43v-44r	A San Marsel dalbeges prop de Salas	LI	8
43. f. 44v-45r	Joys e dolors al mieu cors affan fan	LIII	24
44. f. 45v-46r	Intrar vuelh yeu guerrejar si puesc tan	LIV	22
45. f. 46r-46v	De las vertutz quen parlar fan mestiers	LV	13
46. f. 47r	Mossen Ramon de Cornet si us agensa	LVI	543.7 = 28
<i>℥</i>		<i>ms. B</i>	
47. f. 25r-26v	Lo mieus cars filhs un noble gardacors	I	27
48. f. 26v-?	Homs destamen deu tener son ostal	II	20
49. f. 31r-40v	Vec te libret de bos ensenhamens	III	g
50. f. 41v-?	Bels senher Dieus	IV	9
51.	Anc no cugie vezer	VI	4

1.1.2. *Sg*, Chansonier Gil ou de Saragosse, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 146

Lérida, XIV^e siècle (1370-1375)²⁹³

Parchemin, 128 f., 315 × 232 mm.

Compilé dans un atelier de Lérida au troisième quart du XIV^e siècle, il s'agit d'un témoin luxueux, avec un programme décoratif incomplet mais ambitieux et homogène, commandé très probablement par le comte Pierre II d'Urgell et son épouse Beatriu de

²⁹³ Cabré & Martí (2010).

Cardona ; Pierre II était le fils de Jacques d'Urgell et de Cécile de Comminges (Cabré & Martí 2010 : 130-4).

DESCRIPTION²⁹⁴

Codex formé de treize cahiers (douze quinions et un quaternion), plus les f. 124-128. Réclames et traces de signatures. Il manque les feuillets initiaux, le f. 45, les f. 116-119, les f. 120-123, et il y a une lacune entre les f. 104 et 105. Foliotation moderne au crayon. Traces de foliotation ancienne jusqu'au f. 62r. Le texte est copié à longues lignes (36 lignes, justification 230 × 160 mm). L'écriture, une *littera textualis*, est d'une seule main. Les initiales sont enluminées et historiées (de deux styles différents).²⁹⁵ Rubriques en rouge. Pieds-de-mouche en rouge et bleu en alternance. La reliure moderne (1909-1911) est en maroquin rouge estampé à froid, de style mudéjar (sur base de l'*Opuscula* de Sénèque imprimé à Naples en 1475, conservé à la Bibliothèque universitaire de Saragosse), aux armes de l'Institut d'Estudis Catalans. Avant elle était en parchemin.²⁹⁶

CONTENU²⁹⁷

Sg est un chansonnier remarquable, et ce, non seulement parce qu'il transmet presque tout le corpus de Cerverí de Girona (PC 434 et 434a), mais aussi parce qu'il compile des auteurs du XIV^e siècle, presque contemporains à la copie. En tout, 289 compositions y sont copiées.

- 1) F. 1r-34v (acéphale). Section monographique consacrée à Cerverí de Girona (PC 434 et 434a). 104 pièces.
- 2) F. 35r-96v. Collection de troubadours classiques (y compris les *vidas* et *razos*) ; Raimbaut de Vaqueiras (PC 392) et Guiraut de Bornelh (PC 242) y ont la section la plus importante d'un point de vue numérique. 123 pièces.
- 3) F. 97r-123v. Anthologie de poésie « contemporaine », poètes du XIV^e s. ; Joan de Castellnou (BPP 518) et Ramon de Cornet (BPP 558) y reçoivent une section plus importante (selon le nombre de pièces copiées et les indices de la mise en page) que le reste des poètes représentés. 56 pièces.
- 5) F. 124r-125r. Guilhem de Berguedà (PC 210). 4 pièces.

²⁹⁴ Tirée de S. Ventura (2006) et de Cabré & Martí (2010).

²⁹⁵ Voir Cabré & Martí (2010).

²⁹⁶ Pour la reliure, voir la fiche de la BC: <<http://www.bnc.cat/E1-Blog-de-la-BC/L-enquadernacio-d-estil-mudejar-del-Canconer-Gil-1909>> [consultée le 13/12/2016].

²⁹⁷ Voir le tableau complet du contenu dans S. Ventura (2006 : 93-121).

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

6) F. 125r-126v. Fragment du *Roman de Troie*.

7) F. 127rv. Addition postérieure, d'une main cursive du XIV^e s., d'un poème de Bertran del Falgar (BPP 485), poète qui se trouve auparavant représenté, dans la troisième partie. 1 pièce.

Cette division du contenu est pratique, mais c'est le fruit d'une perspective historiographique contemporaine qui sépare les troubadours des poètes du XIV^e s. De fait, la plupart de la critique voit trois grandes sections : Cerverí – qui mérite une place à part parce que sa *sectio* provient d'une source différente, un chansonnier monographique –, les troubadours et les poètes du XIV^e s. Cependant, la facture du manuscrit présente la tradition lyrique comme un continuum, ce qui nous amène plutôt à faire une division en deux parties, comme le proposent Cabré & Martí (2010) : Cerverí et toute la tradition poétique, dans laquelle on pourrait distinguer des sous-sections, selon les espaces laissés en blanc prévus pour la décoration. Ainsi, la mise en page de Castellnou et Cornet dans *Sg* est semblable à celle des troubadours et d'un niveau hiérarchique supérieur par rapport à leurs contemporains copiés juste après ; elle suppose, en fait, la seule exception de mise en page, puisqu'il s'agit d'une section anthologique.

Ramon de Cornet est le poète du XIV^e siècle le plus représenté, même s'il occupe la deuxième position après Joan de Castellnou. Ce dernier a fait carrière comme poète dans la maison royale aragonaise et ses poèmes sont en rapport avec la noblesse catalane et aragonaise, contrairement à Cornet dont le seul contact avec la Catalogne est l'infant Pierre. *Sg* est l'unique témoin qui conserve la lyrique de Joan de Castellnou. Il faut signaler que l'on y trouve l'attribution à Castellnou d'une composition de Peire de Ladils (BPP 543.2), conservée aussi par le Registre de Cornet.

Sg est le deuxième manuscrit par ordre d'importance dans la tradition cornétienne, conservant 18 compositions de Cornet (f. 105r -114v), plus une fausse attribution d'un poème de Peire Cardenal (PC 335.57), copié juste avant un *sirventes* (36) et une *tenso* (33 = 467.1) qui ont Cardenal comme modèle mélodique (concrètement PC 335.67). On pourrait se demander si la *tornada* conservée dans *Sg* « Vay Ramondet, porta mon sirventes » n'a pas contribué à favoriser la fausse attribution. Le chansonnier *VeAg* atteste aussi le problème d'attribution de ce *sirventes* de Cardenal lorsqu'une *cobla* est copiée comme *cobla esparsa* sous l'anonymat.

Il faut tenir compte qu'un feuillet manque entre les f. 104 et 105, correspondant au début de la section de Cornet ; par conséquent, la section originale devait contenir deux ou trois pièces en plus, à savoir une bonne vingtaine en tout.

Toutes les pièces de Cornet se trouvent dans *t^l*. Alors que *t^{la}* suit une organisation par genres, la sélection de *Sg* ne suit pas ce critère. Les genres représentés sont les suivants, par ordre de parution : deux chansons, vers, chanson, vers, chanson, sirventes, deux vers, cinq chansons, sirventes, tenson, chanson, vers. *Sg* ne suit pas non plus un critère chronologique, ni métrique. On peut faire remarquer peut-être que les deux chansons parodiques (la *Saumesca* et la *Trufa*) ont été copiées l'une après l'autre (18 et 8) et que la pièce de Cardenal et la suivante (36) présentent la même mélodie.²⁹⁸

HISTOIRE DU MANUSCRIT

Malheureusement, nous ne connaissons pas l'histoire du manuscrit avant la première description de Milà i Fontanals en 1876, lorsque c'était le professeur et collectionneur de Saragosse, Pablo Gil y Gil, qui possédait le codex. Le manuscrit fut donné à la bibliothèque de l'Institut d'Estudis Catalans (aujourd'hui Biblioteca de Catalunya) en 1910 grâce au mécénat d'un groupe de dix personnes (Gudayol *fiche BC, s.d.*).

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE²⁹⁹

- VENTURA, Simone (2006)
 CABRE, Miriam & MARTI, Sadurní (2010)
 GUDAYOL, Anna (*s.d.*)³⁰⁰
 ASPERTI, Stefano (1985 et 2002).
 UGOLINI, Francesco A. (1936).
 ZUFFEREY, François (1987).
 MASSO I TORRENTS, Jaume (1913-14).
 MILA I FONTANALS, Manuel (1876).
 BITECA manid 1332.

²⁹⁸ Voir les *contrafacta* (III, 1.2).

²⁹⁹ Numérisation consultable en ligne sur Memòria digital de Catalunya : <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/manuscritBC/id/24511>> [consulté le 13 mars 2017].

³⁰⁰ <<http://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Tresors-de-la-BC/Canconer-Gil-ms.-146-un-canconer-provencal-d-origen-catala>> [consultée le 13 mars 2017].

Taula 6. Tableau des pièces de Cornet dans *Sg*

	Incipit	Éd. N & Ch ³⁰¹	BPP 588
	<i>lacune</i>		
1.	f. 105r Si no'm te pro vers, cansos o deportz	XII	39
2.	f. 105v El mes d'abril car vey per mitg los camps	XV	17
3.	f. 105v-106v Car vey lo mon de mal pugat al cim	XX	35
4.	f. 106v-107r Le mieus saber joy deziran se pert	XVI	26
5.	f. 107r-107v Pauc homes vey de sen tan freyturos	XIII	30
6.	f. 107v-108r Aras fos hieu si malautz e cotxatz	VIII	6
7.	f. 108r-108v Ins en la font de cobeytat se bayna		21
8.	f. 108v-109r Raso ni sens no pot vezer lo moble	XXV	38
9.	f. 109r-109v Ben es vilas, fols e mals e rustichs	XXVII	10
10.	f. 109v-110r Intrar vuyll en guerrejar, si puch tan	LIV	22
11.	f. 110r Cors mot gentils, fons e grans mars d'apteza	XIX	12
12.	f. 110r-110v Cent castels e cent tors	VII	11
13.	f. 110v-111r En aycel tems c'om no sen fretg ni cauma	X	18
14.	f. 111r-111v A Sent Marcel d'Albeges, prop de Salas	LI	8
	<i>f. 111v-112r Totz temps azir falsetatz ez engan</i>		<i>PC 335.57</i>
15.	f. 112r-112v Qui dels escachs vol belamen jogar	XLVII	36
16.	f. 112v-113r Pres m'es talens d'un pech partimen far	XXXII	33
17.	f. 113r-114r Amors corals me fay dejos un cas	XIV	3
18.	f. 114r-114v Ab tot mon sen d'amors, si pusch, faray	XXII	1

1.1.3. *VeAg*, Vega Aguiló, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 7-8

Barcelone, 1423-1432

Papier, 175 f. + 188 f. (incomplet) 273 × 230 mm.

Chansonnier composé de deux tomes (ms. 7 et ms. 8) contenant la tradition lyrique catalane, depuis les troubadours classiques jusqu'aux poètes catalans du début du XV^e siècle, en passant par une anthologie de lyrique française et d'œuvres narratives en vers.

³⁰¹ La numérotation dans l'édition de Noulet & Chabaneau nous est ici très utile parce qu'elle suit l'ordre de *f*.

DESCRIPTION³⁰²

Cahiers de 8 bifeuillets. Le ms. 7 est constitué de treize cahiers (tous octonions sauf le dernier, qui est un quinion). Le ms. 8 est formé de onze cahiers (dix octonions et un septénion), plus un dernier octonion ajouté plus tard. Trois foliotations différentes, l'une originale et deux modernes. Présence de filigranes. Mise en page soignée, grandes marges avant la coupure de la reliure actuelle. Le texte y est copié vers par vers. Écriture gothique cursive chancellesque, une main principale et des ajouts de nombreuses mains postérieures (jusqu'à neuf mains). Facture modeste, une seule encre, sans décoration. Reliure moderne en parchemin, avec pièce de titre. L'état de conservation est précaire, abîmé par l'humidité.

CONTENU

Le codex contient des troubadours, des poètes catalans des XIV^e et XV^e siècles avant Ausiàs March, une collection de lyrique française et quelques œuvres narratives en vers. En tout, 202 compositions y sont copiées. D'après l'hypothèse des strates du chansonnier d'Anna Alberni :

1) Tome I, f. 1-104. Œuvre lyrique de trois poètes catalans célèbres à la charnière du XIV^e et du XV^e s. : Gilabert de Pròxida, Pere March et Andreu Febrer. À la fin de chaque section d'auteurs, trois blocs hétérogènes de troubadours sont copiés.

2) Tome I, f. 105-175 et tome II, f. 65-77. Anthologie de poètes catalans du début du XV^e s. Tome II, f. 1-64 et 78-146. Œuvres narratives en vers.

3) Tome II, f. 147-176. Chansonnier d'Oton de Grandson et lyrique française.

4) Additions dans les espaces restés en blanc par des copistes postérieurs.

Selon sa reconstruction codicologique, le tome I se composait de 15 cahiers, dont deux ont disparu, et le tome II en avait 11, plus un douzième, d'un papier différent, ajouté ultérieurement. C'est ce dernier cahier qui nous intéresse. Une main de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e y a copié trois poèmes moraux (Parramon 2000 : 383-404) :

1) F. 178r-179v. *Lo bell guardacors que feu Fra Ramon de Cornet* : la même composition que l'on trouve dans *t* sous la rubrique *Gardacors de mal* (27).

³⁰² Issue de la description d'Anna Alberni (2005 et 2006a).

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

2) F. 179v-181r. *Jaume Rovira en labor de virtuts* : la poésie « Qui vol al mon de fis prets fama granda » (RAO 156.1), de la fin du XIV^e siècle.

3) F. 181r-181v. *Serventesch tot uniçonant ffet per en Pere Cardenal* : « Si tostemps vols viure valents e pros » (PC 335.51a), un *serventes* copié aussi dans un recueil factice de textes médicaux en catalan du XIV^e s. (Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 850) ; son attribution est objet de controverse parmi la critique et il faut le considérer comme apocryphe, conclusion à laquelle sont arrivés, par des voies différentes, Schulze-Busacker (2001) et Vatteroni (2002), précédés par Massó i Torrents, Bertoni, Jeanroy et Frank.

Après une lacune de 4 feuillets qui ont été coupés, deux mains différentes copient des textes en prose :

4) F. 182r-188r. Les miracles de la Vierge en prose (acéphale).

5) F. 188v. Début de l'*Historia d'Amich e Melis*. Lacune du feuillet final.

Jordi Parramon s'étonne devant la présence de ces textes anciens par rapport à la copie et il finit par considérer cet ajout comme un fait extraordinaire digne d'un moraliste obstiné : « És que algú, a Catalunya, pels volts del 1500, encara tenia com a vigents els trobadors antics i els poetes tolosans ? O tal vegada es tractava d'un moralista pertinaç que va escollir aquests textos al marge del seu caràcter poètic, només en funció del seu to edificant ? Aquesta hipòtesi sembla la més plausible, però encara queda el problema de saber on i com va aconseguir el compilador unes poesies aleshores tan poc divulgades » (2000 : 385). Anna Alberni, dans sa thèse doctorale, se demande si le cadre toulousain n'est pas le lien entre les pièces du bloc dans lequel Cornet est copié. Jaume Rovira est certes en rapport avec le *Consistori* toulousain, mais le texte attribué à Cardenal n'a qu'une circulation catalane et Cornet circulait aussi en Catalogne depuis le début ; rappelons d'ailleurs qu'il adressa une de ses premières œuvres à l'infant Pierre d'Aragon.

HISTOIRE DU MANUSCRIT

Le premier possesseur connu est Josep de Vega Sentmenat (1754-1831). Après son décès en 1831, M. d'Amat hérita des manuscrits, qui seront achetés par Marià Aguiló (1825-1897) avant 1876. En 1908, son fils, A. Aguiló, vendit la collection des manuscrits à l'Institut d'Estudis Catalans, qui venait d'être fondé, dont la bibliothèque allait devenir la Biblioteca de Catalunya.

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE³⁰³

- ALBERNI, Anna (2006*a*).
 ALBERNI, Anna (2005).
 ASPERTI, Stefano (1985 : 74-76).
 BOHIGAS, P. (1982 : 219-246).
 BOHIGAS, P. (1988 : 7-22).
 RIQUER, Martí de (1952 : 207-212).
 PAGES, Amédée (1936).
 MASSO I TORRENTS, Jaume (1913-14 : 62-76).
 MASSO I TORRENTS, Jaume (1932 : 13-14).
 MILA I FONTANALS, Manuel (1876 : 225-232) et (1878 : 443-455).
 BITECA, manid 1333 et manid 1206.

1.1.4. Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 894

Languedoc occidental (nord Toulousain, ouest Albigeois), 1466

Papier, 100 f., 215 × 150 mm.

Les seules descriptions existantes, à notre connaissance, de ce manuscrit sont celles sommaires de l'édition de Jeanroy et Vignaux en 1903 et de la notice de la BMT, mais il n'existe pas encore de véritable étude codicologique. C'est pour cette raison que nous en offrons une description plus complète par rapport aux autres témoins.

DESCRIPTION

Six cahiers de 8 bifeuillets (avant la copie il manquait déjà un feuillet dans le premier et dans le sixième cahier), plus 3 bifeuillets :³⁰⁴ f. 1r-15v, 16r-31v, 32r-47v, 48r-63v, 64r-79v, 80r-94v, 95r-100v. Réclames (f. 15v, 31v, 63v et 94v).

Absence de foliation originale. Foliation moderne à l'encre noire.

Pliage in-quarto. Présence de filigranes, difficiles à identifier à cause de leur position au milieu du pliage. Filigrane 1 : tête de bœuf portant une croix entre les cornes

³⁰³ Deux numérisations (l'une aux rayons ultraviolets) sont consultables en ligne sur Memòria Digital de Catalunya : <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/manuscritBC/id/118818>> et <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/manuscritBC/id/119553/rec/8>> [consultées le 13 mars 2017].

³⁰⁴ Il n'y a pas de couture entre le f. 97 et 98 ; il ne s'agit donc pas d'un cahier de 3 bifeuillets, mais plutôt d'une partie d'un cahier. Au f. 98, il y a un onglet qui semble provenir de la restauration.

(f. 9, 10, 19, 21, 25, 31, 33, 35, 37, 41). L'autre moitié du filigrane est plus difficile à identifier, mais il s'agit peut-être du museau du bœuf, semblable à Briquet 14386 (f. 5, 13, 14, 16, 22, 26, 28, 38, 42, 44, 46). Filigrane 2 : cornes ouvertes ? Il pourrait être semblable à Briquet 14276 (f. 49, 50, 52, 91, 94). Filigrane 3 : d'autres cornes (f. 56, 65, 67, 69, 71, 88, 89). L'autre moitié des filigranes 2 et 3 reste indéterminée, il pourrait s'agir du museau de bœuf, semblable à « Tête de bœuf à yeux et à narines » de Briquet 14975 et 14990 (f. 55, 59, 61, 62, 72, 74, 76, 78, 79, 82, 84, 85, 95, 98).

Figura 20. Filigranes dans BMT, 894.

Filigrane 2



Filigrane 3



Moitié filigranes 2 et 3



La mise en page est à longues lignes pour la prose et à une colonne, vers par vers, pour le poème de Cornet. Justification : 21 lignes par page (140 × 90 mm). Réglure à l'encre. Chaque œuvre commence au recto, après un espace en blanc de mi-feuillet au verso du feuillet précédent, entre la fin de la première et de la deuxième œuvre et la rubrique de la deuxième et de la troisième œuvre respectivement.³⁰⁵

Écriture gothique bâtarde, une seule main signant « de Petralata ».³⁰⁶

Facture soignée, deux grandes initiales en rouge et décorées à la plume, rubriques, initiales simples, pieds-de-mouche, bouts-de-ligne et accolades à l'encre rouge et lettres majuscules rehaussées à l'encre ocre. Grandes marges, décorées parfois de cadeaux ou de hastes des lettres élargies.

Au f. 100v, une main du XVIII^e s. a ajouté la note suivante :³⁰⁷

³⁰⁵ À l'exception des *Visions de sant Paul*, qui sont traitées comme une seconde partie des *Visions de Tindal*.

³⁰⁶ Nous hésitons ici : s'agit-il de "P. de petralata" et la même jambe du *p* est-elle la haste du *d*?

³⁰⁷ Nous sommes d'accord avec Jeanroy pour dater la main du XVIII^e siècle, même si la description de la BMT la date du XVII^e siècle.

Histoire de la vie et purgatoire de Saint Patrice, archevesque et primat d'Hybernie. Mise en françois par le R. P. François Bouillon de l'ordre de S. François, bachelier en Theologie. À Paris, chez Jean Hanrique et la veuve de Charles Rouillard, rue S^t Jacques, à la fleur de Lys MDCLI, avec privilege et approbation.

Il parle de cette histoire en la page 161 et 165 qui est de Raymond, vicomte de Perillos et de Roda, seigneur de la Baronie de Serret. De celle de Tindal il en raconte une de Louis Enius, irlandois retiré a Toulouze avec ses parens pour quelque disgrace qui les contraignit de quitter le pai[s].³⁰⁸

Ex-libris : sur la nouvelle contregarde (d'après la restauration), il y a, collé, l'ex-libris de Desbarreaux-Bernard, sans numéro.

Belle reliure de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e siècle, restaurée en janvier 1955. Aix en bois recouvert de veau brun (peut-être rouge à l'origine) estampé à froid. Composition de petits-fers : cerf qui court et cerf portant la croix de saint Hubert.³⁰⁹ Bordure à rinceaux. Dos à trois nerfs. Au plat inférieur, plaque de fermoir décorée d'une rosace et de l'initiale S.

Le feuillet de garde est un document presque effacé, offrant une écriture de la fin du XV^e s. ou du début du XVI^e s., que Jeanroy avait transcrit dans son édition, le datant du début du XVI^e s (Jeanroy & Vignaux 1903 : VIII, n. 3). Nous transcrivons le document en complétant la lecture de Jeanroy :

[...] quibus supra et die vener[is] pri[m]a [immediate ... post ?] festum Ephi phanie Domini que [fuit inti]tulata septima mensis Ianuari, apud locum predictum de Brugueria, Vaurensis diocesis, in senescal[ia] Tholose, coram nobili viro Petro Dalieyra, dicti loci locumtenentem quique supradicti domini iudicis de cuius locumtenentia constat per quasdam patentes et apertas licteras in pargameno scriptas et ab ipso domino iudice emanatas et signatas sigilloque ordinario curie sue predictae impendente.

Le document ne cite pas l'année ; toutefois, dans notre description, le jour de la semaine, un vendredi, se trouve ajouté au « septima mensis ianuarii » transcrit par

³⁰⁸ Le s n'est pas visible à cause d'un petit trou dans le papier.

³⁰⁹ Nous avons consulté le *Catalogue des reliures* de Denise Gid (1984) et il n'y a aucun modèle identique, mais les fers sont semblables à an 9 (1437-1470), an 11 (début du XV^e s.), au fle 3 (1506) et au fle 23 (XV^e s.). Dans *Reliures médiévales...*, *Bibliothèque municipale de Vendôme*, an cerf 2 (fin du XVI^e s.) (1998-2009 : II, 181) ; *Médiathèque d'Orléans*, coc 1 (début du XVI^e) et coc 2 (XVIII^e) (1998-2009 : III, 194) ; *Bibliothèque municipale de Reims*, on trouve an cerf documenté (1998-2009 : IV, 207). Mais aucun d'eux n'est vraiment égal à nos fers.

Jeanroy, ce qui réduit le nombre de possibilités pour les années : 1468, 1474, 1485, 1491, 1496, 1502, 1513, 1519, 1524, 1530, 1541, 1547, 1552, 1558, 1569, 1575, 1580, 1586.³¹⁰ L'identification du lieutenant « Petro Dalieyra » peut nous offrir une date *post quem* pour la reliure. Nous avons localisé un Pierre Dalières, documenté à Labruguière (dans l'actuel département du Tarn, arr. Castres) en 1483.³¹¹

Il y a un deuxième feuillet de garde qui est un texte contemporain, mais d'une main différente (très semblable à celle du copiste), avec une trace de peinture rouge ; ce feuillet de garde n'a pas été annoncé par Jeanroy, peut-être parce qu'il est moins lisible ou parce qu'il n'apporte pas d'informations significatives. En voici la transcription :

Sanctus Nichassi[us] habuit maculas in oculis et rogavit [Dominum suum ?] ut qui nomen suum supra se sportarevit maculas in o[c]culis non habebit [...] mandavit [...] testamento [...].

Vos iudices qui terrena iudicatis vestrum officium hicmodum geritis, sed postuas Dominum quidquid male judicaveritis in vos redundabit, quidquid male judicaveritis in vos redundabit.

Sanctus Nichassius habuit maculas in occul[is] et rogavit Dominum suum ut qui nomen suum supra [se sportarevit] maculas.

Il s'agit de deux fragments bissés d'une bénédiction de saint Nicaise (premier évêque de Rouen), invoqué pour guérir les maladies oculaires, notamment les infections. Des invocations similaires se trouvent dans des lectionnaires, des missels, des livres d'heures ainsi que des livres médicaux traitant de problèmes aux yeux. Le fragment copié au milieu ressemble aux commentaires des *Paralipomènes* (tome 7, Livre II, note 6). En tout cas, les répétitions des fragments paraissent indiquer qu'il s'agit d'épreuves de plume.

Il semble que le premier document soit à l'origine le feuillet de garde collé sur le plat supérieur qui a été placé à la fin du volume au moment de la restauration de la reliure.

À la différence du premier document qui peut être localisé dans le diocèse de Lavaur (dans la zone géographique relative à la copie du manuscrit d'après l'analyse linguistique de Jeanroy) et dans un milieu notarial, le second ne nous apporte aucune

³¹⁰ D'après Millesimo, IRHT [en ligne], <http://millesimo.irht.cnrs.fr/> [consulté le 4 mars 2017].

³¹¹ Il n'est pas nommé comme lieutenant, mais il compte sur la faveur du roi. Archives départementales du Tarn, série E, liasse 186.

information, ni géographique ni chronologique ; toutefois, nous pensons qu'il pourrait être lié à un milieu plutôt clérical.

Nous avons essayé de chercher un possible possesseur à partir du fer et de l'initiale *S* de la reliure et des feuillets de garde.³¹² Comme les pistes se sont avérées insuffisantes pour formuler une véritable hypothèse, nous devons rester dans le domaine de la pure spéculation : d'après nos recherches, sur base de l'État des fonds d'archives publiés en ligne aux Archives Départementales du Tarn, le seul candidat qui pourrait réunir les conditions est Séguine de Bar, mariée en 1498 avec Antoine de Toulouse-Lautrec, seigneur de Labruguières³¹³. En 1535, elle fut abbesse de Lasalvetat (Poull 1994). Séguine a l'initiale *S* et vient de la maison de Bar, dont le cardinal-duc Louis I créa l'ordre de chevalerie de Saint-Hubert en 1422.³¹⁴

CONTENU

- 1) F. 1r-40v. *Viatge al purgatori de Sant Patrici* de Ramon de Perellós.
- 2) F. 41r-47v (rubrique au f. 40v : « Aissi comensa la gesta de fra Peyre Cardenal »). *Versa* de Ramon de Cornet (34).
- 3) F. 48r-96r (rubrique au f. 47v : « Ayssi comensa lo libre de Tindal tractan de las penas de purgatori »). *Visions de Tindal*.
- [4) F. 96r-100r. *Visions de saint Paul*]

Le *Viatge al purgatori* et les *Visions de Tindal* commencent par une grande initiale qui est ornée et leur première ligne est en lettres gothiques très grandes, avec un espace de trois lignes environ. Les *Visions de saint Paul* débutent par une simple initiale rouge, étant traitée comme une partie des *Visions de Tindal*. Dans la *Versa* de Cornet, une initiale simple en rouge se trouve au début de chaque cobla ; les coblas sont séparées les unes des autres par des accolades ornées à l'encre rouge et avec un espace d'une ligne en blanc entre chacune d'elle. L'initiale de chaque vers est rehaussée à l'encre ocre.

Au f. 100r, il y a le colophon:

³¹² Pas de chance dans Olivier, Hermal, Roton, *Manuel de l'amateur de reliures armoriées françaises*, seizième série, Paris, Ch. Bosse, 1929 : la seule armoirie que nous avons trouvée à fleurs de lys et avec un « cerf d'or surmonté d'un Christ, alias croix d'ancrée du même » appartient à l'évêque Pierre de Nivelles (abbé général de l'ordre de Cîteaux), provenant de Flandre et datée du XVII^e siècle (Pl. 1612).

³¹³ *État des fonds des Archives départementales du Tarn*, Christian Marc, Sophie Izac-Imbert, sous la direction de Sylvie Desachy, Albi, [en ligne], <<http://archives.tarn.fr/index.php?id=856>> [consulté le 4 mars 2016], H1543, E193, G802, H410, H426.

³¹⁴ Le *Viatge al purgatori* de Perellós est une œuvre directement vinculée à Jean I d'Aragon, épousée avec Violant de la maison de Bar.

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

L'an mial CCCC saysanta e sieys a XVIII del mes de may foc acabat lo present libre de Tindal e de Sanct Patrici per las mas de my [signature :] P[?] de Petralata / [rubriqué en rouge :] Finito libro Sancti Patrici et Tindalis laudatur mater genitoris. Amen.

Édouard Forestié, dans son compte rendu de l'édition de Jeanroy et Vignaux, propose d'identifier le copiste (d'après lui, l'auteur de la traduction) avec Jean de Peyrelade, le 24^e doyen de Cayrac (ordre de Saint-Benoît) entre les années 1435 et 1473. Il ajoute « qu'il resta plus de 40 ans doyen, qu'il défendait vigoureusement les droits de son chapitre, et qu'il appartenait à la famille des seigneurs de Cos. » et il parle de son riche sceau « qui montre combien ce doyen avait des goûts artistiques » (Forestié 1903 : 303). Mais, à vrai dire, « de Petralata » est un patronyme trop commun pour pouvoir l'identifier. C'est l'analyse linguistique qui a permis aux éditeurs de situer le manuscrit dans le Languedoc occidental.

Le colophon et l'ornementation du manuscrit nous informent que le projet « éditorial » consistait en la copie de deux œuvres narratives édifiantes. Le *Viatge al purgatori* s'achève au feuillet 40 et, tout de suite après, on trouve la « versa », jusqu'au feuillet 47, juste à l'endroit où le troisième cahier s'arrête.³¹⁵ C'est ainsi que la copie du *Tindal* coïncide avec le début du quatrième cahier. Étant donné que la mise en page est soignée et l'espace très bien calculé, il est probable que le poème de Cornet, qui a aussi un contenu doctrinal, ait été copié pour remplir les feuillets qui restaient à la fin du troisième cahier. En d'autres mots, on peut dire que ce poème a une fonction d'accompagnement, ce qui expliquerait sa transmission un peu extravagante.

Comme le reste des témoins, à l'exception de *t* et de *Sg*, le manuscrit ne conserve qu'une seule composition de Cornet. Ce témoin est particulier puisqu'il ne s'agit pas d'un chansonnier. La nature de la pièce pourrait expliquer cette situation. La *Versa* est un long poème moral (302 vers), d'une structure métrique unique, avec une dénomination du genre inventée par l'auteur : *versa* (par opposition au *vers*). Cette nouvelle désignation de genre et l'attribution à Peire Cardenal (le contenu reprend le *contemptu mundi*) favorisent la confusion et l'intitulation « gesta ». Cardenal cite lui-même le mot « gesta » dans un *sirventes* (PC 335.45, v. 41 « Un pauc hai dig de la gesta

³¹⁵ L'absence de réclame au f. 47v s'explique par la présence de la rubrique ; par contre, il n'y a pas d'explication à ce sujet pour le f. 79v.

/ que dire volia »³¹⁶). Le texte est très corrompu, avec de nombreuses erreurs d'hypermétrie, d'hypométrie, des vers manquants, etc.

HISTOIRE DU MANUSCRIT

La première notice du manuscrit est signalée par le marquis de Castellane³¹⁷ en 1834, possesseur du manuscrit.³¹⁸ À la mort de celui-ci (1845), le codex entra dans la collection de Tibulle Desbarreaux-Bernard ; après son décès, le manuscrit fut acquis par la Bibliothèque municipale de Toulouse.³¹⁹

BIBLIOGRAPHIE³²⁰

JEANROY, Alfred & VIGNAUX, Alphonse (1903 : VII-XI).

SILVERSTEIN, H. T. (1933).

BRUNEL, Clovis (1935 : n. 274).

BRUNEL, Clovis (1956).

CASTELLANE, Marquis de la (1834 : 51).

1.1.5. Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 239

Barcelone ?, fin XIV^e siècle, début XV^e s.³²¹

Papier, 185 f. (f. 185 en parchemin). 285 × 210 mm.

Recueil de traités de grammaire et de rhétorique occitanes. La critique a suggéré qu'il a été copié dans le milieu du *Consistori* de Barcelone (Massó 1932 : 75), instauré par le roi d'Aragon Jean I en 1393.

³¹⁶ Éd. Sergio Vatteroni (2013 : II).

³¹⁷ S'agit-il de Joseph Léonard ?

³¹⁸ M. de Castellane (1834 et 1836). M. A. Moquin-Tandon remercie le marquis de l'avoir laissé consulter le manuscrit qui a été découvert pour lui et d'autres documents de sa bibliothèque (1837 : 34).

³¹⁹ Ce manuscrit n'apparaît pas dans le catalogue de vente relatif à sa bibliothèque et publié en 1879 (*Catalogue* 1879). Ce manuscrit fait sans aucun doute partie des exemplaires qu'il maintint chez lui : « Des circonstances qui sont sans intérêt pour le public ont déterminé M. Desbarreaux-Bernard à se séparer de la partie curieuse de sa bibliothèque. Le docteur s'est réservé sa collection d'incunables toulousains, ses livres écrits en patois ou relatifs à l'histoire du Languedoc » (1879 : IX), et il fut acquis par la BMT après son décès en 1880. Jeanroy affirme que le ms. passa à la BMT en 1879, mais précise en note que la remise fut faite après 1885, puisque ce ms. ne figure pas dans le *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France* d'Auguste Molinier (Jeanroy & Vignaux 1903 : VIII, n. 2).

³²⁰ Notice de la BMT, consultable en ligne sur Rosalis : <http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/superlibrary?a=d&d=/ark:/74899/B315556101_MS0894#.WLMD5DvhDIU>, [consulté le 26 février 2017].

³²¹ De la fin du XIV^e siècle selon Simone Ventura, sur base des filigranes.

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

Dans le codex, aux feuillets 65r-82v, se trouve copié le *Doctrinal de trobar* de Cornet. Cette œuvre présente pourtant une transmission curieuse, puisqu'elle ne s'est conservée qu'à travers la glose critique qu'en fit Joan de Castellnou en 1341 dans un autre traité normatif, le *Glosari al doctrinal de trobar de Ramon de Cornet*, adressé au même infant.

De cette collection de traités, on en conserve une copie de la fin du XVII^e ou du début du XVIII^e siècle, se trouvant à la **Biblioteca Nacional de Madrid** sous la cote **13405**³²² et ayant appartenu au bibliophile Pedro Caro y Sureda, marquis de la Romana, possesseur lui aussi d'un *Arte de trovar* d'Enrique de Villena (Madrid, BNE, ms. 1966).³²³

DESCRIPTION

Cahiers : dix cahiers de 8 bifeuillets, plus deux cahiers de 6 bifeuillets.

Foliotation ancienne (f. 46 sans folioter). Les f. 11v, 23v et 159-160 en blanc. Filigranes :³²⁴ filigrane 1 : « monts », Briquet 11675 (Losanne 1364 ?) et 11676 (Savoie 1377-1382). Valls i Subirà 1688 (Vic 1356) et 1692 (Barcelone 1429). Filigrane 2 : « cabra » 'chèvre', Bofarull y Sans 354 (Barcelone 1377-1386).

Texte à deux colonnes (218 × 75 mm, intercolonne 10 mm), sauf le *Libre de concordances* de Jaume March, à 3, 4 et 6 col. Écriture gothique livresque, deux mains (f. 1-158 et 161-188).

Rubriques, initiales et pieds-de-mouche en rouge. Ventura (2016) souligne le bon usage du paratexte : « Un altro esempio interessante e di accuratezza dell'impaginazione nel ms. 239 è quello del *Glosari* (o 'commento'), di Joan de Castellnou. Qui il passaggio dal testo del *Doctrinal de trobar* di Raimon de Cornet alla glossa di Joan de Castellnou è messo in evidenza dal differente modulo dei due testi: più grande per il *Doctrinal*, più piccolo per la glossa. » (Ventura 2016 : 164).

Reliure en parchemin d'époque moderne.

³²² *Catálogo* (1865 : 191). M. Milá y Fontanals (1876). J. Domínguez Bordona (1931 : 85-87). C. Brunel (1935). J. M. Casas-Homs (1969 : 37). BITECA, manid 2116, BNE : <<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>> [consulté le 4 avril 2019].

³²³ BNE : <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000043363>> [consulté le 4 avril 2019]. BITECA, manid 3554.

³²⁴ Deux filigranes selon Simone Ventura, quatre selon la fiche BITECA: chèvre, monts, griffon et arc avec flèches.

Au feuillet de garde une main du XVIII^e siècle attribue la compilation du recueil à Joan de Castellnou : « El art de trobar de Ramon Vidal de / Besalu junto con la Jofre de Foxa / y la de Berenguer de Noya y otros reco- / pilados por Joan Castellnou de Gayá ». Ventura commente : « L'iscrizione della guardia è interessante per diverse ragioni. In primo luogo il libro manoscritto è detto "arte de trobar". (...) In secondo luogo osserviamo che sono elencati i primi tre autori dalla parte "antica" della raccolta in un ordine che, se no riflette quello delle opere nel codice, sembra però cronologico. (...) In terzo luogo, la rilevanza attribuita a Joan de Castellnou è confermata da tre altre glosse. » (2016 : 165-6). Et il ajoute en note: « Anche se non sono in grado di spiegarne la genesi, l'aggiunta di un toponimo, *de Gayá*, a *Castellnou*, con <ll>, ne rinforza l'identità catalana. » (2016: 166, n. 22). À mon avis, ce *Gayá* n'est pas un toponyme, sinon une mauvaise lecture provenant d'un antigraphie où il devait y être écrit « de gaya sciencia ». Il me semble assez clair que cette main tire l'information d'ailleurs, c'est pourquoi elle ne cite pas les pièces selon l'ordre du manuscrit. Selon la fiche de BITECA (manid 1137), la main des notes marginales en castillan serait la même qui a copié le *descriptus* de Madrid. D'après moi il ne s'agit pas de la même écriture, mais il est évident que les notes y sont liées. Le titre doré du *descriptus* est « CASTELLNOU » et toutes les attributions à Joan de Castellnou en note sur le ms. 239, sont reprises en rubrique dans le *descriptus* : au f. 1r, « Lo autor de esta obra fou Joan de Castellnou » pour le *Mirall de trobar*, comme la note en marge du f. 1r du ms. 239, qui a été rayée postérieurement ; le f. 35r du *descriptus* « De Mosen Juan de Castelnou uno de los siete mantenedores del Consistorio de Tolosa de la gaya ciencia », qui coïncide avec la note marginale du f. 33r du 239 et pour la rubrique du f. 74 du *descriptus* « Autor Juan de Castelnou » et la note du f. 65r du 239. Rappelons que le *descriptus* appartenait au marquis de la Romana qui avait, comme nous venons de citer, un *Arte de trovar* d'Enrique de Villena. C'est peut-être la lecture de Villena qui l'aména à chercher et à copier ce recueil. Même s'il ne tire pas les citations directement de Villena, l'ordre des auteurs présenté est le même : Ramon Vidal, Jofre de Foixà et Berenguer d'Anoia.³²⁵ Pourtant, la proximité avec Villena n'éclaircit pas le rôle donné à Joan de Castellnou.

Simone Ventura (2013 et 2016) distingue deux parties du point de vue matériel :

³²⁵ Le chansonnier perdu de Gérone présente au tome II Ramon Vidal, Jofre de Foixà et le *Doctrinal* en troisième position.

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

1) F. 1-160. Formée de dix octonions et un même filigrane (1). Disposition du texte à deux colonnes.

2) F. 161-184. Deux sénions et un même filigrane (2). Disposition du texte à quatre ou six colonnes. Contient le *Libre de concordances* de Jaume March.

CONTENU

- 1) F. 1-11. *Mirall de trobar*, Berenguer d'Anoia
- 2) F. 12-23. *Regles d'en Joffre de Foxà* [*Regles de trobar*], Jaufre de Foixà
- 3) F. 24-29. *Regles d'en Ramon Vidal* [*Razos de trobar*], Ramon Vidal de Besalú
- 4) F. 29-31. *De doctrina de compendre dicats*
- 5) F. 32-57. *Compendi de la conexença dels vicis ques podon esdevenir en los dictats del Gay Saber*, Joan de Castellnou
- 6) F. 57v-64v. *Proemi de doctrina de cort* [*Doctrina d'acord*, Terramagnino de Pisa]
- 7) F. 65-82. *Doctrinal de trobar am la glosa o correcció e declaració sua* [Ramon de Cornet et glose de Joan de Castellnou]
- 8) F. 83-158. *Les Flors del Gay Saber* [Guilhem Molinier]
- 9) F. 161-185. *Libre de concordances*, Jaume March

HISTOIRE DU MANUSCRIT

On ne connaît pas l'histoire du codex avant le XVIII^e siècle, période durant laquelle il appartenait au couvent des Carmes déchaux de Barcelone (vol. n^o 352) (Villanueva 1806-51 : XVIII, 230).³²⁶ Il s'y trouvait déjà avant 1756, selon la note de José de Mora (1756: 599, n. 2) qui fait référence aux notes du marquis de Sentmenat sur le contenu de cette bibliothèque.³²⁷ En 1915 la bibliothèque de l'Institut d'Estudis Catalans (qui sera plus tard la Biblioteca de Catalunya) l'acheta au libraire Salvador Babra.³²⁸

Casas-Homs signala que le ms. 239 « té tot l'aspecte d'un llibre de consulta, pertanyent potser originàriament a una entitat literària » et, en suivant Massó i Torrents,

³²⁶ Il faut noter que Villanueva fait débiter la notice du manuscrit par l'œuvre de Joan de Castellnou et non pas par le *Mirall de trobar* ; toutefois, le manuscrit commence par une rubrique moderne rayée de Joan de Castellnou, qui pourrait expliquer la non-correspondance.

³²⁷ < <https://www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/issue/view/15616/showToc> > [consulté le 4 avril 2019].

³²⁸ Notons qu'un manuscrit lié au concours de Barcelone de 1580 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, B-17) a été aussi acheté au libraire Salvador Babra (Duran i Sanpere 1962 : 152).

ajouta : « podia haver pertangut a la biblioteca del Consistori del Gai Saber barceloní » (1969 : 38).

Amador de los Ríos afirma que ce manuscrit avait appartenu au marquis de Santillana : « El marqués de Santillana poseía este precioso libro, cuya existencia es ya problemática, no existiendo en la bibl. de Osuna, y habiendo desaparecido la de los carmelitas de Barcelona. Solo se sabe de este *Arte de trovar* lo que el mismo marqués de Santillana nos refiere. » (1852 : 613), et il fait référence aux mots de ce même marquis dans le prologue des *Proverbios de gloriosa doctrina é fructuosa enseñanza* : « los quales creeria non aver leydo las régulas del trovar, escriptas é ordenadas por Remon Vidal de Besaduc, ome assaz entendido en las artes liberales é grand trovador; nin la continuacion del trovar fecha por Jufre de Joxa, monge negrom nin del mallorquin, llamado Berenguel de Noya; nin creo que ayan visto las leyes del Consistorio de la gaya doctrina que por luengos tiempos se tovo en el collegio de Tolosa, por abtoridad é permission del rey de França. » (Amador de los Ríos 1852: 26). Cependant, ce fragment semble être tiré d'Enrique de Villena dans son *Arte de trovar*, que l'auteur dédia au marquis de Santillana. On pourrait se demander si le manuscrit que consulta Enrique de Villena lorsqu'il était à Barcelone, est bien le 239. Dans ce cas, il serait fortement probable que Villena l'ait consulté au sein du *Consistori* de Barcelone.

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE³²⁹

VENTURA, Simone (2016 : 162-169).

VENTURA, Simone (2013 : 151-189).

VIDAL ALCOVER, Jaume (1984 : 7-9).

MARSHALL, J. H. (1972).

MASSO I TORRENTS, Jaume (1913-14 : 260-262).

VILLANUEVA, Jaime (1806-1851 : XVIII, 230-232).

MEYER, Paul (1877 : 341-58) et (1879 : 181-210) et (1880 : 51-70).

BITECA, manid 1137.

1.1.6. Milan, Biblioteca Ambrosiana, ms. D. 465 inf.

olim Pinelli MM 2-8

³²⁹ Numérisation du manuscrit sur Memòria Digital de Catalunya [en ligne], <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/manuscritBC/id/271697>> [consulté le 5 mars 2017].

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

XVI^e siècle

Papier, 347 f., 350 x 240 mm (f. 1)

Il s'agit d'un codex composite, copié tout au long du XVI^e siècle et composé de 36 unités codicologiques de feuillets de taille très différente, provenant toutes de la bibliothèque de l'humaniste napolitain Gian Vincenzo Pinelli (1536-1601).

CONTENU

Les unités codicologiques sont de nature diverse, « offre, a così dire, un saggio delle molteplici curiosità de questo precursore » (Debenedetti 1995 : 69) : on y trouve des lettres avec d'autres humanistes (unités codicologiques 21 et 22), des pièces sur des auteurs grecs et latins (unités 7, 8, 10, 11-14, 16, 17), des traités de grammaire et expressions linguistiques notamment en langue vulgaire (unités 3-6, 9, 18, 19, 20). Signalons aussi l'importance donnée à la langue, aux rimes et à la poésie occitanes (unités 23-36). Comme le souligne Debenedetti, il s'agit d'une « fonte preziosa per chi s'occupa degli studi provenzali in Italia nel'500 » parce que le codex compile le travail d'autres humanistes à ce sujet, tels que Drago, Veniero, Barbieri, etc. : « Gian Vincenzo Pinelli è noto specialmente come benemerito raccogliatore delle fatiche altrui » (1995 : 291 et 361).

À partir du f. 183, le codex réunit une série de fascicules liés à la langue et à la poésie occitanes. Tous ces fascicules sont identifiés sous la cote qui commence par MM2. Il s'agit des cotes que Pinelli utilisait pour identifier et cataloguer les matériels manuscrits qui entraient dans sa bibliothèque. Une bonne partie des textes sous MM2 sont aussi de type grammatical.

Voyons le contenu des unités consacrées aux études occitanes (sous la cote MM2), parmi lesquelles se trouve Ramon de Cornet (MM2-8):³³⁰

- 1) Unité 23 (f. 185r-229r). Bertran de Born, Arnaut Daniel, Folquet de Marseilla et d'autres. Il s'agit d'une copie de *F^b* (Parma, Biblioteca Palatina, 990) (Debenedetti 1995 : 262).
- 2) Unité 24 (f. 231r-242r). « Vocabulario della lingua provenzale d'Honorato Drago ».

³³⁰ Le numéro d'unités provient de la fiche du manuscrit consultée dans la Biblioteca Ambrosiana ; il ne coïncide pas avec le numéro d'unités de Debenedetti qui ne tient pas compte des tables des matières (qui seraient les unités 1 et 2 de la fiche de la bibliothèque de Milan).

- 3) Unité 25 (f. 245r-257r). « Liber compositus ad dandam doctrinam vulgaris provincialis et ad discernendum inter verum et falsum vulgare precibus Iacobi de Mora et Conradi de Sterleto ». Traduction du *Donat* d'Uc Faidit.
- 4) Unité 26 (f. 258r-261r). « Trattato di fonetica provenzale » de Luigi Onorato Drago.
- 5) Unité 27 (f. 264r-279r). « Saggi di vita e critti di molti autori provenzali, in provenzale in numero di 85. Vari modi di dire provenzali ; postille al sirventese *D'un sirventes far* ».
- 6) Unité 28 (f. 284r-285v). « L'ultimo foglio dell'opera di fra'Raimondo di Cornet, in lingua catalana, riveduto e glossato da Giovanni di Castelnuovo ».
- 7) Unité 29 (f. 286r-300r). Table du chansonnier *K* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 12473) (Debenedetti 1995 : 97).
- 8) Unité 30-31 (f. 302r et f. 305r). Chanson « Ben chanterai » de Guilhem de Saint Leidier (PC 234.4).
- 9) Unité 32 (f. 306r-307v). « Regole delle desinenze nelle poesie di Peire dal Vernio, poeta provenzale, osservate dal Veniero ».
- 10) Unité 33 (f. 308r-323r). « Donato provenzale in lingua provenzale e parte di un rimario ».
- 11) Unité 34 (f. 326r-334v). « Donato provenzale in lingua volgare ».
- 12) Unité 35 (f. 336r). « Alcune canzoni provenzali messe in musica ».
- 13) Unité 36 (f. 338r-346v).³³¹ f. 338r-344v : « Proverbi. In catalano » [*Proverbis d'ensenyament* de Raymond Lulle]. F. 345r-346v : « Alcuni proverbi di Guglielmo de Corveyra cavati da un libro di Iacopo Contarini » [le début des *Versos proverbials* de Cerverí de Girona].

L'unité codicologique 28 (f. 284r-285v) qui contient la fin du *Glosari* de Castellnou (v. 422 et suivants) est accompagnée de la lettre que Castellnou envoya à l'infant Pierre d'Aragon en 1341, dans laquelle l'auteur, en se justifiant, explique les raisons de sa glose critique contre Cornet. À la suite de la transcription de cette lettre, conservée de manière unique car elle est absente dans le ms. 239 de la BC, nous pouvons lire le colophon suivant :

³³¹ Nous remercions Francesc Tous de nous avoir laissé consulter sa thèse de doctorat (2015), sur les collections des proverbes de Raymond Lulle, et sa description du manuscrit.

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

L'ult^o foglio dell'opera di Fra Ramondo di Cornet *in lingua catelana* [sic], riveduto e glosato da Giovanni di Castelnuovo. L'archetipo era in berg. [sic, pergamena?] In fo. Magg à colonne in mano di Pietro Galesio.

De ce colophon on peut remarquer quatre aspects :

1) D'abord, on pourrait se demander pourquoi le copiste ne copie que le dernier feuillet de l'œuvre (à partir du v. 422). Il s'agit juste de l'épilogue du *Doctrinal*, où apparaît le destinataire. Il ne copie même pas le *sirventes* (14) de Cornet à titre d'exemple de *bon trobar*. Il semble que les échantillons lui suffisaient puisqu'il ne copie de Cerverí que le premier folio. Peut-être était-ce juste pour comparer les différences dialectales ? Nous n'avons pas de réponse satisfaisante à cet égard.

2) En deuxième lieu, la désignation « in lingua catelana » lorsqu'il s'agit d'occitan. Est peut-être due au fait que le traité s'adresse à l'infant Pierre d'Aragon ou à la nature de l'antigraphe. En effet, le digraphe *ny* et *ll* de la copie certifie l'origine catalane dont nous informe le colophon. Par ailleurs, la confusion entre l'occitan et le catalan ne doit pas nous étonner lorsqu'il s'agit d'une question que se posent les humanistes, notamment Pinelli. Tel que nous l'apprend Debendetti, Pinelli note sur un de ses cahiers (BAM, H. 2 inf., f. 76B) qu'il doit faire la recherche à propos de « la diff^{za} del provenzale, limosino, catelano, qual più vecchio et dove il presente è più lontano dal vecchio » (1995 : 160). Dans tous les cas, cette mention reflète le fait que ces auteurs (Cornet et Castellnou) sont associés à une tradition catalane et que c'est cette circulation catalane qui détermine la dénomination de la langue.

3) En troisième lieu, le colophon nous informe de la facture matérielle de l'antigraphe, qui était sur un support en parchemin en format in-folio (« In fo. Magg. » 'in foglio maggiore')³³², plus importante et riche que le BC 239.

Les données tirées de la *collatio* nous informent qu'il n'y a pas de changements significatifs des leçons entre ce manuscrit et le BC 239, seulement des variantes graphiques qui sont plus catalanisées dans le ms. de l'ambrosiana, telle que le *ll* (*lh* ou *l* à BC 239). Même la mise en page est semblable. Le texte est disposé sur deux colonnes et la glose de Castellnou s'y copie par une écriture plus petite, comme le manuscrit de Barcelone (glose intercalaire, Muzzerelle 1985 : 434.11). Il s'agit d'une mise en page

³³² Si toute la partie copiée de la glose de Castellnou est tirée du dernier feuillet, la taille de l'antigraphe était vraiment grande.

différente de celle des autres gloses de la tradition occitane, telles de Guiraut Riquier sur Calanson (dont le texte glosé est en rubrique rouge), d'Arnau de Vilanova sur Jaume II (dont la glose est indiquée avec pieds-de-mouche et le texte glosé avec initiales), ou de Cornet sur Bernat de Panassac (dont la glose est indiquée avec pieds-de-mouche et manicules). Il s'agit d'une copie proche de celle de la BC, mais la présence de la lettre de Castellnou adressée à l'infant, absente dans le ms. 239, nous invite à déclinier l'option d'une filiation directe. Du même pour le chansonnier de Gérone, qui copie le *Doctrinal* sans la glose de Castellnou.

4) Finalement, l'antigraphe de l'unité 28 a appartenu à l'humaniste catalan Pere Galès (1537-1595). Cette mention est la seule référence conservée qui montre l'intérêt de Galès pour la poésie occitane.

De Pere Galès on sait encore peu de choses, mais on sait qu'il habitait à Padoue en 1582 et qu'il avait maintenu une relation étroite avec Pinelli. Le manuscrit R 97 Sup. de la même bibliothèque Ambrosienne copie deux lettres de 1582 que Galès envoya à l'archevêque de Tarragone Antoni Agustí (1517-1586) et au secrétaire de ce dernier, Martín López de Baylo. Dans la première lettre, Galès fait part d'une certaine convivialité envers Pinelli et donne son opinion sur sa bibliothèque : « Escrivo agora de Padua, que ni ella ni su escuela me plaze mucho, pero en fin borra se todo con tener en ella al señor J. Vincencio Pinello y sus libros, que tiene hartos y buenos ». Grâce à la seconde lettre, nous savons que Galès a été l'intermédiaire de Pinelli pour acquérir « algunos libros de Spagna », qui ne sont pas mentionnés malheureusement :³³³

Al Ill^e señor Martin de Baylo mi señor, segretario de Mons. Ill^{mo} de Tarragona.

Ill^e Señor,

Desseo y devo hazer todo servicio al señor J. Vicentio Pinello, de todas buenas letras y virtudes cumplidissimamente dotado, y por consiguiente devotissimo a Mons. Ill^{mo}, *el qual deseando aver algunos libros de Spagna se sirve de mi como de medio*, y yo le sere harto ruyn no arrimando me a buenos, pero con la sombra de V. M. espero desposseher toda Espagna de libros y aun el Escorial, quanty mas a Barcelona de todos los libreros hacen a essa casa vasallaje; y assi, pues V. M. esta tan cerca, podrá hazer me merced de algunos ringlones a alguno della. *Yo hazia cuenta, de screvir a Mossen Calça, pero por lo que el mi dixo, creo esta ya en Roma*, y aunque este ahí, haría mal suplicar esto a otro que a V. M. La lista de los libros ira

³³³ L'italique est à moi.

con esta, y el orden de aver el dinero. Este mi grandissimo desseo escrivo simplicissimamente y lo haze la confiança que tengo de V. M., que quanto a la persona el S^{or} Pinello. Prometo a V. M. que ganara el mejor amigo de Italia y mas real; y porque no es de Catalanes olvidar se de su proprio interesse ahun en medio de negocio ageno (si pero cosa del señor Pinello puedo yo llamar agena), dire algo de mi. [...] (Boehmer & Morel-Fatio 1902 : 476-486).

Quoique la voie de transmission de Galès à Pinelli soit connue et bien attestée, nous ne savons pas où et comment Galès eut accès au texte de Castellnou. Nous présentons une hypothèse qui se trouve encore dans une phase initiale de la recherche et qui devrait être vérifiée ou réfutée dans l'avenir.³³⁴ Pere Galès étudia à Valence pendant les années 50 et il fut disciple, entre autres, de Jerónimo Zurita et Pedro Núñez, tous deux amis d'Antoni Agustí. En 1563, à l'âge de 26 ans, il partit en Italie puis rentra en Catalogne en 1580-81, avant de retourner en Italie puis d'aller en Suisse et en France.

L'autre témoin tardif qui copie l'œuvre grammaticale de Cornet et de Castellnou (dans ce cas la *Regla* et le *Compendi*) est le manuscrit de l'humaniste Joan Binimelis (voir IV, 1.1.7), qui était lui aussi à Valence durant les mêmes années que Galès pour étudier la médecine. Nous n'avons pas de preuves de la connaissance entre Galès et Binimelis, mais le codex de ce dernier copie, après les deux traités de Castellnou et Cornet, deux poèmes qui sont directement liés au Gai Savoir de Valence. Peut-être Galès eut-il accès au manuscrit lorsqu'il était en Valence, ou bien lors de son retour en Catalogne juste avant de son séjour à Padoue et de sa rencontre avec Pinelli ? La lettre à Martín Baylo pourrait nous ouvrir une piste, et plus concrètement la mention à « Mossen Calça » (soulignée en italique). Boehmer & Morel-Fatio l'identifient avec Francesc Calça, enseignant de grec et de philosophie et ayant une cathèdre de rhétorique à l'université de Barcelone. Il était aussi conseiller *en cap* de Barcelone en 1583 (Figueras 1994 : 89). La lettre laisse deviner une amitié entre Galès et Calça et également que Galès comptait sur lui pour agrandir sa bibliothèque. On sait que Francesc Calça fréquentait assidûment le *Consistori* de Barcelone,³³⁵ on conserve une *Sentència* présentée au concours de la Gaia Ciència de Barcelone en 1601 à l'honneur de saint Ramon de Penyafort et qu'il fut membre du jury au concours célébré à Barcelone en 1580 (Figueras 1994), lorsque Galès

³³⁴ Je reprends la communication avec Francesc Tous « Preceptiva poètica i literatura gnòmica al manuscrit D 465 inf. de la Biblioteca Ambrosiana de Milà (s. XVI) », présentée le 15 avril au I Congrès Internationale IRCVM, *Escriure i llegir a l'edat mitjana*, qui a eu lieu à Barcelone le 25-27 avril 2018.

³³⁵ Selon Jeroni Pujades « Cada dia se trobava en actes públichs literaris » (Figueras 1994).

séjournait dans la ville. Il était un des poètes les plus prestigieux de ce milieu, tel que le laissent deviner les mots de Gervasi Çapila, un des promoteurs du concours de 1580 :

Ab lo rigor de l'art de Gaya Sciença
 escriu ben doctament lo señor Calça,
 y ab tal estil y terme y eloqüença
 que el català lenguatge molt ensalça.
 (Rossich 2003 : 90).

La figure de Calça met en lumière le lien de Pere Galès avec le milieu érudit du concours du Gai Savoir, qui à cette époque-là ressemblait des œuvres en catalan, espagnol et latin. On ne sait pas si Galès faisait partie des érudits qui hantaient le *Consistori*, mais en tout cas cela pourrait expliquer une possible voie d'accès aux textes de Cornet et Castellnou, par médiation directe ou non de Francesc Calça, qui connaissait sans doute les traités occitans.

Avec Francesc Tous (2018)³³⁶ nous avons essayé de retracer les voies de transmission par lesquelles les textes d'origine catalane (Cornet, Cerverí et Llull) sont arrivés en Italie. Il est probable que les trois textes ont suivi de chemins différents jusqu'à l'entrée dans la bibliothèque de Pinelli, mais il y a certains indices qui indiquent qu'ils pourraient venir d'un même cercle d'érudits autour de l'humaniste et bibliophile Antoni Agustí.

Comme dans le cas de Cornet, le début des *Verses proverbials* de Cerverí (unité 36) est précédé par une note, très probablement écrite par Pinelli, informant de l'antigraphe :

Alcuni proverbii cavati da un esemplar di Jac.º Contarini cioè il p.º foglio del libro

À cette occasion l'antigraphe appartenait au patrice et collectionneur Vénitien Giacomo Contarini (1536-1595), qui partageait avec Pinelli plusieurs intérêts intellectuels, notamment les mathématiques. Cet antigraphe se conserve aujourd'hui dans la Biblioteca Marciana de Venice sous la cote Fr. Z.1 (249), transmettant une partie des *Verses proverbials* et le *Maldit bendit* de Cerverí. Il date du XIV^e siècle et il contient des notes marginales en catalan de la fin XIV^e ou début XV^e, qui en confirme l'origine

³³⁶ « Preceptiva poètica i literatura gnòmica al manuscrit D 465 inf. de la Biblioteca Ambrosiana de Milà (s. XVI) », communication présentée le 15 avril au I Congrès Internationale IRCVM, *Escriure i llegir a l'edat mitjana*, qui a eu lieu à Barcelone le 25-27 avril 2018.

catalane. Malheureusement, nous ne connaissons pas encore le lien de Contarini avec la Catalogne.

Dans le codex de Pinelli, les proverbes de Cerverí et de Llull partagent fascicule (MM2-14), cependant le texte de Llull n'est pas fourni d'une note de provenance, et étant donné que le ms. de Venice ne copie pas l'œuvre de Llull, il semble improbable que les deux textes aient une source commune. Les *Proverbis d'ensenyament* de Llull semblent avoir été le noyau primitif de l'unité 36, car ils sont copiés dans un cahier de trois bifeuillets, tandis que les *Verses proverbials* sont copiés dans un bifeuillet à part. Ainsi, même si les deux œuvres sont transcrites par la même main, le moment de la copie semble diverger.

Les *Proverbis* de Llull ont, en fait, deux témoins dans la bibliothèque de Pinelli : le codex dont nous parlons et un autre presque identique, copié de la même main et du même antigraphe, conservé au ms. R 105 Sup. de l'Ambrosiana. Ces deux copies sont les seuls témoins qui transmettent les *Proverbis* de manière complète. Il faudrait ajouter un troisième témoin qui transmet l'œuvre de manière fragmentaire en marge d'un exemplaire des *Refranes, o proverbios en romance, que nuevamente colligió y glossó el Comendador Hernán Núñez*, un recueil de proverbes imprimé en 1555 à Salamanca et conservé aujourd'hui dans la British Library (imprimé 635.1.11). Ce témoin a appartenu à Francisco López, peut-être l'auteur des notes marginales copiant certains proverbes de Llull. Comme Tous le signale, ce témoin ne partage pas le même antigraphe que ceux de l'Ambrosiana, mais ils attestent un même état de la transmission du texte, car les leçons divergentes ne sont pas substantielles (Tous 2018 : 215-222).

Debenedetti (1995 [1911] : 68-69) a suggéré l'hypothèse que Pere Galès aurait pu fournir à Pinelli les textes ou les notices des œuvres catalanes. On sait que dans la bibliothèque d'Antoni Agustí, il y avait un livre qui contenait, parmi d'autres pièces, la *Faula del rossinyol* et la *Canço del Deu d'amor* de Cerverí de Girona (la dernière inconnue), ainsi que d'autres chansons de plusieurs auteurs (Agustí 1772 : 114), mais les *Proverbis* de Llull n'y sont pas attestés. Cependant, Francesc Tous signale un possible indice dans le témoin des *Refranes* d'Hernán Núñez : la présence, entre les f. 120 et 121, d'une bande de papier collée avec une note de Joan Terès, le successeur d'Antoni Agustí à l'archevêché de Tarragone (1587-1603). La main semble différente de celle qui copie les proverbes de Llull en marge, mais la présence de cette note pourrait indiquer que

celui qui copie Llull (peut-être Francisco López) appartenait au même milieu des clercs humanistes de Terès, et qu'il a donc pu connaître Llull dans ce contexte.

HISTOIRE DU MANUSCRIT

À la mort de Pinelli, c'est le cardinal Federico Borromeo qui a acquis l'ensemble des manuscrits, ayant transporté ce fonds à Milan après avoir fondé la Biblioteca Ambrosiana, ouverte au public en 1609 (Nuovo 2007 : 39-67 ; Raugei 2001 : XIII-XXX ; Giuliani 2007 : 229-68).

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE

- NAVAS & TOUS (*en préparation*).
 RAUGEI, Anna Maria (2001).
 DEBENEDETTI, Santorre (1995 [1911]).
 RIVOLTA & BERTONI (1933).
 OTTAVIANO (1930).
 MANUS online (CNMD\0000034949).

1.1.7. *M*, Palma de Majorque, Arxiu del Regne de Mallorca, Fons Torroella AT 646

Fin XVI^e siècle (après 1571)

Papier, 92 f., 280 × 220 mm.

La tradition grammaticale de Cornet s'est vue augmentée dernièrement grâce à un nouveau manuscrit que Gabriel Ensenyat a fait paraître en 2005 ; édité de façon partielle, nous lui avons octroyé de manière provisoire le sigle *M* de Majorque. Copié à la fin du XVI^e siècle (d'après les filigranes et le colophon du f. 17), peut-être à Rome, par le médecin et humaniste majorquin Joan Binimelis (1538/39-1616),³³⁷ ce codex comprend quelques-unes de ses œuvres et notes de travail. Il est anoure.

DESCRIPTION

Manuscrit composite formé de 8 cahiers irréguliers : un cahier de 9 bifeuillets (f. 1-17), deux cahiers de 4 bifeuillets (f. 18-33), 1 bifeuillet (f. 34-35), un de 13 bifeuillets (f. 36-

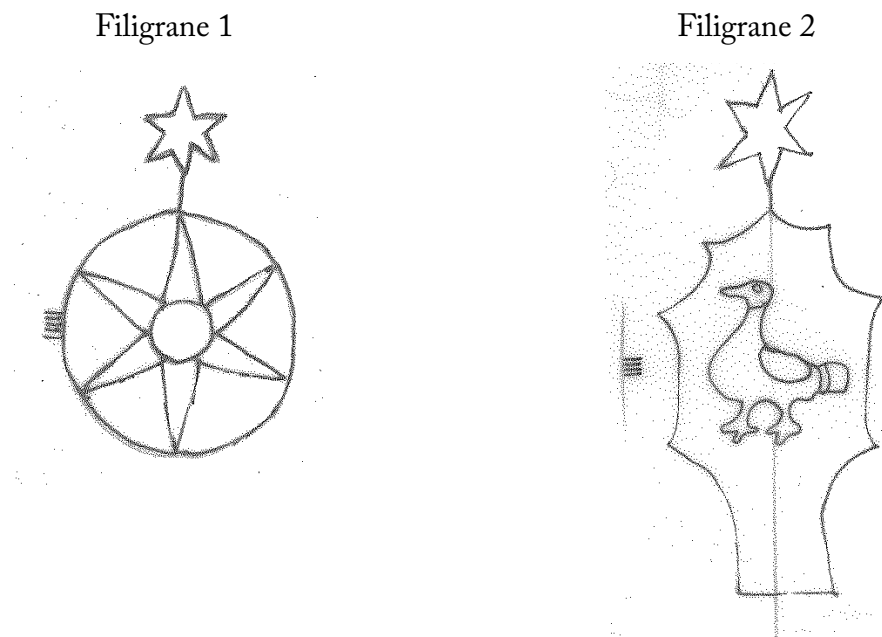
³³⁷ Pour Joan Binimelis, voir le numéro 11 de *Musa* (avril 2017), la revue du Museu d'Història de Manacor, qui lui a consacré ce numéro après l'exposition «Joan Binimelis. Un manacoró del Renaixement (1539-1616)» qui a eu lieu dans le même musée.

61), un de 9 bifeuillets (f. 62-77), un de 2 bifeuillets (f. 78-81), un de 5 bifeuillets (f. 82-91).

Pliage in-folio. Foliotation moderne au crayon. Il y a une erreur de foliotation : il y a un f. 11 bis, donc 92 f. sur 91 numérotés.

Filigranes : nous observons deux filigranes. Le premier est une étoile à 6 branches dans un cercle (34 mm de rayon) avec une petite étoile (10 mm) au-dessus du cercle. Aucun modèle n'est identique à Briquet, le modèle le plus semblable, mais plus petit, est le 6091 (Salerno 1590, Naples 1598, Italie 1602) (f. 4-9, 15-17, 20-21, 24-29, 34, 63, 65-66, 71-74, 77, 80-81, 91). Le second représente un oiseau encadré d'une sorte de blason avec une étoile à 6 branches au-dessus (90 × 40 mm). Aucun modèle n'est identique à Briquet, les modèles les plus semblables, mais plus petits et avec initiales, absentes dans notre filigrane, sont 12236 (Rome 1566-67) ou 12237 (Naples 1550) (f. 36, 39-40, 42, 45-48, 51-52, 56, 58, 60, 84, 88, 90).

Figura 21. Filigranes dans ARM, AT 646.



Trame : la distance entre la vergeure est d'1 mm, et celle entre les lignes de chaînette ou pontuseaux est de 28 mm pour tous les feuillets.

Le papier se trouve dans un très mauvais état : trous, taches d'humidité et surtout dégradations corrosives de l'encre ferro-gallique, qui rendent parfois la lecture difficile.

Écriture cursive humanistique d'une seule main, qu'Ensenyat identifie avec Joan Binimelis, l'auteur de certaines œuvres (il s'agirait donc d'un autographe) et copiste de textes anciens (Ensenyat 2005 : 289). Contrairement à la description d'Ensenyat, le cinquième cahier nous semble d'une main différente.

Il n'y a pas de rubriques ni de décoration. Parfois, il y a des tables et des graphiques qui illustrent les notes de l'auteur.

Au f. 17, il y a le colophon qui clôture la première œuvre copiée, *Historia sobre la precedencia entre el rey d'España y el rey de Francia* : « fon acabat lo present tractat en Roma als 20 de mars de 1571 » et un peu plus bas : « Est Joannis Binimelis ».

Reliure : plats en parchemin coupés dans le sens de la longueur ; il n'y a qu'une sorte de talon de 60 mm de large, où il y a la table des matières de la même main, difficilement lisible.

À la fin du manuscrit, on a ajouté les photocopies d'un original perdu, identique au manuscrit, *De morbo gallico tractatus*, de Binimelis, avec une inscription au stylo de Jaume Cirera, datée du 11 janvier 1989 :

Fotocopia del original que D. Mariano Gual de Torrella regalà al meu cunyat en Bertomeu Darder, que era son metge, dedic a Joaquim Gual de Torrella. Jaume Cirera, 11.I.1989.

CONTENU

- 1) F. 1-17. *Tratado de la precedencia entre España y Francia*, Joan Binimelis
- 2) F. 18-33. *Lo compendi* [*Compendi de la conexença dels vicis* de Joan de Castellnou]
- 3) F. 33-33v. *Regla que feu en Ramon de Cornet* [f]
- 4) F. 34. *Cansó fayta per mossèn Johan Sist, preveyres de València a la sor de la Senhora Dona Blanca, reyna de Cicília*
- 5) F. 34r-34v. *Qüestió moguda per l'onrat en Benet Taulari, notari de Ayafons, del gay sauber* [débat]
- 6) F. 35. *Lo compendi del gay saber de poesia* [en blanc]
- 7) F. 36. [Listes d'auteurs qui ont traité de sujets divers et notes dispersées. S'agit-il du « Cathalogo de tots los viatges que han escrit altres coses » de la table ?]

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

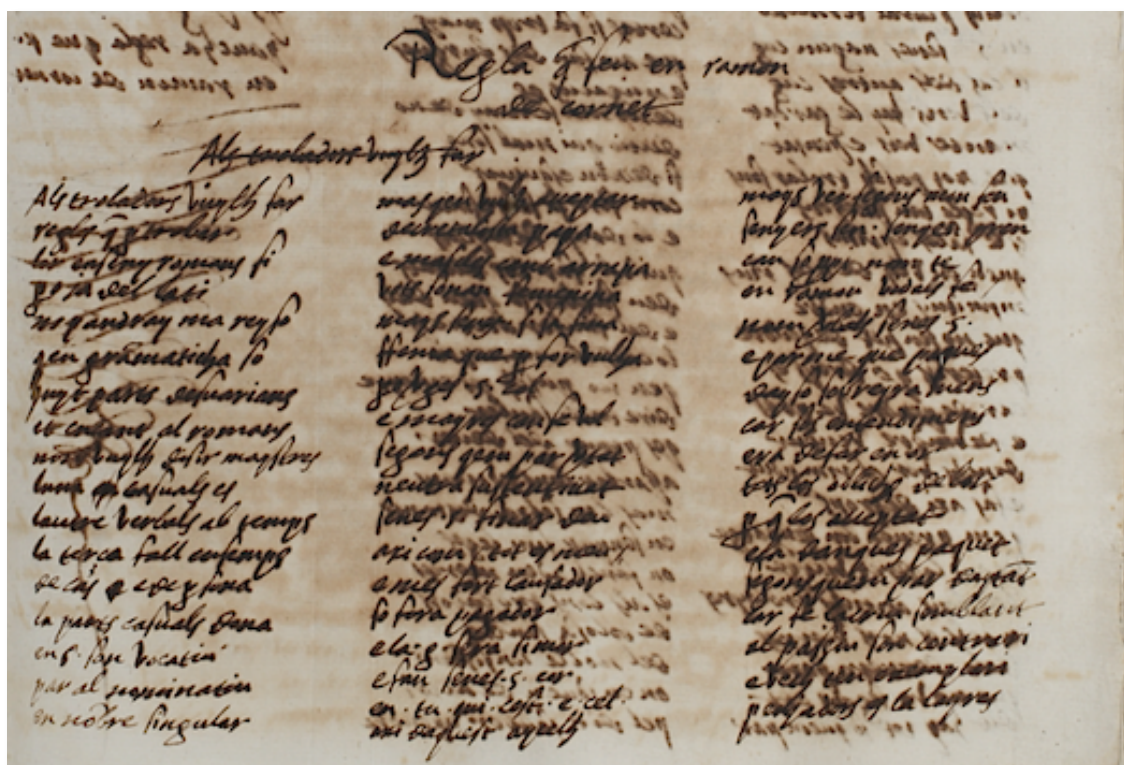
- 8) F. 37-50. *Medicorum nomenclatura per Alphabetum eorum scilicet quòrum opera adhuc apud nos extant, authore Joanne Benimelis*
- 9) F. 50-56. *Mulierum non vulgariter doctae nomenclatura, authore Joanne Benimelis* [« Catalogo de les dones doctes »]
- 10) F. 57r. [En blanc]
- 11) F. 57v-59. [Notes consacrées aux formulations médicales, de pharmacie, etc. rédigées en catalan. Il y a des calculs, des additions, des figures géométriques, etc.]
- 12) F. 59v-60. [En blanc]
- 13) F. 61-63. [Figures et tables sur des questions de physique et d'astrologie, des phrases dispersées en latin. S'agit-il « ...de astris » et de « Mulier aut amat aut odit, nihil est tertium » qu'on peut lire, dans un ordre différent, dans la table des matières de la reliure ?]
- 14) F. 64-86. *De milierum vitiis av variis earum moribus, athore Joanne Benimelis* [il doit correspondre au « Tractat de mulieribus... » annoncé dans la table des matières]
- 15) F. 86v-91. [En blanc]
- [16. Photocopie d'un original perdu.] *De morbo gallico tractaus de Binimelis* [« Tractatus de morbo gallico » dans la table des matières. Il s'agit d'un traité sur la syphilis], plus un fragment de deux poèmes et la carte astrologique du prince Ferdinand, fils de Philippe II (Ensenyat 2013 : 22).

On sait que le codex continuait avec les photocopies ajoutées à la fin du codex et la table des matières de la reliure. L'ordre de la table de la reliure ne correspond pas exactement à l'ordre du manuscrit : les pièces copiées ne se trouvent pas toutes dans la table des matières, comme le *tractat de franqueses* ou *de antiquitate de... elegie Maioricam...*

Aux feuillets 18r-34v, deux traités de poésie sont copiés : d'abord, le *Compendi de la coneixença dels vicis que es poden esdevenir en los dictats del Gai Saber* de Joan de Castellnou ; ensuite, la pièce intitulée *Regla que féu en Ramon de Cornet*. Ces règles sont suivies de deux poèmes en rapport avec un réseau poétique de Valence de la première moitié du XV^e siècle : la *Cansó fayta per mossèn Johan Sist, preveyres de València a la sor de*

la *Senhora Dona Blanca, reyna de Sicilia*³³⁸ et le débat *Qüestió moguda per l'onrat en Benet Taulari, notari de Ayafons, del gay sauber*. Ces deux dernières pièces sont inédites. Il faut noter que ce Benet Taulari utilise le *senhal* « Mon fir dezir » de Joan de Castellnou. Ces quatre pièces devaient déjà être ensemble dans l'antigraphe de Binimelis.

Figura 22. Début de la *Regla* dans ARM, AT 646 (f. 33r).



Quant à la *Regla* de Cornet, il s'agit, en réalité, de la pièce « Als trobayres vuelh far » (f), une brève grammaire conservée de manière très fragmentaire dans *t*, intégrée dans l'épître « Al noble cavalier » (d). Ce témoin est d'une grande importance : il permet en effet de compléter le texte, ce qui nous amène à une datation précise, 1327 ; en outre, il reflète le débat qu'il y avait dans les séances pédagogiques au sein du *Consistori* de Toulouse, servant de source complémentaire par rapport à celles que les diverses rédactions des *Leys* peuvent nous offrir (Fedi 1999a et b ; voir II, 3.2.3 et III, 5). De

³³⁸ Joan Sist est documenté comme *presbiter* de Valence et comme chanteur. Il est l'auteur de trois pièces de théâtre aujourd'hui perdues, mises en musique par Joan Peres de Pastrana et offertes au roi d'Aragon Ferdinand d'Antequera lors de son entrée royale dans la ville de Valence en 1415 (A. Rubió i Lluch 1908-21 : II, 187-188 ; Massip 2010). Nous remercions Jaume Torró qui nous a procuré des documents citant Joan Sist dans ses recherches aux archives de Valence. Quant à Benet (selon la rubrique) ou Bernat (selon le texte) Taulari, nous avons bien trouvé un Bernat Taulari qui était notaire de Majorque en 1393 (Riera i Sans 2006 : doc. 293), mais aucun Benet ou Bernat Taulari aux archives de Valence (consultées en février 2019).

même pour Joan de Castellnou, ce manuscrit copie une citation qui reste incomplète dans le reste de la tradition (Navàs & Martí *sous presse*).

Binimelis avait étudié la médecine à l'université de Valence pendant la décennie de 1560 (Font 2017 : 45), où il dû probablement connaître Juan Núñez, médecin lui aussi et enseignant de grec. Après son doctorat, en 1570 il partit à Rome et à son retour on le trouve documenté comme prêtre. À Majorque il fut protégé par Joan de Vic, évêque de Majorque et archevêque de Tarragona à partir de 1604 (le successeur, donc, de Joan Terès). Au cours de la même année, Binimelis fut dénoncé au Tribunal de l'Inquisition par cinq femmes, quatre desquelles moniales, dont il avait abusé sexuellement. Quelques années plus tard, il se retira dans la confrérie des jésuites créée par son ami Pere Gil pendant son séjour à Palma comme recteur du collège de Monti-Sion (1611-1615) (Moll 2017: 51 ; Galdeano 2015 : 44). Il faut souligner qu'à Barcelone le lulliste Pere Gil avait été élève de Francesc Calça (Galdeano 2015 : 38).

On voit, ainsi, comment ces textes, issus très probablement du *Consistori*, circulent dans le même cercle humaniste que nous avons esquissé à propos de Galès. Il faudrait voir si ce témoin est en réation avec le milieu du Gai Savoir Valencien ou avec celui de Majorque, qui est encore à étudier.

HISTOIRE DU MANUSCRIT

Le manuscrit fait partie du fonds Torrella, qui a été mis en dépôt aux Archives par Mariano Gual de Torrella Vilallonga en 1957 afin d'en assurer une bonne conservation et d'en faciliter la consultation pour les chercheurs. Peu avant sa mort, le 2 septembre 1979, Mariano Gual cède le fonds aux Archives de manière indéfinie. Le fonds Torrella est composé d'une documentation provenant des branches familiales qui sont apparentées aux Torrella, une lignée d'origine catalane (seigneurs de Torroella de Montgrí) qui repeupla Majorque après la conquête de Jacques I en 1229 : Gual-Despuig, Garau d'Aixartell et Doms (Le Senne 1983 : 95-101). Nous ignorons comment les notes de Binimelis sont arrivées au fonds Torrella.

BIBLIOGRAPHIE

ENSENYAT, Gabriel (2013 : 20-36).

ENSENYAT, Gabriel (2005 : 289-294).

NAVAS, Marina & MARTI, Sadurní (*sous presse*).

1.2. Tradition indirecte

1.2.1. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4817

Fin XV^e- début XVI^e siècle

Codex factice contenant des notes diverses, notamment linguistiques, d'Angelo Colocci (1474-1549).

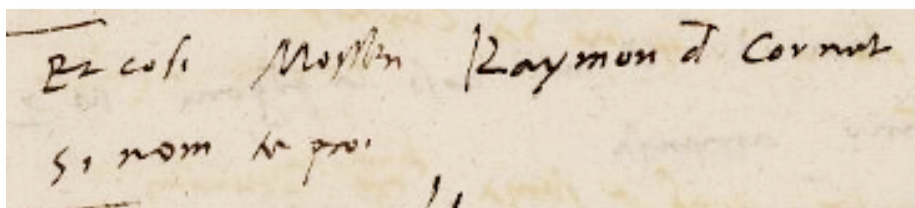
Aux feuillets 39v-40v du recueil, Colocci copie une liste de « chanson d'amors », accompagnées de quelques indications métriques, se trouvant dans un chansonnier perdu de lyrique occitane qui avait appartenu à Mario Equicola (1470-1525) :³³⁹

F. 39v. « Libro di Equicola | CHANSON D'AMORS »

Ces notes, reproduites pour la première fois par Debenedetti (1995 [1911] : 253), plus récemment par Cannata, qui identifie les textes cités (2012 : 163-4), et par Stefano Asperti (BEDT),³⁴⁰ contiennent dix-sept chansons de troubadours classiques, tels qu'Aimeric de Peguilhan, Gaucelm Faidit, Raimbaut d'Aurenga, Raimbaut de Vaqueiras, Bernart de Ventadorn, Lamberti de Buvalèl, et d'autres auteurs non identifiés. Parmi les chansons citées, en cinquième position, après la « chanson d'una donna : Ayssi con es » et avant « Naimeric de Peguglhan : per solas d'autruy » (PC 10.41),³⁴¹ on trouve celle de Cornet, qui est le seul poète du XIV^e siècle représenté :

F. 39v. « Et così Mossen Raymon de Cornet: Si nom te prò » [39]³⁴²

Figura 23. Vat. lat. 4817 (f. 39v), <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4817> [consulté le 5 avril 2019].



³³⁹ Différent du chansonnier *N* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 819), qui avait aussi appartenu à Equicola.

³⁴⁰ S. Asperti, « Guida introduttiva della BEDT », texte inédit mais que l'auteur nous a procuré avec amabilité (nous l'en remercions chaleureusement). Nous citons toujours à partir de la transcription d'Asperti, qui l'a collationnée avec les deux transcriptions précédentes. Par ailleurs, Asperti corrige les erreurs d'identification de Cannata et en identifie de nouvelles.

³⁴¹ Identification de Stefano Asperti.

³⁴² Cannata l'avait identifié comme un « frammento di testo grammaticale », sans tenir compte de la bonne identification de Debenedetti (2012 : 163).

Debenedetti souligna l'importance de la présence de Cornet : « Il ms., a quel che pare, pur non contenendo poeti della prima scuola, concedeva un larghissimo posto a rimatori del secolo XIII ; la sola eccezione qui è rappresentata da Raimon de Cornet, la cui attività si spinse sino a mezzo il secolo XIV, di cui il ms. conteneva una rima pur nota per altra via [il parle de *t*, auquel il faudrait ajouter *Sg*] » (1995 : 254). Il nous semble important de souligner que les chansons qui précèdent celle de Cornet, les quatre premières qui ont été citées, n'ont pas été identifiées,³⁴³ ce qui veut dire que d'autres auteurs de la même génération que Cornet y étaient peut-être aussi représentés.

Les commentaires accompagnant certaines chansons sont consacrés à la mesure des vers (octosyllabiques pour la plupart) et à la césure à la quatrième syllabe. Cornet se trouve sur la liste qui suit au commentaire : « tutti li versi fanno / la cesura ad 4 syllaba. lo verso cir- / cumflexo ... no varia mai » (f. 39v) et, en effet, la chanson de Cornet (39) est en vers décasyllabiques et présente uene césure *a minori*, dont la quatrième syllabe est toujours oxytone (4' + 6).

L'épithète « mossen » de la rubrique, contrairement au « frayre » de *t*, nous amène à penser à une source précoce, puisque les sources après *t* ont l'habitude de rubriquer « frare ». ³⁴⁴

À la fin de la liste incomplète, Colocci a aussi copié ce qui semble un ex-libris :³⁴⁵

F. 40v. « Guilhem Feraut cavalher senhor que fo de Garda de Teunes / Mil. e CCCLII. »

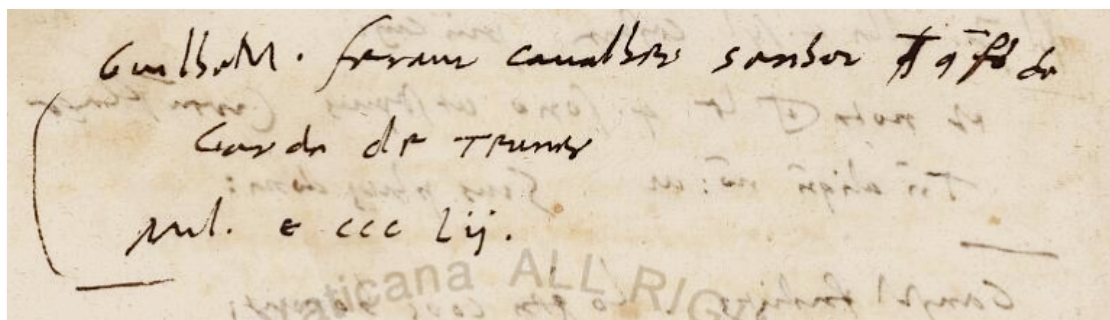
Debenedetti avait indiqué : « Le ultime parole : *Guilhem Feraut* ecc. difficilmente il Colocci le avrebbe copiato se fossero soltanto un appunto come noi troviamo non di rado sulle guardie dei mss. Trattasi d'una sottoscrizione dovuta forse a quello stesso che fece vergare il codice, che appartenerebbe alla metà del '300 » (1995 : 253), mais il semble que la critique n'ait jamais fait attention à cette donnée précieuse jusqu'à Stefano Asperti. Debenedetti et Cannata avaient transcrit « Cerda », mais il faudrait transcrire « Garda ».

³⁴³ Pour la troisième, celle qui précède Cornet, Asperti suggère PC 234.3, 406.2 ou 457.1.

³⁴⁴ La chanson est aussi copiée dans *Sg*, mais, malheureusement, la rubrique se trouvait dans le feuillet perdu. Toutes les rubriques de *Sg* nomment « Ramon de Cornet », sauf une qui parle de « frare ». Rappelons que Cornet fut prêtre avant 1324.

³⁴⁵ Un possesseur ou peut-être le compilateur, selon Asperti.

Figura 24. Vat. lat. 4817 (f. 40 v), <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4817>
[consulté le 5 avril 2019].



Grâce à cette note de Colocci, nous avons connaissance d'un autre témoin actuellement perdu qui datait soit de 1352, s'il s'agit du compilateur, soit d'avant, s'il s'agit d'un ex-libris. Il est difficile de savoir si Guilhem Ferant était le commanditaire ou bien le possesseur du recueil, mais sa nature noble et le type de notation nous font pencher pour la deuxième option. Il s'agit, très probablement, de Guilhem Ferant, chevalier, noble damoiseau, seigneur de La Garde-Théonier (Garda de Teunes),³⁴⁶ qui était viguier de la ville de Marseille en 1350 et 1351 (il ne l'était pas en 1357),³⁴⁷ et qui avait épousé « Maria de Mansaco ». ³⁴⁸ C'était le fils de Guillaume II de Glandèves Féraud (1317-1361, seigneur de Cuers, Thorame et Glandèves, grand sénéchal de Provence) et de Louise de Villeneuve d'Ampus.³⁴⁹

La seigneurie de la Garde se trouve dans l'actuel arrondissement de Toulon (département du Var). Cette localisation correspond bien à celle que Stefano Asperti avait établie parallèlement à nos recherches, identifiant « Teunes » à la région de Toulon (Teunés).³⁵⁰ Asperti se demande s'il n'y a pas un lien avec le troubadour Raimon Ferant, qui composa la *Vida de saint Honorat*, œuvre dans laquelle il raconte qu'il avait écrit une chanson en mémoire de Charles II d'Anjou.³⁵¹ Raimon Ferant, d'origine niçoise, était le

³⁴⁶ Archives départementales du Var, E516, Registre du notaire de La Garde Jean Ailhaud (1355-1357), consultable en ligne sur <<http://www.archives.var.fr>> [consulté le 30 octobre 2016]. Archives Municipales de Marseille, BB21, f. 19v, 20, 26r, FF14. Voir par exemple BB21, dans un conseil daté de 1350, f. 26r : « ...ad mandatum egregii et potentis viri domini guillelmi Faraudi militis domini de garda theunesii vicarii massilie civitatis... ».

³⁴⁷ *Histoire de la Ville de Marseille* (1696 : II, libr. XII, 221). *Histoire analytique...* (1843 : II, 29).

³⁴⁸ Archives départementales du Var, E516, Registre du notaire de La Garde Jean Ailhaud (1355-1357), f. 30.

³⁴⁹ *Dictionnaire de la noblesse* (1774 : VII, 246). *Histoire héroïque...* (1776 : 1, 493).

³⁵⁰ Teunes est cité dans la *vida* de Bertran del Poget.

³⁵¹ Voir aussi Clovis Brunel (1924).

fil de Guillaume Feraud III seigneur d'Ilonse, de la branche des Thorame (Sardou 1875), comme le père de Guillaume.³⁵²

La datation du chansonnier et la toponymie nous amènent à un milieu semblable à celui du chansonnier *f*, copié en Provence, probablement à Arles, peu auparavant.³⁵³ Rappelons que *f* et *Sg* sont les seuls chansonniers qui copient à côté des troubadours des poètes du XIV^e siècle, conçus comme une même tradition, dès le début, c'est-à-dire qu'ils font partie de leur « projet éditorial ». Ce chansonnier perdu s'y ajoute.

Ce témoin, même indirect, est précieux parce qu'il atteste la circulation de Cornet parmi les troubadours et qu'il s'agit de la seule notice témoignant de la circulation de notre auteur en Provence, au-delà de la région toulousaine et de la Couronne d'Aragon.

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE³⁵⁴

CANNATA SALAMONE, Nadia (2012).

PÉREZ BARCALA, Gerardo (2011).

DEBENEDETTI, Santorre (1995 [1911]).

ASPerti, Stefano (1985).

BORGHI, Luciana (2001).

ASPerti, Stefano, « Guida introduttiva della BEdT ».³⁵⁵

NAVAS, Marina (*en préparation RLR*).

1.2.2. Valence, Col·legi del Patriarca, ms. 627

XVIII^e siècle

Codex factice contenant des notes et matériaux divers sans folioter.

La deuxième unité codicologique (f. 3r-4v) conserve une table de deux manuscrits de « la gaya sciencia » aujourd'hui perdus, qui étaient à Gérone au collège des jésuites avant que ces derniers ne soient expulsés du pays ; elle a été élaborée par le prêtre Antoni Codorniu (1699-1770) sous la commande de l'érudit Gregori Mayans (1699-1781). Il s'agit de l'ainsi dénommé Chansonnier de Gérone, dont aucune étude

³⁵² Nous n'avons pas pu éclaircir le rapport familial entre le père de Raimon Feraud et le père de notre Guilhem.

³⁵³ Fabio Barberini (2012 : 180), Asperti (1995).

³⁵⁴ Voir bibliographie dans le catalogue de la Biblioteca Apostolica Vaticana [en ligne], <<http://www.mss.vatlib.it/guui/console?service=present>> et <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4817> [consulté le 12 mars 2016].

³⁵⁵ Nous remercions Stefano Asperti de nous avoir cédé ses notes encore inédites et pour ses commentaires éclairants sur ce manuscrit par nos échanges des mails.

consacrée à Cornet n'a tenu compte depuis que Vicenç Beltran s'est penché sur la question en 2006.³⁵⁶

Beltran souligne l'intérêt assidu sur les troubadours et la langue occitane que révèlent les échanges épistolaires des frères Mayans. Dans une lettre datée du 4 octobre 1761, Josep Finestres (1688-1777) informe Gregori Mayans du fait suivant : « en Gerona vi dos tomos en folio de la Gaya sciencia, en la librería de los padres jesuitas. » ; ce dernier lui demande alors s'il peut lui faciliter une copie du manuscrit. Désireux de savoir si cela valait la peine d'en commander une, Finestres explique ceci en novembre : « El P. Codorniu (...) ha respondido a la carta que le embié pidiendo una breve relación de lo que contenían los dos tomos del Gay saber ». Le 3 janvier 1762, il envoie à Mayans un résumé du contenu fait par le jésuite Antoni Codorniu (Beltran 2006b : 97-8). En décembre, Mayans envoie une lettre à son ami de Gérone Ignasi Ferrer i Roig pour lui commander la copie des manuscrits. Parmi les détails de la copie, signalons ce souhait spécifique de Mayans : « Deseo que empecemos por el *Doctrinal* de Ramon de Cornet ». À notre avis, Mayans est attiré par le traité de Cornet suite au commentaire qu'en fait Enrique de Villena dans son *Arte de trovar* (voir IV, 1.2.3), qui a été édité partiellement par Mayans dans *Orígenes de la lengua española* en 1737.³⁵⁷

Miquel Batllori localise la table de contenu faite par Codorniu, mais pas la copie, en supposant qu'elle ait été réalisée (Beltran 2006b : 99).

Après la mort de Gregori, son frère Joan Antoni Mayans (1718-1801) reprend la question. Dans une lettre datée du 18 février 1783, voici ce qu'il demande à Josep de Vega i Sentmenat (1754-1831, possesseur du chansonnier *VeAg* et peut-être d'un autre chansonnier catalan du XV^e siècle, le manuscrit 10 de la Biblioteca de Catalunya, un *descriptus* du ms. BnF, esp. 225) : « Traiganse estos Cancioneros Provenzales de Roma. El que avia en Gerona en poder de los expulsos se desaparecio », une disparition qui est donc due à l'expulsion des jésuites (Beltran 2006b : 95). Le 27 décembre 1783, Mayans raconte à Vega qu'il a vu à Madrid le « Cancionero Lemosín ». Dans une lettre adressée à Esteve Gatell du 27 janvier 1774, Mayans nous révèle le fait suivant : « Mi hermano Gregorio deseó conseguir una copia, pero las dificultades que le pusieron de ser mala letra, y de no aver quien la leyesse sino un escrivano ausente, a quien se avía de pagar la habilidad de descifrarla ; i otros pretextos semejantes le hicieron retirar su deseo de

³⁵⁶ Le résumé est entièrement issu de l'article de Beltran (2006b).

³⁵⁷ Contrairement à la rareté du traité qui est suggérée par Beltran (voir note 358).

conservar un monumento tan singular » (Beltran 2006*b* : 100). Cependant, le manuscrit ne se trouve pas aujourd'hui dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de Madrid.

Les notes de Codorniu révèlent que les deux tomes étaient in-folio. Beltran suggère que l'original n'était pas folioté et que quelqu'un, plus tard, l'avait paginé, et aussi que le second tome était factice : l'anthologie lyrique n'étant qu'une annexe afin d'offrir un exemple de la théorie des traités, ou bien étant copiée après sur des pages en blanc (Beltran 2006*b* : 102 et 114).

CONTENU

Tome I.

- 1) *Leys d'Amors*. Beltran l'identifie à la version de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, fonds Sant Cugat del Vallès, ms. 13, mais exclut la possibilité qu'il puisse s'agir d'un *descriptus* (Beltran 2006*b* : 103-4).

Tome II.

- 2) *Razos de trobar* de Ramon Vidal
- 3) *Regles de trobar* de Jaufre de Foixa
- 4) *Doctrinal* de Ramon de Cornet (sans la glose de Castellnou) : « Doctrinal de Ramons Cornet. En vers. Gramatica Figuras deka Rethorica, Art delas Rimas ».
- 5) *Compendi* de Joan de Castellnou
- 6) *Diccionari de noms equivochs* de Jaume March (?). Beltran fait remarquer que la description de Codorniu ne correspond pas exactement au dictionnaire connu de Jaume March et qu'une version plus complète de ce dictionnaire allait être offerte par ce chansonnier (Beltran 2006*b* : 107).
- 7) *Flors del Gay Saber*. Une version plus correcte que celle conservée par le reste des témoins (Beltran 2006*b* : 107).
- 8) Anthologie de poésie lyrique. « Poesias de Guillem del lant. de Johan Flamench. Pere Catala. Giraut de buruelh. Bernart Lorn. Ramonat de Mantaut. Nicolau de Canyellas. Bernat Palmarola. Antoni Çaplana. Leonart de Vallseca. Johan Çaplana. Gabriel darques. Miquel Lopis. Barthomeu Castellò ».

Dans cette petite anthologie, il y avait des troubadours classiques —Bertran de Born et Guiraut de Bornelh— et des poètes des XIV^e et XV^e siècles —Joan Flamenc (mainteneur du *Consistori* de Toulouse et chantre à la cour d'Elionor de Sicile, comme Joan de Castellnou), Ramon At de Montaut (copié aussi dans *Sg*), Guillem del Lant (que

Beltran propose d'identifier avec le Guillem Alaman qui débat avec Cornet), Antoni Çaplana ou Bartomeu Castelló, parmi d'autres (les deux derniers étaient promoteurs des concours poétiques qui ont eu lieu au XV^e siècle, à Valence et à Barcelone respectivement).

Beltran relève une structure semblable entre cette anthologie lyrique et celle de *Sg*, étant donné que toute la tradition poétique, depuis les troubadours classiques, en passant par l'école toulousaine et en allant jusqu'aux poètes du XV^e siècle, est traitée comme une tradition littéraire unitaire, ayant même des auteurs en commun (Bertran de Born, Guiraut de Bornelh et Ramon At de Montaut sont aussi dans *Sg*, et Peire Català se retrouve de même dans *VeAg*). Il suggère, à titre hypothétique, que les deux derniers poètes auraient pu être les commanditaires du manuscrit, en rapport avec le *Consistori* de la Gaya Science (Beltran 2006*b* : 114-6).

Il faut noter que Cornet et Castellnou sont copiés encore une fois ensemble, l'un après l'autre. Le manuscrit de Gérone, à la différence du reste des témoins, prouve la circulation du *Doctrinal de trobar* indépendamment de la glose de Castellnou.³⁵⁸ Le nouveau témoin de Majorque confirme l'autorité que Cornet avait, de manière isolée, en tant que maître de grammaire, en marge de la désautorisation de Castellnou.

HISTOIRE DU MANUSCRIT

Le ms. provient du fonds de l'érudit Gregori Mayans ; il est conservé dans les archives-bibliothèque du séminaire du Corpus Christi de Valence, connu comme le collège du Patriarca.

BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE

BELTRAN, Vicenç (2006*b*).

³⁵⁸ Beltran est surpris par ce fait : « El nostre compendi no dona de fet informació sobre el seu contingut ; podria tractar-se d'una versió exempta de l'obra, però també podria anar acompanyat de la *Glosa* que li va dedicar Joan de Castellnou. El fet que el ms. 239 de la Biblioteca de Catalunya, tan semblant al nostre i única font que ens l'ha conservat, contingui també la glossa ho fa sospitar. L'autoria de Joan de Castellnou consta a l'exposició en prosa que obre el tractat original ; si l'anotador hagués procedit en aquesta part amb descurança o desinterès, esperariem trobar l'autoria de Castellnou, no la de Cornet, i si l'hagués llegida sembla estrany que no hagués fet esment de la complexitat del producte. Podem sospitar que no li va cridar l'atenció. Amb tot, encara ens sorprèn més el fet que fos precisament per aquest tractat que Gregori Mayans volia que comencés la còpia ; qui sap si era conscient de la seva raresa. » (2006*b* : 105). Antoni Codorniu, comme Beltran insiste tout au long de sa description, est un lecteur avisé et sa description est très soignée ; il nous semble donc clair qu'il aurait averti de la glose si c'était le cas. Or, la brève description qu'il en offre correspond bien à la lecture du *Doctrinal* sans la glose. En outre, Mayans avait consulté le ms. 239 de la Bibioteca de Catalunya.

MESTRE SANCHIS, A. (1986-7 : 255-64).

1.2.3. À cette tradition, nous pouvons encore ajouter le témoin indirect d'Enrique de Villena, *l'Arte de trovar*, de 1433, dans lequel cet auteur fait référence au *Glosari* de Castellnou sur le *Doctrinal* de Cornet avec les mots suivants : « Después vino fray Ramón de Cornet e fizo un tratado en esta sciencia, que se llama *Doctrinal*. Éste no se tuvo por tan buena obra, por ser de persona no mucho entendida. Reprehendióse la Ioahn de Castilnou asumando *Los vicios esquivadores* » (Villena 1993 : 51).

1.3. Tableau général de la tradition manuscrite de Cornet³⁵⁹

BPP 558	Incipit (selon BPP)	Tradition	
1	Ab tot mo sen d'amor, si puesc faray	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
2	Als no sabens vuelh far un vers del joy	<i>t¹</i>	
3	Amors corals me fay dejotz un cas	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
4	Anc no cugie vezer	<i>t²</i>	
5 = 497.1	Ara·m dihatz, en Guilhem Alaman	<i>t¹</i>	
6	Aras fos hieu si malaut e cotxatz	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
7	Aras quan vey de bos omes fraytura	<i>t¹</i>	
8	A San Marsel d'Albeges, prop de Salas	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
9	Bels senhers Dieus, ab tu que m'as format	<i>t²</i>	
10	Ben es vilas, fols e mals e rustix	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
11	Cen castels e cen tors	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
12	Cors mot gentils, fons e grans mars d'apteza	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
13	De las vertutz que'n parlar fan mestiers	<i>t¹</i>	
14	Dels soptils trobadors	<i>t¹</i>	
15	D'ome suptil no·s merevilh degus	<i>t¹</i>	
17	El mes d'abril, quan vey per mieg los cams	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
18	En aycel temps qu'om no sen freg ni cauma	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
19 = 543.6	Frayre Ramons de Cornet, per amor	<i>t¹</i>	
20	Homs d'estamen deu tener son ostal	<i>t²</i>	
21	Ins en la font de cobeytat se bayna	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>
22	Intrar vuelh yeu guerrejar, si puesc tan	<i>t¹</i>	<i>Sg</i>

³⁵⁹ Le 16 correspond à la pièce « El dugat [...]or », que nous attribuons à Peire de Ladils.

BPP 558	Incipit (selon BPP)	Tradition
23	Iratz e fels soy d'une vielha negra	<i>t</i> ¹
24	Joys e dolors al mieu cors affan fan	<i>t</i> ¹
25	La gens me ditz qu'ieu soy nesses e pex	<i>t</i> ¹
26	Le mieus sabers joy desiran se pert	<i>t</i> ¹ Sg
27	Lo mieus cars filhs, un noble gardacors	<i>t</i> ² <i>VeAg</i> (ms. 8)
28 = 543.7	Mossen Ramon de Cornet, si'us agensa	<i>t</i> ¹
29 = 505.1	Mossen Ramons, per clercia	<i>t</i> ¹
30	Paux d'omes vey de sen tan frayturos	<i>t</i> ¹ Sg
31	Per tot lo mon vay la gens murmuran	<i>t</i> ¹
32 = 549.1	Pey Trencavel, ab vos vuelh tensonar	<i>t</i> ¹
33 = 467.1	Pres m'es talans d'un pec partimen far	<i>t</i> ¹ Sg
34	Quar mot ome fan vers – <i>Versa</i>	<i>t</i> ¹ BMT, 894 (<i>attribution Cardenal</i>)
35	Quar vey lo mon del mal pojat al sim	<i>t</i> ¹ Sg
36	Qui dels escax vol belamens jogar	<i>t</i> ¹ Sg
37	Qui vol en cort de gran senhor caber	<i>t</i> ¹
38	Razos ni sens no pot vezer lo moble	<i>t</i> ¹ Sg
39	Si no'm te pros vers, chansos o deportz	<i>t</i> ¹ Sg BAV, Vat. Lat. 4817 (<i>indirect</i>)
40	Un cug cujat cugie cujar cujan	<i>t</i> ¹
41	[...] ay plazer, quar mos cors se conorta	<i>t</i> ¹
42	[...] falhira, segon mon essien	<i>t</i> ¹
a	Amore, Dei Bernardus	<i>t</i> ¹
b	Mater Jesu, castrum virginitatis	<i>t</i> ¹
c	Al bo religios	<i>t</i> ¹
d	Al noble cavalier	<i>t</i> ¹
e	A sels que vol [...]	<i>t</i> ¹
f	[...] Als trobayres vuelh far	<i>t</i> ¹ M
g	Vec te libret de vos ensenhamens	<i>t</i> ²
h = 482.2	Bernat de Penassac – <i>Gloza</i>	<i>t</i> ¹
	Cunte de la luna noela – <i>prose</i>	<i>t</i> ¹
	Os credit legem tunc homo	<i>t</i> ¹
	Taula	<i>t</i> ¹
	Doctrinal de trobar	BC, 239 BAM, D. 465 inf. CPV, 627 (<i>indirect</i>)

2. Analyse de la tradition manuscrite

Dans tout l'ensemble de la tradition manuscrite de Cornet, sept témoins directs et deux indirects, nous pouvons distinguer deux parties bien différenciées : l'une est consacrée à la transmission de la lyrique (*t*, *Sg*, *VeAg*, BMT 894, BAV, vat. lat. 4817) et l'autre à la transmission de son œuvre grammaticale et rhétorique (BC 239, BAM D 465 inf., *M*, CPV 627). Cette division n'est pas banale étant donné que les deux traditions ne se mélangent jamais, sauf dans le cas du bref traité de *M* « Als trobayres vuelh far » (*Regla*, *f*) qui se trouve également dans *t*, faisant alors partie d'une épître (*d*) qui traite aussi d'autres sujets. Quant au chansonnier perdu de Gérone, par exemple, le *Doctrinal* de Cornet s'y trouve copié (sans la glose de Joan de Castellnou), mais notre auteur n'est pas cité parmi les poètes de l'anthologie qui termine le second tome (de même pour Castellnou).

On peut aussi observer l'origine diverse des témoins d'un point de vue géographique. Les notes de Colocci sur le chansonnier Equicola sont importantes parce qu'elles représentent le seul témoin qui révèle une circulation cornétienne en Provence. Nous avons ainsi connaissance de trois zones géographiques où Cornet circulait : le Languedoc, la Couronne d'Aragon et la Provence.³⁶⁰ Ce fait est tout à fait remarquable puisque la diffusion des poètes tardifs a lieu à un niveau plutôt local ou régional à cette époque-là (rappelons les poètes du chansonnier *f*, la présence de Guiraut Riquier ou At de Mons seulement dans les chansonniers languedociens *C* et *R*, par exemple).³⁶¹ En outre, il faut insister sur sa transmission dans la Couronne d'Aragon.³⁶² Six témoins sur les neuf conservés sont d'origine catalane. Cela s'explique en bonne partie par la tradition des traités rhétorico-grammaticaux, qui était particulièrement riche et pionnière dans la Couronne d'Aragon. En effet, le *Doctrinal de trobar* a une circulation exclusivement catalane : BC 239, le chansonnier de Gérone³⁶³, *M*³⁶⁴ et BAM D 465 inf. Dans ce sens, les deux témoins qui n'avaient jamais été pris en compte dans les études de

³⁶⁰ Pour la circulation dans l'aire qui correspond à la Provence, voir surtout S. Asperti (1995).

³⁶¹ Voir notamment S. Asperti (2002).

³⁶² Soulignée par P. Olivella (1998*a* et *b*).

³⁶³ Son origine est *stricto sensu* incertaine, bien qu'il existe certaines preuves évidentes à ce propos : l'analogie avec BC 239 que révèle Beltran tout au long de son article, la variante rédactionnelle des *Leys* qui est comparable à celle du manuscrit de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, fons Sant Cugat del Vallès, ms. 13 (Beltran 2006*b* : 103), et finalement le choix des poètes dans l'anthologie qui accompagne les traités.

³⁶⁴ On ne connaît pas l'origine de l'antigraphe de Binimelis, mais la langue y est très catalanisée.

Cornet, *M* et le chansonnier de Gérone, certifient ce que l'on savait déjà sur le rôle capital de la Couronne d'Aragon dans la diffusion de cette tradition grammaticale. Nous pourrions encore argumenter sur la circulation catalane du *Doctrinal* en faisant référence à son destinataire, l'infant Pierre d'Aragon, toutefois nous sommes de l'avis que ce fait est la conséquence de cette tradition catalane de traités poétiques.

Or, la tradition des traités de poétique ne suffit pas pour expliquer le succès de Cornet de l'autre côté des Pyrénées. Deux des quatre chansonniers sont aussi d'origine catalane (*Sg* et *VeAg*). Avec Miriam Cabré (2015) et Sadurní Martí (2009), précédés notamment de l'étude d'Asperti (1985), nous avons expliqué la position primordiale qu'occupait la Couronne catalano-aragonaise dans l'héritage de la culture post-troubadouresque, dans laquelle Ramon de Cornet et Joan de Castellnou ont une position privilégiée. Notons que ces derniers circulaient ensemble, soit dans la tradition grammaticale (BC 239, *M*, chansonnier de Gérone), soit dans la tradition lyrique (*Sg*). Chez Joan de Castellnou, cela va de soi : il était, comme Cornet, d'origine occitane, mais aussi directement vassal du roi d'Aragon après être entré comme chantre dans la chapelle royale (Martí 2017). Ce n'est pas le cas de Cornet, dont toute la trajectoire connue eut lieu à Rouergue, Toulouse et Air-sur-l'Adour, à l'exception de son *Doctrinal*. On pourrait se demander si ce n'est pas à partir de la cour de l'infant Pierre, poète lui aussi et protecteur important, que le corpus lyrique de Cornet commence à se diffuser en Catalogne, peut-être de façon parallèle au *Consistori* toulousain (dont Castellnou était *mantenedor* selon les rubriques), même si les traités poétiques et l'œuvre lyrique circulent séparément, ou encore par d'autres voies.³⁶⁵ Quoi qu'il en soit, Cornet fait partie de l'héritage poétique catalan, comme le prouve aussi son influence sur certains auteurs du XV^e siècle, notamment Joan Berenguer de Masdovelles.

Un autre trait remarquable qui caractérise l'ensemble de la tradition cornétienne est son large éventail chronologique, l'intérêt qu'une partie de son corpus suscite encore deux siècles plus tard. Cet intérêt est centré sur deux aspects doctrinaux : la didactique morale d'un côté (*VeAg*, BMT 894), et le traité rhétorico-grammatical de l'autre (*M*, BAM D 465 inf., chansonnier de Gérone). Quant à ce dernier, il faut signaler le rôle des humanistes et des érudits illustrés ; en effet, grâce à leur intérêt envers la poétique

³⁶⁵ Voir II, 3.3.

occitane,³⁶⁶ la tradition s'est accrue de quatre témoins : *M*, BAM D 465 inf., ainsi que les témoins des manuscrits perdus d'Equicola et de Gérone. On pourrait encore en ajouter un cinquième : le *descriptus* du BC 239 (BNM 13405), à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles. Cet intérêt est surtout linguistique : Colocci note la mesure du vers et les accents dans BAM D 465 inf., Pinelli (ou Galès) ne copie pas le *sirventes* qui est inclus dans le *Doctrinal* à titre d'exemple du bon *trobar* (qui se termine au troisième vers avec un « etc. »). Chez Joan Binimelis, nous ne savons pas s'il ne copie que la partie grammaticale de l'épître *d* comme *t* la conserve, ou bien si le traité circulait déjà de manière indépendante, chose plus probable car il est copié conjointement avec le *Compendi* de Castellnou.

Nous avons constaté que les possesseurs de ces manuscrits modernes, qui apparemment n'ont aucun rapport les uns avec les autres, s'inscrivent dans un réseau restreint d'intellectuels qui favorise la circulation fluide de ces œuvres qui font partie d'un des leurs intérêts partagés. Rappelons que certains de ces érudits sont enseignants de rhétorique ou de langues classiques, et leur intérêt converge avec celui du milieu du *gai saber* ou du *Consistori*, qui reste actif pendant l'époque moderne assurément grâce à ce cercle d'humanistes.³⁶⁷ Ce milieu devient ainsi un maillon de cette chaîne de la transmission. En fait, l'existence du *Consistori* dans l'époque moderne est encore un mystère à résoudre, tels les concours de Valence et de Majorque et le rapport qui s'établit entr'eux. Nous sommes d'accord avec Rossich lorsqu'il affirme : « No tenim notícia de certàmens a Barcelona entre 1488 i 1580. El fet contrasta amb el que sabem sobre els valencians, amb nou certàmens documentats entre 1488 i 1532. Però també és significatiu que immediatament després no en coneguem més, a València, fins a l'última dècada del segle. Ara: més que d'un gran buit, crec que s'ha de parlar d'una supervivència soterrada. Els certàmens van continuar existint, perpetuant els noms de 'gai saber' i de 'gaia ciència'. (...) Només havent-hi hagut algun tipus de continuïtat es pot explicar que el certamen de Barcelona a la immortalitat de l'ànima, l'any 1580, convoqués els "doctes y studiosos en la Gaya Ciència".» (2003 : 88-89), et plus avant : « Sí: els certàmens viuen un moment d'esplendor [1580-1601]. Malgrat les reticències dels actuals historiadors de la literatura, els concursos literaris complien una funció social

³⁶⁶ Voir notamment l'excellente étude de Debenedetti (1995), précédée de l'étude de C. de Lollis (1889).

³⁶⁷ Pour le *Consistori* à l'époque moderne, voir les études de Rossich.

important.» (2003 : 93). Les concours, loin d'être un loisir démodé, représentent une manifestation culturelle qui bénéficie d'un prestige parmi les intellectuels.

Les témoins modernes, et ceux de la tradition indirecte, nous fournissent parfois des informations sur leurs antigraphes, qui deviennent des données précieuses pour l'étude de la transmission et de la circulation du corpus de Ramon. C'est ainsi que les notes de Colocci sur un manuscrit aujourd'hui perdu nous informent sur son appartenance à Equicola, mais aussi sur sa datation (*ante quem* 1352), son aire géographique (Provence) et son possesseur ou commanditaire (Guilhem Feraut). Les notes de l'abbé Codorniu sur le contenu du chansonnier de Gérone, aujourd'hui disparu, suggèrent un codex que l'on peut dater de la moitié du XV^e siècle. La copie de Pinelli (BAM D 465 inf.) nous apprend l'origine catalane de l'antigraphe, sa richesse matérielle, et son possesseur, Pere Galès, sans aucune piste qui puisse nous orienter d'un point de vue chronologique. Finalement, la copie de Joan Binimelis (*M*) semble tirée d'un manuscrit du XV^e siècle, peut-être issu du *Consistori* de Valence.

Quant aux deux derniers témoins où la poésie est copiée (*VeAg* et BMT 894), l'intérêt s'est surtout porté sur les compositions ayant un caractère moral. Parallèlement à son autorité en matière de *trobar*, le statut du poète moral dont Cornet allait bientôt jouir a perduré au fil du temps. Dans ce sens, les confusions de la tradition entre son œuvre et celle de Peire Cardenal nous semblent très significatives : dans *Sg*, une composition de Cardenal est attribuée à Cornet, tandis que dans BMT 894 c'est la *Versa* de Cornet qui est attribuée au troubadour du Puy. Cette erreur de transmission révèle une circulation commune, confirmée dans le chansonnier *VeAg*, où une main plus tardive ajoute dans un cahier supplémentaire du ms. 8 le *Gardacors* de Cornet, conjointement avec une pièce morale de Jaume Rovira et un *sirventes* que la rubrique attribue (de manière erronée encore) à Peire Cardenal.

Il faut encore signaler que *VeAg* copie à partir du chansonnier d'origine (ms. 7, f. 20r) une *cobla esparsa* anonyme, qui n'est autre que la troisième *cobla*³⁶⁸ du *sirventes* de Peire Cardenal « Tostemps azir falsetat et engan » (PC 335.57), justement le *sirventes* qui avait été attribué à Cornet dans *Sg*. Outre la proximité des sujets et du style des deux auteurs, surtout quant à la vision pessimiste de la crise des valeurs, nous avons exposé (dans IV, 1.1.2) les raisons qui, selon nous, semblent avoir favorisé la fausse attribution

³⁶⁸ Ou deuxième dans certains manuscrits.

dans *Sg*, notamment la coïncidence mélodique, rythmique et des timbres entre la pièce de Cardenal (PC 335.67) et les deux pièces suivantes (36 et 33). Même si ces raisons ne peuvent expliquer les autres exemples, il me semble qu'elles soient des critères importants à prendre en considération dans de futures recherches sur *Sg* et sur les chansonniers en général.

Il y a encore un fait qui nous semble important à remarquer : ce poème de Cardenal est justement le poème par lequel la section de Cardenal débute dans les chansonniers *AJD*^b (dans *IKR*, il occupe la deuxième position). D'après la critique, l'ordre des poèmes de cette section, avec ce poème en tête, remonte à la collection de Cardenal (ou *liederbuch*) recueillie par Miquel de la Tor.³⁶⁹ Cardenal était en tête de la section des *sirventes* dans les chansonniers *IKM*, et il ouvre le chansonnier dans *J* (du Languedoc oriental et qui justement contient une section de *coblas esparsas*) et dans le manuscrit perdu de Visconti-Sforza.³⁷⁰ Cela prouve l'intérêt croissant envers la matière morale, dont le troubadour auvergnat s'érige en maître, une autorité qui sera quelques années plus tard partagée avec Cornet, et cela confirme aussi, comme le fait le chansonnier Equicola, la circulation de Cornet parmi les troubadours. Soulignons que chez la bibliothèque d'Ausiàs March il y avait le recueil de Miquel de la Tor, qui devait commencer par ce *sirventes* de Cardenal : « Item hun libre en pergami, cubertes de fust ab aluda vermella. Comença Mestre Miquel de la Tor es de la Gaya Sciència » (Pagès 1990 : 113; Cingolani 1990-91 : 54 ; Careri 1996). On pourrait se demander si « gaya sciència » ne fait référence qu'aux poèmes de Cardenal ou si le recueil copiait aussi d'autres auteurs du XIV^e siècle.

En effet, et en accord avec Sergio Vatteroni, le « style Cardenal » a connu un sort favorable en Catalogne,³⁷¹ bien que l'attribution soit presque toujours problématique. Au-delà du chansonnier de March, Cardenal est copié dans deux des trois chansonniers catalans (*Sg* et *VeAg*) et dans deux autres manuscrits de manière extravagante. Le *sirventes* copié dans *VeAg* (PC 335.51a) en lui étant attribué, mais dont la paternité est sans aucun doute catalane, se trouve aussi copié dans un manuscrit catalan de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e, qui compile des recettes médicales (Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 850) (Vatteroni 2002). La chanson mariale anonyme

³⁶⁹ À propos de ce chansonnier, voir Careri (1996).

³⁷⁰ G. Gröber (1877 : 350), F. Zinelli (2002 : 246-247), F. Zufferey (1987 : 293-309), D. S. Avallé (1993 : 86-9), S. Vatteroni (2013 : 47).

³⁷¹ L'influence de Cardenal dans la Couronne d'Aragon mériterait une étude à part.

« Flor de Paradis, Regina de bon aire » (PC 461.123) avait été attribuée à Cardenal par un témoin catalan perdu du monastère de Sant Pere de les Puel·les de Barcelone (Valls y Taberner 1912 : 347-50). Les *coblas* «Tostemps volgram vengues bonaventura » (PC 335.59) n'ont pas de circulation catalane, mais elles sont, d'après Vatteroni, d'un auteur catalan postérieur, « forse in quel tardo ambiente poetico tolosano », à en juger par l'influence de Cerverí de Gérone et les graphies catalanisées (Vatteroni 2012 : II, 721).

Il faut ajouter à cela les auteurs catalans qui citent dans leurs œuvres des vers de Cardenal :³⁷² Berenguer d'Anoia dans son *Miralh de trobar* cite les v. 9-16 de PC 335.6 (attribués à Aimerich de Peguilhan dans le manuscrit *H* et à « P. Cardona » dans le ms. catalan BC 239).³⁷³ Ramon Muntaner cite les v. 9-10 de PC 335.30 dans sa chronique (chapitre 37, attribué à Montanhagol) (Vatteroni 2013 : I, 446). Francesc de la Via, auteur du XV^e siècle, cite la troisième *cobla* de PC 335.4 dans son *Procés* (v. 2507-2514, attribué à « us juglas de Tolosa l qui fon bon trobador »³⁷⁴). Le témoin de tradition indirecte qui explicite le mieux la réception catalane de Cardenal est l'un des traités poétiques du Cançoneret de Ripoll : « mas es de materia tota moral, de ço qui's pertayn a nodriment, axi con son comunament tots los cantas d'En P. Cardenal, qui son tots morals » (Marshall 1972 : 102).³⁷⁵ En effet, Cardenal devient le plus grand représentant de cette veine de poésie morale et religieuse, à laquelle s'ajoutera en moindre mesure Cornet, en concurrence avec son prédécesseur.

Selon nous, l'aspect le plus remarquable dans la tradition cornétienne, c'est qu'elle témoigne de toutes les phases de sa transmission, ce qui est tout à fait exceptionnel et rare —même unique— dans la tradition occitane. Cette transmission graduelle s'observe dans le groupe consacré à la lyrique. Dans celui-ci, quatre manuscrits sont des chansonniers (ou l'étaient, étant donné le manuscrit perdu d'Equicola) et un manuscrit conserve une pièce parmi les œuvres en prose (BMT 894), que nous avons mise en rapport avec l'aspect didactique des textes copiés. Les deux chansonniers les plus

³⁷² Dans la tradition occitane, il n'y a que Cornet dans son *Doctrinal* (v. 410) et le *Breviari d'Amors* qui citent Cardenal.

³⁷³ J. H. Marshall (1972), S. Kay (2013).

³⁷⁴ Éd. Arseni Pacheco dans RIALC. D'attribution douteuse, l'origine toulousaine du poète pourrait être inventée à partir de la dédicace « Al pro comte de Tolza mo senhor » (v. 33, Vatteroni 2013 : I, 177). Cette attribution correspond assez bien avec celles qui concernent Cornet.

³⁷⁵ Or, même si le manuscrit BMT 894 est d'origine albigeoise, une œuvre catalane s'y trouve copiée (Raimon de Perelhos).

anciens, compilés peut-être du vivant de Cornet ou peu après sa mort, sont le Registre de Cornet et le chansonnier Equicola, plus ou moins contemporains.

Le Registre de Cornet est exceptionnel, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, il s'agit d'un chansonnier consacré à la figure de Cornet compilé à Toulouse, très probablement au *Consistori del Gay Saber*, dans son milieu d'influence. D'un côté, l'un de ses antigraphes est un chansonnier d'auteur,³⁷⁶ compilé assurément par Cornet lui-même, qui fait peut-être ajouter à la fin des poèmes d'autres auteurs, comme les premiers lauréats au concours toulousain ou le *sirventes* de son père.³⁷⁷ Le reste du chansonnier témoigne d'une deuxième et troisième phases, qui semblent avoir été compilées à partir de matériel arrivé au fur et à mesure, où un autre poète a aussi sa place, Peire de Ladils, mais à l'arrière-plan, derrière la figure de Cornet, qui s'érige comme le poète principal chez ses contemporains.

D'un autre côté, le Registre présente une autre particularité dans l'ensemble de la tradition occitane : l'insertion de pièces latines parmi celles occitanes. L'explication est simple : le but de *t* est de compiler l'œuvre complète de Cornet. Le Registre de Cornet, conjointement avec une pièce de Peire de Lunel ajoutée par une main postérieure dans *R* et le Chansonnier du Roi (*W*), sont les seuls témoins qui montrent bien comment les poèmes en latin d'un auteur pouvaient cohabiter avec ses poèmes de tradition troubadouresque.³⁷⁸

Finalement, *t* est le seul manuscrit occitan à témoigner de ce qui paraît être un stade antérieur à l'anthologie. Les autres chansonniers contemporains qui transmettent la production lyrique de la première moitié du XIV^e siècle, tels que le chansonnier provençal *f* ou, un peu plus tard, le catalan *Sg*, comprennent toujours une anthologie de troubadours classiques et la sélection de poètes contemporains constitue une section supplémentaire, qui complète le bloc majoritaire du chansonnier. Seul le Cançoneret de

³⁷⁶ Dans le sens large du terme, *liederbuch*, comme l'a conçu Gröber (1877), c'est-à-dire un recueil compilé par l'auteur lui-même ou par un ami ou admirateur. Toutefois, il pourrait s'agir aussi d'un chansonnier d'auteur dans le sens plus restreint, comme l'a conçu Bertolucci (1978 et 1989), mais nous n'avons pas de preuves suffisantes pour l'affirmer.

³⁷⁷ Dans la tradition italienne, nous avons l'exemple du chansonnier de Nicolò de' Rossi, contemporain à Cornet ; cet auteur, après avoir fait copier par deux écrivains son corpus de cent sonnets composés entre 1328 et 1338, ajoute une sélection de poètes locaux (voir Corrado Bologna 1986 : 528). Dans la tradition catalane et plus d'un siècle après, on trouve le chansonnier de Joan Berenguer de Masdovelles, un recueil personnel qui inclut des poèmes de son oncle et de son frère (voir V. Beltran 2006a).

³⁷⁸ À propos de la présence de Lunel dans *R*, voir F. Zufferey (1987 : 1-29). Pour le chansonnier du Roi, il faudra attendre le résultat du projet ARN MARITEM, coordonné par Federico Saviotti & Christelle Chaillou-Amadiéu.

Ripoll ne copie que des poètes de la même génération, mais, à la différence de *t*, il est présenté sous forme de bref recueil collectif, peut-être pour illustrer les traités de versification qui précèdent l'anthologie (d'une manière semblable au chansonnier perdu de Gérone, même si celui-ci compile aussi des troubadours classiques parmi les auteurs contemporains au recueil).

De cette façon, *t* pourrait représenter le chaînon manquant que l'on a proposé pour les chansonniers d'auteur ou les collections monographiques des troubadours du XIII^e siècle (comme le *libre* de Guiraut Riquier dans *R*,³⁷⁹ les poésies de Peire Cardenal recueillies par Miquel de la Tor notamment dans *T^p* ou *D^b*,³⁸⁰ ou le chansonnier de Cerverí de Girona dans *Sg*)³⁸¹, étant le seul témoin occitan conservé qui est relatif à cette pratique des chansonniers personnels et qui a pu servir d'antigraphe aux sections d'auteurs dans les anthologies.

Dans la même période, on est passé d'une diffusion des œuvres de Cornet au sein d'un chansonnier d'auteur contemporain et de facture modeste (*t*), à une sélection de son corpus dans des anthologies au-delà de sa région. Le chansonnier perdu Equicola témoigne de la circulation de la production de Cornet en Provence. Dans celui-ci, Cornet n'est plus une figure principale (son œuvre a été passée au crible en faisant partie d'une anthologie), mais il est considéré en qualité de classique, au même titre que les troubadours, parmi lesquels il est copié juste avant Aimeric de Peguilhan. Malheureusement on ne connaît pas la facture matérielle du chansonnier Equicola, mais 25 ans plus tard, le chansonnier *Sg* copie une sélection de son corpus sous une section d'auteur dans un codex luxueux. Ce fait montre bien que l'on appréciait cet auteur à la Couronne d'Aragon, dans le milieu courtois de la fin du XIV^e siècle. Cette section d'auteur est au même niveau hiérarchique que les troubadours classiques, mais à la différence du chansonnier Equicola, Cornet et ses contemporains sont copiés après l'anthologie troubadouresque, et sont donc perçus comme une nouvelle école poétique, comme l'avait souligné Asperti (1985 : 73-4). Ce dernier a suggéré que le chansonnier Equicola, qui est antérieur, n'avait pas encore le recul que l'on peut apercevoir dans *Sg*. Il

³⁷⁹ Voir notamment Valeria Bertolucci-Pizzorusso (1978, 1989 et 1991).

³⁸⁰ Voir notamment S. Vatteroni (1998), F. Zufferey (1987 : 293-309).

³⁸¹ Pour *Sg* voir notamment M. Cabré (2001).

faut aussi signaler que, dans cette nouvelle école poétique, Cornet maintient le rôle de poète en chef, conjointement avec Castellnou.³⁸²

La variété des genres présents dans *t* a diminué dans la sélection du corpus de Cornet réalisée dans *Sg*. Sur les dix-huit compositions conservées (rappelons qu'il manque au moins un feuillet), il y a dix *cansos*, cinq *vers*, deux *sirventes* et une *tenso*. Même si les genres « canoniques » y sont représentés, on remarque la prépondérance de la *canso*, qui est justement le genre copié dans le chansonnier Equicola. *Sg* est le dernier témoin manuscrit de la tradition cornétienne à s'intéresser aux *cansos* de Cornet ; toutefois, l'empreinte de notre auteur perdure encore chez des auteurs du XV^e siècle, comme le poète catalan Joan Berenguer de Masdovelles, ou dans certaines pièces compilées dans le Registre de Galhac, devenant alors un véritable modèle de l'artifice formel. À cet égard, il est important de remarquer que les chansons qui ont servi de modèle à Masdovelles se trouvent toutes copiées dans *Sg*.

Pilar Olivella avait indiqué à propos de *Sg* que « la production lyrique de Raimon de Cornet qui intéressa le plus la Catalogne fut celle que le poète composa selon les canons les plus classiques de la lyrique troubadouresque. Les compositions consacrées à l'amour occupent ainsi une place privilégiée dans les goûts littéraires du public potentiel du manuscrit, qui ignore, en revanche, les textes de Cornet qui traitent des thèmes liés avec l'histoire et la société occitanes du XIV^e. » (1998a : 52). Par ailleurs, Stefano Asperti avait remarqué que la sélection d'auteurs prestigieux de *Sg* devient le modèle poétique de la nouvelle poésie catalane (1985 : 73-4). Simone Ventura (2001 : 274) y ajoute que le choix des troubadours classiques dans *Sg* est effectué sur base d'un aspect « elevato » et « più arteffatto » de la composition poétique, proche de ce que l'on a appelé traditionnellement *trobar ric*. Ainsi, le poids des traités poétiques en Catalogne et l'importance de la forme justifient bien la présence de Cornet dans *Sg* et dans la tradition littéraire catalane. D'ailleurs, nous envisageons l'hypothèse que l'antigraphe de la section des poètes du XIV^e siècle, copiée juste après les sections de Castellnou et de Cornet, provient du *Consistori*, soit toulousain soit barcelonais, fait qui pourrait expliquer les nombreuses références au concours et leurs prix dans les rubriques.

Le Registre de Cornet ne semble pas être la source de *Sg* ni d'aucun autre témoin conservé. Par la collation des leçons entre *Sg* et *t*, on observe que certaines pièces

³⁸² Ils seraient suivis de Ramenat de Montaut (Cabré & Martí 2010 : 123).

proviennent de modèles différents : par exemple, un indicateur serait l'absence ou la présence d'une deuxième *tornada* qui ajoute un nouveau destinataire. Parfois, il semblerait même que les deux chansonniers reflètent deux stades rédactionnels différents (dans 6, et peut-être dans 26). Perugi affirme, en se basant sur la rétractation de Cornet en ce qui concerne son passé spirituel, qu'il s'agit de variantes d'auteur et que *Sg* représenterait une version antérieure à celle de *t* (1985 : 99-102). Olivella a démenti certaines affirmations de Perugi avec des arguments solides qui montrent que les variantes sont dues à des questions stylistiques. Olivella, avec prudence, laisse ouverte la possibilité d'un copiste « audacieux » qui aurait innové (1998a : 61 ; 2002a : 411-21).

Nous désirons signaler un fait qui nous semble significatif —même s'il ne s'agit que d'une présomption qui demanderait en fait une étude approfondie. *Sg* et *VeAg* ont toujours occupé une place marginale dans les éditions critiques des troubadours et, en général, ont reçu un traitement à part dans l'ensemble de la tradition occitane, parfois à cause des variantes adiaformes. Federico Saviotti a édité une chanson de Raimbaut de Vaqueiras (PC 392.2) de manière synoptique parce que les variantes adiaformes peuvent être des variantes d'auteur : « Anche tra i testimoni che tramandano questo testo, infatti, vi è un codice, *Sg*, in cui sono confluite tradizioni non riconducibili a quelle degli altri canzonieri e che presenta una serie di varianti adiaforme *singulares*. Ambedue le “versioni”, quella di *Sg* e l'altra, appaiono corrette e sostenibili » (2009 : 232). Saviotti constate un autre cas semblable chez Guillem de Berguedà (PC 210.2) qui avait été remarqué par Martí de Riquer dans son édition aussi comparative de cette pièce (Riquer 1971 : II, 47-53). Ces variantes, qui par ailleurs sont très semblables à celles que nous pouvons observer chez Cornet (notamment dans 6), proviennent toutes justement du même témoin, *Sg*. Chez Cornet, l'éditeur se trouve face à une tradition de deux témoins qui sont assez proches chronologiquement de l'auteur ; par contre, chez Vaqueiras et chez Berguedà, les textes sont transmis par seize et huit témoins respectivement, et seul *Sg* rapporte les variantes *singulares*. Il paraît peu probable que *Sg* ait eu accès, du moins pour trois auteurs différents, à une version distincte du reste de la tradition. Il faudrait certainement le vérifier pour le restant des textes compilés dans *Sg*, mais il semble en tout cas que la possibilité d'Olivella s'avère plus sûre et qu'il soit plus simple de penser, face à l'ensemble de ces exemples, à un copiste-poète qui intervient dans ce manuscrit. Au-delà de ces variantes adiaformes, il y a un autre argument (intuition plutôt) qui ne

me semble pas attribué à l'auteur : la cinquième *cobla* du *sirventes d'escax* (36) à *Sg* ne se trouvant pas dans *t*, celle-ci me semble fautive parce qu'elle est plus simple que le reste du poème, elle reprend des motifs qui apparaissent dans les *coblas* précédentes et nous n'y reconnaissons pas la langue de l'auteur.

Un autre aspect à commenter de la tradition manuscrite de Cornet est la diversité matérielle des témoins³⁸³ et la tradition lyrique compilée. Perugi, dans le chapitre « Appuntamento a Rodez » (1985 : 161-91), établit une analogie suggestive relative au rapport entre *Sg* et *t¹-t²* d'un côté, et entre *CR* et *f* d'un autre. Les chansonniers provençaux *C* et *R* correspondraient à *Sg* du point de vue de la confection (manuscrits de grand format, de luxe, produits courtois qui fixent une tradition lyrique) et le chansonnier *f* correspondrait à *t¹-t²* (manuscrits de format moyen, en papier, d'un milieu plutôt bourgeois et de diffusion régionale). La proportion est résumée dans le schéma « CR : f = Sg : AB [t¹-t²] » (1985 : 191). Les témoins qui couvrent la zone géographique constituée par Narbonne-Béziers, la Catalogne, la Provence et Toulouse, où « al centro di questa piccola constelazione brillava la corte de Rodez » (1985 : 164), avec deux auteurs qui seraient comme des traits d'union : Cerverí de Girona entre la Catalogne et Rodez, mais aussi le père de Cornet entre Rodez et Toulouse.

Stefano Asperti a souligné que l'école toulousaine, se trouvant dans le canon fermé et fixé par *Sg*, allait disparaître cinquante ans plus tard dans *VeAg*, le vaste ensemble de la tradition lyrique qui était en vogue à la Couronne d'Aragon (1985 : 74-5). Cependant, le chansonnier perdu de Gérone, qui devait être contemporain ou plus moderne que *VeAg*, conserve dans son anthologie des poètes de l'école de Toulouse, tels que Ramenaut de Montaut (copié dans *Sg*), Joan Flamenc et peut-être Guillem Alaman (d'après l'identification hypothétique de Beltran). Cette anthologie, ajoutée peut-être pour exemplifier la théorie des traités, rassemblait des troubadours, des auteurs du XIV^e siècle et du XV^e sans distinction. La sélection semble rejoindre la tradition de *Sg* : outre l'école toulousaine, on trouve dans *Sg* les troubadours classiques copiés, Bertran de Born et Guiraut de Bornelh, ce dernier recevant un statut éminent (Beltran 2006b : 110-6). En tout cas, les trois manuscrits montrent bien que la réception de la lyrique troubadouresque et la poésie du XIV^e siècle étaient conçues comme un continuum.

³⁸³ Nous n'avons aucune piste dans ce sens pour le chansonnier Equicola.

Asperti avait aussi relevé que la tradition manuscrite montre une évolution des goûts littéraires tout au long du temps.³⁸⁴ Il est vrai que la thématique amoureuse qui prédominait dans le chansonnier Equicola et dans *Sg* a été remplacée par celle doctrinale, le seul aspect du corpus de notre auteur qui a persisté dans sa tradition lyrique au-delà de la fin du XIV^e siècle. En effet, à l'exception de *t* où devait être copiée toute son œuvre lyrique, Cornet est présenté dans sa tradition plus ancienne comme proche des troubadours classiques et plutôt en tant que maître de l'artifice formel, dans le même sens qu'Arnaut Daniel. En revanche, sa tradition tardive révèle, de façon parallèle aux traités sur l'art de *trobar*, son autorité morale et doctrinale, dans le même esprit que Peire Cardenal (*VeAg*, BMT 894). Toutefois, il faut insister sur l'aspect suivant : la voie poétique fixée par *Sg* survit encore, et ce, parallèlement à la veine morale et aux autres influences venues a posteriori que reflète *VeAg*, comme la poésie française par exemple. Le chansonnier de Gérone et la trace laissée chez certains auteurs par la complexité formelle de Cornet, surtout quant aux jeux de rimes exploités dans ses chansons, révèlent cette coexistence de styles qui se manifeste encore au XV^e siècle, du moins dans un milieu proche des *Consistoris*.³⁸⁵ Même si cette tradition est mineure, elle pourrait peut-être correspondre à la poétique plus « classicisante » et proche du modèle d'Arnaut Daniel que cultivent des poètes catalans tels que Jordi de Sant Jordi ou Andreu Febrer. Ainsi, même si la critique parle de *revival* chez ces auteurs, nous nous demandons s'ils suivent cette veine poétique vivante au XIV^e siècle, lorsqu'Arnaut Daniel devient aussi un modèle pour Cornet.

En définitive, les manuscrits conservés, ou ceux pour lesquels nous avons la preuve de leur existence, témoignent bien de l'évolution descendante de la transmission poétique de Cornet. De son vivant ou peu après sa mort, un chansonnier lui a été consacré (*t*) et son œuvre a circulé parmi les troubadours en dehors des confins de sa propre région (Provence, chansonnier Equicola). Quelques décennies plus tard, Cornet est l'objet d'une section d'auteur remarquable dans un chansonnier courtois catalan (*Sg*) et a un statut de « classique », tout en étant considéré toutefois comme faisant partie d'une tradition à part face aux troubadours classiques. D'une sélection de son corpus, on passe, près d'un siècle plus tard, à la copie sporadique d'une seule œuvre ayant une thématique morale et liée à la réception de Cardenal (BMT 894, *VeAg*).

³⁸⁴ S. Asperti a signalé cette évolution entre *Sg* et *VeAg* (1985 : 74-75).

³⁸⁵ Voir par exemple D. Billy (2011).

IV. «Puys sera rescritxa dins lor fuelh»: la tradition manuscrite

Selon les éditeurs Noulet & Chabaneau, Ramon de Cornet « dut jouir d'une certaine réputation parmi ses contemporains et trouver un accueil flatteur auprès des seigneurs languedociens et gascons chez lesquels se continuait encore, au XIV^e siècle, la tradition, déjà bien affaiblie dès le XIII^e, des grandes cours princières si hospitalières aux anciens troubadours » (1888 : XXXII-XXXIII). Sa transmission confirme cette affirmation, mais peut en plus montrer une réputation qui va au-delà de ses propres contemporains, bien qu'il ait souffert d'une forte sélection au cours du temps. Les confusions d'attribution avec Peire Cardenal, les différences textuelles entre les témoins et leur diversité d'un point de vue typologique, chronologique –et même géographique, à une moindre échelle–, attestent une circulation assez abondante et à ne pas sous-estimer, par rapport non seulement à ses contemporains, mais aussi à d'autres auteurs que l'on considère majeurs en Catalogne, tels que Gilabert de Próxida ou Andreu Febrer, à titre d'exemple. En définitive, la vision d'ensemble de la tradition cornétienne révèle un poète qui est loin d'être marginal, un poète ayant une importance considérable dans la poésie contemporaine et suscitant toujours un intérêt particulier des siècles plus tard.

CONCLUSIONS

Ramon de Cornet est considéré par ses contemporains comme un maître des troubadours. Cette renommée, incontestable à son époque, a été nuancée postérieurement par la tradition et par la critique ; il reste néanmoins un poète dont l'œuvre et la personnalité offrent plusieurs aspects remarquables, qui méritent bien une étude détaillée. Ce travail vise à rassembler et actualiser les études à son sujet, ainsi qu'à nuancer certaines opinions contrastées, en écartant des concepts erronés, et à ouvrir de nouvelles voies d'analyse, surtout en ce qui concerne les données de la tradition manuscrite et leur mise dans un contexte historique culturel plus équilibré. Bref, c'est un nouveau Ramon de Cornet qui s'exprime, non pas un homme hors du commun, ni un poète médiocre, mais un personnage notable et intéressant sous plusieurs aspects.

Parmi les aspects qui témoignent de son importance, on relève, tout d'abord, les références à Cornet dans les écrits de ses contemporains, en particulier chez les poètes avec lesquels il dialogue dans les *tensos* et *partimens*, où on s'adresse à lui comme à un poète expérimenté.³⁸⁶ La répercussion de son *Doctrinal de trobar* parmi les auteurs de traités de poésie est tout aussi significative : on évoquera tout particulièrement la glose du grammairien Castellnou à son *Doctrinal de trobar*, même si —ou justement parce que— le but de Castellnou est de discréditer l'autorité de Cornet, qu'il connaît bien et dont il cite, lorsque l'occasion se présente, une de ses pièces. L'influence de son œuvre grammaticale est aussi bien présente dans les *Leys d'Amors*, même s'il n'a jamais été cité dans ces vastes compilations. En ce qui concerne la réception de son œuvre, il a aussi laissé sa trace dans la production de certains poètes contemporains et postérieurs, notamment dans celle du poète catalan du XV^e siècle Joan Berenguer de Masdovelles.

Un deuxième aspect singulier qui n'avait été guère relevé jusqu'à présent est l'étendue de son réseau. Au-delà de son foyer le plus immédiat, le *Consistori* toulousain, les destinataires à qui il adresse ses compositions sont des personnages influents, tant sur le plan clérical, comme le théologien franciscain Guiral Ot ou l'évêque Roger d'Armagnac, que sur le plan politique, comme Alfonso de la Cerda, lieutenant du

³⁸⁶ Voir notamment les mots de Guilhem Alaman dans 5 = 497.1 : « vos foratzja, Cornet, segonque m'pes, /maestresfagz de totz los trobadors. » (v. 48-49) ou ceux de Peire Trencavel dans 32=549.1 : « Mossen R., be'us fora may's d'onor/ de belegir que non es de trobar. » (v. 53-54). Même si le ton est ironique, la réputation sous-jacente de Cornet y est évidente.

Languedoc et seigneur de Lunel. Il dédie également des compositions à de nombreux personnages de la noblesse, comme les Albret, le comte de Foix, Gaston de Lévis, Jean Ier d'Armagnac, comte d'Armagnac et de Rodez, les seigneurs de Lombers ou encore l'infant Pierre d'Aragon, parmi ceux dont le nom ne nous est pas parvenu.

Le troisième aspect à souligner, et peut-être le plus curieux, est l'étendue et les caractéristiques de sa tradition manuscrite. Son succès au sein de celle que l'on a nommé « École de Toulouse » est attesté par la compilation du *Registre de Cornet* (*t*), chansonnier copié assurément au sein du *Consistori* toulousain à la moitié du XIV^e siècle. Ce codex composite, formé de deux manuscrits reliés ensemble dont le second est la continuation du premier, a pour but principal la compilation du corpus poétique de Cornet, auquel s'ajoutent la production de certains poètes en rapport avec lui — notamment celle de ceux qui dialoguent avec lui dans les *tensos* et *partimens*—, ainsi qu'un *sirventes* de son père. La présence de ce dernier, en qualité de « le payres del dig frayres R. », pourrait bien confirmer la réputation de Cornet. L'analyse de ce codex met en évidence les nombreuses reprises de la compilation ; elles s'inscrivent dans la durée, et montrent ainsi une suite dans le travail qui va bien au-delà de l'intérêt unipersonnel d'un admirateur. Quoique le chansonnier nous soit parvenu de manière très fragmentaire et dans un état détérioré, on y trouve soixante-quatre pièces, dont cinquante et une de Ramon. Des deux poètes, Joan de Castellnou et Peire de Ladils, qui le talonnent en nombre de productions conservées, seuls 11 et 10 poèmes respectivement nous sont parvenus, très loin donc derrière Cornet. Au-delà de l'« École de Toulouse », le succès de Cornet est attesté par l'existence de six autres témoins (voir plus avant).

Il est le seul de ses contemporains à avoir eu droit à un chansonnier qu'on peut considérer « d'auteur » (dans le sens large du terme, c'est-à-dire, un chansonnier consacré à lui et à son entourage en tant que poète), et dont l'une des sources est vraisemblablement un chansonnier compilé soit par lui-même soit par son milieu le plus proche. C'est donc le troubadour du XIV^e siècle au corpus le plus vaste (même si, d'après les lacunes de *t*, ce corpus devait être bien plus fourni), mais aussi celui à avoir conservé la tradition manuscrite la plus étendue et diversifiée.

1. RESULTATS ET DISCUSSION

Cornet est un auteur inépuisable ; la critique et l'érudition se sont vouées à l'étude de différents aspects de son activité, et ceci à partir d'approches bien distinctes. Dans le travail ci-présent, nous avons essayé d'éclairer les aspects suivants :

1) *La présentation d'une biographie revisitée.* Nos recherches dans les archives n'ont malheureusement pas fourni de documents qui puissent apporter de nouvelles données sur Cornet. Or, dans la ligne tracée par les biographies précises et nuancées de Noulet & Chabaneau (1888 : XXIX-XLV), de Jeanroy (1949 : 31-36) et d'Olivella (2002 : 211-248), nous avons mené à bout une révision des données déjà connues, tout en réfutant certaines hypothèses de travail qui tendaient à l'exagération ou à la banalisation. L'analyse suivie nous amène à proposer de petits changements dans la chronologie avancée par ces auteurs. Chaque donnée tirée de son œuvre ou de ses interlocuteurs a été considérée dans son contexte littéraire et sans jugements de valeur.

Ainsi, les possibles rapports de Cornet avec le mouvement spirituel du tiers ordre de saint François ont été relativisés. En effet, ses compositions défendent la pauvreté du Christ et nous apprennent qu'il a vécu une mauvaise expérience lorsqu'il était frère franciscain. C'est d'ailleurs ce vécu qui, d'après lui, l'a amené à quitter l'ordre après huit mois, à cause des « grans vilanies e motas parlarias d'alqus frayres savays » (c), des « parlarias » qui évoquent possiblement son rapport avec le spiritualisme, en accord avec la rumeur dévoilée par Guilhem Alaman dans son débat poétique (5) —une rumeur qui avait été la cible des plaisanteries d'autres interlocuteurs. Probablement aucune référence n'est concluante en elle-même, mais le fait qu'il y ait différentes sources qui évoquent cette sympathie, ne serait-ce que vaguement, nous amène à penser que cette relation a existé, du moins pendant une période de sa vie. Toutefois, ce fait ne régit pas toute son existence, son œuvre, ni son chansonnier, comme le suggère Perugi, qui offre par ailleurs celle qui, à notre avis, est l'analyse la plus riche et pertinente jusqu'à présent rendue sur Cornet.³⁸⁷

2) *La construction du poète comme personnage littéraire.* Certaines affirmations consignées dans les biographies sont fruit de la construction du personnage littéraire de

³⁸⁷ M. Perugi (1985 : à plusieurs reprises entre p. 28-235, notamment dans les chapitres V et VII).

Cornet. Olivella (2002a) avait déjà remarqué le besoin de contextualiser certaines données (notamment dans les débats poétiques, où la tendance à l'hyperbole fait partie du genre), mais personne n'avait évoqué, jusqu'alors, la distinction entre Cornet-auteur et Cornet-personnage.

On peut distinguer deux figures en fonction du type de composition : dans les pièces ludiques, parodiques ou plaisantes, Cornet profite de sa condition de prêtre et de la tradition littéraire d'héritage goliardique pour se déguiser en « faux clerc », glouton, buveur et luxurieux, qui abandonne les devoirs spirituels pour se livrer pleinement aux vices corporels. Par contre, dans les compositions sérieuses, surtout didactiques, il adopte le rôle du maître sage. Si Cornet avait étudié à l'Étude Générale de Toulouse, comme on l'a parfois affirmé, la qualification de *maître* aurait assurément été soulignée dans son œuvre, surtout dans les débats, où la condition sociale des interlocuteurs y est toujours explicitée. Ainsi, ce sont la condition de clerc, et surtout celle de poète, qui lui confèrent l'autorité lui permettant de donner des conseils aux seigneurs, de dispenser des leçons de grammaire et de poétique aux jeunes troubadours, ou de commenter ou gloser l'œuvre d'auteurs réputés, mais aussi d'endoctriner son public — sous forme de *vers* ou *sirventes*, ou des proverbes sapientiels d'un père qui exhorte son fils afin de mener une vie de rectitude morale—, de fournir des outils mnémoniques de comput liturgique, ou de guider les prélats et de les alerter des dangers de l'exercice de la prêtrise — particulièrement lorsqu'ils commencent leur carrière au poste auquel ils ont été nommés—, entre autres.

3) *Esquisse du réseau culturel de Cornet.* À partir des dédicaces de ces poèmes, nous avons pu dessiner le réseau de circulation de son œuvre et, par extension, de la culture occitane de l'époque. Les dédicaces montrent que la noblesse occitane continue de protéger la poésie lyrique ; on constate que les destinataires de Cornet sont les successeurs des familles qui ont jadis contribué à la promotion de la lyrique troubadouresque : les Albret, les Comminges, le comte d'Armagnac et de Rodez, les Foix, la maison royale Aragonaise, etc. Les poètes conseillers, sont donc encore appréciés dans les cours. Même si les comtés les plus puissants en Occitanie comme ceux de Toulouse ou de Trencavel avaient disparu suite à l'invasion française, les cours ayant gravité autour de ces comtés deviennent à ce moment-là peut-être encore plus

importantes, d'autant plus qu'elles jouent d'une certaine indépendance envers le pouvoir royal (comme les Albret, les Foix ou les Armagnac).

Parmi cet ensemble de cours intéressées à la lyrique d'oc, on en peut en mettre en avant trois qui témoignent d'une certaine continuité dans le temps (contrairement à d'autres qui seraient plutôt de « circonstance ») : les Armagnac, les Lombers et les Lerans. Roger d'Armagnac, tuteur du comte Joan I et évêque de Lavaur,³⁸⁸ et la comtesse d'Armagnac, soit Régine de Goth ou Béatrix de Clermont, sont dédicataires de quatre pièces, dont l'une d'elles témoigne de la relation de la comtesse d'Armagnac avec le Consistoire de Toulouse. Il semblerait que Cornet cherchait sa protection, comme il l'avait fait avec l'infant Pierre d'Aragon ou les Albret, sans pour autant avoir eu grand succès. Par contre, les deux autres cours, plus modestes que ces dernières, nous offrent une donnée intéressante qui n'avait pas été relevée auparavant : les seigneurs de Lombers (Gui de Comminges et Indie de Caumont) et de Leran (Gaston de Lévis) y sont traités à titre de « mo senhor ». Il semble que Cornet aurait fait partie de leur cour en tant que troubadour, même si la période semble brève ; ce fait avait été négligé en Occitanie pour cette période. À cet égard, l'implication de la dénomination « mon senhor » chez tout l'ensemble de troubadours pourrait devenir une future ligne de recherche. Par ailleurs, les *tornadas* nous offrent des informations sur la mise en scène, qui ne se distingue pas de celles qu'on connaît des époques précédentes.

À plusieurs reprises, Cornet se présente comme le seul témoin de l'activité culturelle troubadouresque dans ces cours, pour lesquelles, d'ailleurs, on ne conserve pas de documentation ayant trait aux activités culturelles ou de loisir. La cour la plus documentée est sans doute celle de l'infant Pierre d'Aragon ; c'est pourquoi nous y avons consacré un chapitre, sur la base des études précédentes de Lola Badia (1983) et Lluís Cabré (2005), tout en y ajoutant une nouvelle perspective grâce aux données récentes tirées de la recherche de Stefano Cingolani (2016), Marta Marfany (2016) ou Miriam Cabré (*sous presse*), qui permettent de mieux saisir le contexte culturel.

Nous avons aussi dessiné une carte en relation avec notre auteur qui ressemble les points géographiques en rapport avec sa biographie, et les cours et seigneuries dont les seigneurs ont été objet des dédicaces de Cornet. Cette carte, nous permettant de visualiser l'amplitude du réseau où se déroule la culture occitane de la première moitié

³⁸⁸ Roger d'Armagnac semble avoir joué au sein de la cour d'Armagnac et par rapport à la culture un rôle assez semblable à celle de l'infant Pierre auprès de la cour royale.

du XIV^e, pourra s'ajouter à l'ensemble des cartes interactives des cours troubadouresques mises en place par le projet *TrobEu*³⁸⁹ dirigé par Miriam Cabré, s'intégrant ainsi dans un projet plus large. En effet, les cartes de *TrobEu* sont consacrées aux troubadours liés à la Catalogne et s'inscrivant dans un cadre temporel allant de 1150 à 1300. De ce fait, la carte de Cornet permet d'agrandir l'étude au-delà de la Couronne d'Aragon et d'en analyser la continuité et l'évolution au-delà du XIII^e siècle.

Certaines compositions de Cornet s'adressent encore à un autre public : le clergé, soit des prélats (Guiral Ot, Roger d'Armagnac), soit des moines cisterciens de son abbaye ; ou encore des personnages ayant un pouvoir politique décisif (Alphonse d'Espagne, lieutenant du Languedoc) ; et l'«académie» (le *Consistori* de Toulouse). Il s'agit de personnages apparemment de catégories différentes mais qui ne sont pas isolés et qu'il faut les comprendre comme faisant partie d'un même réseau, dont la lyrique n'est qu'une manifestation.

4) *Le Consistori de Toulouse révisité*. À côté des Armagnac et des seigneurs de Lombers, ceux qui reçoivent le nombre le plus élevé de dédicaces sont les sept troubadours du *Consistori* toulousain. Ces *tornadas* sont le témoin le plus ancien de l'activité et du fonctionnement de l'institution. Nous avons redéfini le rôle du *Consistori* comme un centre important autour duquel l'activité poétique prend plusieurs formes, mais il s'agit surtout d'une institution plutôt académique, qui adopte le fonctionnement de l'université et enseigne le *trivium* en une langue vernaculaire qui a acquis, au fil du temps et grâce à la tradition de ses prédécesseurs, un prestige assimilable au latin. Ici les *auctoritates* en grammaire occitane sont commentées (telle la citation de Raimon Vidal dans la *Regla* de Cornet), les *auctores* sont glosés (la glose de Cornet sur le *vers* de Bernat de Panassac, un des sept fondateurs de la *Sobregaya Companhia des set trobadors de Tolosa*, ou la glose de Joan de Castellnou sur le *Doctrinal de trobar* de Cornet), les maîtres sont prêts à corriger et juger les poésies de leurs contemporains en veillant à la correction de la langue. Un concours poétique devant jury est célébré et institutionnalisé chaque année ; une *summa* grammaticale et rhétorique est compilée dans le but d'assembler tout le savoir poétique, à plusieurs reprises, sous plusieurs formes, après les débats et les leçons ouvertes aux poètes (*Leys*, *Flors del Gay saber*, *Compendi dels vicis*, etc.) ; la lyrique

³⁸⁹ <<http://www.trob-eu.net>>.

des poètes contemporains est recueillie et compilée pour servir d'exemple au corpus théorique ou pour fixer un corpus d'*auctores* modernes (le Registre de Galhac, le Registre de Cornet). Et on pourrait encore penser aux troubadours classiques. Nous rappelons que le grand chansonnier *R* contient un ajout d'une main postérieure copiant des pièces de Peire Lunel de Montech (BPP 544), *mantenedor* du Consistori en 1355, et qui est certainement très semblable à la main d'un des correcteurs des *Leys*.³⁹⁰ Finalement, le *Consistori* demeure un point de rencontre pour les amateurs de poésie qui désirent apprendre l'art de *trobar*, considéré à cet égard comme une science gaie, utile à éveiller l'esprit et à brandir la *suptilitas*.

Ces poètes qui assistaient au Consistoire pour recevoir les *lectiones* rencontraient probablement leurs collègues et profitaient de l'occasion pour exercer leur art et se distraire ; c'est le contexte que nous avons suggéré comme hypothèse pour le cycle des débats de Cornet. La fonction du Consistoire est donc élargie au-delà de la simple compilation des *Leys* aidant le jury des *Jocs* à décider des vainqueurs du concours poétique ;³⁹¹ Et, pourtant, son influence est relativisée.

Dans ce sens, plutôt littéral, l'étiquette « École de Toulouse » est juste. Cependant, cette École, ainsi que l'avaient noté Noulet & Chabaneau,³⁹² ne peut pas rassembler toute la production du XIV^e siècle. Le Consistoire n'est qu'une des manifestations d'un réseau beaucoup plus large. Cornet est le représentant le plus remarquable, certes, mais il n'est pas une exception. Peire de Ladils adresse ses compositions à Ermessenda de la Tor (BPP 543.1) et à Thibaut de Barbazan (BPP 543.7 et la prière), Peire Duran, un autre poète copié au Registre de Cornet, adresse son *vers* au comte de Foix (BPP 540.1), Arnaut Vidal (BPP 540), le premier lauréat au concours consistorial, adresse son roman *Guilhem de la Barre* à Sicard de Montaut,³⁹³ Joan de Castellnou (BPP 518), impliqué

³⁹⁰Voir surtout Zufferey (1987 : 131-2).

³⁹¹ L'édition critique des *Leys* qui prépare Beatrice Fedi sera sans doute essentielle pour déterminer le rôle et le fonctionnement du Consistoire.

³⁹² « L'Académie toulousaine n'attira pas à elle, du moins au début, toute la vie poétique du Languedoc. Il y eut à côté, même à Toulouse, de libres talents qui, tout en entretenant avec elle de bonnes relations, et en acceptant même son joug grammatical, surent en rester, à d'autres égards, indépendants, et cultiver la poésie, comme l'avaient fait leurs prédécesseurs, sans autre préoccupation que celle des règles de leur art. Raimon de Cornet fut sans doute le plus remarquable de ces derniers représentants de l'ancienne poésie. » (1888 : XXXVII-XXXVIII). Voir aussi p. XXXII-XXXVIII.

³⁹³ Ramon At de Montaut, poète qui participa aussi au concours toulousain et dont les compositions sont aussi transmises par *Sg*, descendrait du noble Sicard de Montaut ; sur ce point on diverge donc de l'hypothèse d'A. Thomas (1920).

dans le *Consistori*, adresse ses compositions lyriques, entre autres, au roi d'Aragon, et ce ne sont là que quelques exemples.³⁹⁴

Au-delà de la noblesse, des prélats ou de personnages politiques, la lyrique occitane du XIV^e siècle circule dans plusieurs foyers qui ne sont pas isolés les uns des autres, tels le chansonnier Giraud (*f*),³⁹⁵ le recueil des poèmes de Castelló d'Empúries —issu d'un milieu notarial, d'ambiance plutôt bourgeoise—,³⁹⁶ ou le *Cançoneret* de Ripoll en Catalogne —lié probablement à l'abbaye de Ripoll et à la cour de l'infant Pierre d'Aragon—. ³⁹⁷Nous avons notamment porté notre attention sur le monastère, qui a été souvent oublié en tant que centre de diffusion de la lyrique vernaculaire alors qu'il mériterait une étude approfondie.

5) *Un poète représentant son époque*. Cornet a été, selon une partie de la critique, considéré comme un poète hors du commun, mais à notre avis il est précisément le poète qui peut témoigner le mieux des usages poétiques de ses contemporains.³⁹⁸ Ce changement de perspective nous a permis ainsi de caractériser la poésie de son temps et de pouvoir en offrir un bilan, bien que trop bref, dans lequel se détachent certaines tendances esthétiques qui nous semblent particulièrement significatives.³⁹⁹

La production littéraire de Cornet n'est pas le résultat d'un goût anachronique, qui essaierait de rétablir une lyrique troubadouresque atavique et moribonde, mais elle répond aux goûts de son public, et reflète les soucis et les débats du contexte

³⁹⁴Sur le réseau, voir Cabré, Martí & Navàs (2010). Voir aussi *The Last Song of Troubadours*, dirigé par Anna Alberni (<<http://www.lastsongtroubadours.eu/>>) [consulté: 3/04/2019]. Sur Castellnou, voir Martí (2017).

³⁹⁵Dans *f* y sont copiés poètes du premier XIV^e siècle, Jacme Mote d'Arles (PC 259), Ponson (PC 381), Rostaing Berenguier (PC 427) et Berenguier Trobel (PC 50), qui adressent aussi des pièces à la Vierge et présentent une esthétique semblable. Stefano Asperti, en parlant de ces poètes, affirme : « sono di fatto già contemporanei dei poeti contenuti nel cosiddetto *Canzonieretto di Ripoll* e rappresentano così quasi un elemento di giunzione, forse non solo cronologica, con la nuova scuola poetica tolosana che si va organizzando nel secondo decennio del Trecento, attraverso dell'annuale concorso di poesia. » (1995 : 29). Sur le chansonnier *f* voir aussi Fabio Barberini (2012).

³⁹⁶Voir S. Asperti (1995) et surtout Anna Radaelli (2007 et *sous presse*). Radaelli prépare une édition des poèmes des registres notariaux de Castelló d'Empúries.

³⁹⁷ Sur le chansonnier de Ripoll, voir Lola Badia (1983).

³⁹⁸ Nous partageons le point de départ d'Olivella : « hem intentat evitar interpretar els textos del poeta del Roerga només partint de la idea que Raimon Cornet és un personatge més o menys marginal i estrany al sistema que, carregat d'idees originals i empeltades de beguinisme, irromp de sobte en el plàcid món de l'ortodòxia tolosana i s'atreveix a subvertir l'ordre fermament establert. Ben al contrari, tal i com hem pogut comprovar, hem considerat que molts dels temes que s'associen a l'heterodòxia particular de Cornet formen part d'un context ideològic comú i que moltes de les imatges literàries que han il·lustrat la seva pretesa marginalitat tenen una explicació dins de la pròpia tradició trobadoresca. » (2002 : 481).

³⁹⁹Cabré & Navàs (2015), Navàs (2014 et 2019).

sociopolitique de l'époque. Cornet élargit l'éventail des genres établis ou consolidés au XII^e siècle avec les nouveautés du XIII^e et, au niveau formel, mène une expérimentation qui lui est propre, tout en suivant ses prédécesseurs, qui appartiennent à celle qu'on a nommé la sixième génération des troubadours. Sa poésie prend donc bien ses racines dans cette tradition troubadouresque qui a fortement marqué l'imaginaire collectif, devenant tellement prestigieuse qu'elle s'élève au rang de classique par excellence. Mais une longue tradition comme celle-ci ne peut être unitaire, et doit expérimenter des évolutions en fonction des goûts de l'époque. La critique a pris l'habitude de taxer cette évolution de déclin ou de décadence. D'après nous, la notion de décadence est caractérisée par rapport à un discours et à une esthétique qui sont le fruit d'un moment concret. Il s'agit plutôt d'adapter cette tradition à la réalité de son temps, aux besoins de son public, aux modes qui parcourent les milieux intellectuels.

Ainsi, le filon moral et didactique, l'expérimentation formelle, l'ambiguïté, les débats poétiques à l'usage des *disputationes* scolastiques,⁴⁰⁰ le changement des valeurs — de la *largueza* à la pauvreté, ou de la louange à la dame du seigneur à celle de l'amour de la Vierge, etc.—, peuvent mieux s'expliquer à partir de l'évolution de sa propre tradition, liée au contexte historique et culturel (tel que le soutiennent Kelly ou Olivella), qu'à partir de l'incapacité, de l'anachronisme ou des pressions extérieures —comme l'Inquisition— évoquées par une partie de la critique.⁴⁰¹

L'analyse d'ensemble de ses compositions nous permet une approche de la poétique du XIV^e siècle beaucoup plus juste, plus riche, plus vive et plus variée que celle à laquelle on a souvent été confronté, et qui ne se base que sur les poèmes présentés au concours du *Consistori* de Toulouse.

6) *Œuvre analysée à partir d'une nouvelle édition*. Tout au long de la thèse, le discours est illustré à partir de fragments de son œuvre tirés de mon édition critique en cours ou de l'édition inédite (Navàs 2017). Le texte base de certaines pièces s'est

⁴⁰⁰ Voir O. Weijers (1987 : 335-65).

⁴⁰¹ Citons, par exemple, ce qui est par ailleurs un bel étude de Guida sur la cour du comte Henri de Rodez : «Legati ad un'ideologia in decadenza, incapaci di trovare un'idonea collocazione all'intero dei loro schemi mentali per quel che di nuovo stava apparendo, refrattari ad aprirsi ad un pubblico più vasto, impotenti a mutare contenuti e modifissati dalla tradizione, furono quasi naturalmente indotti e ripiegare su 'segni' esemplari ed ereditari, a rifugiarsi nel convenzionalismo, nella corporeità retorica, nel vacuo e vano formalismo, nella cultura scolastica. La poesia divenne così *elocutio artificialis*, esercizio a freddo, operazione tecnica, artigianale, eseguibile in base a norme oggettivamente e generalmente valide, difficile, sì, ma a nessuno negata a priori ». (1983 : 63).

amélioré, soit à partir de la lecture de *t* —déjà plusieurs fois corrigée par Noulet & Chabaneau dans les notes, la section « Additions et corrections » ou dans l'article de la *RLR* de la même année que son édition, ce qui suppose un texte correct mais dispersé, donc malcommode pour le lecteur—, soit à partir des leçons provenant d'un autre témoin, notamment *Sg*. D'autres varient très peu par rapport à l'édition de 1888, par ailleurs exemplaire.

L'édition de Noulet & Chabaneau apporte des leçons qui aujourd'hui, du fait de la restauration du manuscrit menée à bien par la Bibliothèque après leur transcription, ne sont plus lisibles. En revanche, on a jugé utile d'y intégrer des leçons qui n'apparaissent pas chez Noulet & Chabaneau, sans doute parce qu'elles se trouvent isolées dans des passages lacunaires ; on les a incorporées, soit dans le corps du texte, soit en apparat. Quoique le texte en paraisse plus démembré, parfois elles peuvent apporter de nouvelles pistes, comme dans l'épître « Al noble cavalier » (d).

La collation avec tous les témoins a permis de compléter certaines compositions (la *Regla*, par exemple) et d'émender *ope codicum* les erreurs de *t*. Les pièces contenues dans *Sg* avaient été éditées par Massó en base à ce manuscrit (1915), et quelques-unes par Olivella dans sa thèse de doctorat inédite (2002), cette fois de manière critique, en collationnant les deux témoins, *Sg* et *t*, mais le texte base choisi était toujours celui transmis par *Sg*. Par contre, nous avons choisi *t* comme témoin base de l'édition parce qu'en général il présente un texte plus correct, mais surtout pour des raisons linguistiques et chronologiques, puisque *t* est toulousain et presque contemporain de l'auteur. Ainsi, dans les cas de double témoin, notre édition sera plus proche de celle offerte par Noulet & Chabaneau, tout en étant également complétée. Par ailleurs, le travail précieux de Lévy dans son *SW*, ainsi comme celui d'autres auteurs,⁴⁰² permet de mieux saisir le sens de certains vers qui restaient obscurs dans l'édition de 1888. Nous avons proposé parfois de nouvelles émendations *ope ingenii*, tenant compte de la langue de l'auteur ou d'une meilleure compréhension du texte, qui améliorent notablement le sens du texte, notamment dans les pièces de comput.

7) *Étude d'ensemble du corpus cornétien : mise en valeur de l'œuvre dans son contexte et proposition des sources possibles.* Pour ce qui est de l'œuvre de Cornet, nous avons essayé de

⁴⁰²Par exemple le compte-rendu de Schultz-Gora (1888), la contribution de Roncaglia dans une leçon du *sirventes d'escacs* (1951), ou les lectures de Perugi (1985) ou d'Olivella (2002a, 1998b).

situer les compositions dans leur contexte littéraire, de relever l'héritage des troubadours plus anciens dans certaines pièces, en soulignant aussi le rôle de la dernière génération troubadouresque ou d'un poète à la longévité notoire comme Peire Cardenal. La présentation de l'œuvre par genres, telle que l'avait fait Jeanroy dans l'*HLF*, permet de saisir plus facilement les rapports entre les pièces et d'octroyer une vision d'ensemble, plus claire, de chaque section. Dans le cas des jeux-partis, par exemple, nous avons remarqué pour la première fois les reprises des moqueries, rumeurs et reproches pour les quatre premiers débats, qui suggèrent l'intertextualité entre ces pièces, un cycle poétique qui gravite autour d'un axe commun, le *Consistori* de Toulouse.

Les groupes de compositions montrent bien la variété et l'éclectisme de l'œuvre de Cornet et profilent des grandes tendances en vogue de la poétique du XIV^e siècle. Pour ce qui est des *cançons* et certains *vers*, le talent d'un poète sera jugé dorénavant d'après sa richesse formelle, son ambiguïté ou obscurité conceptuelle. En effet, ce sont des valeurs en hausse dans le canon esthétique du moment, et elles sont particulièrement présentes dans la poésie de Cornet.⁴⁰³ En ce sens, il convient de remarquer l'influence du troubadour classique Arnaut Daniel (PC 29), notamment dans 17, 18, 22 ou 39, qui s'érige comme le modèle du *trobar ric*.

Par ailleurs, un petit groupe de chansons, qui parodient la *fin'amors*, souligne la veine burlesque de ce genre. Cet aspect ludique se retrouve aussi dans les jeux-partis, où les règles du jeu de la concurrence littéraire y sont souvent explicitées. Ce fait peut être lié à la conscience métopoétique de son entourage proche et à la hausse du nombre de traités de rhétorique troubadouresque au cours du XIV^e siècle. Au-delà des débats dans lesquels l'attaque personnelle, sur un ton sarcastique, est de mise, ce genre reflète l'actualité sociopolitique et les polémiques brûlantes du moment, telles que l'orthodoxie religieuse, —liée aux accusations d'hérésie et à la controverse sur la pauvreté dans les ordres mendiants—, ou le mécontentement général autour de la politique de la couronne anglaise ou française au début de la Guerre des Cent Ans, sujet repris dans les *sirventes* politiques.

Le cycle des *sirventes* de croisade, par exemple, reflète l'évolution de l'opinion publique au fil des événements, et la critique à la politique royale y est bien manifeste, accompagnée parfois du conseil, comme le *sirventes* adressé à Alphonse d'Espagne (42).

⁴⁰³ Pour cet aspect, voir surtout les études de P. Olivella (2002a et b, 2006). Pour la richesse formelle, voir surtout les études de D. Billy.

La poésie didactique témoigne de la fonction instructive et du profit moral de la poésie, liée à l'autorité du poète, sage et conseiller, qui assume un rôle actif dans le cadre de la vernacularisation du savoir. Plusieurs formes et genres s'inscrivent dans cette veine éducative : pièces non lyriques, comme les épîtres, les proverbes ou les traités grammaticaux, et pièces lyriques, comme les *vers* ou *sirventes* de conseil, certaines pièces sapientiellles, *vers* moraux et satiriques, ou les *vers* qui développent la conception de l'amour pur et de l'amour de Dieu (*joy* spirituel).

Parfois, un même enseignement est repris sous formes diverses, strophique et non strophique, comme les pièces sapientiellles, avec certaines variations en fonction du public. Celles qui visent un public plus large ou plus jeune offrent des préceptes plus généraux et chrétiens, tandis que celles qui s'adressent aux seigneurs insistent sur la conduite courtoise, parfois en guise de « miroir » —en alertant du péril des mauvais conseillers ou des *lauzengiers*—, parfois tout simplement au moment du *deport*, comme le *sirventes d'escax* (36). En tant que professionnel de la parole, Cornet avertit notamment sur l'usage de la langue. Le bon usage de la parole est sans doute une marque de distinction, ainsi les traités rhétoriques sont adressés aux seigneurs de la haute noblesse. Les deux autres épîtres s'approchent plutôt de la poésie de conseil, les destinataires étant deux prélats qui viennent d'être nommés. La poésie morale a surtout comme modèle Peire Cardenal et la poésie mediolatine du *contemptu mundi*. Finalement, dans les *vers* du *joy* spirituel, Cornet crée son propre langage et construit une imagerie originelle tiré des paraboles bibliques et de l'herméneutique revêtues de l'habit de la lyrique courtoise qui confère de la cohérence à son ensemble.

Une autre particularité de Cornet est la composition en parallèle d'œuvres en latin et de compositions de comput liturgique, qui pourraient certainement être placés au sein de la poésie didactique. Ces pièces servent dans leur ensemble à la communauté cistercienne de Pontaut, soit pour être chantées dans des offices, soit pour se rappeler des festivités liturgiques à partir des tables ou des formules mnémoriques. Si bien l'hymnographie est attestée —Peire de Lunel conserve aussi un hymne marial latin comparable à celui de Cornet, par exemple—, aucun poète n'offre de pièces semblables sur la chronologie.

L'œuvre du poète rouergat se caractérise par la conciliation harmonieuse de la tradition chrétienne et latine du clerc avec la tradition lyrique du troubadour, comme en

témoignent les œuvres qui suivent : le commentaire ou glose de l'œuvre de Bernat de Panassac, la version vernaculaire des *Disticha Catonis*, l'hymne marial latin qui prend forme de chanson (avec *tornada*), les *vers* du joy spirituel qui transmettent un message théologique sous le langage de la *fin'amors*, etc. Parfois ces deux traditions réunies supposent un revirement des valeurs ; ainsi la *largueza*, si chère dans la lyrique courtoise des troubadours, est remplacée, dans certaines pièces, par la défense de la pauvreté, en suivant les préceptes de Jésus ou du *poverello*. En effet, Cornet incarne la figure du jongleur héritier du roi David, Christ ou François d'Assise. Ce jongleur revendique son savoir et représente la culture des lettrés. En jouant le rôle d'intermédiaire entre l'église, la cour et la ville, son but est de diffuser son ontologie, d'édifier et de préparer les âmes à bien mourir. Cornet adopte cette figure transformée par les ordres mendiants et l'université lorsqu'il revendique le troubadour dans son sirventes « Dels soptils trobadors » (14), par opposition à l'*histrion*, la figure patristique incarnée sous le nom de *jotglars* dans sa *Versa* (34, v. 235-47).⁴⁰⁴

En définitive, l'expérimentation formelle, le but ludique et surtout l'enseignement moral qui découle de ses compositions peuvent définir les grandes lignes de la poésie de Cornet et, par extrapolation, celles de sa période.

8) *Le poète comme modèle*. Parallèlement à la suggestion de possibles sources de Cornet, au-delà des limites auxquels était consacrée cette thèse, nous avons évoqué plusieurs auteurs postérieurs qui ont été influencés par la poésie de Cornet. Certains parmi eux avaient déjà été relevés par Billy, Beltran et Olivella. L'épigone plus évident est le poète catalan Joan Berenguer de Masdovelles, qui reprend les mêmes jeux de rimes et timbres dans plusieurs de ces compositions. Tous les poètes relevés sont en rapport avec les *Consistoris*, soit de Toulouse, soit de Barcelone, où nous savions que Cornet circula grâce à la tradition manuscrite conservée. Si celle-ci atteste la fortune de Cornet en tant qu'auteur des traités poétiques et d'œuvre morale, les épigones attestent son succès quant à la complexité et richesse formelle, c'est-à-dire, au *trobar ric*.

⁴⁰⁴ Il s'agit d'une conception héréditaire des troubadours précédents, comme Cerverí, par exemple, qui chante aussi la pauvreté dans *Lo vers veradier* (PC 434a.11) et *Lo vers d'esguardar* (434a.73). Je remercie à Miriam Cabré de m'avoir souligné ces *vers*.

9) *Une recensio et une étude d'ensemble de la tradition manuscrite de Cornet.*⁴⁰⁵ Cette étude présente la totalité des manuscrits qui transmettent l'œuvre poétique de Cornet, jusqu'à présent jamais étudiés de façon exhaustive. Elle offre la description la plus complète de deux témoins principaux —notamment le Registre de Cornet—, mais aussi d'autres témoins comme le manuscrit BMT 894 ou *M*. Pour ce qui est des témoins secondaires, nous avons suggéré un possesseur et une localisation pour le célèbre manuscrit perdu de Mario Equicola, tombé entre les mains d'Angelo Colocci (BAV, Vat. lat. 4817). Finalement, nous avons ajouté deux témoins dont la critique de Cornet n'avait pas tenu compte car ils ont été connus assez récemment : la mention indirecte du chansonnier perdu de Gérone (CPV)⁴⁰⁶ et le manuscrit inédit de Majorque (AT 646)⁴⁰⁷ qui copie la *Regla* de Cornet (f), connue jusqu'ici grâce à *t* de manière fragmentaire.

La tradition manuscrite de Cornet est exceptionnelle grâce à la diversité typologique des témoins : un chansonnier d'auteur compilé en milieu bourgeois (*t*, Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 2885) qui probablement dérive d'un antigraphé établi en milieu monacal et curé par Cornet lui-même ; un chansonnier troubadouresque provençal perdu dont on connaît l'existence grâce à Colocci (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4817) ; un chansonnier courtisan de luxe commandité par le comte d'Urgell dans lequel Cornet est le poète le plus représenté parmi ses contemporains (*Sg*, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 146) ; un grand codex de facture également catalane qui comprend tout l'héritage poétique occitano-catalan et français jusqu'à Ausiàs March et qui nourrit la lyrique catalane postérieure (*VeAg*, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 7-8) ; un manuscrit languedocien qui transmet des narrations de voyages mais qui inclut au milieu, de façon quelque peu surprenante, un long poème de Cornet (Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 894) ; deux recueils consacrés aux traités poétiques-grammaticaux (Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 239, et le volume perdu de Gérone) ; et deux codex miscellanées ayant appartenu à des érudits du XVI^e siècle (Milan, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 465 inf., et *M*, Majorque, Arxiu del Regne de Mallorca, AT 646). Ces manuscrits, qui partagent peu de caractéristiques, témoignent d'une circulation assez étendue au sein de milieux

⁴⁰⁵ L'analyse la plus complète sur la poésie de Cornet se trouve dans l'article de P. Olivella (1998*b*), consacrée à la circulation catalane de Cornet.

⁴⁰⁶ V. Beltran (2006).

⁴⁰⁷ G. Ensenyat (2005 : 289-94 et 2013 : 20-27).

très différents, preuve de son succès. La confusion dans la tradition manuscrite de certains de ses poèmes avec ceux du troubadour Peire Cardenal, attribués à tort (*Sg* et BMT 894), attestent aussi de cette ample circulation et de la réception de l'œuvre de Cornet comme « matière morale », en concurrence avec celle de Cardenal, ainsi que de la transmission de son œuvre parmi les troubadours.

De l'ensemble de sa tradition nous pouvons souligner son succès au-delà de son territoire naturel, notamment dans la Couronne d'Aragon, et la durabilité de l'intérêt manifesté à l'égard de son œuvre durant deux siècles après sa mort, un intérêt qui avec le temps s'est focalisé sur deux genres précis : la poétique prescriptive (grammaire et rhétorique) et la composition didactique et morale.

* * *

L'œuvre de Cornet, comme le notent Noulet & Chabaneau, présente parfois une « recherche laborieuse de l'obscurité, qui constitue essentiellement ce qu'on appelait le *trobar clus* » (1888 : XXXVI). Cette caractéristique, qui rend la compréhension du texte moins accessible, représente par ailleurs un défi d'importance pour le philologue.⁴⁰⁸ Suite à cette approche de la figure et l'œuvre de Cornet, nombre de questions restent encore sans réponse. Cependant, nous espérons avoir contribué à une meilleure connaissance et une compréhension plus claire du poète rouergat.

⁴⁰⁸Voir aussi M. Perugi : « un autorechemeriterebbe di esserestudiato di piú, al di làdelledifficoltà non piccolecheproponesul piano del lessico e del contenuto. » (1985 : 136).

APÈNDIX MUSICAL

Atesa la subjectivitat de la interpretació musical, i en la mesura de les nostres possibilitats, hem intentat de prioritzar el text de Cornet i el presumpte context a la transcripció musical del model realitzada per Gennrich. Hi ha dos parells de poemes (5/31 i 33/36) que es basen en el mateix model. Hem volgut donar un esperit diferent a cadascuna d'elles en funció del tema tractat i del públic estimat: pel que fa al parell 5 i 31, hem optat per un ritme més lent i un to solemne pel sirventès de croada (31), amb instruments que poden recordar l'exèrcit (el timbal fondo i la tarota, que pot recordar a un corn; en tot cas, es tracten d'instruments baixos, vinculats normalment a la interpretació en llocs exteriors). Contràriament, l'ambient juganer del debat entre Cornet i Alaman (5), del qual hem recitat el text i només la música d'acompanyament aporta la melodia, es presta a instruments més festius (el tamborí, el *rig*, la flauta en do; instruments alts més adients a una posada en escena interior). L'esperit competitiu del «pec partimen» (33, v. 1) és reproduït per mitjà d'una petita campana que anuncia el torn de paraula de cada poeta, a mode de *ring* verbal. Cornet canta amb un to més vehement, que pretén mostrar més convicció i seguretat que la del seu rival poètic, Arnaut, que no té la mateixa reputació de Cornet i se situa en un pla inferior. La mateixa melodia es retroba al *sirventes d'escax* (36), interpretada en un ambient més aviat cortesà on Cornet adopta el rol del poeta conseller. En aquest sentit, els instruments que hem escollit són la guitarra de quatre cordes i el kiz ney. La instrumentació és més lliure, ja que hem aprofitat l'experiència de Pau Puig en la improvisació de la música tradicional i popular. Pel que fa al text, hem mantingut la integritat del text en els debats, en canvi, en els sirventesos hem suprimit algunes cobles.⁴⁰⁹

ENREGISTRAMENT CD⁴¹⁰

1

tmnf2de6.waw

5. «Ara'm digatz, En Guilhem Alaman» (*tenso*)**Melodia:**

Gaucelm Faidit («Tant ai sofert longamen grant afan», PC 167.59)

⁴⁰⁹ Tots els errors de pronunciació i altres em són imputables.

⁴¹⁰ En format WAV.

Edicions musicals:

F. Gennrich (1958-60 : 180, n. 116)

I. Fernandez de la Cuesta (1979: 311-312)

E. Aubrey (1998: 304-305)

Interpretació:

Flauta en do, tamborí quadrat i riq: Pau Puig

Ramon de Cornet: Marc Guerris

Guilhem Alaman: Marina Navàs



2

tmnf3de6.waw

33. «Pres m'es talans d'un pec partimen far» (*partimen*)

Melodia:

Peire Cardenal («Un sirventes novel voill comensar», PC 335.67)

Edicions musicals:

F. Gennrich (1958-60: 180, n. 187)

I. Fernandez de la Cuesta (1979: 586)

E. Aubrey (1996: 233).

Interpretació:

Arnaut Alaman: Josep Navàs

Ramon de Cornet: Marc Guerris

Bansurî, kiz ney, campanes: Pau Puig



3

tmnf4de6.waw

36. «Qui dels escax vol belamens jogar» (*sirventes*)

Melodia:

Peire Cardenal («Un sirventes novel voill comensar», PC 335.67)

Edicions musicals:

F. Gennrich (1958-60: 180, n. 187)

I. Fernandez de la Cuesta (1979: 586)

E. Aubrey (1996: 233)

Interpretació:

Ramon de Cornet: Marc Guerris

Guitarra a quatre cordes, kiz ney: Pau Puig



4

tmnf5de6.waw

31. «Per tot lo mon vay la gens murmurant» (*sirventes* de croada)

Melodia:

Gaucelm Faidit («Tant ai sofert longamen grant afan», PC 167.59)

Edicions musicals:

F. Gennrich (1958-60: 180, n. 116)

I. Fernandez de la Cuesta (1979: 311-312)

E. Aubrey (1998: 304-305)

Interpretació:

Bansurî, tarota en do, timbal fondo: Pau Puig

Ramon de Cornet: Marc Guerris



5

tmnf6de6.waw

21. «Ins en la font de cobeytat se bayna» (*sirventes*)

Melodia:

Peirol («Si be·m sui loing et entre gent estraigna», PC 366.31)

Edicions musicals:

F. Gennrich (1958-60: 127, n. 132)

I. Fernandez de la Cuesta (1979: 508, n. 16)

Interpretació:

Flauta en do, tamborí quadrat: Pau Puig

Ramon de Cornet: Marc Guerris

INTERPRETS

Instrumentació (flauta, kiz ney, percussió, guitarra a quatre cordes) i enregistrament

Pau Puig (Vinaròs, 1973)

Llicenciat en música tradicional, en l'especialitat de dolçaina, per l'Escola Superior de Música de Catalunya i en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València. Multiinstrumentista, docent en diverses escoles de música tradicional de Catalunya i col·laborador de diversos projectes musicals. Ha format part de grups com Tresmall, Saragatona, Tazzuff, SomSonats, Pen/nem i Alm. Ha col·laborat amb Aljub, La Beniterrània, Xarxa Teatre, El Teatre de l'Home Dibuijat, El Ball de Sant Vito, Projecte SoCatalà-LO RIU, La inestable, Miquel Gil, Pep Gimeno «Botifarra», Marcel Casellas, Carles Santos, Al Tall, Malva de Runa, etc. Ha

Apèndix musical

col·laborat en l'enregistrament de 18 discos. Ha tocat a Xile, Colòmbia, Costa Rica i a gran part d'Europa. Actualment toca amb els grups Els 3 peus del gat, Ganxets grallers del Baix Camp, Xarop de canya, Solk, Quatre quarts, la Suterranya, Vaivé, A vore i Catalexi.

Tenor i veu: Ramon de Cornet

Marc Guerris (Reus, 1982)

Té la carrera de cant al Conservatori de Vila-seca com a contratenor, amb l'obtenció de la nota màxima. Ha estudiat cant amb Violant Sarrà, Xavier Sans, Albert Cid i Maria Teresa Garrigosa. ha estat membre del Cor Madrigal de Barcelona (dirigit per Mireia Barrera), del cor Anton Bruckner de Barcelona, del Cor jove dels Països Catalans (dir. Esteve Nabona i Salvador Brotons), entre molts d'altres. És cantant i fundador de l'Ensemble O Vos Omnes, dedicat a la música antiga. Ha cantat com a solista a la Landesakademie für die musizierende Jugend d'Ochsenhausen, on va obtenir el premi a la millor veu solista, a l'Ensemble O Vos Omnes, a l'Ensemble Fortuna d'un gran tempo, dedicats també a la música antiga, entre altres.

Baríton: Arnaut Alaman

Josep Navàs (Juncosa, 1944)

Va iniciar els seus estudis amb mossèn Francesc Tàpies i va continuar als Conservatoris de Tarragona i Barcelona. S'ha especialitzat en direcció coral amb Enric Ribó i Manuel Cabero, Pierre Cao i Jacques Boodmer, entre altres. Ha dirigit diversos cors, sobretot la Coral l'Eixam de Reus i la coral de Vilabella. Va ser docent de direcció coral a l'Escola de Música Joventuts Unides de la Sénia. S'ha centrat en la composició, sobretot en l'harmonització de melodies tradicionals i la musicalització de textos de diversos poetes catalans. Va obtenir el premi Catalunya de composició de la FCEC, el premi Reus de composició per a cors infantils i altres accèssits. Ha realitzat estudis de cant amb Myriam Alió i Domenico Labiola.

TAULA DE CONCORDANÇA DEL CORPUS DE CORNET

BPP 558	ed. Enc	ed. N-Ch	ed. Massó	Incipit (segons BPP)
1		A, XXII	XIX	Ab tot mo sen d'amor, si puese faray
2		A, XXVI		Als no sabens vuelh far un vers del joy
3	4	A, XIV	XVIII	Amors corals me fay dejotz un cas
4	34	B, VI		Anc no cugie vezer
5 = 497.1	16	A, XXX		Ara·m digatz, en Guilhem Alaman
6	2	A, VIII	VI	Aras fos hieu si malaut e cotxatz
7		A, XLIX		Aras quan vey de bos omes fraytura
8	14	A, LI	XIV	A San Marsel d'Albeges, prop de Salas
9	21	B, IV		Bels senhers Dieus, ab tu que m'as format
10		A, XXVII	IX	Ben es vilas, fols e mals e rustix
11	1	A, VII	XII	Cen castels e cen tors
12	11	A, XIX	XI	Cors mot gentils, fons e grans mars d'apteza
13		A, LV		De las vertutz que'n parlar fan mestiers
14		p. 212		Dels soptils trobadors
15		A, XXI		D'ome suptil no's merevilh degus
16		A, LVII		<i>El dugat [.....]or⁴¹¹</i>
17	8	A, XV	II	El mes d'abril, quan vey per mieg los cams
18	13	A, X	XIII	En ayce temps qu'om no sen frreg ni cauma
19 = 543.6	19	A, XLII		Frayre Ramons de Cornet, per amor
20	27	B, II		Homs d'estamen deu tener son ostal
21			VII	Ins en la font de cobeytat se bayna
22	10	A, LIV	X	Intrar vuelh yeu guerrejar, si puese tan
23	12	A, IX		Iratz e fels soy d'une vielha negra
24	9	A, LIII		Joy e dolors al mieu cors affan fan
25	5	A, XI		La gens me ditz qu'ieu soy nesis e pex
26	3	A, XVI	IV	Le mieus sabers joy desiran se pert
27	25	B, I		Lo mieus cars filhs, un noble gardacors
28 = 543.7	20	A, LVI		Mossen Ramon de Cornet, si'us agensa
29 = 505.1	17	A, XXXI		Mossen Ramons, per clerica
30		A, XXIII	V	Paux d'omes vey de sen tan fraytuos

⁴¹¹ Nous l'attribuons, en accord avec Alfred Jeanroy, à Peire de Ladils (voir III, 5).

BPP 558	ed. Enc	ed. N-Ch	ed. Massó	Incipit (segons BPP)
31	33	A, XLI		Per tot lo mon vay la gens murmuran
32 = 549.1	15	A, XXIX		Pey Trencavel, ab vos vuelh tensorar
33 = 467.1	18	A, XXXII	XVII	Pres m'es talans d'un pec partimen far
34		A, II		Quar mot ome fan vers – <i>Versa</i>
35		A, XX	III	Quar vey lo mon del mal pojat al sim
36	31	A, XLVII	XVI	Qui dels escax vol belamens jogar
37		A, XXIV		Qui vol en cort de gran senhor caber
38		A, XXV	VIII	Razos ni sens no pot vezer lo moble
39	6	A, XII	I	Si no'm te pros vers, chansos o deportz
40		A, XVIII		Un cug cujat cugie cujar cujan
41	7	A, XIII		[...] ay plazer, quar mos cors se conorta
42		A, I		[...] falhira, segon mon essien
a		A, XXXIII		Amore, Dei Bernardus
b		A, XVII		Mater Jesu, castrum virginitatis
c	24	A, VI		Al bo religios
d	22	A, III		Al noble cavalier
e	23	A, V		A sels que vol [...]
f	22	A, IV		[...] Als trobayres vuelh far
g	26	B, III		Vec te libret de vos ensenhamens
h = 482.2	32	A, XXVIII		Bernat de Penassac – <i>Gloza</i>
	28	A, XXXIV		Cunte de la luna noela – <i>prose</i>
	29	A, XXXV		Os credit legem tunc homo
	30	A, XXXVI		Taula
		Appendice		Doctrinal de trobar

TAULA DE MANUSCRITS

Sigla o denominació	Signatura
<i>A</i>	Vaticà, Vat. lat. 5232
<i>B</i>	París, Bibliothèque nationale, fr. 1592
<i>B13</i>	Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Fons Sant Cugat del Vallès, 13
BAM D 465 inf.	Milà, Biblioteca Ambrosiana, D 465 inf.
BC 239 = B239	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 239
BMT 894	Tolosa, Bibliothèque Municipale, 894
BNM 13405	Madrid, Biblioteca nacional, ms. 13405
Cançoner Carreras	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 1744
Cançoneret de Ripoll	Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, fons Ripoll, ms. 129
Chansonnier de Gérone = CPV 627	València, Col·legi del Patriarca, ms. 627
Chansonnier Equicola = BAV vat. lat. 4817	Vaticà, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 4817
<i>D^b</i>	Mòdena, Biblioteca Estense, alpha, R, 4, 4
<i>f</i>	París, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472
<i>G</i>	Milà, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.
<i>I</i>	París, Bibliothèque nationale, fr. 854
<i>J</i>	Florència, Biblioteca Nazionale, conv. soppr. F.IV.776
<i>K</i>	París, Bibliothèque nationale, fr. 12473
Llibre vermell	Montserrat, Abadia de Montserrat, 1
<i>M</i>	Palma de Mallorca, Arxiu del Regne de Mallorca, AT 646
<i>M</i> [cançoner trobadoresc]	París, Bibliothèque nationale, fr. 12474
<i>M862</i>	Montserrat, Abadia de Montserrat, 862
<i>Mb</i>	Madrid, Real Academia de la Historia, 9-24-6 / 4579, n.3
<i>R</i>	París, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543
Registre de Galhac = <i>t</i>³	Tolosa, Bibliothèque Municipale, 2886
<i>Sg</i>	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146
<i>t</i> = Registre de Cornet	Tolosa, Bibliothèque Municipale, 2885
<i>T1</i>	Tolosa, Bibliothèque Municipale, 2884

Sigla o denominació	Signatura
<i>T²</i>	París, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211
<i>T2</i>	Tolosa, Bibliothèque Municipale, 2883
<i>V</i>	Venècia, Biblioteca Marciana, Str. App. 11
<i>VeAg</i>	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 7 et 8
<i>W</i>	París, Bibliothèque nationale de France, fr. 844
<i>w</i>	Vaticà, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 7182
<i>X</i>	París, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050
<i>Z</i>	París, Bibliothèque nationale de France, fr. 1745

BIBLIOGRAFIA CITADA

Acrònims i bibliografia abreviada

- BEdT = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, Stefano Asperti (dir.), Sapienza università di Roma [en xarxa], <http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx>.
- Biographie toulousaine* = DU MEGE, A. (1823), *Biographie toulousaine ou dictionnaire historique (...)*, Paris, L. G. Michaud, vol. II.
- BISLAM II = *Bibliotheca Scriptorum Latinorum Medii Recentiorisque Aevi*, vol. II, *Censimento onomastico e letterario degli autori latini del medioevo. Nuove acquisizioni*, Roberto Gamberini (ed.), Firenze, SISMELE edizioni del Galluzzo, 2015.
- BITECA = *Bibliografia de textos antics catalans, valencians i balears*, G. Avenoz, L. Soriano, V. Beltran, *Philobiblon*, Berkeley, University of California - The Bancroft Library [en xarxa], <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/biteca_en.html>.
- Bofarull y Sans = BOFARULL Y SANS, Francisco de A. (1910), *Los animales en las marcas del papel*, Vilanova i la Geltrú, Oliva.
- BPP = ZUFFEREY, François (1981), *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz.
- Briquet = BRIQUET, Charles-Moïse (1907), *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Genève, W. Kündig.
- COM2 = *Concordance de l'occitan médiéval*, Peter T. Ricketts (dir.), Brepols [CD-ROM].
- DCVB = *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Antoni Alcover & Francesc de Borja Moll 10 vol., Palma de Mallorca, Moll, 1930-1962, <<http://dcvb.iecat.net/>>.
- DLF = *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Geneviève Hasenohr & Michel Zink (ed.), Paris, Fayard, 1964.
- DLFMA = *Dictionnaire des Lettres Françaises: le Moyen Âge*, Paris, La pochothèque, 1964.
- DOM = *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval*, Wolf-Dieter Stempel *et al.*, Tübingen, 1996- [en xarxa: Bayerische Akademie der Wissenschaften-Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften], <<http://www.dom-en-ligne.de/>>.
- Frank = FRANK, István (1953-57), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vol., Paris, Champion; reimpr. 1966.
- GEC = *Gran Enciclopèdia Catalana*, [en xarxa], <<http://www.enciclopedia.cat/>>.
- Gloss-e = *Biblia latina cum Glossa ordinaria*, A. Rusch (ed.), Strasbourg, 1481, facsim. Brepols, 4 vol., Martin Morard *et al.* (ed.), *Glossae Sacrae Scripturae electronicae* [en xarxa: Paris, CNRS-IRHT, 2016], <<http://gloss-e.irht.cnrs.fr>>.
- HFL = *Histoire de la France littéraire, Naissances, Renaissances, Moyen Âge-XVII^e siècles*, Frank Lestringant & Michel Zink (dir.), Paris, PUF, vol. I, 2006.
- HGL = *Histoire générale de Languedoc [...]*, Dom Claude de Vic & Dom Joseph Vaissete, 16 vol., Toulouse, Privat, 1872-1904 (1a. ed. 1730-1745).
- HLF = *Histoire littéraire de la France*, Congrégation de Saint Maur, 36 vol., Paris, 1733-1927, <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/biteca_es.html>.

- IRHT = Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris, CNRS [en xarxa],
<<https://www.irht.cnrs.fr/>>.
- Leys = GATIEN-ARNOULT, Adolph-Félix (1841-1843), *Las flors del Gay Saber estier dichas las Leys d'Amors*, 3 vol., Toulouse-Paris.
- MANUS = Censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane [en xarxa],
<<http://manus.iccu.sbn.it/>>.
- Mölk = MÖLK, Ulrick & WOLFZETTEL, Friedrich (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Munich, Fink.
- PC = PILLET, Alfred & CARSTENS, Henry (1933), *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, reimpr. New York, Burt Franklin, 1968.
- RAO = PARRAMON, Jordi (1992), *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Rialc = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, Costanzo Di Girolamo (dir.), Napoli, Università di Napoli Federico II [en xarxa],
<<http://www.riale.unina.it/>>.
- Rialto = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitanica*, Costanzo Di Girolamo (dir.), Napoli, Università di Napoli Federico II [en xarxa],
<<http://www.rialto.unina.it/>>.
- RS = SPANKE, Hans (1955), *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu arbeitet und ergänzt*, Leiden, E.J. Brill.
- Sciència.cat = *Sciència.cat DB*, Lluís Cifuentes (coord.), Universitat de Barcelona, 2012- [en xarxa], <<http://www.sciencia.cat/scienciadat-db>>.
- SW = LEVY, Emil (1894-1924), *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 vol., Leipzig.
- Translat DB = *Translat DB*, Lluís Cabré & Josep Pujol (coord.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona [en xarxa], <<http://www.translatdb.narpan.net/>>.
- Valls i Subirà = VALLS I SUBIRÀ, Oriol (1970), *Paper and Watermarks in Catalonia*, 2 vol., Amsterdam, The paper publications Society.

- AGUSTÍ, Antoni (1772), *Antonii Agustini Archiepiscopi Tarraconensis Opera Omnia*, vol. VII, Luca, Typis Josephi Rocchii.
- ALBERNI, Anna (2005), «El cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7 i 8)», Lola Badia & Vicenç Beltran (dir.), Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral), <www.tdx.cesca.es/TDX-0506105-132942>.
- ALBERNI, Anna (2006a), *Biblioteca de Catalunya : VeAg (mss. 7 e 8). « Intavulare », Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da Anna Ferrari), I. Canzonieri provenzali*, 8. Modena, Mucchi.
- ALBERNI, Anna (2006b), «Els estrats del cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7-8)». *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Vicenç Beltrán & Juan Paredes (ed.), Granada, Universidad de Granada.

- ALIS, R. L. (1898), *Histoire de la ville, du château et des seigneurs de Caumont*, Agen-Saint-Colomb, reimpr. Nîmes, C. Lacour, 2003.
- ALLEGRETTI, Paola (1992), «Il “geistliches Lied” come marca terminale nel canzoniere provenzale C», *Schweizer Monatshefte* III/33, p. 721-35.
- ALVAR, Carlos (2006), « De *epistolas y quaestiones* en la corte poética de Alfonso X », *Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Vicente Beltran & Meritxell Simó (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 13-27.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1852), *Obras de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana*, Madrid.
- ANDRES, Giovanni (1782), *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, (3a ed., Milà, Giovanni Silvestri, 1834).
- ANGELI, Giovanna (2011), «Les *Fatrasies* d'Arras. 'fin' et 'commencement' d'un genre», *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*, Turnhout, Brepols, p. 365-375.
- ANGLADE, Joseph, ed. (1919-20), Guilhem Molinier, *Las Leys d'Amors*, 4 vol., Toulouse-Paris.
- ANGLADE, Joseph (1921a), *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*, Paris, Klincksieck.
- ANGLADE, Joseph (1921b), *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age*, Paris, De Boccard, reimpr. Ginebra, Slatkine, 1973.
- ANGLADE, Joseph, ed. (1926), «Las Flors del Gay Saber», *Memòries de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans* I/2, Barcelona.
- ANIANUS, Magister (1493), *Compotus cum commento*, Roma, Andream Fritag.
- ARAMON I SERRA, Ramon (1938), *Cançoners dels Masdovelles*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- ASPerti, Stefano (1985), «*Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura Neolatina* 45, p. 59-103.
- ASPerti, Stefano, ed. (1990a), *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi.
- ASPerti, Stefano (1990b), «Un goig trecentesco inedito», *Studi catalani e provenzali* 88, L'Aquila, Japadre, p. 67-78.
- ASPerti, Stefano (1994), «Le chansonnier provençal T et l'École Poétique sicilienne», *Revue des Langues Romanes* 98/1, p. 49-77.
- ASPerti, Stefano (1995), *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componente «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo Editore.
- ASPerti, Stefano (1999), «I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento», *Mot so Razo* 1, p. 12-31.
- ASPerti, Stefano (2002), «La tradizione occitanica», *Lo spazio letterario nel Medioevo*, vol. II, *Il Medioevo volgare*, P. Boitani, M. Mancini & A. Varvaro (dir.), Roma, Salerno, p. 521-54.

- ASPERTI, Stefano (2006), «Generi poetici di Cerveri de Girona», *Trobadors a la Península Ibèrica*, Vicenç Beltran, Meritxell Simó & Elena Roig (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 29-72.
- AUBREY, Elizabeth (1987), «Forme et formule dans les mélodies des troubadours», *Actes du premier congrès international de l'AIEO*, Peter T. Ricketts (ed.), London, Westfield College, p. 69-83.
- AUBREY, Elizabeth (1989), «References to Music in Old Occitan Literature», *Acta Musicologica* 61/2, p. 110-49.
- AUBREY, Elizabeth (1996), *The Music of the Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press.
- AUBREY, Elizabeth (1998), «La razo trouvée, chantée, écrite et enseignée chez les troubadours», *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du V Congrès Internationale de l'AIEO. Toulouse, 1996*, Pau, AIEO, vol. I, p. 297-305.
- AVALLE, D'Arco Silvio, ed. (1960), Peire Vidal, *Poesie*, Milano-Napoli.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1985), «I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione», *Atti del convegno di Lecce. 22-26 ottobre 1984*, Roma, p. 363-82.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1993), *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Lino Leonardi (ed.), Torino, Einaudi.
- AVENOZA, Gemma (1991), «Repertori dels manuscrits en llengües romàniques conservats a biblioteques barcelonines», Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral), Col·lecció de Tesis Doctorals Microfitxades, 868 [microforma].
- AVENOZA, Gemma (2009), «Poemas catalano-occitanos en un ms. del XIV: la huella de Cerveri de Girona y del Capellà de Bolquera», *Revista de Literatura Medieval* 21, p. 7-33.
- BADIA, Lola (1983), *Poesia catalana del segle XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BAILLET, Christophe & HENRIET, Patrick (2014), «Gallia, 1130-fin XIII^e siècle. Provinces de Bordeaux, Auch et Narbonne», *Hagiographies*, vol. VI, Turnhout, Brepols, p. 705-807.
- BARBERINI, Fabio (2012), *Paris, Bibliothèque nationale de France, f(fr. 12472). Intavolare. Tavole di canzonieri romanzi, Canzonieri provenzali, 12*, Anna Ferrari (coord.), Modena, Mucchi.
- BARBERINI, Fabio, ed. (2013), *Il trovatore Rostainh Berenguier de Marselha*, Modena, Mucchi.
- BARBIELLINI AMIDEI, Beatrice (2003), «Il sirventese contro Dio di Peire Cardenal e il tema della disputa con Dio», *Studi Mediolatini e volgari* 49, p. 7-26.
- BARCELONA, Alfonso María de (1913-15), «El Infante Fray Pedro de Aragón», *Estudios Franciscanos* 11 [1913], p. 132-136; 12 [1914], p. 129-141, 434-438; 13 [1914], p. 204-215; 14 [1915], p. 205-218; 15 [1915], p. 58-65.
- BARNABE, Patrice (2001), «Des gascons dans le conflit franco-anglais au XIV^e siècle», *Cahiers du Bazadais* 132/1, p. 5-28.

- BARROIS, Dominique (2004), «Jean Ier, comte d'Armagnac, (1305-1373), son action et son monde», Bertrand Schnerb (dir.), Lille, Université de Lille III (tesi doctoral).
- BATTELLI, Maria Carla (1999), «Le chansons couronnées nell'antica lirica francese», *Critica del testo* II/2, p. 565-617.
- BEAUCHAMP, Alexandra (2005), «De l'action à l'écriture: le *De Regimine Principum* de l'infant Pierre d'Aragon (v. 1357-1358)», *Anuario de Estudios Medievales* 35/1, p. 233-70.
- BEAUCHAMP, Alexandra (2016), «“Per lo servey del senyor rey e per exaltament de la Corona d'Aragó”. La carrière politique de l'infant Pierre d'Aragon», *L'infant Pere d'Aragó i d'Anjou. «Molt graciós e savi senyor»*, Antoni Conejo (ed.), Vandellòs-Hospitalet de l'Infant, Cossetània edicions, p. 17-56.
- BEC, Pierre (1979), *Anthologie des troubadours*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- BEC, Pierre (1984), *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, Paris, Stock.
- BEC, Pierre (2004), *Florilège en mineur. Jongleurs et troubadours mal connus*, Orleans, Paradigme.
- BEDIER, Joseph & AUBRY, Pierre (1909), *Les chansons de croisade*, Paris, Champion.
- BEGGIATO, Fabrizio, ed. (1984), *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi.
- BELTRAN, Vicenç (1998a), «Tipos y temas trovadorescos. XIV. Alfonso X, Raimon de Castelnou y la corte poética de Rodez», *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AIEO. Amsterdam, 16-18 octobre 1995*, Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi, p. 19-40.
- BELTRAN, Vicenç (1998b), «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española* 78/1-2, p. 49-101.
- BELTRAN, Vicenç (2003), «La disfressa de l'amor cortès: Joan Berenguer de Masdovelles i el seu cançoner», *Cancionero general* 1, p. 9-28.
- BELTRAN, Vicenç (2006a), *El cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BELTRAN, Vicenç (2006b), «El cançoner perdut de Girona: els Mayans i l'occitanisme il·lustrat», *Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BEMONT, Charles (1900), *Rôles Gascons*, Paris, Imprimerie Nationale, vol. II.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria (1978), «Il canzoniere di un trovatore : il 'libro' di Guiraut Riquier» *Medioevo Romanzo* V, p. 216-59.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria (1989), «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca», *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria (1991), «Observazione e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali», *Lyrique romane médiéval: la tradition des chansonniers*, M. Tyssens (ed.), Liège, Université de Liège.
- BERTOLUCCI, Valeria (2005), «La firma del poeta. Un sondaggio sull'*autonominatio* nella lirica dei trovatori», *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Toxosoutos, p. 83-97.

- BILLEE A. BONSE, M. A. (2003), «"Singing to another tune" : contrafacture and attribution in troubadour song». Charles M. Atkinson (dir.), Ohio State University (tesi doctoral), <https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1074783188/inline>.
- BILLY, Dominique (1989), *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique & modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours & des trouvères*, Montpellier, AIEO.
- BILLY, Dominique (1994), «L'héritage formel des troubadours dans la poésie occitane des XIV^e et XV^e siècles», *IV Congrès AIEO*, Vitoria-Gasteiz, p. 19-35.
- BILLY, Dominique (1999), «Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: *tenson*, *partimen* et expressions synonymes», *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze*, Ravenna, Longo, p. 237-313.
- BILLY, Dominique (2003), «L'art des réseaux chez les néo-troubadours aux XIV-XV^e siècles», *Revue des Langues Romanes* 107/1, p. 1-40.
- BILLY, Dominique (2011), «La tradition des rimes grammaticales chez les poètes catalans aux XIV^e et XV^e siècles», *L'Occitanie invitée de l'Euroregio. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008 : Bilan et perspectives. Actes du Neuvième Congrès AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, A. Rieger (ed.), Aachen, Shaker, vol. I, p. 305-18.
- BIU, Hélène, ed. (2002), Michel de Bernis, *Chronique des comtes de Foix, Bibliothèque de l'École des chartes* 160, p. 385-476.
- BOEHMER, Eduard & MOREL-FATIO, Alfred (1902), «L'humaniste hétérodoxe catalan Pedro Galès», *Journal des savants*, p. 476-486.
- BOFARULL, Manuel de (1864), *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, vol. XXVI.
- BOHIGAS, Pere (1982), «El cançoner català Vega-Aguiló», *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 219-246.
- BOHIGAS, Pere (1988), *Lírica trobadoresca del segle XV: Joan Basset i altres poetes inèdits del cançoner Vega-Aguiló*, València-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BOLOGNA, Corrado (1986), «Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani», *Letteratura italiana. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi.
- BORGHI, Luciana (2001), «Le 'traduzione' dal provenzale di Mario Equicola», *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, Gian Luca Beccaria & Catla Marellò (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 543-560.
- BOUREAU, Alain & PIRON, Sylvain (1999), *Pierre de Jean Olivi. Pensée scolastique, dissidence, franciscaine et société*, Paris, J. Vrin.
- BOUTIERE, J. & SCHUTZ, A. H. (1964), *Biographies des Troubadours*, Paris, Nizet.
- BOUTROUCHE, Robert (1963), *La crise d'une société. Seigneurs et paysans du Bordelais pendant la guerre de Cent Ans*, Paris, Les Belles Lettres (2a ed.).
- BRUNEL, Clovis (1924), «Le *comput* en vers provençaux attribué à Raimon Féraut», *Annales du Midi* 36, p. 269-87.

- BRUNEL, Clovis (1935), *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Droz, reimpr. Genève-Marseille, Slatkine Reprints-Laffite Reprints, 1973.
- BRUNEL, Clovis (1956), «Sur la version provençale de la relation du voyage de Raimon de Perillos au Purgatoire de Saint Patrice», *Estudios dedicados a Menendez Pidal*, Madrid, CSIC, vol. VI, p. 3-21.
- BRUNETTI, Giuseppina (1990), «Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. Fr. 15211)», *Cultura Neolatina* 50/1, p. 45-73.
- BRUNETTI, Giuseppina (1993), «Intorno al *Liederbuch* di Peire Cardenal ed ai 'libri d'autore': alcune riflessioni sulla tradizione della lirica fra XII e XIII secolo», *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, Gerold Hilty (ed.), vol. V, Tübingen, Francke Verlag, p. 57-71.
- BURNHAM, Louisa A. (2006), «A Prosopography of the Beguins and Spiritual Friars of Languedoc», *Oliviana* [en xarxa], <<http://oliviana.revues.org/document37.html>>.
- BURNHAM, Louisa A. (2008), *So Great a Smoke: The Beguin Heretics of Languedoc*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- BURR, David (2003), *The Spiritual Franciscans: From protest to Presecution in the Century after Saint Francis*, Pennsylvania, Penn State University Press.
- CABIE, Edmond & MAZENS, Louis (1882), *Cartulaire et divers actes des Alaman des Lautrec et des Lévis XIII^e et XIV^e siècles*, Toulouse, A. Chauvin.
- CABRE, Lluís (1996), «Aristotle for the Layman: Sense Perception in the Poetry of Ausiàs March», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59, p. 48-60.
- CABRE, Lluís (2005), «L'infant Pere d'Empúries i la tradició familiar: estampes en el setè centenari del seu naixement» *Mot so raso* 4, p. 69-83.
- CABRE, Miriam (1999), «Du genre débat dans l'oeuvre de Cerverí de Girona», *Il genere "Tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*, Matteo Pedroni & Antonio Stäuble (ed.), Ravenna, Longo, p. 363-77.
- CABRÉ, Miriam (2001), «Un cançoner de Cerverí de Girona?», *Atti del colloquio internazionale "Canzionieri iberici"* (Padova-Venezia), Patrizia Botta, Carmen Parrilla & Ignacio Pérez Pascual (ed.), Noia, Toxosoutos, vol. I, p. 283-99.
- CABRÉ, Miriam (2002), «Jutges, processos i sentències en la lírica del XV: Joan Ramon Ferrer, mantenidor del gai saber (1475)», *Estudi General* 22, p. 409-420.
- CABRE, Miriam (2003), «"Mors et vita in manibus linguae": la metafora della lingua nei trovatori», *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc: Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messins, 7-13 juillet 2002)*, Rossana Castano, Saverio Guida & Fortunata Latella (ed.), Roma, Viella, vol. I, p. 179-199.
- CABRÉ, Miriam (2011), *Cerverí de Girona: un trobador al servei de Pere el Gran*, Barcelona-Palma de Mallorca, Universitat de Barcelona-Universitat de les Illes Balears.
- CABRÉ, Miriam (2013), «La lírica d'arrel trobadoresca», *Història de la Literatura Catalana, 1. Literatura medieval (1). Dels orígens al segle XIV*, À. Broch & L. Badia (dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana-Barcino-Ajuntament de Barcelona, p. 219-96.

- CABRÉ, Miriam (2015*a*), «Ressons sicilians a la cultura catalana de l'època de Pere el Gran», *Els catalans a la Mediterrània medieval: noves fonts, recerques i perspectives*, L. Cifuentes, R. Salicrú & M. Viladrich (ed.), Roma, Viella (IRCVM-Medieval Cultures 3), p. 17-28.
- CABRÉ, Miriam (2015*b*), «Un poeta de sang blava a la crònica de Muntaner» [curs d'estiu en xarxa: «Ramon Muntaner (1265-1336): Dits, fets i 'veres veritats'», Josep Antoni Aguilar & Xavier Renedo (dir.), Universitat de Girona, 13-26 juliol].
- CABRE, Miriam (2017), «Un Catalan à Rodez: la contribution du troubadour Cerverí aux débats ruthénois», *Revue des langue romanes* 121/2, p. 599-622.
- CABRÉ, Miriam (en premsa), «Pere d'Empúries, un poeta de nissaga reial a la crònica de Muntaner», *Mot so razo* 17.
- CABRÉ, Miriam & ESPADALER, Anton Maria (2013), «La narrativa en vers», *Història de la Literatura Catalana, 1. Literatura medieval (1). Dels orígens al segle XIV*, À. Broch & L. Badia (dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana-Barcino-Ajuntament de Barcelona, p. 297-372.
- CABRÉ, Miriam & MARTÍ, Sadurní (2007), «Per a una base de dades dels cançoners catalans medievals: l'exemple de Sg», *Actes del 13è col·loqui internacional de l'AILLC (Girona, 2003)*, Sadurní Martí (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. III, p. 171-86.
- CABRE, Miriam & MARTI, Sadurní (2010), «Le chansonnier Sg au carrefour Occitano-catalan», *Romania* 128, p. 92-134.
- CABRÉ, Miriam; MARTÍ, Sadurní & NAVÀS, Marina (2009), «Geografia i història de la poesia occitanocatalana del segle XIV», *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, A. Alberni, L. Badia & Ll. Cabré (ed.), Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum-Publicacions de la URV, p. 349-76.
- CABRÉ, Miriam & NAVÀS, Marina (2015), «'Que'l rey franes nos ha dezeretatz...': la poètica occitana després de Muret», *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, V. Beltran, T. Martínez Romero & I. Capdevila (ed.), Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 102-22.
- CABRÉ, Miriam & TOUS, Francesc (2018), «Els proverbis rimats de Ramon Llull i la poesia gnòmica occitanocatalana», *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, Vicenç Beltran, Tomàs Martínez & Irene Capdevila (ed.), Firenze, Edizioni del Galluzzo, p. 49-75.
- CALLEWAERT. C. (1924), «La semaine Mediana dans l'ancien carême romain et les quatre-temps», *Revue Bénédictine* 36/1, p. 200-28.
- CAMBOULIVES, Marie-Odile (1998), «Un spirituel toulousain: le troubadour Raimon de Cornet», Michelle Fournié (dir.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail UFR d'Histoire (memòria de màstrise).
- CAMBOULIVES, Marie-Odile (1999), «Histoire littéraire et histoire religieuse autour de Raimon de Cornet», Michelle Fournié (dir.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail UFR d'Histoire (memòria Diploma d'Estudis Avançats).

- CAMPS, Jean-Baptiste (2018), «L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVI^e au XVIII^e siècle», *La Réception des troubadours en Provence*, J. F. Courouau & I. Luciani (dir.), Paris, Classiques Garnier, p. 25-82.
- CANETTI, Paolo (2011), «Appunti per la classificazione dei generi trobadorici», *Cognitive Philologie* 4 [en xarxa], <<https://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/9349>>.
- CANNATA, Nadia (2012), *Gli appunti linguistici di Angelo Colocci nel ms. Vat. lat. 4817*, Firenze, Accademia della Crusca.
- CANTALUPI, Cecilia (2016), «Notes per a una hipòtesi d'atribució de "E tot qan m'a ofes en aqest an" (BdT 461.80)», *Mot so razo* 15, p. 7-25.
- CANTALUPI, Cecilia (2017), «Una nuova edizione critica del trovatore Guilhem Figueira», Anna Maria Babbi & Fabio Zinelli (dir.), Verona-Paris, Università di Verona-École Pratique des Hautes Études (tesi doctoral).
- CAPUSSO, Maria Grazia (1989), *L'exposition di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson celeis cui am de cor e de saber*, Pisa, Pacini Editore (Biblioteca degli studi mediolatini e volgari VIII).
- CARERI, Maria (1996), «Per la ricostruzione del *Libre* di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti», *Cultura Neolatina* 61/3-4, p. 251-408.
- CASAGRANDE, Carla & VECCHIO, Silvana (1991), *Les péchés de la langue: discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Philippe Baillet (trad.), Paris, Éditions du Cerf.
- CASAS HOMS, Josep M. (1969), *Joan de Castellnou. Segle XIV. Obres en prosa*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana.
- CASTAIGNOS-BAQUE, Odette (1997), «Mant, d'hier et d'aujourd'hui», Mant, Pau- Impr. Ipadour, <<http://mant-40.chez-alice.fr/index.html>>.
- CASTELLANE, Marquis de la (1834), «Voyage au purgatoire de Saint Patrice», *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, vol. I, p. 51-72.
- CASTELLANE, Marquis de la (1836), «Notice et extraits du manuscrit roman de la vision de Tindal», *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, vol. II, p. 1-24.
- Catálogo de la Biblioteca del Excmo. Sr. D. Pedro Caro y Sureda, Marqués de la Romana, Capitan General del Ejército y General en jefe, que fue, de las tropas Españolas en Dinamarca el año de 1807, trasladada á esta Corte desde Palma de Mallorca*, Madrid, Francisco Roig, 1865.
- Catalogue des livres rares et précieux imprimés et manuscrits composant la bibliothèque de M. le Dr. Desbarreaux-Bernard de Toulouse*, Paris, A. Labitte, 1879.
- CHABANEAU, Camille (1885), «Origine et établissement de l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse», *Histoire générale de Languedoc*, Toulouse, Privat, vol. X.
- CHABANEAU, Camille (1888), «Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle (...)», *Revue des Langues Romanes* 32, p. 46-50 [complements a l'edició].
- CHAILLOU-AMADIEU, Christelle & RILLON-MARNE, Anne-Zoé (2015), «Emprunter et créer: quelques réflexions sur le *contrafactum*». *Des nains ou des géants ? Emprunter et*

- créer au Moyen Âge*, Claude Andrault-Schmitt, Edina Bozoky & Stephen Morrison (ed.), Turhnout, Brepols, p. 91-110.
- CIFUENTES, Lluís (2014), «La traducció i la redacció d'obres científiques i tècniques», *Història de la literatura catalana*, vol. II : *Literatura medieval. Segles XIV-XV*, Lola Badia (dir.), Barcelona, Enciclopèdia catalana-Barcino-Ajuntament de Barcelona, p. 118-130.
- CIGNI, Fabrizio (2003), «Il lessico filosofico di N'At de Mons di Tolosa», *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, Actes du VII Congrès international AIEO, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002*, R. Castano, S. Guida & F. Latella (ed.), Roma, Viella, vol. I, p. 233-42.
- CIGNI, Fabrizio, ed. (2012), *Il trovatore N'At de Mons*, Pisa, Pacini Editore (Biblioteca degli studi mediolatini e volgari. Nuova serie XIX).
- CINGOLANI, Stefano Maria (1990-1991), «'Nos en leyr tales libros trobemos plazer e recreació' Estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya als segles XIV et XV», *Llengua & Literatura* 4, p. 39-127.
- CINGOLANI, Stefano Maria (2016), «Jogllars, ministrers i xantres a la Corona d'Aragó (segles XIII-XV). Observacions i perspectives de recerca a propòsit d'un diplomatari en curs», *Cobles e lays, danses e bon saber. L'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició*, A. Alberni & S. Ventura (ed.), Roma, Viella, p. 237-68.
- CINGOLANI, Stefano Maria (s.d.), «Diplomatari», *The Last Song of the Troubadours*, Anna Alberni (dir.) [en xarxa], <<http://www.lastsongtroubadours.eu/>>.
- CLERGEAC, A. (1912), *Chronologie des archevêques, évêques et abbés de l'ancienne province ecclésiastique d'Auch et des diocèses de Condom et de Lombez 1300-1801*, Paris-Auch, Champion-Cocharaux (Archives historiques de la Gascogne 2/XVI).
- CLUZEL, Irénée (1957-1958), « Princes et troubadours de la maison royale de Barcelona-Aragon », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, p. 321-373.
- CORDIOLANI, Alfred (1960), «Contribution à la littérature du comput ecclésiastique au moyen âge», *Studi Medievali* I, p. 107-137.
- CORDOLIANI, Alfred (1961), «Contribution à la littérature du comput ecclésiastique au haut moyen âge», *Studi medievali* 3/2, p. 167-208.
- COSTA, Francesco (2008), «Geraldo Oddone, O. Min., Ministro Generale, Patriarca d'Antiocha e Vescovo di Catania (1342-48)», *Francescanesimo e cultura della Provincia di Catania : Atti del Convegno di studio, Catania, 21-22 dicembre 2007*, Nicoletta Grisanti (ed.), Palermo, Biblioteca Francescana.
- COTTINEAU, Dom L. H. (1936-1970), *Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés*, Mâcon, 3 vol.
- COURROUX, Pierre (2017a), «La bibliothèque de Charles Ier D'Albret», *Scriptorium* 71/1, p. 79-98.
- COURROUX, Pierre (2017b), «L'héritage des Albret de Vayres-Langoiran au cœur de la Guerre de Cent Ans», *Annales du Midi* 129/298, p. 187-208.
- CURA CURA, Giulio (2005), «Il *Doctrinal de trobar* di Raimon de Cornet e il *Glosari* di Johan de Castellnou», *La parola del testo* 9, p. 125-191.

- CURA CURÀ, Giulio (2007), «Un commento provenzale trecentesco in versi : la *Gloza* di Raimon de Cornet», *La parola del testo* XI/1, p. 45-82.
- CURA CURÀ, Giulio (2013), «Raimon de Cornet innografo», *Studi Mediolatini e Volgari* 59, p. 127-171.
- CURSENTE, Benoît (1998), *Des maisons et des hommes. La Gascogne médiévale (XI-XV siècle)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- DANSETTE, Béatrice (1997), «Le Voyage d'outre-mer à Jérusalem, de Nompar de Caumont», *Croisades et pèlerinages. Récits, chroniques et voyages en Terre Sainte XII^e-XVI^e siècle, édition établie sous la direction de Danielle Régnier-Bohler*, Paris, Laffont, p. 1057-1123.
- DE CONCA, Massimiliano (2003), «Studio e classificazione degli *unica* del ms. C (B. N. Paris. fr. 856): coordinate storiche, letterarie e linguistiche», *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès AIEO (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, Rossana Castano, Saverio Guida & Fortunata Latella (ed.), vol. I, p. 283-297.
- DE LOLLIS, Cesare (1887), «Ballata alla Vergine di Giacomo II d'Aragona», *Revue des Langues Romanes* 31, p. 289-295.
- DE LOLLIS, Cesare (1889), «Ricerche intorno ai canzonieri provenzali di eruditi italiani del sec. XVI», *Romania* 18, p. 453-468.
- DEBENEDETTI, Santorre (1995), *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e tre secoli di studi provenzali*, Turin, Loescher, 1911; reed. Padoue, Editrice Antenore, 1995.
- DEL ESTAL, Juan Manuel (2009), *Itinerario de Jaime II de Aragón (1291-1327)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-CSIC (Fuentes Históricas Aragonesas 47).
- DELABRUYERE-NEUSCHWANDER, Isabelle (1985), «L'activité réglementaire d'un sénéchal de Toulouse à la fin du XIV^e siècle», *Bibliothèque de l'École des chartes* 143/1, p. 53-89.
- DESCALZO, Andrés (1989-90), «Comentarios sobre algunos trovadores al servicio de Pedro IV o de paso por su corte», *Recerca Musicològica* 9-10, p. 295-301.
- DI GIROLAMO, Constanzo (1989), *I trovatori*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- Dictionnaire de la noblesse*, Paris, vol. VII, 1774.
- DOBELMANN, Suzanne (1942), «Le ms. Provençal, 7-2-34 de la Colombine de Séville: *Lo Gardacors de Nostra Dona*», *Romania* 67, p. 53-79.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. (1931), *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- DONAT, Jean (2007), *Histoire de Saint-Antonin*, Saint-Antonin, Société des Amis du Vieux Saint Antonin.
- DOSSAT, Yves; LEMASSON, Anne-M. & WOLFF, Philippe (1983), *Le Languedoc et le Rouergue dans le trésor des chartes*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques (collection de documents inédits sur l'histoire de France. Section histoire médiévale et de philologie 16).
- DOUAIS, C. (1885), *Les frères prêcheurs en Gascogne au XIII^e et au XIV^e siècle*, Paris-Auch.

- DRUILHET, Paul (1885), *Archives de la ville de Lectoure: coutumes, statuts et records du XIII^{ème} au XVI^{ème} siècle*, Paris, H. Champion.
- DU BOURG, A. (1883), *Histoire de Grand Prieuré de Toulouse*, Paris-Toulouse, 1883.
- DUBA, William & SCHABEL, Chris (2009), «Introduction», *Vivarium* 47, p. 147-163.
- DUBOUL, Axel (1901), *Les deux siècles de l'Académie des Jeux Floraux*, vol. I, Toulouse, Privat.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1962), «Els Ausiàs March de Montcortès», *Estudis romànics* 11, p. 145-160.
- DUVAL, Frédéric (2015), *Les mots de l'édition de textes*, Paris, École nationale des chartes (Manuels de l'École des chartes).
- ENSENYAT, Gabriel (2005), «Un manuscrit inédit de Joan Binimelis a l'Arxiu Torrella», *Botlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 61, p. 289-294.
- ENSENYAT, Gabriel (2013), «Tiriquellus plagiat per Binimelis», *eHumanista/IVITRA* 3, p. 20-36.
- ERMENGAUD, Matfre (1977), *Le Breviari d'Amor*, Gabriel Azaïs (ed.), Ginebra, Slatkine Reprints.
- ESPADALER, Anton Maria (2001), «La Catalogna dei re», *Lo spazio letterario del medioevo, 2: Il medioevo volgare, I: La produzione del testo*, II, Piero Boitani et al. (ed.), Roma, Salerno Editrice, p. 873-933.
- FABRE, Paul (2010), *Anthologie des troubadours*, Orléans, Paradigme.
- FEDI, Beatrice (1999a), «Le *Leys d'Amors* ed il *Registre de Galbac*: frammenti di una tradizione *estravagante?*», *Medioevo e Rinascimento* XII/n. s. IX (1998), Spoleto, Centro Italiano di studi sull'alto medioevo, p. 183-204.
- FEDI, Beatrice (1999b), «Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle *Leys d'Amors*», *Studi Medievali* 40/1, p. 43-118.
- FEDI, Beatrice (2001), «Il canone assente: L'esempio metrico nelle "Leys d'Amors" fra citazione e innovazione», *Atti del convegno Interpretazioni dei trovatori, Quaderni di Filologia Romanza* 14, 1999, Bologna, Pàtron Editore, p. 159-186.
- FEDI, Beatrice (2011), «Les *Leys d'Amors* et l'école de Toulouse: théorie et pratique de l'écriture au XIV^e siècle», *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008: Bilan et perspectives. Actes du Neuvième Congrès AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, Angelica Rieger (ed.), p. 365-378.
- FEDI, Beatrice (2014), «The Toulousan Consistory. Some aspects of the making of *Leys d'Amors* with especially consideration for *Replicacios*» [debat presentat a l'Exploratory Workshop «Reassessing the role of late troubadour culture in european heritage», celebrat a la Universitat de Girona el 13 de novembre de 2014].
- FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael & LAFONT, Robert (1979), *Las cançons dels trobadors*, Toulouse, Institut d'Estudis Occitans.
- FERRARI, Anna, coord. (1998), «*Intavulare*» *Tavole di canzonieri romanzi*, vol. I, 1. «Studi e testi» 387, El Vaticà, Biblioteca Apostolica Vaticana.

- FERRER, Joan (2005), *Introducció a la llengua occitana antiga*, Girona, Universitat de Girona, Departament de Filologia i Filosofia.
- FIGUERAS, Narcís (1994), «Francesc Calça (1521-1603) i la seva producció poètica quadrilingüe. Un inventari», *Estudi General* 14, p. 87-104.
- FLYNN, John E. (1989), «The Last Troubadour: Raimon de Cornet and the Survival of Occitan Lyric», Athens, University of Georgia (tesi doctoral).
- FLYNN, John E. (1997), «The Saint of the Womanly Body: Raimon de Cornet's Fourteenth-Century Male Poetics», *Sex and gender in medieval and Renaissance texts: the Latin tradition*, Barbara K. Gold, Paul Allen Miller & Charles Platter (ed.), New York, State University of New York, p. 91-109.
- FLYNN, John E. (1989), «The Last Troubadour : Raimon de Cornet and the Survival of Occitan Lyric», tesi inèdita, University of Georgia, 1989.
- FONT, Alexandre (2017), «Aspetes de l'humanisme de Joan Baptista Binimelis», *Musa* 11, p. 37-49.
- FORESTIE, Édouard (1890), *Les livres de comptes des frères Bonis marchands montalbanis du XIV siècle*, Paris, Honoré Champion.
- FORESTIE, Édouard (1903), A. Jeanroy et A. Vignaux, *Voyage au Purgatoire...*, *Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique Tarn-et-Garonne* 31, p. 302-304 [ressenya].
- FORMISANO, Luciano (1993), «Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl», *La Filologia Romanza e i codici. Atti del convegno. Messina, 19-22 dicembre 1991*, Saverio Guida & Fortunata Latella (ed.), Messina, Sicania, vol. I, p. 131-152.
- FRASER, Veronica (1993), «The influence of the Venerble Bede on the fourteenth-century occitan treatise *Las Leys d'Amors*», *Retorica* 11/1 (winter), p. 51-61.
- FRITZ, Jeanne-Marie (2008), «Marsan et Tursan, deux vicomtes gasconnes», *Vicomtes et vicomtés dans l'Occident médiéval*, Hélène Débax (ed.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 115-127.
- GALANO, Sabrina (2011), «La parodia dei generi nel romanzo di Guilhem de la Barra», *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008: Bilan et perspectives. Actes du Neuvième Congrès AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, ed. Angelica Rieger, p. 379-89.
- GALANO, Sabrina (2014), «I trovatori “tardivi”: il caso di Peire e Ladils. Regressione o innovazione del genere lirico?», *Los que fan viure e tresluir l'occitan. Actes du X^e congrès AIEO, Béziers, 12-19 juin 2011*, C. Alén Garabato, C. Torreilles & M-J. Verny (ed.), Limoges, p. 251-60.
- GALDEANO CARRETERO, Rodolfo (2015), «Historiografia catalana i model jesuític: la *Història moral de Cathalunya* del jesuïta Pere Gil (1550-1622)», *Recerques: història, economia, cultura* 70, p. 35-60.
- Gallia Christiana* in provincias ecclesiasticas distributa: in qua series et historia archiepiscoporum, episcoporum et abbatum [...], t. I, Paris, 1715.

- GALLY, Michèle (2004), *Parler d'amour au puy d'Arras*, Orléans, Paradigme (Medievalia 46).
- GALVEZ, Marisa (2011), «From the *Costuma d'Agen* to the *Leys d'Amors*: a reflection on customary law, the university of Toulouse, and the *Consistori de la Sobrargaia Companhia del Gay Saber*», *Tenso* 26/1-2 (spring-fall), p. 30-51.
- GARCIA, Arcadi & ROCAFIGUERA, Francesc de (1993), *Cronografia tòpica del calendari julià*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- GARCÍA LARRAGUETA, Santos A. (1976), *Cronología (Edad Media)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- GAU, Roger (2017), *Petite histoire de la vicomté de Lautrec. De sa création à sa disparition*, Association Les amis des archives de la Haute-Garonne.
- GAUNT, Simon; HARVEY, Ruth & PATERSON, Linda, ed. (2000), *Marcabru : A Critical Edition*, Cambridge, D. S. Brewer.
- GELIS, François de (1912), *Histoire critique des Jeux Floraux*, Toulouse-Paris, Privat-Picard, p. 42-43.
- GENNRICH, Friedrich (1958-1960), *Edizioni principali della melodia: Der musikalische Nachlass der Troubadours*, vol. II, Darmstadt.
- GERARD, Louis (1896), «Documents pontificaux sur la gascogne d'après les archives du Vatican. Jean XXII (1316-1334)», *Archives historiques de la Gascogne* 3 i 4 trimestre.
- GID, Denise (1984), *Catalogue des reliures françaises estampées à froid (XV^e-XVI^e siècle) de la Bibliothèque Mazarine*, 2 vol., Paris, CNRS.
- GIULIANI, Marzia (2007), «Cum eruditus viris: Gian Vincenzo Pinelli, Federico Borromeo e gli scritti di Agostino Valier presso la Biblioteca Ambrosiana», *Studia Borromaica* 21, p. 229-268.
- GÓMEZ PALLARÈS, Joan (1999), *Studia Chronologica. Estudios sobre manuscritos latinos de cómputo*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2000), *Artes poéticas medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- GONFROY, Gérard (1982), «Le reflet de la *canço* dans le *De Vulgari Eloquentia* et dans *Las Leys d'Amors*», *Cahiers de civilisation médiévale* 25/3-4, p. 187-196.
- GONFROY, Gérard (1998), «L'écriture poétique et ses modèles dans les *Leys d'Amors*», *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge. Actes du colloque Palais du Luxembourg-Sénat 5 et 6 mars 1987*, E. Baumgartner & C. Marchello-Nizia (ed.), p. 213-226.
- GOUIRAN, Gérard (1997), *Le livre des aventures de Moinseigneur Guilhem de la Barra*, Paris, Honoré Champion.
- GRAPI ROVIRA, Orland (2003), «Un calendari rimat català medieval. Estudi i edició», *Arxiu de Textos Catalans Antics* 22, p. 137-173.
- GRESTI, Paolo (2014), «Osservazioni sul rimario del *Donat proensal* ambrosiano», *Filologia e letteratura. Studi offerti a Carmelo Zilli*, Angelo Chielli & Leonardo Terrusi (ed.), Bari, Cacucci Editore, p. 85-98.
- GRIERA, Antoni, ed. (1921), *Diccionari de rims de Jaume March*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans (Biblioteca Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans 8).

- GRÖBER, Gustav (1877), «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien* II, p. 337-670.
- GROS, Angelika & THIBAUT-SCHAEFER Jacqueline (1995), «Sémiotique de la tonsure, de l'insipiens à Tristan et aux fous de Dieu», *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUER, p. 243-275.
- GROS, Gérard (1992), *Le Poète, la Vierge et le prince du Puy, étude sur les Puys marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck.
- GROS, Gérard (1993), *Le poète marial et l'art graphique. Étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen Âge*, Caen, Paradigme.
- GROS, Gérard (1996), *Le poème du puy marial: étude sur le serventois et le chant royal du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck.
- GROS, Gérard (2006), «Histoire littéraire et Puy poétique: la poésie mariale de concours au Moyen Âge», *Travaux de littérature* 19., p. 39-55.
- GROS, Gérard (2017), «Rhétorique et poésie: le puy Notre-Dame d'Amiens», *Nord'* 2/70, p. 55-66.
- GUBERN, Ramon (1957), «Els primers Jocs Florals a Catalunya: Lleida, 31 de maig 1338», *Bulletin of Hispanic Studies* 34, p. 95-96.
- GUDAYOL, Anna (s.d.), «Cançoner Gil (ms. 146): un cançoner provençal d'origen català», Biblioteca de Catalunya [fitxa consultable en xarxa], <<http://www.bnc.cat/Fons-icol-leccions/Tresors-de-la-BC/Canconer-Gil-ms.-146-un-canconer-provencal-d-origen-catala>>.
- GUIDA, Saverio (1983), *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, Mucchi Editore.
- GUIDA, Saverio (1999), «Cartulari e trovatori. 1. Arnaut Guilhem de Marsan 2. Amanieu de la Broqueira 3. Guilhem Peire de Cazals 4. Amanieu de Sescas», *Cultura Neolatina* 59, 1/2, p. 71-127.
- GUIDA, Saverio (2004), «Rechercher dans les archives en Pays d'Oc», «*Ab nou cor et ab nou talen*» *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane, Actes du colloque AEIO 2001*, Anna Ferrari & Stefania Romualdi (ed.), Modena, Mucchi Editore, p. 51-86.
- GUIDONIS, Bernardo (1886), *Practica Inquisitionis heretice pravitatis*, C. Douais (ed.), Paris, Alphonse Picard.
- GUIDONIS Bernardus (1692), *Liber sententiarum Inquisitionis Tholosanae*, Amsterdam, Amstelodami apud Henricum Wetstenium.
- HARVEY, Ruth & PATERSON, Linda (2010), *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical edition*, 3 vol., Cambridge, D. S. Brewer.
- HASENOHR, Geneviève (1988), «Modèles de vie féminine dans la littérature morale et religieuse d'oc», *La femme dans la vie religieuse du Languedoc (XIII^e-XIV^e s.)*, *Cahiers de Fanjeaux* 23, p. 153-170.
- HECART, Gabriel Antoine Joseph (1833), *Serventois et sottes chansons couronnées à Valenciennes*, Valenciennes, Impr. A. Prignet [2^a ed.].

- HENRARD, Nadine (1998), *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Liège-Genève, Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université-Droz.
- HIGOUNET, Charles (1947), «Comté et maison de Comminges entre France et Aragon au Moyen Age», *Bulletin Hispanique* 49, p. 310-331.
- HIGOUNET, Charles (1949), *Le comté de Comminges de ses origines à son annexion à la Couronne*, Toulouse, Privat.
- Histoire analytique et chronologique des actes et des délibérations du corps et du conseil de la municipalité de Marseille depuis le Xème siècle jusqu'à nos jours*, Louis Méry et F. Guindon, Marseille, vol. II, 1843.
- Histoire de la Ville de Marseille...*, M. Antoine de Ruffi, Marseille, Henri Martel, vol. II, 1696.
- Histoire héroïque et universelle de la noblesse de Provence*, Avignon, vol. I, 1776.
- HUCHET, Jean-Charles (1990), «Le style, symptôme de l'histoire (l'exemple du troubadour Ramon de Cornet)», *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Age*, D. Poiron (ed.), Paris, Sedes, p. 101-120.
- IGLESIAS I FONSECA, J. Antoni (1996), «llibres i lectors a la Barcelona del s. XV. Les biblioteques de clergues, juristes, metges i altres ciutadans a través de la documentació notarial (anys 1396-1475)», Jesús Alturo i Perucho (dir.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona (tesi doctoral).
- JEANROY, Alfred (1914), *Les Joies du Gai Savoir, recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la Gaie Science (1324-1484), publié avec la traduction de J.-B. Noulet, revue et corrigée, une introduction, des notes et un glossaire*, Toulouse-Paris, Privat-Picard.
- JEANROY, Alfred (1916), *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion.
- JEANROY, Alfred (1934), *La Poésie lyrique des Troubadours*, vol. II, Toulouse-Paris.
- JEANROY, Alfred (1940), «Poésies provençales du XIV^e siècle», *Annales du Midi* 52, p. 241-279.
- JEANROY, Alfred (1945), *Histoire sommaire de la poésie occitane des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints.
- JEANROY, Alfred (1949), «La poésie provençale dans le sud-ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIV^e siècle», *HLF*, vol. XXXVIII, p. 1-129.
- JEANROY, Alfred & VIGNAUX, Alphonse (1903), *Voyage au Purgatoire de St Patrice : visions de Tindal et de St Paul, textes languedociens du quinzième siècle*, Toulouse, Privat (Bibliothèque Méridionale 1/VIII), p. 3-54.
- JEAY, Madeleine (2015), *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale «Mult volentiers me numerai»*, Paris, Classiques Garnier.
- JOHANS, Emmanuel (2002), «Aristocratie vassalique et pouvoir princier dans les domaines rouergats et cévenols de la famille d'Armagnac au XIV^e siècle: *homagium principis*», Maurice Berthe (dir.), Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail (tesi doctoral).

- JUNG, Marc-René (1998), «Les formes strophiques des jeux-partis autour de Rolant (chansonnier d'Oxford...)», *Et multum et multa. Festschrift für Peter Wunderli zum 60 Geburtstag*, Hardcover, Gunter Narr Verlag, p. 387-398.
- KAY, Sarah (2013), *Parrots and Nightingales. Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- KELLY, Douglas (2005), «The late Medieval Occitan Art of Poetry : The Evidence from At de Mons and Ramon de Cornet», *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70^e anniversaire*, A. Buckley & D. Billy (ed.), Turnhout, Brepols, p. 681-692.
- KLINGEBIEL, Kathryn (2011), *Bibliographie linguistique de l'occitan médiéval et moderne (1987-2007)*, Publications de l'AIEO, vol. VIII, Turnhout, Brepols.
- L'histoire des moines, chanoines et religieux au Moyen Âge. Guide de recherche et documents*, André Vauchez & Cécile Caby (dir.), Turnhout, Brepols (L'atelier du médiéviste 9), 2003.
- LA GRANGE, marquis de (1858), *Voyaige d'Oultremer en Jhérusalem par le seigneur de Caumont*, Paris, chez Auguste Aubry.
- LABORIE, Yan (2006), «Le château des Albret à Labrit (Landes)», *Archéologie du Midi médiéval. Supplément 4. Résidences aristocratiques, résidences du pouvoir entre Loire et Pyrénées, X^e-XV^e siècles. Recherches archéologiques récentes, 1987-2002*, p. 337-363.
- LAFONT, Robert (1997), *Histoire et anthologie de la littérature occitane*, vol. I: *L'Âge classique, 1000-1520*, Montpellier, Les presses du Languedoc.
- LAFONT, Robert (2006), *Trobar. IV. La survie*, Biarritz, Atlantica, p. 91-100.
- LAGANE, M. (1774), *Discours contenant l'histoire des Jeux Floraux, et celle de dame Clemence*, Toulouse.
- LAHONDES, Jules de (1904), «La plus ancienne poésie de la bibliothèque des Jeux Floraux», *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France* II/33, p. 153-158.
- LANDAU, Justine (2005), «Figures of grammar and rethoric in *Las Leys d'Amors*», *Tenso* 20, p. 1-18.
- LANGLOIS, E. (1902), *Recueils d'art de seconderhétorique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.
- LANNUTI, Maria Sofia (2012), «L'ultimo canto: musica e poesia nella lirica medievale del Medioevo (con una nuova edizione del *cançoneret* di Sant Joan de les Abadesses)», *Romance Philology* 66, p. 309-363.
- LATOUCHE, Robert (1923), *Comptes consulaires de Saint-Antonin du XIV^{ème} siècle*, Nice, Eimann & Saytour.
- LAVAUD, René & NELLI, René (1949), «La 'versa' de Raimon de Cornet», *Cahiers d'Études Cathares* 1, p. 7-20.
- LAZZERINI, Lucia (2001), *Letteraturamedievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi.
- LE GRAND, Michel (1936), «L'abbaye de Pontaut. Notice historique et archéologique», *Bulletin de la Société de Borda*, p. 17-42.
- LE SENNE PASCUAL, Aina (1983), «El archivo de Ca'n Torrella», *Aportaciones para una guía de los Archivos de Baleares*, Palma, Institut d'Estudis Balearics, p. 95-101.

- LE VOT, Gérard (1998), «Le chant des troubadours et l'outil informatique musical. Quelques perspectives», *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du V congrès international de l'AIEO, Toulouse, 19-24 août 1996*, Jacques Gourc & François Pic (ed.), vol. 1, Pau, AIEO, p. 307-335.
- LEGLU, Catherine E. (2013), «Vernacular Poetry and the Spiritual Franciscans of the Languedoc: The poems of Raimon de Cornet», *Heresy and the Making of European Culture. Medieval and modern perspectives*, Andrew P. Roach & James R. Simpson (ed.), Ashgate-University of Glasgow, p. 165-184.
- LEGLU, Catherine E. (2010), *Multilingualism and Mother Tongue in Medieval French, Occitan and Catalan Narratives*, Pensilvânia, Pennsylvania State University Press.
- LEGLU, Catherine E. (2008), «Languages in conflict in Toulouse: *Las Leys d'Amors*», *The Modern Language Review* 103/2, p. 383-396.
- LEGLU, Catherine E. (2000), *Between sequence and sirventes. Aspects of parody in the troubadour lyric*, Oxford, University of Oxford.
- LEON GOMEZ, Magdalena (2012), *El cançoner C (Paris, Bibliothèque Nationales de France, fr, 856)*, Florence, Il Galluzzo-Fondazione Ezio Franceschini.
- LEONARDI, Lino (1987), «Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle *Recherches* di François Zufferey», *Romania* 108, p. 354-386.
- LESPY, Vastin & PAUL, Raymond (1998), *Dictionnaire Béarnais ancien et moderne*, Pau, Marrimpouey Éditions.
- LEVY, Emil, ed. (1880), *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin, Buchdruckerei von S. Liebrecht.
- LEVY, Emil (1890), «Noulet J. B. et C. Chabaneau. Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle [...]», *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 8, p. 309-313 [ressenya].
- LEVY, Emil (1991), *Petit dictionnaire provençal-français*, Raphèle-les-Arles, Culture Provençale et Méridionale Marcel Petit.
- LEWENT, Kurt (1905), «Das altprovenzalische Kreuzlied » dans *Romanische Forschungen* 21/2, p. 321-448.
- LINSKILL, Joseph, ed. (1985), *Les épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle. Édition critique avec traduction et notes*, Turnhout, Brepols-AIEO.
- LIOCE, Nico (2000), «L'oeuvre en prose de Joan de Castel(l)nou et la grammaire occitane au Moyen Âge», *The History of Linguistic and Grammatical Praxis. Proceedings of the XIth International Colloquium of the Studienkreis "Geschichte der Sprachwissenschaft" (Leuven, 2nd-4th July, 1998)*, Piet Desmet et al. (ed.), Leuven, Peeters.
- LONGOBARDI, Monica (2003), «Sondaggi retorici nelle epistole di Guiraut Riquier. Figure di ripetizione e proverbio», *Critica del testo* VI/2, p. 665-720.
- LUCA, Paolo di (2008), «*Sirventesca*: le sirventés parodié», *Revue des Langues Romanes* 112/2, p. 405-34.
- MADURELL I MARIMON, Josep M. (1974), *Manuscrits en català anteriors a la impremta (1321-1474)*, Barcelona, ANABA.

- MAGI, abbé (1789-1790), «Sur la langue et l'ancienne poésie de Toulouse et sur les changements survenus a la première», *Recueil de l'Académies des Jeux Floraux*, p. 193-207.
- MANINCHEDDA, Paolo, ed. (2002), Joan de Castellnou, *Compendis de la conexença dels vicis que's podon esdevenir en los dictats del Gay Saber*, Cagliari, CUEC.
- MANINCHEDDA, Paolo (2005), «Un ibrido della laicità: le *Leys d'amors*», *Critica del testo* 8/1, p. 351-61.
- MANSELLI, Raoul (1959), *Spirituali e Beghini in Provenza*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. J. Duvernoy (trad.), *Spirituels et béguins du Midi*, Toulouse, Privat, 1989.
- MARFANY, Marta (2016), «Anàlisi d'una poesia catalana autògrafa de 1348: una lletra consolatòria en vers amb citacions poètiques», *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó, 1250-1500*, L. Badia, L. Cifuentes, S. Martí, J. Pujol (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARFANY, Marta & CABRE, Lluís (2016), «Un poème consolatoire inédit (c.1348) et un fragment d'un planh perdu, attribué à Raimbaut de Vaqueiras», *Revue des Langues Romanes* 120/1, p. 251-78.
- MARQUÈS, Josep M. (1991), «Algunes referències documentals sobre la canònica i la col·legiata de Vilabertran (1300-1835)», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos* 24, p. 112-125.
- MARQUETTE, Jean-Bernard (1978), «Les Albret. Le rôle politique (1240-1360)», *Cahiers du Bazadais* 41/2^e trimestre, p. 377-535.
- MARQUETTE, Jean-Bernard (2002), «Bazas au temps de Pèir de Ladils», *Les Cahiers du Bazadais* 138-139/ 3^e-4^e trimestre, p. 73-99.
- MARQUETTE, Jean-Bernard (2003), «Une famille de bourgeois bazadais : les Ladils (vers 1150-1315)», *Cahiers du Bazadais* 140/1^{er} trimestre, p. 5-38.
- MARQUETTE, Jean-Bernard (2010), *Les Albret. L'ascension d'un lignage gascon (XII^e siècle - 1360)*, Bordeaux, Ausonius éditions.
- MARSHALL, John H., ed. (1972), *The Razos de trobar of Raimon Vidal ans associated texts*, London, Oxford University Press.
- MARSHALL, John H. (1978-1979), «Imitation of Metrical Form in Peire Cardenal», *Romance Philology* 32, p. 30-31.
- MARTÍ DE BARCELONA, P. (1991), «La cultura catalana durant el regnat de Jaume II», *Estudios franciscanos* 92/400-401, p. 127-245 i *Estudios franciscanos* 92/402, p. 383-492.
- MARTÍ, Sadurní (1995), «Fonts i problemes del Cançoner del marquès de Barberà (S¹/BM1)», *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Università di Palermo, 1995*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, vol. VI, p. 311-324.
- MARTÍ, Sadurní (1997), «El cançoner del Marquès de Barberà (S¹ /BM1): descripció codicològica», *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* 11, p. 461-502.

- MARTI, Sadurní (2017), «Joan de Castellnou, revisité: notes biographiques», *Revue des langues romanes* 121/2, p. 623-659.
- MARTÍ, Sadurní, ed. (en preparació), Joan de Castellnou, *Obres*.
- MARTIN, Georges (2007), *Histoire et généalogie de la maison de Lévis*, La Ricamarie, sud offset.
- MARTÍNEZ GIRALT, Alejandro (2016), «Parentela aristocràtica, domini i projecció sociopolítica. Els vescomtes de Cabrera entre 1199 i 1423», Pere Ortí (dir.), Girona, Universitat de Girona (tesi doctoral).
- MARTÍNEZ GIRALT, Alejandro (2019), *Els vescomtes de Cabrera a la Baixa Edat Mitjana. Identitat familiar, dinàmica patrimonial i projecció sociopolítica*, Madrid, CSIC.
- MASSIP, Francesc (2010), *A cos de rei*, Valls, Cossetània.
- MASSO I TORRENTS, Jaume (1913-1914), «Bibliografia dels poetes catalans antics», *Annals de l'Institut d'Estudis Catalans* 5, p. 3-284.
- MASSO I TORRENTS, Jaume (1915), «Poésies en partie inédites de Johan de Castellnou et de Raymond de Cornet d'après le manuscrit de Barcelona», *Annales du Midi* 27 i 28, p. 29-60.
- MASSÓ I TORRENTS, Jaume (1932), *Repertori de l'antiga literatura catalana. La poesia*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Editorial Alpha, vol. I, p. 309-348.
- MELE, Giampaolo (1986), «I Cantori della Cappella di Giovanni I, il Cacciatore re d'Aragona (anni 1379-1396)», *Anuario musical*, 41, pp. 63-104.
- MELIGA, Walter (2005), «Les sept douleurs et les sept joies de la Vierge en occitan du ms. London, British Library, Egerton 945», *Études de langue et de littérature médiévale offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70ème anniversaire*, Dominique Billy & Ann Buckley (ed.), Turnhout, Brepols, p. 163-175.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (1999), «La forma-canzoniere fra la tradizione mediolatina e tradizioni volgari», *Critica del testo* 2/1, p. 119-40.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (2003), «La tradizione della lirica provençale ed europea», *Intorno al Testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001*, Rome, Salerno, p. 77-99.
- MESTRE SANCHIS, A. (1986-1987), «Manuscritos de humanistas e historiadores (s. XV-XVII) conservados en el fondo mayansiano del Patriarca», *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante* 6-7.
- MEYER, Paul (1872), «Quatrains sur l'avarice», *Romania* 1/4, p. 417-9.
- MEYER, Paul (1877-1880), «Traité catalans de Grammaire et de poétique», *Romania* 6 (1877), p. 341-358 ; *Romania* 8 (1879), p. 181-210 , *Romania* 9 (1880), p. 51-70.
- MEYER, Paul (1885), «Notice de quelques mss. de la collection Libri, à Florence», *Romania* 14, p. 485-548.
- MEYER, Paul, ed. (1895), *Guillaume de la Barre. Roman d'aventures par Arnaut Vidal de Castelnaudari*, Paris, F. Didot.
- MEYER, Paul (1897), «Traité en vers provençaux sur l'astrologie et la géomancie», *Romania* 26, p. 225-275.

- MIDOUX, Étienne & MATTON, Auguste (1868), *Études sur les filigranes des papiers employés en France aux XIV et XV siècle*, Paris, Dumoulin-A. Claudin.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1876), «Notes sur trois manuscrits. I. Un chansonnier provençal», *Revue de linguistique romane* 10, p. 225-232.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1878), *Poètes lyriques catalans*, Paris, Maisonneuve.
- MILÀ Y FONTANALS, Manuel (1876), «Antiguos tratados de Gaya Ciencia», *RABM* 6, p. 313-364
- MIRÓ BALDRICH, Ramon (2000), «Joglars i músics a Tàrrrega del segle XIV a inicis del XVIII», *Urtx: revista cultural de l'Urgell* 13, p. 45-68.
- MOLL, Juli (2017), «Binimelis, un manacorí apassionat pel coneixement», *Musa* 11, p. 50-58.
- MONSON, Alfred (1981), *Les Ensenhamens occitans*, Paris, Klincksieck.
- MONTEFUSCO, Antonio & PIRON, Sylvain (2006), «In vulgari nostro. Présence et fonctions du vernaculaire dans les œuvres d'Olivier», *Oliviana* 5 [en xarxa], <<https://journals.openedition.org/oliviana/904>>.
- MOQUIN-TANDON, M. A. (1837), «Une geste de Pierre Cardenal», *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France* 3, p. 33-51.
- MORA, José de (1756), *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Observaciones sobre los principios elementales de la Historia*, Barcelona, vol. I
- MUNTANER, Ramon (2011), *Les Quatre grans Cròniques: Crònica de Ramon Muntaner*, F. Soldevila (ed.), J. Bruguera, M. T. Ferrer Mallol (rev.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, vol. III.
- MURRAY, Harold James Ruthven (1941), «The Medieval Game of Tables», *Medium Aevum* 10, p. 57-69.
- MUZZERELLE, Denis (1985), *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits, avec leurs équivalents en anglais, italien, espagnol, édition hypertextuelle* [en xarxa], <<http://codicologia.irht.cnrs.fr/accueil/vocabulaire>>.
- NAVÀS, Marina (2010), «La figura literària del clergue en la poesia de Ramon de Cornet», *Mot so raso* 9, p. 75-93.
- NAVÀS, Marina (2013), «Le Registre Cornet: structure, strates et première diffusion», *Revue des Langues Romanes* 117/1, p. 161-191.
- NAVÀS, Marina (2014), «Saber, sen i trobar: Ramon de Cornet i el Consistori de la Gaia Ciència», *SVMMA. Revista de Cultures Medievales* 3, p. 54-72 [en xarxa], <<http://revistes.ub.edu/index.php/SVMMA/index>>.
- NAVÀS, Marina (2016a), «poètica i literatura de tall trobadoresc a la cort de l'infant Pere», *L'infant Pere d'Aragó i d'Anjou, «molt graciós i savi senyor*», Antoni Conejo (ed.), Valls-Ajuntament de Vandellòs i l'Hospitalet de l'Infant, Cossetània, p. 87-110.
- NAVÀS, Marina, ed. (2016b), Ramon de Cornet, «Per tot lo mon vay la gens murmuran» (BPP 558.31), *Rialto. Troubadours, Trouvères and the Crusades*, Linda Paterson (dir.).

- NAVÀS, Marina, ed. (2016c), Ramon de Cornet, «Anc no cugie vezer» (BPP 558.4), *Rialto. Troubadours, Trouvères and the Crusades*, Linda Paterson (dir.).
- NAVÀS, Marina (2017), «Les chansons, les jeux-partis et la poésie didactique de Ramon de Cornet. Édition critique», Frédéric Duval & Fabio Zinelli (dir.), Paris, École nationale des chartes (tesi pel Diplôme d'Archiviste Paléographe).
- NAVÀS, Marina, ed. (2019), Ramon de Cornet, *Regla*, Lleida, Càtedra Màrius Torres.
- NAVÀS, Marina & MARTÍ, Sadurní (en premsa), «Un nouveau témoin de la tradition manuscrite de Ramon de Cornet et Joan de Castellnou», *La Réception des troubadours en Catalogne*, Miriam Cabré, Sadurní Martí, Albert Rossich (ed.), Turnhout, Brepols (Publications de l'AIEO).
- NAVÀS, Marina & TOUS, Francesc (en preparació), «Preceptiva poètica i literatura gnòmica al manuscrit D 465 inf. de la Biblioteca Ambrosiana de Milà (s. XVI)».
- NELLI, René (1963), *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- NELLI, René (1974), *Histoire du Languedoc*, Paris, Hachette, p. 106-152.
- NELLI, René (1975), «La spiritualité franciscaine en Languedoc: les trois poèmes du 'Joy Spirituel' de Ramon de Cornet», *Floklöre, revue d'ethnographie méridionale* 28/3, p. 2-14.
- NELLI, René (1977), *Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan*. Vol. I *La femme et l'amour*, vol. II *Hérétiques et politiques*, Paris.
- NELLI, René & LAVAUD, René (1965), *Les troubadours*, vol. II, *Le trésor poétique de l'Occitanie*, Paris, Desclée de Brouwer.
- NEUMEISTER, Sebastian (1969), *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Des altprovenzalische partimen*, Munich, Fink.
- NEUHAUSER, Richard (1993), *The treatise on vices and virtues in Latin and the vernacular*, Turnhout, Brepols.
- NIERMEYER, Jan Frederik (1976), *Mediae latinitatis lexicon minus*, Leiden, E. J. Brill.
- NOBLE, Peter (1969), «L'identité de l'auteur du *Voyaige d'outremer en Jherusalem*», *Romania* 90/359, p. 390-395.
- NOBLE, Peter, ed. (1975), *Le Voyage d'Oultremer en Jherusalem de Nompar, seigneur de Caumond*, Oxford, Basil Blackwell (Society for the Study of medieval languages and literature).
- NOULET, Jean-Baptiste (1849), *Las Joyas Del Gay Saber. Les Joies du gai savoir, recueil de poésies en langue romane couronnées par le Consistoire de la gaie-science de Toulouse depuis l'an 1324, jusques en l'an 1498*, M. Gatien-Arnoult (ed.), Toulouse, Privat [s. d.].
- NOULET, Jean-Baptiste (1852), «Guillaume d'Alaman, chevalier», *Mémoires de l'Académie des Sciences de Toulouse* 4/2, p. 404-408.
- NOULET, Jean-Baptiste (1860), «Recherches sur l'état des lettres romanes, dans le Midi de la France, au XIV^e siècle, suivies d'un choix de poésies inédites de cette époque», *Mémoires de l'Académie des Sciences de Toulouse* 5/4, p. 1-48.
- NOULET, Jean-Baptiste & CHABANEAU, Camille (1888), *Deux ms. provençaux du XIV^e siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire Ladils et d'autres poètes de*

- l'École Toulousaine*, Montpellier-Paris (Publications spéciales de la Société pour l'étude des langues romanes 13), reimpr. Genève-Marseille, Slatkine reprints-Laffitte reprints, 1973.
- NUOVO, Angela (2007), «The creation and dispersal of the library of Gian Vincenzo Pinelli», *Books on the Move: tracking copies through collections and the book trade*, Giles Mandelbrote, Robin Myers & Michael Harris (ed.), London, British Library.
- OLDEGUIER, August d' (1852), «Rapport sur les manuscrits de l'Académie des Jeux Floraux», *Recueil de l'Académie des Jeux Floraux*, p. 198-233.
- OLIVE, Simeon (1903-1927), «*Archives du château de Lérans*», 5 vol., Toulouse, Privat.
- OLIVELLA, Pilar (1998a), «Ramon de Cornet, una mostra de poesia tolosana a Catalunya», *Actes du V^e Congrès International de l'AEIO*, vol. I, p. 167-177.
- OLIVELLA, Pilar (1998b), «A propos de l'oeuvre de Ramon de Cornet copiée en Catalogne», *Jeunes chercheurs en domaine occitan, Bulletin de l'AEIO* 14, p. 51-63.
- OLIVELLA, Pilar (2002a), «La poesia en llengua occitana durant la primera meitat del segle XIV: l'exemple de Ramon de Cornet», Lola Badia (dir.), Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral).
- OLIVELLA, Pilar (2002b), «El joc acrobàtic d'Austorc de Galhac i Joan de Castellnou», L. Badia, M. Cabré, S. Martí (ed.), *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó s. XIII-XIV*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 385-407.
- OLIVELLA, Pilar (2006), «A propòsit de l'obscuritat en la poesia amorosa trobadoresca del segle XIV», *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Vicenç Beltran & Juan Salvador Paredes (ed.), Granada, Universidad de Granada, p. 585-609.
- OLIVIER, Philippe (2009), *Dictionnaire d'ancien occitan auvergnat. Mauriacois et Sanflorain (1340-1540)*, Tübingen, Max Niemeyer Verla.
- OROZ ARIZCUREN, Francisco Javier (1994), «Consideraciones sobre los *Contrafacta* en occitano. Con una observación sobre reflejos del cancionero occitano en el cancionero vasco», *Actes du IV Congrès International de l'AIEO, Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993*, Vitoria, Ricardo Cierbide Martinena, vol. I, p. 213-262.
- OROZ, Francisco (1972), *La lírica religiosa en la poesia provençal antiga*, Pamplona.
- OTTAVIANO, C. (1930), *L'Ars Compendiosa de R. Lulle avec une étude sur la bibliographie et le fond Ambrosien de Lulle*, Paris.
- PADEN William D. (1995), «The Troubadours and the Albigesian Crusade: a long view», *Romance Philology* 42/2, p. 168-191.
- PADEN William D. (1998), *An introduction to Old Occitan*, New York, Modern Language Association of America.
- PADEN, William D. (2007), *Troubadour Poems from the South of France*, William D. Paden & Frances Freeman Paden (trad.), Cambridge, D. S. Brewer.
- PAGES, Amédée (1936), *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*, Toulouse-Paris.
- PAGES, Amadeu (1990), *Ausiàs March i els seus predecessors*, València, Edicions Alfons el Magnànim.

- PAILHES, Claudine (2006), *Le comté de Foix, un pays et des homes. Regards sur un comté pyrénéen au Moyen Âge*, Cahors, La Louve.
- PARRAMON i BLASCO, Jordi (1992), *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PARRAMON i BLASCO, Jordi (2000), «Els apèndixs del cançoner Vega-Aguiló», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 47, p. 383-404.
- PASERO, Nicolò, ed. (1973), Guglielmo IX d'aquitània, *Poesie*, Modena, Mucchi.
- PASQUIER, Felix (1903-1927), *Archives du château de Lérans: inventaire historique et généalogique des documents de la branche des Lévis-Lérans devenue Lévis-Mirepoix*, 5 vol., Toulouse, Privat.
- PASQUIER, Félix & OLIVE, Siméon (1913), *Le fonds Thésan aux archives du château de Lérans (Ariège): documents concernant diverses localités du département de l'Herault*, Montpellier, Lauriol.
- PASQUIER, Felix & COURTEAULT, Henri, ed. (1895), Arnaut Esquerrier & Miégeville, *Chroniques romanes des comtes de Foix*, Foix-Toulouse-Pau.
- PASSERAT, Georges (2000), «L'Église et la poésie: les débuts de *Consistori del Gay Saber*», *Cahiers de Fanjeaux* 35, p. 443-473.
- PASSERAT, Georges (2002), «Un troubadour de Saint-Antonin: Ramon de Cornet», *Bulletin de la Société de Amis du Vieux Saint-Antonin*, p. 49-53.
- PASSERAT, Georges (2003), «Les outrances verbales d'un troubadour: le cas du spirituel toulousain Ramon de Cornet», *Cahiers de Fanjeaux* 38, p. 135-158.
- PASSERAT, Georges (2005), «Le *Joy spirituel* de Raimon de Cornet», *Études Roussillonnaises*, «*Le Moyen Âge dans les Pyrénées catalanes. Art, culture et société*» 21, p. 127-135.
- PASSERAT, Georges (2009), «Les prières du pape Jean XXII», *Cahiers de Fanjeaux* 45, p. 439-457.
- PASSERAT, Georges (2011), «La prière chez les derniers troubadours», *Cahiers de Fanjeaux* 47, p. 337-362.
- PASTOUREAU, Michel (1990), «*De gueules plain*. Perceval et les origines héraldiques de la maison d'Albret», *Revue française d'héraldique et de sigillographie* 60-61, p. 63-81.
- PELAQUIER, Elie, dir. (2009), *Atlas historique de la province de Languedoc*, Montpellier, CNRS-CRISES.
- PELOSINI, Raffaella (1999), «Contrafazione e imitazione metrica nel genere del compianto funebre romanzo», *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, D. Billy (ed.), Paris, l'Harmattan, p. 207-232.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2011), «Las notas de "collatio" en el Cancionero M y los "Libri Provincialium" de Angelo Colocci», *Revista de Literatura Medieval* 23, p. 215-236.
- PERUGI, Maurizio (1985), *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore (Studi sul Petrarca 18).
- PETRUCCI, Armando (1983), «Il libro manoscritto», *Letteratura italiana II Produzione e consumo*, Roberto Asor Rosa (ed.), Torino, Einaudi, p. 499-524.

- PFEFFER, Wendy (2011), «Jofre de Foixa, *Subrafusa ab cabirol* (BdT 304.4)», *Lecturae tropatorum* 4, p. 1-13.
- PFEFFER, Wendy & TAYLOR, Robert A. (2011), *Bibliographie de la littérature occitane: trente années d'études (1977-2007)*, vol. VI, Turnhout, Brepols-Publications de l'AIEO.
- PICCHIO SIMONELLI, Maria (1974), *Lirica moralistica del secolo XII: Bernart de Venzac*, Modena, Mucchi.
- PIRON, Sylvain (2003), «La Critique de l'Église chez les Spirituels languedociens», *Cahiers de Fanjeux* 38, p. 77-109.
- PIRON, Sylvain (2006), «Michael Monachus. Inquisitoris sententia contra combustos in Massilia», *Oliviana* [en xarxa], <<http://oliviana.revues.org/document33.html>>.
- PIROT, François (1972), *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XI^e et XIII^e siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.
- POE, Elisabeth Wilson (2000), «“Coblejarai, car mi platz”: The Role of the “cobla” in the Occitan Tradition», *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, W. D. Paden (ed.), Chicago, University of Illinois press, p. 68-94.
- POITEVIN-PEITAVI, M. (1815), *Mémoire pour servir à l'histoire des Jeux Floraux*, vol. I, Toulouse, chez M.-J. Dallas.
- PON, Georges & CABANOT, Jean (2010), *Chartes et documents hagiographiques de l'abbaye de Saint-Sever (Landes) (988-1359)*, 2 vol., Dax, Comité d'Études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne.
- PONSAN, Guillaume de (1764), *Histoire de l'Académie des Jeux Floraux [...] dans laquelle on examine tout ce que contient d'historique l'antique registre de la Compagnie des Sept Troubadours ou Poètes de Toulouse, qui commence en 1323 & finit en 1356 [...]*, vol. I, Toulouse, Imprimerie de la veuve de M^e Bernard Pijon.
- POU MARTÍ, José, (1996), *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*, Alacant, Diputació Provincial (1a ed. 1930).
- POULL, Georges (1994), *La Maison souveraine et ducale de Bar*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
- PUJOL I CANELLES, Miquel (2001), *Poesia occitanocatalana de Castelló d'Empúries*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos.
- PUJOL, Josep (1994), «*Gaya vel gaudiosa, et alio nomine inveniendi sciencia*: les idees sobre la poesia en llengua vulgar als segles XIV i XV», *Intel·lectuals i escriptors a la baixa edat mitjana*, L. Badia & A. Soler (ed.), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 69-94.
- PUJOL, Josep M. (2001), *Recomanacions per a l'edició de textos catalans medievals*, Tarragone, Sumptibus auctoris.
- PULSONI, Carlo (2001), *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi Editore.
- RADAELLI, Anna (2004), *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti di genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea.

- RADAELLI, Anna (2005), «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali*, 7. Paris, *Bibliothèque nationale de France C (fr. 856)*, Modena, Mucchi Editore.
- RADAELLI, Anna (2007), «La dansa en llengua d'oc: un gènere d'èxit entre Occitània i Catalunya», *Mot so Razo* 6, p. 49-60.
- RADAELLI, Anna (2016), *Il Libro de Barlaam et de Josaphat e la sua tradizione nella Provenza angioina del XIV secolo*, Roma, Viella.
- RADAELLI, Anna (en premsa), «Le recueil poétique notarial de Castelló d'Empúries», *La réception des troubadours en Catalogne*, Miriam Cabré, Sadurní Martí & Albert Rossich (ed.), Turnhout, Brepols-Publications de l'AIEO.
- RAJNA, Pio (1927), «Tra le penombre e le nebbie della Gaya Sciensia», *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale, p. 183-220 (1a ed. 1911).
- RAUGEI, Anna Maria, ed. (2001), *Une correspondance entre deux humanistes. Gian Vincenzo Pinelli et Claude Dupuy*, Florence, L. S. Olschki.
- Regesta Pontificum Romanorum, inde ab a. post Christum natum MCXCVIII ad a. MCCCIV*, Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1957.
- REICHLING, Dietrich, ed. (1893), *Das doctrinale des Alexander de Villa-Dei. Kritisch-exegetische ausgabe*, Berlin, A. Hofmann & comp.
- Reliures médiévales des bibliothèques de France*, Alexandre et al.(dir.), IRHT, 4 vol., Turnhout, Brepols, 1998-2009.
- RENEDO, Xavier (2015a), «Un poeta de sang blava a la crònica de Muntaner» [curs d'estiu en xarxa: «Ramon Muntaner (1265-1336): Dits, fets i 'veres veritats'», Josep Antoni Aguilar & Xavier Renedo (dir.), Universitat de Girona, 13-26 juliol].
- RENEDO, Xavier (2006), «El arte de la memoria en la *Ars praedicandi populo* de Francesc Eiximenis», Gonzalo Farnéndez (ed.), *Les Franciscanos conventuales en España: Actas del II Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica*, Madrid, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, p. 701-714.
- RICKETTS, Peter (1984), «Le Troubadour Folquet de Lunel», *Colloque International d'Études Occitanes. Lunel, 25-28 aout 1983*, Montpellier, Centre d'Estudis Occitans, p. 111-121.
- RIEGER, Angelica (1988), «La cobla esparsa anonyme. Phénoménologie d'un genre troubadouresque», *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Trèves (Trier)*, Tübingen, Niemeyer, vol. VI, p. 202-218.
- RIERA I SANS, Jaume (2006), *Els poders polítics i les sinagogues : segles XIII-XV*, Girona, Patronat Call de Girona.
- RIQUER, Isabel de (2003), *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses. Estudio y edición filológica y musical*, Barcelona, Real Academia de Bones Lletres de Barcelona (Series Minor 8).
- RIQUER, Martí de (1950), «Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurren a las justas de Tolosa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 26, p. 280-310.

- RIQUER, Martí de (1952), «Reconstrucció de una poesia de Jordi de Sant Jordi», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 28, p. 207-212.
- RIQUER, Martí de (1971), *Guillem de Berguedà*, 2 vol., Poblet, Abadia de Poblet.
- RIQUER, Martí de (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vol., Barcelona, Planeta, reed. Barcelona, Ariel, 2001.
- RIQUER, Martí de (1984), «La lírica entre els trobadors i Ausiàs March», *Historia de la literatura catalana*, vol. II, *Part antiga*, Barcelona, p. 9-190.
- RIVOLTA, Adolfo & BERTONI, Giulio (1933), *Catálogo dei Codici Pinelliani dell'Ambrosiana*, Milan, Tip. Pontificia Arcivescovile S. Giuseppe.
- ROBINSON, James Harvey (1904), *Readings in European History*, Boston, Ginn & Company, p. 375-377.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1993), *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*, Barcelona, Abadia de Montserrat.
- ROMIEU, Maurice (2002), «Pèir de Ladils, œuvres. Présentation et traduction par M. R.», *Cahiers du Bazadais* 138-139/3^e-4^e trimestre, p. 5-72.
- RONCAGLIA, Aurelio (1951), «Marcabruno: 'lo vers comens quan vei del fau' [BdT. 393, 33]», *Cultura Neolatina* 11, p. 25-48.
- ROSSICH, Albert (2003), «Els certàmens literaris a Barcelona, segles XIV-XVIII», *Barcelona Quaderns d'Història* 9, p. 83-108.
- ROSSICH, Albert (2006), «Els Certàmens: de la Gaia Ciència als Jocs Florals», *Actes del XIII Congrés Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Girona, 8-13 de setembre de 2003*, S. Martí (coord.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, p. 63-90.
- ROÜET, Gérard (1878), *Notice sur la ville de Lunel au Moyen Âge et vie de saint Gérard, seigneur de cette ville au XIII^e s.*, Montpellier-Paris.
- ROUTLEDGE, Michael Joseph, ed. (1977), *Les Poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, C. E.O. de l'Université Paul Valéry.
- ROUTLEDGE, Michael Joseph (1991), «The coblas esparsas of Bertran Carbonel and Guilhem de l'Olivier», *Proceedings of the Sixth National Conference on Medieval Occitan Language and Literature*, Cambridge, p. 1-17.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1949), «Literatura catalana», G. Díaz-Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, vol. I, p. 676-7.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1984), *Història de la literatura catalana*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, p. 129-179.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1992), *Estudis de literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni (1908-1921). *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eval*, 2 vol., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, ed. facsímil, 2000.
- RUIZ, Elisa (1988), *Manual de codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, "Biblioteca del libro", 1998.
- RUIZ, Elisa (2002), *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, "Biblioteca del libro", 2002.

- SALVAT, Joseph (s.d.), «Notes pour ma thèse. Raimon de Cornet» [notes manuscrites inédites per la preparació de la seva tesi dirigida per Joseph Anglade], Toulouse, Bibliothèque du Collège d'Occitanie.
- SALVAT, Joseph (1971), «*Lo Desconortz de las donas*. Fragment inédit d'un poème occitan du XIV^e siècle», I. Cluzel & F. Pirot (ed.), *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, Editions Soledis, vol. I, p. 507-516.
- SAMARAN, Charles (1966), *La Gascogne dans les registres du trésor de Chartes*, Paris, Bibliothèque Nationale.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio (1993), *El archivo condal de Ampurias. Historia, organización y descripción de sus fondos*, Girona, Columna-El Pont de Pedra.
- SANSONE, Giuseppe E. (1980), «L'allegoria dei tre gradi d'amore in una poesia provenzale inedita», *Romania* 101/402, p. 239-261.
- SAOUMA, Brigitte (2006), «La louange à la Vierge chez Saint Bernard et les troubadours», *La France latine* 142, p. 59-69.
- SARDOU, Antoine Léandre (1875), «*La vida de Saint Honorat*. Légende en vers provençaux par Raymond Feraud troubadour niçois du XIII^e siècle. Notice sur l'auteur et son œuvre», *Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes* 3, p. V-XX.
- SAVIOTTI, Federico (2009), «Nella tradizione di Raimbaut de Vaqueiras: un caso di varianti d'autore», *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, F. Brugnolo (ed.), Padova, Unipress, p. 217-239.
- SAVIOTTI, Federico (2015), «L'énigme du *senhals*», *Medioevi* 1, p. 101-121.
- SAVIOTTI, Federico (2017), «*Senhals* et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Raimbaut de Vaqueiras», *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 14 : Littératures médiévales*, I. de Riquer, D. Billy & G. Palumbo (ed.), Nancy, ATILF, p. 207-216.
- SCARPATI, Oriana (2012), «*“Mort es lo reis, morta es midons”* Une étude sur les *planhs* en langue d'oc des XII^e et XIII^e siècles», *Revue des langues romanes* 114/1, p. 65-93.
- SCARPATI, Oriana (2008), «La canzone anonima *Axi cant es en muntanya deserta* e il Concistori del Gai Saber», *La Catalogne in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni, Associazione italiana di studi catalani, Atti del IX Congresso internazionale (Venezia, 14-16 febbraio 2008)* [en xarxa], <<http://www.filmod.unina.it/aisc/attive/Scarpati.pdf>>.
- SCHULTZ[-GORA] O. (1888), «Noulet et Chabaneau, *Deux ms. provençaux du XIV^e siècle*, [...]», *Zeitschrift für Romanische Philologie* 12, p. 542-543 [ressenya].
- SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth (1997), «Une réécriture chrétienne des *Disticha Catonis: Lo Libret de bos enshamens* de Raimon de Cornet», *Literatur: Geschichte und Verstehen* 60, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, p. 61-80.
- SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth (2001), «*Si tots temps vols viure valens e pros* (P.-C.335, 51a)», *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, p. 441-457.

- SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth (2012), *La didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier.
- SELAF, Levente (2008), *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*, Paris, p. 33-34.
- SELAF, Levente (2010), «La Strophe d'Hélinand: sur les contraintes d'une forme médiévale», *Formes strophiques simples. Simple Strophic Patterns*, Budapest, Akademiai Kiado, p. 73-92.
- SILVERSTEIN, H. Theodore (1933), «The Source of a Provençal Version of the *Vision of St Paul*», *Speculum* 8/3, p. 353-358.
- SOBREQÜÉS, Santiago (2011), *Els barons de Catalunya*, Barcelona, Base.
- SPAGGIARI, Barbara (1977), «La 'poesia religiosa anonima' catalana o occitana», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 3/7, p. 117-350.
- TAVANI, Giuseppe (1989), «Tolosa i Barcelona: dos consistoris per a una poesia», *Actes del vuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, p. 297-323 [també a *Per a una història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, Curial, 1996, p. 53-81.]
- THIOLIER-MEJEAN, Suzanne (2006), «Saint Bernard et les ordres de chevalerie chez Raimon de Cornet et Rostanh Berengier de Marseille», *La France latine* 142, p. 113-138.
- THIOLIER-MEJEAN, Suzanne (2008), *L'archet et le lutrin. Enseignement et foi dans la poésie médiévale d'Oc*, Paris, L'Harmattan.
- THOMAS, Antoine (1889), «Deux manuscrits provençaux du quatorzième siècle contenant [...] J.-B. Noulet et Camille Chabaneau [...]», *Annales du Midi* 1, p. 73-76 [ressenya].
- THOMAS, Antoine (1912), «Bortholomieu Marc, collaborateur de Guilhem Molinier», *Romania* 41/163, p. 418-419.
- THOMAS, Antoine (1915), «Bernard de Penassac, un des fondateurs des Jeux Floreux», *Annales du Midi* 27, p. 37-51.
- THOMAS, Antoine (1917), «Bernard de Panassac et Guillaume 'de Villaribus' d'après des documents nouveaux», *Annales du Midi* 29, p. 225-231.
- THOMAS, Antoine (1920), «Arnaud Vidal, premier lauréat des Jeux Floraux», *Annales du Midi* 32/125-126, p. 305-338.
- THORNDIKE, Lynn (1954), «Computus», *Speculum* 29/2, part 1, abril, p. 223-238.
- TORRAS I CORTINA, Miquel (2004), «L'escriptura i el llibre a la Catalunya Central als segles XIII i XIV», Jesús Alturo (dir.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona (tesi doctoral).
- TORRES AMAT, Félix (1836), *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Barcelona, Imprenta de J. Verdaguer.
- TORRÓ, Jaume (1996), «El ms. 151 de la Biblioteca Universitària de Barcelona (Jardinet d'Orats). Descripció i estudi codicològic», Romeu Lull, *Obra completa*, Barcelona, Barcino (Els Nostres Clàssics 135), p. 261-295.

- TORRÓ, Jaume (2010), «Una cort a Barcelona per a la literatura del segle XV», Barcelona, Seminari de Literatura Medieval i Moderna de la Universitat de Barcelona [conferència en xarxa], <<http://www.narpan.net/bibliotecadigital/articulos.html>>.
- TORRÓ, Jaume (2014), «La poesia cortesana», *Història de la literatura catalana*, vol. II, *Literatura medieval. Segles XIV-XV*, Lola Badia (dir.), Barcelona, Enciclopèdia catalana-Barcino-Ajuntament de Barcelona, p. 261-352.
- TOUS, Francesc (2015), «Les col·leccions de proverbis de Ramon Llull: estudi de conjunt i edició dels *Mil Proverbis* i els *Proverbis d'ensenyament*», Joan Santanach (dir.), Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral).
- TOUS, Francesc, ed. (2018), Ramon Llull, *Mil Proverbis. Proverbis d'ensenyament*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Patronat Ramon Llull (NEORL 15).
- Trouvadors, trouvères and the Crusades*, dir. Linda Paterson [en xarxa des de 2016], <<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/>>.
- TUCOO-CHALA, Pierre (1993), *Gaston Fébus: prince des Pyrénées (1331-1391)*, Anglet, Decaulion.
- TYERMAN, Christopher J. (1985), «Philip VI and the Recovery of the Holy Land», *The English Historical Review* 100, p. 25-52.
- UGOLINI, Francesco A. (1936), «Il canzoniere inedito di Cerveri di Girona», *Memorie della Reale Accademia Nazionale dei Lincei* 6, p. 511-684.
- UHL, Patrice (2011), «La sottie chanson et le renouvellement des formes poétiques: les jeux-partis parodiques de Roland de Reims (Oxford, Bodleian Library, Douce 308) et les fatras entés de Chaillou de Pesstain (Paris, BNF, fr. 146)», *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*, Turnhout, Brepols, p. 349-363.
- UULDERS, Hedzer (2009), «'letres qui van per tal afar.' Un nouveau salut occitano-catalan et la fortune du genre en catalogne (I)», *Estudis Romànics* 31, p. 77-103.
- VALLS I SUBIRA, Oriol (1970), *Paper and Watermarks in Catalonia*, 2 vol., Amsterdam, The paper publications Society.
- VALLS Y TABERNER, Ferran (1912), «Manuscrit literari del monestir de St. Pere», *Estudis universitaris catalans* 4, p. 347-50.
- VATTERONI, Sergio (1993), «Le poesie di Peire Cardenal (II)», *Studio Medioletini e Volgari* 39, p. 105-218.
- VATTERONI, Sergio (1998), «Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gaucelm Faidit», *Cultura Neolatina* 58, 1/2, p. 8-89.
- VATTERONI, Sergio (2002), «Un sirventese catalano-occitanico falsamente attribuito a Peire Cardenal», *Studi Mediolatini e Volgari* 48, p. 203-227.
- VATTERONI, Sergio (2005), «La version occitane de l'*Exercens* attribué à Pierre Jean Olivi (Assise, Bibl. storico-francescana di Chiesa Nuova, ms. 9)», *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70ème anniversaire*, D. Billy & A. Buckley (ed.), Turnhout, Brepols, p. 187-196.
- VATTERONI, Sergio, ed. (2013), *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 vol., Modena, Mucchi Editore.

- VENTURA, Simone (2001), «Le scelte d'autore operate dal compilatore del ms. Sg», *Canzonieri iberici*, P. Botta, C. Parrilla, J. I. Pérez (ed.), Noia, Toxosoutos.
- VENTURA, Simone (2006), *Barcelona, Biblioteca de Catalunya, S^e (146)*, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi, Canzonieri provenzali, 10*, Anna Ferrari (coord.), Modena, Mucchi.
- VENTURA, Simone (2013), «La "Doctrina d'Acort" di Terramagnino da Pisa fra copia e riscrittura», *Transcrire et/ou traduire. Variation et changement linguistique dans la tradition manuscrite des textes médiévaux*, R. Wilhelm (ed.), Heidelberg, Universitätverlag Winter, p. 151-189.
- VENTURA, Simone (2014), «Traduire pour le noble Prince Gaston, comte de Foix. Le *Palaytz de Savieza*, prologue en vers à l'Elucidari de las propietatz de totas res naturals», *Signé Fébus. Marques personnelles, écritures et pouvoir autour de Gaston III comte de Foix, dit Fébus*, Véronique Lamazou-Duplan (ed.), Paris, Somogy Éditions d'Art, p. 168-175.
- VENTURA, Simone (2016), «Poesia, grammatica, testo: il *Mirall de trobar* di Berenguer d'Anoia e il ms 239 della BC di Barcellona», *Cobles e lays, danses e bon saber: l'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició*, Anna Alberni & Simone Ventura (ed.), Roma-Barcelona, Viella-Universitat de Barcelona, p. 159-186.
- VIARD, Jules (1936), «Les projets de Croisade de Philippe VI le Valois», *Bibliothèque de l'École des Chartes* 97, p. 305-316.
- VIDAL ALCOVER, Jaume, ed. (1984), Berenguer d'Anoia, *Mirall de trobar*, Barcelona, Universitat de Palma-Abadia de Montserrat.
- VIELLIARD, Françoise & BOURGAIN, Pascale (2002), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule III: textes littéraires*, Paris, École nationale des chartes.
- VIELLIARD Françoise & GUYOTJEANNIN Olivier (2014), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule I: conseils généraux*, Paris, École nationale des chartes.
- VILLANUEVA, Jaime (1806-1851), *Viage literario a las iglesias de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. XVIII.
- VILLENA, Don Enrique de (1993), *Arte de Trovar*, Sánchez Cantón (ed.), Madrid, Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana 5).
- WALTERS, Barbara R. (2005), «*O verge de droiture, qui de Jessé eïssis* from the Mosan Psalters», *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*, p. 197-204.
- WEIJERS, Olga (1987), *Terminologie des université au XIII^e siècle*, Rome, Edizioni dell'Ateneo.
- WOLFF, Philippe (1956), *Les «estimes» toulousaines des XIV^e et XV^e siècles*, Toulouse, Centre National de Recherche Scientifique.
- ZINELLI, Fabio (1999), «Attorno al senhal *Gardacor* in Uc de Saint-Circ BdT 456.3: appunti per una storia dei poeti di Savaric de Mauleon», *Atti del convegno Interpretazioni dei trovatori, Bologna, 18-19 ottobre 1999, Quaderni di filologia romanza* 14, p. 245-273.

Bibliografia

- ZINELLI, Fabio (2002), «Gustav Gröber e i libri dei trovatori (1877)», *Studi Mediolatini e volgari* 48, p. 229-274.
- ZINK, Michel (2013), *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin.
- ZUFFEREY, François (1981), *Bibliographie des poètes provençaux des XIVe et XVe siècles*, Ginebra, Droz.
- ZUFFEREY, François (1987), *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Ginebra, Droz.

