Ressenyes

Pere MARCH, *Obra completa,* a cura de Lluís Cabré. Barcelona, Barcino, 1993 («Els Nostres Clàssics», col. A, vol. 132). 296 ps.
Jaume MARCH, *Obra poètica*, edició crítica de Josep Pujol. Barcelona, Barcino, 1994 («Els Nostres Clàssics», col. A, vol. 133). 277 ps.

Per molts motius ens hem de felicitar pel fet que una col·lecció com «Els Nostres Clàssics», sense pressa i sense pausa, posi a la nostra disposició les edicions crítiques de dos autors importants pel que fa a la inflexió de la poesia catalana entre els segles XIV i XV. Cal felicitar-nos perquè aquesta col·lecció, fundada el 1924, continua oferint-nos les edicions filològiques imprescindibles que necessita qualsevol estudiós d'aquest ram del coneixement. I cal felicitar-nos perquè l'actual director, Amadeu J. Soberanas, ha dipositat la confiança en el relleu generacional d'investigadors, que ha superat amb èxit el llistó imposat pel prestigi de la col·lecció.

Potser convindria recordar que el termòmetre de la nostra filologia és, entre altres i ben benemèrites labors, una col·lecció d'aquestes característiques, la qual és en el punt de mira dels romanistes d'arreu.

Tant Pere com Jaume March no han estat uns autors desconeguts; qualsevol manual escolar els situa entre els poetes «premarquians» [*sic*]. Fer l'edició d'ambdós autors havia de ser una vindicació del seu paper de «model autòcton» (Cabré, p. 9) i no del de poesia d'«*impasse*», entre una tradició trobadoresca i una veu tan particular —com transcendental per a l'esdevenidor de la nostra lírica— com és la d'Ausiàs March. Tots dos editors posen un particular èmfasi en l'estudi històric sobre el casal dels March. Els resultats de la investigació són notables, aportant dades noves, algunes de força interès (com el viatge de Pere March a Reading per alliberar Alfons, el primogènit del marquès de Villena) i sobretot pertinents; pertinents perquè cal entendre l'obra d'ambdós poetes com la d'uns cavallers emergents que intenten —i amb èxit— excel·lir en la política, en la guerra i també en la poesia. Per a completar la visió històrica dels March només resta que els hereus de Manuel Girona deixin consultar als investigadors el *Llibre de la baronia* procedent d'Eramprunyà, inaccessible per una mesquinesa de difícil comprensió.

L'obra conservada de Pere March consta de vuit poemes en cobles i tres en noves rimades: «Lo compte final», «Lo mal d'amor» i «L'arnés del cavaller». El judici del marquès de Santillana sobre l'obra de Pere March, «*escrivió proverbios de grand moralidad*», va marcar la recepció del poeta. Potser per això, en la seva obra en cobles, sorprèn trobar-nos amb un poeta que a voltes ens mostra el seu vessant més lleuger i jovial, lluny de qualsevol gravetat i/o maldiença. En aquest sentit destaca la

composició VII del tipus *plazer*: «Dompna·m platz ben arreada».

La «moralitat» de la seva obra és, en part, deutora a la fama del seu fill, Ausiàs, la qual cosa, com el mateix editor afirma, ha pogut influir en la transmissió de l'autor; les obres més copiades de Pere March són precisament, al costat del cançoner del seu fill, les morals. L'exposició de Cabré respecte a l'entorn i la moralitat de l'època és exemplar i suggeridora. Exemplar per la seguretat amb què es mou entre la bibliografia dels *exempla* i dels sermons tardomedievals —bibliografia, sigui dit de pas, no gaire gratificant pel que fa a la seva lectura—, amb la qual cosa aconsegueix una exposició força sistemàtica i entenedora. Hem dit «suggeridora», perquè els temes que s'apunten ens ajuden a comprendre l'entorn de la nostra «tardor de l'edat mitjana». I ja que parafrasem el títol de l'obra de Huizinga convindria analitzar què diuen l'autor holandès i els seus seguidors sobre la visió del *mundus immundus* i de la mort (i del cadàver) en aquell tombant de segle. Els March foren homes instruïts, que molt possiblement llegiren o, si més no, estaven sota la influència d'aquells tractats teològics i/o morals (sobretot franciscans) que Cabré esmenta. Ultra això, caldria apuntar cap a quelcom més intangible com és la mentalitat de l'època. La imatge de la mort no tan sols s'explica per les crisis demogràfiques que van assetjar els homes del XIV; la mort és en el centre de l'antropologia cristiana i la vida s'organitza i evoluciona al seu voltant. És ben significatiu al respecte el primer vers de la molt divulgada cobla I: «Al punt c·om naix comensa de morir».

Una altra arma que empra Pere March per denunciar la decadència dels costums és la sàtira: el *mundus immundus* ha trastocat la moral, el món s'ha capgirat. Els trobadors provençals ja van inaugurar aquest motiu; el precedent més illustre potser sigui el rabiüt Marcabrú. Però qui va fixar el motiu va ser, sens dubte, el tocatardà Peire Cardenal, el qual va passar a la posteritat per l'agudesa dels seus sirventesos morals. Cabré ja apunta la conveniència de tenir present l'evolució d'altres líriques romàniques respecte a la provençal (p. 63). En aquest sentit seria bo analitzar el desenvolupament del motiu de la sàtira de costums a través del món a l'inrevés en la lírica galaico-portuguesa (deutora segura de Peire Cardenal i Guilhem de Montanhagol) en trobadors com Martim Moxa. Crec que l'acarament amb aquesta lírica peninsular, per bé que anterior a la catalana que ara ens ocupa, seria un exercici profitós i estimulant.

Una mostra de l'allunyament del model trobadoresc i de la formulació d'un model propi és la denúncia (i maldiença) de la mercantilització de la dona (sparça VI). Per bé que en la tradició trobadoresca provençal ja existia aquest motiu, *de amore per pecuniam acquiso*, la mercantilització de la societat del XIV respecte als anteriors segles també s'evidencia en la lírica. Cal subratllar aquest motiu ja que obtindrà una fortuna literària notable en la poesia catalana posterior: Jordi de Sant Jordi, Francesc Ferrer, fra Basset... Aquesta denúncia de la mercantilització de la dona no deixa de subratllar, d' una banda, la misogínia pròpia d'un lector amatent de sermonaris i, de l'altra, la denúncia de la decadència dels costums pròpia d'un moralista. L'emergència social dels March també deuria incidir en una visió crítica respecte al diner aconseguit amb arts poc exemplars. Un altre cop ens remetríem a la lírica galaico-portuguesa per poder contrastar aquest motiu del maldir, tan lligat a la decadència dels costums cortesos.

Les noves rimades ofereixen un interès desigual. «Lo compte final» és una exposició dels serveis prestats a la cort d'Alfons d'Aragó. Està clar que l'autor vol guanyar-se els mèrits i vanagloriar-se de la tasca realitzada en pro de la corona, no sense menystenir els seus adversaris. «Lo mal d'amor» o «Consell d'amor» és una mena de salut d'amor o carta amorosa adreçada a madona de Castelló (o Castellbó). Com a qualsevol mal, a l'amor s'hi ha de buscar remei, i així es va desenvolupant la casuística amorosa en aquesta nova rimada; ja deien de l'estimada en el *Cançoner de Regensburg*: «*Sed quam formosa, tu salubris medicina*»! La darrera, «L'arnés del cavaller», ens exposa una visió allegòrica (i doctrinària) de l'armament d'un cavaller cristià a la manera tan cara dels autors medievals. Pere March no perd l'alè del moralista que és i no deixa de recordar l'eterna igualadora: «si volem cossirar / de qué Deus nos formet, / e·naprés cant nos det / a tots egual nexensa, / que no fec diferença / d'un rey a un vilà, / e anaxí morrà / e axí viu al món... »(vv. 154-161)

Pel que fa a Jaume March, i sense voler entrar en valoracions estèrils respecte a l'obra del seu germà Pere, s'hi veuen clarament unes aspiracions poètiques més agosarades. Jaume March no és sols un cavaller poeta (que també ho és), sinó l'autor d'un sòlid *Llibre de concordances* que el situen com un dels tractadistes imprescindibles en l'entorn de la «gaia ciència» del seu temps. Jaume March i el seu germà van viure l'efervescència social del seu casal de ple. De València o Barcelona estant, serviren la corona i els seus interessos amb fidelitat proverbial, com tots dos manifesten cada cop que tenen ocasió de fer-ho en la

seva obra. Però Jaume va més lluny. La literatura era per als homes dels temps medievals una bona arma política, una manera de crear una determinada opinió pública. Jaume March ho sabia i no se'n va estar. De les tres noves rimades conservades, «El Roser de la Vida Gaia», «La Joiosa Guarda» i «Honor e delit», les dues darreres s'expliquen, en part, per la seva condició de cavaller nouvingut que intenta projectar la seva personalitat (el «jo» tardomedieval cada cop amb més presència) entre la cavalleria que l'imaginari medieval ha anat desenvolupant. Sota un joc d'al·legories, a voltes feixugues, el poeta vol destacar l'homofonia entre el model de cavaller i de cristià, model que ja arrenca de l'èpica i dels sirventesos i cançons de croades trobadorescos. Igual que aquests darrers, aquests tipus de composició van lligats a un moment o succés històric ben determinat. La composició es carrega d'una funcionalitat circumscrita a la reacció que vol despertar. Pujol, a la fi del punt 1.2 dedicat a «La Joiosa Guarda», deixa anar una hipòtesi massa llaminera per a una nota a peu de pàgina (nota 100, ps. 57-58). El castell sard de Gioiosaguardia va ser disputat pel rei Pere d'Aragó, segons l'editor: «Seria temptador suposar una estada de Jaume March a Sardenya i poder així considerar el text, amb la seva epístola final, com una crida al rei, disfressada d'al·legoria cortesa, perquè hi anés.» Pujol ja recorda exemples en la literatura catalana de textos que s'«autocomissionen»(mot encunyat per Lola Badia) un discurs polític com poden ser les *Cobles de la divisió del regne de Mallorca* d'Anselm Turmeda o *La faula* de Guillem de Torroella, que, com va exposar Espadaler, pot tenir un plantejament sebastianista encobert amb tota la imatgeria artúrica ja gastada del XIV. L'al·legoria es cobreix d'un luxe i d'una minuciositat com fins aquell moment no havia gaudit, però no per això perd eficàcia ni (altre cop Espadaler) pedagogia; la tardor de l'edat mitjana ens mostra el vessant més daurat, envellutat i també més engavanyador per al lector actual.

L'altra nova rimada de temàtica exclusivament cortesa, «El Roser de la Vida Gaia», és l'exemple més evident d'una re-elaboració de tòpics de la fin'amors i els seus *continua* en altres literatures romàniques. Pujol fa molt bé a desmarcar la poesia al·legòrica de Jaume March (i la poesia catalana del seu temps) de l'influx directe del «Roman de la Rose». La poesia al·legòrica amorosa medieval podia beure d'altres fonts que la de l'excel·lent Guillaume de Lorris. (Recordem el brillant i singular debat fingit de Guilhem de Sant Leidier, composició de finals del XII i que anuncia, en part, el desenvolupament del gènere al·legòric.) És molt interessant com Jaume March empra una varietat de formes equivalents a la francesa *senifier*, mot clau del gènere, que delaten un acostament entre la literatura profana i la moralitzant. Pujol veu en les formes «mostrar figura», «ser figurat», «dir la semblança» o «ser comparat», la mateixa retòrica que moralitzadors com Antoni Canals o Eiximenis empraven per a bastir les seves exposicions. Recordaríem uns versos de la conegudíssima alba de Cerverí de Girona on el «signifiar» pren també una profunda volada moral: «E l'enfans paucs can nays o signifia, / c'ab dolors hy uc e·y esta ez exir / no·n pot ses plor.» (vv. 18-20). La influència de la literatura religiosa en la profana no acaba ni molt menys aquí; el discurs moralitzador s'imbrica en el de la fins'amor per manera que aquesta arriba a manifestar-se a favor de la castedat: l'amor i la moral centraran la dinàmica en el discurs amorós, l'*amor spiritualis* ha triomfat.

Els tres poemes amorosos de Jaume March (I-III) ens han estat tramesos en un cançoner centrat en Ausiàs March; igual que Pere March, la figura del successor s'interposa. Pujol veu en aquesta circumstància, no tan sols una associació de vincles familiars, sinó una lectura complementària d'ambdós poetes. La dinàmica entre amor i moral accentua la introspecció del «jo» enamorat, el qual desprovist de la retòrica trobadoresca més clàssica —exordis primaverals, transposició del registre feudal a l'amorós, *liniae amoris*, etc...— s'expressa en un «lèxic abstracte i vagament filosòfic» (p. 81) que el mena a una intel·lectualització del discurs amorós, en definitiva, a les portes d'Ausiàs March: «Las, treballat e fora de mesura, / visch apartat, avorrint mi mateix, / planyent mon mal qui tot jorn tan fort creix / que comportar és a mi cosa dura. / Mas és forçat, pus amor vol que sia... » (III, vv. 1-5).

Malgrat això, no hem d'oblidar el Jaume March tractadista, pirotècnic del vers, fidel a l'*ars* trobadoresc del qual se sap hereu. Mostra d'aquesta fidelitat són els *tour de force* que com a apèndix edita Pujol extrets del *Llibre de concordances*. Destacaríem la cobla II «Ceyla qu·ieu pot en semblan de colomba», vuit versos rimant en la difícil i cacofònica —*omba*, aquella rima tan cara al ric Arnaut Daniel.

La fidelitat a l'*ars* trobadoresc també s'ha demostrat, tant en Jaume com en Pere March, en l'eleccció lingüística. Ambdós s'expressen amb allò que els especialistes anomenen llengua híbrida, tan difícil de definir com d'editar. Potser per això mereixi recordar la dificultat que uns textos d'aquestes característiques tenen a l'hora, per exemple, d'accentuar. Les hores que hi

ha darrere la percaça d'un accent només les saben els editors.

Esperem que la seva feina, per dir-ho a la manera de les allegories medievals, floreixi i grani en el terreny mai no prou adobat de la filologia catalana medieval.

JORDI CERDÀ SUBIRACHS

Maria-Mercè MARÇAL, *La passió segons Renée Vivien.* Premi Carlemany de Novella 1994 i Premi de la Crítica Serra d'Or 1995. Barcelona, Columna-Proa, 1994. 353 ps.

La passió segons Renée Vivien és el resultat de la conjunció d'una sèrie d'espirals narratives que neixen, es despleguen i moren en l'espai de la passió amorosa entre dones. L'argument concret, la vertebració particular de la trama i les tradicions literàries específiques a què es vincula implícitament i explícitament aquesta primera novella de Maria-Mercè Marçal remeten de manera inequívoca a la mateixa poètica i al mateix nucli d'interessos personals i creatius que han caracteritzat globalment tant el posicionament públic de l'escriptora com la seva poesia. Aquests interessos es formalitzen ara en una narració biogràfica d'interès literari i qualitat tècnica indiscutibles que planteja, però, diferents interrogants sobre el sentit de la seva construcció. L'evidència gairebé constant de l'artifici novellístic i la importància extrema que adquireix la literatura en tots els nivells narratius produeixen diversos problemes de lectura no sempre justificats des d'un punt de vista intern, i la ideologia i el personalisme que impregnen el llibre el converteixen, en darrer terme, en l'última variació d'una melodia prou coneguda pel públic que hagi seguit la trajectòria de l'autora catalana.

La recreació novellística de la vida de l'escriptora Pauline Mary Tarn (Renée Vivien, 1877 - 1909) és l'eix vertebrador de *La passió segons Renée Vivien*. Els episodis més significatius dels trenta-dos anys de la seva trajectòria literàrio-vital es van reconstruint mitjançant la superposició d'un nombre considerable d'històries de passió independents al llarg dels trenta-dos capítols en què s'organitza simbòlicament el relat en tercera persona, conduït per una narradora omniscient (gènericament marcada com a tal, en femení) que sovint cedeix la veu als personatges. El paper central o tangencial que té Pauline/Renée en aquestes històries, la selecció de fets, l'exclusió de la subjectivitat de l'escriptora en la seva exposició, la posterioritat cronològica del moment de la narració respecte de la mort de la poetessa i la caracterització específica dels seus nombrosos protagonistes (majoritàriament dones) constitueixen la clau d'una novellització biogràfica fragmentària, multiangular, polifònica i farcida de referents literaris i culturals diversos. Tot i que assoleix una representació travada i versemblant d'un món, aquesta novellització exigeix un gran esforç de recomposició lectora a causa dels salts temporals, el nombre de personatges, la pluralitat de perspectives en la presentació dels fets de la vida de Renée i la seva combinació amb històries paral·leles. Si la curiositat o l'interès superen l'esforç exigit i s'entra sense problemes en el joc literari de la novella, la intervenció constant de la narradora, que interpreta obertament allò que explica des d'una posició parcial manifesta (vegeu les ps. 10-11), provoca una lectura progressivament més distanciada. Paral·lelament, l'alt grau d'elaboració tècnica, simbòlica i conceptual de la narració, que s'extrema fins al paroxisme per tal de cohesionar tots els components en una determinada direcció, dificulta la immersió completa en la narració. Tenen aquest efecte, per exemple, la verbalització innecessària del sentit de diversos elements i la presència de determinats detalls, com en el cas de la història de Mary Wallace, que s'aprofita per explicitar el caràcter repetitiu de les relacions amoroses, o la data del relat de Kerimée —el personatge que dóna una visió més «feminista» de Pauline (sense comptar Sara)—, que s'inicia sospitosament el dia 8 de març de l'any corresponent.

La complementaritat de les parts en relació amb la vida, la personalitat i l'obra de Pauline/Renée, d'una banda, la centralitat que adquireix la temàtica literàrio-amorosa protagonitzada per dones, de l'altra, i els paral·lelismes existents entre històries diverses, finalment, resulten en un replegament constant de la novella sobre ella mateixa, en uns efectes de mirall continus. Aquest moviment recurrent se situa en la intersecció de tres àmbits diferents, que s'erigeix en l'espai privilegiat de la narració. El títol de l'obra, *La passió segons Renée Vivien*, concentra sintèticament la caracterització d'aquest espai i el sentit ideològic de privilegiar-lo. En aquest títol se subverteix genèricament (sexualment) i li-