

## EL CANÇONER $G^2$ D'AUSIÀS MARCH I L'EDICIÓ DE BALTASAR DE ROMANÍ\*

Josep Lluís MARTOS  
Universitat d'Alacant

El principal antígraf dels materials copiats per a la confecció del cançoner  $G^2$  d'Ausiàs March filia amb la tradició textual del recull  $H$ , malgrat que l'*stemma codicum* de Robert Archer (1997: 33) els situa en subarquetips diferents i que no estableix cap nexa secundari entre tots dos. Sí que ho va fer, tanmateix, Amadeu Pagès (1912-1914, i: 133),<sup>1</sup> tot i que hi afegí quatre tradicions més que es relacionaven amb aquest subcançoner de  $G$ : « $AFG^1Ha$  són les cinc fonts d'on deriva  $G^2$ , que devé [ser] així el segon text eclèctic del nostre autor redactat al XVI.<sup>en</sup> segle, entre 1539 y 1541» (1912-1914, i: 137). En el seu *stemma*,  $G^2$  sí que es troba en la mateixa branca que el cançoner  $H$ ,<sup>2</sup> la corresponent al subarquetip  $1X^1$ , a la qual pertanyen també els subcançoners  $F$  i  $G^1$ . Amb tots tres filia  $G^2$ , tot i que  $H$  n'és la tradició principal, mentre que  $FG^1$ , que, com sabem, «són clarament emparentats fins al punt que-s podria quasi considerar  $G^1$  com la copia de  $F$ » (Pagès, 1912-1914, i: 128), suposen una tradició secundària, que es materialitza en poemes concrets o en contaminacions parcials, algunes de les quals podrien provenir de les revisions que el copista  $G^2b$  fa del cançoner  $G^2$  a partir de  $G^1$  (Martos, 2009). El subarquetip  $2X^1$  entronca directament amb  $G^2$ , però també amb els cançoners  $BDad$ . La relació de  $G^2$  amb  $B$  és insignificant, si no inexistent, mentre que amb l'imprés  $d$  està molt mediatitzada; filia bastant directament, tanmateix, amb els cançoners  $Da$ : del primer, m'ocuparé en un altre

\* Aquest treball s'emmarca dins el projecte FFI2011-25266 del Ministerio de Economía y Competitividad.

1. De fet, filia amb  $H$  quant a les variants i sols amb l'edició per a les llacunes o mutilacions, tot i que més endavant sí que aporta algun exemple de manipulació en lliçons d' $a$  que arriben a  $G^2$ : «Ja hem observat que  $G^2$  presenta les mateixes intervencions que  $EHa$  y les mateixes llacunes que  $DG^1a$ . Per altra part l'estudi de les lliçons ha acostat, en alguns indrets,  $G^2$  amb  $AFH$ » (Pagès, 1912-1914, i: 137).

2. Tot i que hi addueix pocs exemples concrets per a aquesta filiació: « $HG^2$ :  $G^2$  sembla haver estat escrit, com ja-u demostrarem un xic més lluny, entre 1539 y 1541, es a dir, entre la publicació de  $a$  y la redacció de  $B$ . Si aquesta hipòtesi es fundada, hauria utilitzat  $H$  abans que  $BDE$  haguessin pogut fer-ho. Veus-aquí dos passatges en els quals la relació de  $G^2$  amb  $H$  es visible: XV, 4 *tant com no es preat Fbc: mas (mes H) tant com es preat BDEG<sup>2</sup>HKde*: *mes de quant es preat a*; — LXXIX, 11 *son forçats de sentir BDFG<sup>1</sup>bcd*e: *cascuns han a sentir EG<sup>2</sup>H*» (Pagès, 1912-1914, i: 133).

context, per justificar-ne el sentit de les influències, mentre que la relació entre els cançoners  $G^2$  i  $a$  és l'objecte principal d'aquest article.

### LES LLACUNES EXCLUSIVES I LA DELIMITACIÓ DE L'ÀREA D'INFLUÈNCIA

A partir de l'anàlisi de les tradicions dels poemes duplicats en el cançoner  $G$  (Martos, 2009), vaig poder confirmar la filiació preponderant de  $G^2$  amb  $H$ , mentre que els poemes de  $G^1$  entroncaven amb  $F$ ,<sup>3</sup> conclusions a les quals arribava així mateix en l'estudi de la transmissió textual del poema 87 (Martos, 2010a). Aquests treballs em van permetre comprovar les fases de construcció del cançoner  $G$  amb conclusions més detallades que en els primers apropaments a la seua gènesi (Martos, 2003), sobretot pel que fa a la importància dels copistes del subcançoner  $G^2$  en el projecte global que significava aquest recull.<sup>4</sup> La duplicació de poemes no tenia lloc mai dins un mateix subcançoner, excepte en el cas interromput de la composició 22. En realitat, aquest poema, transcrit ja pel copista  $G^2a$  en els ff. 131<sup>v</sup>-132<sup>v</sup>, no arriba a repetir-se completament, però se n'inclou tota la segona cobla en el f. 163<sup>r</sup>, un error d'identificació per l'acefàlia del poema en la nova font de  $G^2$ . Es tracta de l'únic cas en el qual un copista de  $G$  ratlla completament una cobla i n'adverteix la confusió, deixant-ne evidència clara. Vicenç Beltran (2006: 163) va parar atenció a aquesta errada, que cap altre no havia intentat justificar abans i que, de fet, no s'ha incorporat a l'aparat crític del cançoner marquès fins l'edició de Robert Archer (1997: 108), tot i que sols n'assenyala la cancel·lació, sense tenir-ne en compte les variants, malgrat que es tracta d'un error que dona llum sobre una font diferent a l'emprada sistemàticament en  $G^2$ . Dic això perquè, tot i agrupar-se totes dues versions de  $G$  quant a la variant *fals* (v. 11), coincident en *FNa*,<sup>5</sup> enfront de *folls*, divergeixen en la lliçó *Car non es hu no trobe tot FNEKd* (v. 13), compartida pel poema complet de  $G^2$ , enfront de *Car no es hu que no trop tot*, de la cobla cancel·lada del f. 163<sup>r</sup>, que filia amb el cançoner imprès  $a$ , l'edició de Romaní de 1539. És cert que l'extensió del fragment eliminat i la qualitat de les variants no són arguments suficientment sòlids, però n'hi ha un altre de més important: el cançoner  $a$  és l'únic que presenta una versió acèfala del poema 22, amb pèrdua de la primera cobla i que s'inicia amb el v. 9, com la versió que es va començar a transcriure en el f. 163<sup>r</sup>. Aquest era el fil del qual tirar per desfer la madeixa.

3. En qualsevol cas, algunes poesies de  $G^2$  són clarament properes a  $F$ , la qual cosa no nega la preponderància de la tradició  $H$ .

4. La idiosincràsia del volum es veu, de fet, en la presència de cinc copistes diferents, dos dels quals he discriminat i caracteritzat recentment: un com a únic responsable de  $G^4$  (2010b) i un altre que he anomenat  $G^2b$  per ser el copista secundari de  $G^2$ , enfront de la tasca essencial de transcripció duta a terme en aquest subcançoner per  $G^2a$  (Martos, 2009). A més d'aquest, hi trobem aquells que copien les seccions  $G^1$  i  $G^3$ .

5. També amb *EKde*, però són testimonis posteriors a  $G^2$ , fins i tot molt probablement el cançoner  $K$ , tot i que les dates són bastant properes.

Aquest error de còpia se situava cap a la fi del cançoner, emmarcat en la següent seqüència de composicions, que comença a partir dels poemes duplicats 76 i 79 i que acaba amb aquell que tanca el recull:<sup>6</sup>

76	ff. 148 <sup>v</sup> -149 <sup>r</sup>	Hon es lo lloch on ma pensa repose
79	ff. 149 <sup>v</sup> -150 <sup>r</sup>	O vos mesquins qui sots terra jaeu
85	ff. 150 <sup>v</sup> -151 <sup>v</sup>	Lexe la sort lo seu variat torn
87	ff. 152 <sup>r</sup> -160 <sup>v</sup>	Tot entenent amador mi entenga
96	ff. 161 <sup>r</sup> -161 <sup>v</sup>	Lagran dolor que llengua no pot dir
114[fragment]	ff. 162 <sup>r</sup> -162 <sup>v</sup>	Mon mal no es tant com en altre vench
22 [fragment]	f. 163 <sup>r</sup>	Puix mon affany es entre tots primer
94	ff. 163 <sup>r</sup> -165 <sup>v</sup>	Puix me trob sol en amor a mi sembla
105[fragment]	ff. 165 <sup>v</sup> -166 <sup>r</sup>	Prech te Sennor quem faces incenssible
115[fragment]	f. 166 <sup>v</sup>	Puix me penit senyal es cert quebaste
113[fragment]	f. 166 <sup>v</sup>	Dels fets la fi la mort los determina
95	ff. 167 <sup>r</sup> -168 <sup>r</sup>	Queval delit puis no esconegut
97	ff. 168 <sup>v</sup> -169 <sup>v</sup>	Si per null temps cregui ser amador
	ff. 170 <sup>r</sup> -174 <sup>v</sup>	[En blanc]

Les composicions 76 i 79 no formen part de l'*editio princeps* marquiàna, mentre que els onze poemes complets o mutilats que trobem agrupats a la fi del cançoner *G* sí que es recullen en l'imprès. Això cobra més sentit si tenim en compte que la cobla del poema 22 cancel·lada ens posava en la pista de l'edició *a* com a possible font. Si bé en aquest cas la llacuna inicial era decisiva, més ho deu ser encara en els poemes 113, 114 i 115, dels quals es conserven fragments que en dos dels casos són, fins i tot, una sola cobla: les composicions 115 i 113, en aquest ordre, conserven respectivament la primera i la darrera estrofa,<sup>7</sup> fet que podria remetre a la pèrdua d'un o dos quaderns de l'antígraf, de manera que totes dues, compostes amb dècimes, passaren a concebre's com un sol poema de dues estrofes (Pagès, 1912-1914, I: 57). Així ocorre en l'edició de 1539, ja que totes dues unides sota l'aparença d'una sola composició tanquen el cançoner marquià com a *Capitulo III* de la *Cantica Spiritual* (f. 118<sup>v</sup>), de la mateixa manera que en el subcançoner *G*<sup>2</sup> van precedides de la rúbrica comuna *Mossen Ausias March* (f. 166<sup>v</sup>).

El cas del poema 114 és ben simptomàtic, perquè en *G*<sup>2</sup> (ff. 162<sup>r-v</sup>) hi ha exactament les mateixes llacunes que en el cançoner imprès (ff. 102<sup>r</sup>-103<sup>v</sup>): se'n conserven els versos 41-84 i 89-92, de manera que en manquen els vv. 1-40 i 85-88. L'error principal és, doncs, l'acèfalia de la composició, a la qual em referiré més endavant. Els versos 85-88 són substituïts pels de la tornada, que, a diferència del que ocorre en la majoria d'aquests poemes que tanquen *G*<sup>2</sup> i en la totalitat del cançoner imprès *a*, sí que es conserva, però desplaçant el seu lloc:

<b>versos</b>	81	82	83	84	89	90	91	92	X	X	X	X
---------------	----	----	----	----	----	----	----	----	---	---	---	---

6. El tall inicial és aleatori, però el comence per les dues composicions repetides perquè totes dues no es troben en l'edició de 1539, a diferència de la resta de poemes que tanquen el cançoner.

7. A falta de les tornades o endreces en el darrer cas, que es degueren eliminar, com la resta, en el procés d'edició del cançoner *a*.

Podria sorprendre'ns l'eliminació d'aquest fragment, que conté l'emblemàtic vers en què emergeix l'essència del poeta, la idiosincràsia del seu «cor d'acer, de carn e fust» (114, v. 87) refermat amb una autoafirmació del seu ésser:<sup>8</sup> «Yo so aquest que-m dich Auzias March!» (114, v. 88). El contingut d'aquests versos suprimits és més aina neutre, sobretot en relació amb els immediatament anteriors, en els quals el poeta nega que Déu —la pietat religiosa, per extensió, enfront de les coses mundanes, que tampoc li ho permeten— l'ajude a superar la causa de la seua tristesa: «Puys que lo mon, ne Deu a mi no val / a rellevar la causa d'on so trist» (114, vv. 81-82). Per tant, aquesta neutralitat religiosa dels versos en qüestió implica que la supressió no respon *sensu stricto* a la principal causa d'intervencionisme que hi adiu Pagès: «s'ha de fer notar que la major part de les estrofes omeses tracten d'assumptes religiosos. Romaní va fins a modificar els versos on figuren els mots *Deu, Paradis*, etc. Se veu ben clar que volia evitar les severitats d'Inquisició» (Pagès, 1912-1914, I: 57), que mutilava les llibertats del pensament religiós, considerades com a heterodoxes i properes a l'erasmisme, si més no des de dos anys abans de la publicació d'aquest cançoner.<sup>9</sup>

No es tracta, doncs, d'un error de transmissió de l'antígraf, sinó d'una variació produïda per a la impremta en aquesta mateixa òrbita que anuncia Pagès, però amb matisos. No s'eliminen els darrers versos d'aquesta cobla perquè puguen resultar heterodoxos, sinó per poder mantenir els de la tornada sense traïr la norma general de suprimir-les. Les rasons per al manteniment dels versos de la tornada, sense que ocupés aquest lloc en l'estructura del poema, passava per eliminar-ne els immediatament anteriors. Tot i la seua força expressiva, no devien de resultar tan atractius per als interessos de Romaní com aquest desig d'apropar-se a Déu que expressa March com a solució a la seua desesperança:

A Deu suplich que-l viure no m'allarch,  
o meta'm mi aquest proposit ferm:  
que mon voler envers Ell lo referm,  
per que, anant a Ell, no trob'embarch (114, vv. 89-92).

És cert que Romaní no modifica més el text original, però, si comprovem la seua traducció, entenem encara millor el joc que li donaven aquests versos, manipulats perquè desaparegués Déu com a via frustrada per a superar la tristesa, així com l'escepticisme<sup>10</sup> del qual partia en la seua voluntat d'apropar-se a Ell, no sols de creure-hi, sinó també d'actuar pietosament per arribar a la seua cort:

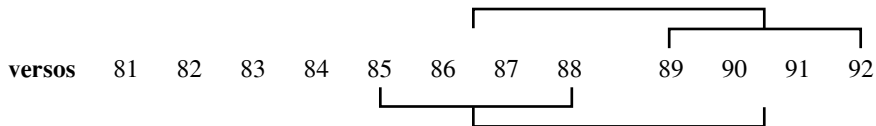
8. «Le chevalier Auzias March est trop fier de son nom pour ne pas supporter toutes les épreuves» (Pagès, 1925: 139).

9. «No sabem quant de temps esmerçà en portar-la endavant, però poc abans de dur-la a la impremta, exactament el 1537, la Inquisició condemnava l'erasmisme —ço és, el que significava pensar més lliurement i amb capacitat crítica sobre aspectes religiosos—, i aquella condemna oficial des del poder civil i eclesiàstic de l'imperi degué influir sens dubte en l'eliminació sistemàtica de tots aquells passatges en què March feia referència a Déu, als sants o al papa de manera no massa d'acord amb el que Romaní devia entendre que era l'ortodòxia desitjable» (Escartí, 1997: 45).

10. Expressat pels vv. 81-82 i per l'*embarch* amb què acaba la composició.

Y pues que'l mundo ni cosa alguna d'él  
 no me relieva la causa de ser triste,  
 de la tristeza me plaze que me viste:  
 deleyte siento del mal estando en él.  
 A Dios suplico que mi bivar acorte,  
 que mi desseo en bien obrar confirme,  
 y que me tenga en propósito firme  
 de hazer passos con que vaya a su corte (Escartí, 1997: 251).

Aquesta variació estructural del poema es degué generar, per tant, en la preparació que Romaní va fer del text de March per a la impremta i, més enllà que haja pogut arribar des de G<sup>2</sup> o des del cançoner *a*, la variant produïda en el manuscrit *D* sembla dependre en darrera instància d'aquest moment d'inflexió de la tradició textual. El cançoner *D* manté els vv. 89-92 formant part de la darrera cobla, però recupera els vv. 85-88 d'una altra font i, donant autoritat a la tradició manipulada, els reintrodueix com a tornada:



La composició 105 és una de les que apareix de manera fragmentària en aquesta darrera secció del cançoner *G*, però, en realitat, és un cas ben diferent als altres quatre poemes tractats adés, perquè aquest té una tradició textual mutilada o fragmentada en els testimonis més antics i això és el que recullen *G* i *a*. La transmissió de les primeres vint cobles, corresponents als vv. 1-160, és independent en els cançoners *FG<sup>1</sup>HK*, a diferència dels manuscrits *BCDE* i dels impresos *bcde*,<sup>11</sup> que recullen la versió completa i canònica —si més no des de l'edició de Pagès—, tot i que no podem deixar passar que en aquests darrers casos sempre es tracta de reculls posteriors a *G<sup>2</sup>a*. La forma extensa que ha arribat als cançoners posteriors deu ser deutora de *B*, que influí en *D* i, des d'aquest, com a original d'impremta del cançoner imprès *b* (Lloret, 2008; López Casas, 2010), arribà a les edicions següents i a *E*, de manera directa o a través dels impresos. Sols els cançoners *G<sup>2</sup>a* recullen amb anterioritat a *D* la darrera secció del poema —en principi, els vv. 161-224, però amb matisos— com una composició independent.

Segons Pagès, Romaní «va dividir la poesia *Puix que sens tu algu a tu no basta* en dues parts que constitueixen els *Capítulos I* y *III* de la *Cantica Spiritual*. La segona part comença per l'estrofa *Prech-te, Senyor, que-m fasses insensible*» (1912-1914, i: 57). Tanmateix i sense entrar a valoracions sobre la unitat prístina de les dues seccions,<sup>12</sup> dubte molt que fos aquest l'artífex de la divisió del poema 105, sobretot atenent a la tradició textual independent de les primeres vint cobles en els testimonis antics, sinó que la va

11. En el cançoner *D*, la darrera cobla està copiada per una altra mà (f. 144<sup>v</sup>).

12. La relació temàtica i formal, en qualsevol cas, és indubtable i precisament per això Romaní les va catalogar dins la *Cantica Spiritual*.

heretar de la seua font. Entre els folis 38<sup>r</sup>-41<sup>r</sup> de  $G^1$  se'n copien tan sols les vint primeres cobles (vv. 1-160), de manera idèntica als manuscrits *FHK* i, fins i tot, al cançoner imprès *a* (ff. 104<sup>r</sup>-108<sup>v</sup>), que, com fa  $G^2$  (ff. 165<sup>v</sup>-166<sup>r</sup>), recull també la segona part del poema com a composició independent, tot i que amb llacunes que coincideixen en ambdós testimonis (ff. 117<sup>v</sup>-118<sup>r</sup>): si bé esperaríem que hi apareguessen els vv. 161-224, corresponents a les vuit darreres estrofes, en realitat sols se'ns hi trasmeten els vv. 161-192, de les cobles 21, 22, 23 i 24, tot i que les dues primeres amb l'ordre invertit.

Aquesta sèrie de coincidències exclusives entre tots dos testimonis quant a l'estructura d'alguns dels darrers poemes del cançoner  $G$  no és casualitat, de la mateixa manera que no ho és una altra circumstància esdevinguda en la taula d'obres, que ajuda a entendre el procés de formació d'aquest recull i que delimita el cos de composicions afegides a  $G^2$  amb posterioritat a la còpia del seu antígraf bàsic. La taula inicial és fonamentalment —però no exclusiva— obra del copista principal del subcançoner  $G^2$ , ja que el responsable de la revisió del cançoner complet —el copista  $G^{2b}$ — hi incorpora onze referències noves: d'una banda, l'*incipit* de les composicions 16, 22 i 33;<sup>13</sup> d'una altra, els poemes que clouen el cançoner  $G$ , en aquest ordre: 87, 96, 114, 94, 105, 115, 95 i 97. Hi manquen, lògicament, les referències a la versió parcial de la poesia 22, que s'hi va cancel·lar, i a l'única cobla conservada de la 113, aglutinada a la primera de la 115 com un mateix poema. Més enllà de l'esmena d'un oblit puntual com era la manca d'indexació de la versió completa del poema 22 (ff. 131<sup>v</sup>-132<sup>v</sup>), les raons d'aquestes incorporacions tardanes a la taula inicial per part del copista  $G^{2b}$  en són tres: a) la còpia d'un poema amb dificultats de transmissió en l'antígraf que requerí la seua intervenció parcial o total en el procés de transcripció; b) la presència de variants en el primer vers, que obliga a alfabetitzar de manera diferent el poema; c) i l'addició de nous textos a partir d'un altre antígraf amb posterioritat a l'elaboració de la taula. Això darrer és, precisament, el que justifica bona part de les inclusions tardanes dels poemes de la darrera secció de  $G$  en la taula, excepte en el cas del 87, que respon a la primera de les circumstàncies, com ja he demostrat atenent als seus problemes de transmissió<sup>14</sup> i a l'anàlisi de les variants (Martos, 2010a), que l'allunyen de la tradició dels poemes següents i, tanmateix, l'apropen als anteriors.

En el seu procés de revisió del cançoner complet, el copista  $G^{2b}$  fa una sèrie d'actuacions algunes de les quals són clau per a les conclusions d'aquest treball: a) fa revisions i

13. El poema 16 degué tenir algun problema de transmissió i  $G^2a$  deixà l'espai perquè el resolgués  $G^{2b}$ , que, de fet, el copia sencer i no sols algunes cobles, com és el cas, per exemple, dels poemes 87 i 94, que afecten directament o indirecta a aquest article. La referència al poema 22 no apareixia en la taula per oblit i la va restaurar  $G^{2b}$  en revisar el cançoner, la mà del qual és evident, sobretot, en la numeració del foli 606 en el qual s'iniciava, ja que la xifra 6 amb l'alçat allargat i tombat que s'apropa a una sigma minúscula el caracteritza; també en la *C* i en la *l* del text. «L'*incipit* de la composició 33 —*Sens lo desig*— és transcrit pel copista *a* de la taula com *En lo desig*, variant que provoca una errada en l'alfabetització, com en la versió de  $G^1$  del poema 8, que despista el copista *b* i decideix d'incloure'l en l'índex, pensant que no hi era» (Martos, 2009: 49).

14. «La incorporació del poema 87 al cançoner  $G^2$  és posterior a l'elaboració de l'índex, tot i trobar-se en el mateix antígraf que els poemes anteriors transcrits per aquest copista: el deteriorament físic de la font, amb els bifolis esgarrats i desordenats en tractar-se del darrer quadern d'un cançoner, en va provocar l'endarreriment» (Martos, 2009: 49). Per a un desenvolupament més ampli, vegeu també Martos, 2010a.

corregeix algunes lliçons de poemes ja copiats, normalment en casos de duplicació entre les seccions del cançoner o bé a partir de la nova font emprada a la fi de *G*, que contamina la tradició de l'antígraf original;<sup>15</sup> b) intervé en la restauració d'alguns poemes, que copia total o parcialment, i n'afegeix després l'*incipit* a la taula; c) encomana al copista *G*<sup>2a</sup> que revise i anote les duplicacions de poemes, més enllà de la seua participació directa a través d'una nova revisió, tot i que amb altres fins afegits;<sup>16</sup> d) i, finalment, a partir d'aquesta taula feta per *G*<sup>2a</sup>, col·laciona una nova font que li arriba a les mans per acabar de completar la seua col·lecció i n'extrau totes les poesies que conté que no es troben aleshores en *G*. Aquesta darrera fase del procés presenta, tanmateix, unes peculiaritats que atenyen als poemes 22, 93 i 94.

Tot i que ja es trobaven en *G* les composicions 22 i 94, es tornen a seleccionar per ser copiades de la nova font per errors derivats de l'acefàlia d'alguna de les versions, que generava un *incipit* diferent per a cadascuna: com he dit anteriorment, el poema 22 ja es trobava complet en el cançoner manuscrit i, en observar l'error, es cancel·là la còpia de la versió acéfala que recollia la nova font, mentre que el 94 sí que s'hi va transcriure malgrat la seua duplicació, perquè era el cas invers, ja que la versió de la nova font era completa i corregia el poema mutilat amb què començava la primera secció del cançoner *G*<sup>1</sup> (ff. 23<sup>r</sup>-24<sup>v</sup>).<sup>17</sup> L'absència del poema 93 és la principal disfunció que trobem en aquest procés selectiu de materials de la nova font, si identifiquem els continguts d'aquesta amb els de l'edició *a*. No sols no tinc dubte que aquesta composició sí que es trobava en la font secundària de *G*<sup>2</sup>, sinó que l'error produït en passar-la per alt deixà petges del procés. Com s'hi ha anat deixant clar a partir d'altres arguments, la col·lació de continguts entre *G* i la nova font es va fer a partir de la taula d'obres elaborada pel copista *G*<sup>2a</sup>, que presenta la peculiaritat de no recollir l'*incipit* complet dels poemes, sinó exclusivament el primer hemistiqui. A partir d'això i escarmentat per la duplicació de poemes, derivada en ocasions de variants en l'inici dels versos, com ocorria amb la composició 33, el copista *G*<sup>2b</sup> —probablement ell, com a coordinador i revisor del cançoner— no seleccionà el poema 93 com a absent en *G* i, per tant, com a objecte de còpia.<sup>18</sup> Degué ser l'abreujament de l'*incipit* en la taula del seu recull allò que el dugué a identificar erròniament aquest poema —*Qui sera aquell del mon superior*— amb la composició 75 o amb la 102, recollides respectivament en l'índex com *Qui es aquell* i *Qual sera aquell*.

15. Revisaré en un altre treball aquestes intervencions al llarg del cançoner, per delimitar les variants corregides que provenen d'una altra font, de manera que no es facen servir com a argument per a establir filiacions secundàries dels antígrafs.

16. Com demostra, per exemple, l'anotació al poema 27 del f. 137<sup>v</sup> (Martos, 2009: 44-45).

17. La mutilació provenia de l'antígraf de *G*<sup>1</sup>, perquè, tot i que és el primer poema de March d'aquest subcançoner format a partir de seccions arrencades d'un recull previ, no inicia el quadern, sinó que el precedeix l'intercanvi de lletres entre Isabel Suaris i Fenollar, a més que presenta la rúbrica, que indica l'inici de la composició.

18. Dubte molt que *G*<sup>2b</sup> l'hagués marcat com a objecte de còpia en un principi i que, durant la transcripció, el copista *G*<sup>2a</sup> l'hagués descartat, per aquesta relativa coincidència en l'*incipit*, ja que no s'hauria guiat exclusivament per la taula i hauria comprovat que es tractava de textos diferents, ja des del primer vers. És més lògic, per tant, que l'error tingués lloc a partir d'un apropament més superficial com la col·lació a partir de la taula de *G*.

La resta de poemes que completaven *G* a partir d'un nou antígraf sí que es va transcriure al final del cançoner, donant lloc a una secció amb una tradició textual diferent a la resta dels poemes de *G*<sup>2</sup>, formada per les composicions 96, 114, 22, 94, 105, 115, 113, 95, 97. S'incorporen al cançoner, per tant, una vegada que se n'ha fet l'índex inicial i que se n'han repassat les duplicacions; i el copista *G*<sup>2</sup>*b* n'afegeix la referència en la taula quan ja estan transcrits en el cançoner, en una revisió inversa dels continguts, des del darrer fins al 96.<sup>19</sup> En aquest punt de l'argumentació, tenim constància, per tant, de l'addició de nous materials en una secció delimitada a la fi del cançoner *G*, que remet clarament i unívoca a l'imprés de Baltasar de Romaní a partir de les llacunes de les composicions 94, 105, 113, 114 i 115, que coincideixen amb exclusivitat en tots dos cançoners. No obstant això, es pot filar encara més prim si analitzem les dades internes que es deriven de la col·locació de variants, que confirmen o matisen l'estreta relació entre les tradicions dels cançoners *G*<sup>2</sup> i *a*.

#### VARIANTS DE TRADUCTOR I/O VARIANTS D'IMPREMTA: L'EXCLUSIVITAT EN LES LLIÇONS DE *G*<sup>2</sup>*A*

Si en comencem la revisió pel poema **96**, amb el qual s'inicia aquesta darrera secció, documentem una variant d'una certa entitat compartida en exclusivitat per aquests dos cançoners enfront de la resta de la tradició:<sup>20</sup> mortal *FF[2<sup>a</sup>]NABDEHKbcde* : de mort *G*<sup>2</sup>*a* (v. 33).<sup>21</sup> Tanmateix, en aquesta mateixa línia, però en sentit invers, l'edició *a* no comparteix amb *G*<sup>2</sup> la següent variant:<sup>22</sup> Si crit o cal [o ucal *canviat en* o cal *F*] no *FF[2<sup>a</sup>]NAB-DEG<sup>2</sup>HKbcde* : so que no vull ne *a* (v. 26). Malgrat l'aparent oposició entre aquestes dades, en tots dos casos fa la impressió que són lliçons produïdes en el procés editorial i que, més que tractar-se de variants d'impremta, ho són de traductor, perquè Romaní degué

19. Això és així perquè en la secció de poemes amb un *incipit* que comença per la lletra P —l'única que recull més d'una composició provinent d'aquest nou antígraf—, l'ordenació de les poesies 115, 105 i 94 és inversa a la de la seua aparició en el cançoner.

20. Faig servir l'edició d'Archer (1997) com a punt de partida per a l'anàlisi de variants, però confirmo directament en els testimonis aquelles que, per la seua entitat, filien o allunyen els testimonis, quasi sempre ben transcrites.

21. Pagès (1912-1914, r: 137-138) interpreta aquesta variant com una correcció de Romaní.

22. La resta de divergències entre tots dos testimonis són menors i responen a variants, normalment singulars de l'edició, probablement relacionades en la majoria dels casos amb el procés més mecànic d'impressió: 12 Duptant estich *FNABDHHKbcde* : estich dubtant *EG*<sup>2</sup>, Y eltich dubtant *a* | 12 ferte *FNB-DEG<sup>2</sup>HKbcde* : fer ta *A*, de ferte *a* | 14 Denteniment *FNABHKbcde* : denteminent *D*, lnteniment *Ea* | 21 anullam *FBEKade*: anullem *NADG<sup>2</sup>Hbc* | 23 sin *NADEG<sup>2</sup>HKbc* : si en *Fb*d, sil *a*, sen *e* | 27 e *FF[2<sup>a</sup>]NABDEG<sup>2</sup>HKbcde* : en *a* | 35 O tu *FF[2<sup>a</sup>]NABDEHKabcde* : atu *G*<sup>2</sup> | 39 menplangua *FF[2<sup>a</sup>]NBDG-<sup>2</sup>HKbcde* : men plangue *A*, men planya *E*, memplanga *a*. Tanmateix, també en tenim dues en les quals la variant de *G*<sup>2</sup> és exclusiva i es genera arran d'uns canvis fets pel copista *G*<sup>2</sup>*a* mateix durant el procés de transcripció, probablement per dubtes en llegir les grafies: 19 fel *canviat en cel G*<sup>2</sup> | 33 de mut *canviat en temut G*<sup>2</sup>.



arribar a modificar aspectes molt puntuals del text original per facilitar-ne l'adaptació al castellà, que era la funció principal d'aquesta edició i allà on es jugava el seu prestigi com a poeta reconegut, perquè s'ha identificat recentment com el Comanador Escrivà (Pari-si, 2009). En el v. 33, modificar la lliçó *mortal* per *de mort* li permetia que en la seua traducció pogués fer *Más mal es muerte*, sense la cacofonia amb *mortal* i amb la possibilitat d'incloure el verb sense generar un vers hipermètric. De la mateixa manera, la banalització del primer hemistiqui del v. 26, que passa de *Si crit o cal* a la lliçó exclusiva *so que no vull ne*, li va facilitar la versió castellana, ja que es podia centrar sols en la traducció del segon hemistiqui d'aquest vers, amb major càrrega semàntica:

No sé què dir que-m fartàs d'aver dit,  
so que no vull, ne trop que-m satisfés.

¿Con qué palabras diré yo lo que siento  
que satisfagan mi voluntad hablando? (Escartí, 1997: 241).

La impremta permet aquest tipus de manipulacions del text i moltes més, que van des de les banalitzacions lèxiques o les actualitzacions lingüístiques,<sup>23</sup> fins un tipus d'intervencions de l'original que adequa el text a les sensibilitats religioses i/o inquisitorials de l'època. Aquestes darreres variants no sols són habituals en l'edició *a*, sinó que és significatiu que les compartisca amb *G*<sup>2</sup> (Pagès, 1912-1914, I: 138) en alguns dels poemes d'aquesta secció final del cançoner, com veurem més endavant. No ens ha d'estranyar, doncs, que, si se n'han modificat versos originals amb aqueix objectiu, Romaní se senta relativament lliure per a alterar el text si això li facilita la tasca de traducció o adaptació de March al castellà.

Del poema **114** he comentat anteriorment una interessant manipulació del text original per a mantenir els versos de la tornada, el contingut de la qual permetia d'alleugerir un discurs poc ortodox en termes religiosos, amb un desviament major encara en la versió castellana, després d'haver eliminat els versos que feien referència a la negació de Déu com a via per a superar la seua tristesa. Romaní matisa el discurs de Ausiàs March en català i el transforma de tal manera, que aquesta darrera secció del poema és un cant al desig d'unió amb Déu. És per això que aquesta alteració del text original, que passà a bona part de la tradició posterior, es degué supeditar a les necessitats de Romaní en el seu procés traductor.

El poema és acèfal, fins el punt que manquen les cinc primeres cobles (vv. 1-40), bé per avinenteses de la transmissió textual derivades de l'antígraf, bé per economia d'impremta si tenim en compte que els versos són reincidents al voltant d'un sentiment, o bé —com crec realment— pels motius religiosos que el fan manipular altres seccions, ja

23. Com deuen ser aquestes variants menors que relacionen en exclusivitat els cançoners *G*<sup>2</sup>*a*, si no és que ja es trobaven en la font d'*a*: 14 volrre *FNABDEHKbcde* : voldre *G*<sup>2</sup>*a* | 16 volrra *FNABDEHKbcde* : voldra *G*<sup>2</sup>*a* | 29 dan *FF[2<sup>a</sup>]NABDEHKbcde* : dany *G*<sup>2</sup>*a*. A més a més, hi ha variants coincidents entre ambdós testimonis que es deuen simplement a canvis gràfics que reflecteixen trets fònics de la pronúncia valenciana —32 merescut *FF[2<sup>a</sup>]NABDEHKbcde* : merexcut *G*<sup>2</sup>*a*—i un cas de pròtesi / afèresi en la forma verbal: 15 complir *FNABDEHKbcde* : sentir *B*, acomplir *G*<sup>2</sup>*a*.

que aquest passatge se centra en el desig de mort com a solució al patiment generat per la seua tristesa.<sup>24</sup>

Pagès havia assenyalat dues llacunes més que devien respondre a aquests mateixos interessos, aparentment per la mera aparició de la referència a Jesús i a sant Pere, tot i que les mutilacions anaven més enllà: «Una altra observació important. Dues estrofes, en l'una de les quals LVII, 17-24, l'autor nomena Jesús, y en l'altra, CII, 105-112, St. Pere, manquen en *a*, segons la seva costum. Ara, aquestes llacunes no deriven ni de  $G^2$  que no posseeix aquestes poesies, ni de  $G^1$ , on són transcrites senceres. No són, doncs, imputables més que a l'edició *a*, que és ben bé l'origen de les altres llacunes de  $G^2$ , sens que es pugi invocar la recíproca» (1912-1914, I: 138). El poema 57, com aquest 114, tenia com a tema central el suïcidi i l'estrofa omesa era *casualment* aquella que es referia a la mort voluntària de Jesús. Aquesta cobla era, per tant, inconcebible en una antologia impresa com aquesta, si més no pel pragmatisme d'una ràpida identificació d'un passatge tan heterodox com aquest; una altra cosa seria mantenir el desenvolupament del motiu a través d'un referent pagà, com ara Cató, i aplicar-lo a aquells que tenen el desig de morir per trobar-se amb Déu, un discurs que acaba sent el tema central d'alguns poemes intervinguts per Romaní, a través de lleugeres variants i de mutilacions, intensificat en la traducció resultant. La cinquena cobla d'aquest poema 57 n'és una bona mostra, com ho és la conclusió del poema 94 i, de fet, la composició 114. Per tant, el tòpic del suïcidi, entès en March com a pecat,<sup>25</sup> ben bé podria haver estat la causa de la mutilació conscient del poema 114 en el procés editorial. En la resta de la composició, el desig de mort com a negativa límit és present, però tractat amb més subtilesa, sense la centralitat del suïcidi com a tema, derivat cap a la desesperança, que es resol en els darrers versos de la traducció de Romaní a través del desig pietós d'arribar a la cort de Déu.

Malgrat que no n'és la causa principal, l'extensió dels poemes afavoreix l'aparició de variants d'una certa importància en la filiació de  $G^2a$  i aquest és el cas del 114, tot i el seu caràcter acèfal. Tots dos testimonis comparteixen una variant generada probablement per un error de lectura de l'original, a partir de la *s* llarga entesa com a *f* i de l'ambivalència de la *u/v*: sàviament *DBEbcde* : fa vsament  $G^2a$  (v. 51). Així mateix, hi ha dues variants relacionades entre si que semblen respondre a actualitzacions lingüístiques pròpies de la impremta, la modificació de les quals no és baladí, perquè desfan la rima capcaudada, ja que *procur* i *desnatur* mantienien la rima d'*escur* (v. 61) i d'*atur* (v. 64) de la cobla anterior: *procur DBEbcde* : procura  $G^2a$  (V. 65) | *desnatur DEbcde* : *desatur* B, *desnatura*  $G^2a$  (v. 68). Finalment, la manipulació textual és evident en el v. 78, que té com a funció elidir-ne el passatge en què l'amant declara la seua adoració al déu d'amor. A partir dels pensaments folls que el fan apropar-se a l'amor, es genera el circumstancial *follament*,

24. Escartí (1997: 248, n. 222) assumeix que l'elisió és obra de Romaní, però no n'explica la causa, mentre que Pagès l'atribueix a problemes de transmissió: «Pels fragments de les poesies CXIII, CXIV y CXV, que no figuren ni en  $FG^1$ , ni en cap dels manuscrits anteriors a  $BDEG^2$ , si hi ha lloc a remontar a un intermediari perdut» (1912-1914, I: 136).

25. «La solució més econòmica i directa és pensar que March, com tants d'altres, veu en el suïcidi un pecat que no pot venir per voluntat de Déu, perquè això significaria que Déu vol el mal, la qual cosa, com diria algun escriptor, "és inconvenient" i repugna en una concepció cristiana» (Martínez Romero, 1997: 250).

que no aporta significats addicionals al fragment, i es desplaça el primer hemistiqui al final del vers: mon foll pensar me disponch [dispon  $E$ ] voler tal / que ha fet mi [fet a mi  $B$ ] deu damor adorar  $DBEbcde$  : mon foll pensar me dispon voler tal / que follament a fet a mi amar  $G^2a$  (vv. 77-78).

Tot i que hi trobem algunes variants més que agrupen els cançoners  $G^2a$  en exclusivitat,<sup>26</sup> hi ha uns testimonis tardans que se sumen a aquesta relació, fonamentalment el cançoner  $E$  —que coneix directament  $G$  i el fa servir sovint com a antígraf— (Martos, 2010a), a partir del qual arriben algunes variants exclusives de  $G^2a$  a les edicions posteriors, especialment a  $d$ .<sup>27</sup> Entre aquestes, destaca la modificació del segon hemistiqui del v. 81, que no sols amaga el rebuig de la religió com a via de consolació de la seua tristor, sinó que, en deixar únicament les coses mundanes com a font insuficient per a alleugerir-la, implícitament i per oposició aporta aquesta potestat a Déu:<sup>28</sup> deu ami no val  $DBbcde$  : cosa dell nom val  $EG^2a$  (v. 81). Així mateix, el cançoner  $E$  manté l'alteració en l'ordre dels versos 90-91 de  $G^2a$ , com també les variants estrictes, enfront de la resta de la tradició, precisament en un passatge que s'havia manipulat clarament, en eliminar els versos 85-88 i substituir-los per aquests de la tornada, per les raons que s'han explicat adés:

90 O metan mi aquest proposit [proposi  $b$ ] ferm  $DBbcde$  : puis [puix  $G^2a$ ] me rou tant aquest continu verm  $EG^2a$

91 Que mon voler en ves ell lo referm [refren  $B$ ]  $DBbcde$  : e matanmi aquest preposit ferm  $EG^2a$

Les divergències entre  $G^2$  i  $a$  hi són menors en quantitat i en entitat, generades molt probablement en  $G$ , com a variants de copista:<sup>29</sup> pos  $DBEabcde$  : forç  $G^2$  (v. 52) coses  $DBabcde$  : remeys  $EG^2$ , cossos  $a$  (v. 63). En el primer cas, pot haver-hi influït la forma gràfica antiga de la paraula *cors* (v. 49), amb la qual rima, així com el mot *esforç*, que tanca el primer hemistiqui d'aquest v. 52, amb una estructura sintàctica paral·lela a la de la segona. La segona variant, a la qual dona validesa  $E$ , no fa sinó evidenciar encara més la relació de  $G$  amb  $a$ , ja que el copista de  $G^2$  no degué tenir gens clara la lliçó *cossos* en un vers com aquest, en el qual havia de prendre unes connotacions ben diferents: *no té lo món coses a mi bastants*. És per això que optà per corregir-la i hi generà *ope ingenii* la lliçó *remeys*, que respectava el sentit del vers, tot i que precisant lèxicament el terme original —*coses*—, sobre el qual s'havia generat la variant de l'imprés i que, per tant, no coneixia el copista de  $G$ .

26. Aquestes són les de més entitat: 47 lonch temps  $DBEbcde$  : tostemps  $G^2a$  | 53 E ja del tot  $Bbcde$  : E [-] del tot  $D$ , Hoc so del tot  $G^2a$ .

27. Aquestes són les de menys pes, però cal afegir-les com a argument secundari a les variants de major entitat, que es comenten en el cos de l'article: 47 es que  $DBbcde$  : ha que  $Ea$ , ha que *canviat en hague*  $G^2$  | 65 ve que lom  $DBbc$  : be tot hom  $EG^2ade$  | 68 perduts ells  $DBbcde$  : perdut ells  $EG^2a$  | 74 mas  $DBbce$  : sols  $EG^2ad$ .

28. La variant exclusiva del vers següent és una conseqüència sintàctica d'aquesta: 82 don so  $DBbcde$  : de ser  $EG^2a$ .

29. Aquesta té un caràcter menor i, en última instància, remet al cançoner  $a$  com a font: 64 nom atur  $DBbcde$  : no atur  $Ea$ , no tur  $G^2$ .

La transmissió textual del poema 94 en el cançoner *G* es caracteritza, com ja s'hi ha explicat, per la duplicació conscient del text davant un problema d'acefàlia de la versió continguda en *G*<sup>1</sup>.<sup>30</sup> A partir d'una revisió de l'aparat d'aquest poema, s'evidencia que segueix la tònica de les altres composicions, amb variants que agrupen la tradició de *G*<sup>2</sup> i *a*, en alguns casos amb lliçons compartides per *E*,<sup>31</sup> com aquests exemples que destaquen quantitativament o qualitativa, tot i que sembla que tots s'han originat de manera fortuïta i no per una manipulació associada al procés traductor o impressor:<sup>32</sup>

- 6 yo perdon *FNABDEKbcde* : no perdo *G*<sup>2</sup>*a*  
 7 altres *FNABDKbcde* : veres *EG*<sup>3</sup>*a*  
 22 Mudament *FNABDEKbcde* : audent ment *G*<sup>2</sup>*a*  
 16 ab altra dolor dolca *FNADKbcde* : mesclat ab dolor dolça *B*, ab dolor dolcam dona *G*<sup>2</sup>*a*  
 56 quasi visibles *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : quasinuisibles *G*<sup>2</sup>*a*  
 68 que james lo dol fine *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : quel dol james falezca *G*<sup>2</sup>*a*  
 97 pells efectes *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : per los fets *G*<sup>2</sup>*a*, pels affectes *H*  
 107 En tot amor *FNADG<sup>1</sup>HKbcde* : En tot amar *B*, entota mort *G*<sup>2</sup>*a*

Sí que hi trobem, tanmateix, alguns casos de lliçons compartides en exclusivitat pels testimonis *G*<sup>2</sup>*a* que, d'una manera o d'una altra, podrien respondre a les actualitzacions lingüístiques pròpies del procés editorial a què m'he referit anteriorment: atracen *FNABEG<sup>1</sup>Kde* : arahen *Db*, atrahen *G*<sup>2</sup>*a*, acaben *c* (v. 35) | ha *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : te *G*<sup>2</sup>*a* (v. 36) | vicioses *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : viciós *G*<sup>2</sup>*a* (v. 59).

El cançoner *G*<sup>2</sup> tendeix a divergeix de l'edició *a* tan sols testimonialment en aquest poema, amb variants de poca importància, fàcilment explicables,<sup>33</sup> com ara un salt de còpia entre els vv. 12 i 13, de manera que es genera un vers híbrid amb el primer hemistiqui d'un

30. Se selecciona aquesta poesia en la nova font perquè no coincideix l'*incipit* amb cap dels textos ja copiats; no obstant això, abans de incorporar-hi el poema degueren advertir-ne la duplicació perquè en el f. 163<sup>r</sup>, en el qual també s'havia iniciat la còpia repetida del poema 22, el copista *G*<sup>2</sup>*b* transcriu les primeres quatre cobles del text a partir del nou antígraf i continua la tasca *G*<sup>2</sup>*a* des del moment en què no hi ha dubte sobre els límits de la composició.

31. Com ara aquestes, que cataloguem en nota pel seu abast limitat, però que no deixen de ser un indicatiu respecte de la relació entre tots dos testimonis: 8 daquelles quels [quils *B*] *FNABDEKbc* : de les que aells *G*<sup>2</sup>*a*, dels que aells *de* | 9 Ma *FNABDKbc* : La *Eade*, Ma *canviat* en la *G*<sup>2</sup> | 9 cors *FNABDKbcde* : curs *EG*<sup>2</sup>*a* | 21 delarma *FNABDEKbcde* : e larma *G*<sup>2</sup>*a* | 22 molt [molts *D*] diuers o [e *ADEKde*] contrari [contraris *d*] *FNABDEKde* : diversos contraris *G*<sup>2</sup>*a*, molts de mals e contrari [conttari *c*] *bc* | 27 en *FNABDEKbcde* : al *G*<sup>2</sup>*a* | 28 lor *FNABDKbcde* : lo *EG*<sup>2</sup>*a* | 35 semps fan *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : fan son *G*<sup>2</sup>*a* | 36 qual *FNABDEG<sup>1</sup>bcde* : quants *K*, quals *G*<sup>2</sup>*a* | 63 llur sabor nos *FNBDEKbcde* : lur saber nos *A*, [-] sabor nos *G*<sup>1</sup>, es llur sabor *G*<sup>2</sup>*a* | 65 del mort *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : de mort *G*<sup>2</sup>*a* | 66 tot *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : be *G*<sup>2</sup>*a* | 67 Ffugir *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : fugint *G*<sup>2</sup>*a* | 68 auer *FNBDEG<sup>1</sup>Kbcde* : uer *A*, auent *G*<sup>2</sup>*a* | 70 grans *FNABDEG<sup>1</sup>Kbc* : tants *G*<sup>2</sup>*de*, tats *a* | 88 en *FNABDEG<sup>1</sup>Kbcde* : y en *G*<sup>2</sup>*a* | 120 acort *FNABDEG<sup>1</sup>HKbcde* : acorts *G*<sup>2</sup>*a*.

32. Pagès (1912-1914, I: 137-138) atribueix a Romaní la responsabilitat de la variant del v. 97 —ell diu 96, però no n'hi ha cap compartida per *G*<sup>2</sup>*a*.

33. 6 nom *FNABDEKabcde* : nomen *G*<sup>2</sup> | 96 prouoca *FNABDEG<sup>1</sup>G<sup>2</sup>Kbcde* : prouaca *a* | 96 rembre *FNABDEG<sup>1</sup>G<sup>2</sup>Kbcde* : rebre *a* | 101 La qualitat *FNABDEG<sup>1</sup>G<sup>2</sup>HKbcde* : calitat *a* | 125 am e *FNABDEG<sup>1</sup>HKabcde* : ame y *G*<sup>2</sup>.

i el segon de l'altre. Sí que hi ha, tanmateix, una variant clarament divergent entre aquests cançoners, tot i que amb els matisos que explicaré més endavant: *seca [sola B] dolor me dona FNABDEKbcde* : *seca dolor me dona canviat en secament me fa dolrre  $G^2$ , secament me fa dolor a* (v. 15).

El poema 105 és, probablement, aquell que té una transmissió textual més complicada en aquesta darrera secció de  $G$ . Part de la tradició —i especialment l'antiga— sols en recull els primers 160 versos ( $FG^1HK$ ), mentre que les vuit cobles següents, incorporades en els testimonis posteriors com a part del poema ( $BCDEbcde$ ), apareixen per primera vegada en  $G^2a$ , de manera independent, incompleta i coincident quant al nombre i l'ordre de les estrofes. Això no vol dir, tanmateix, que les primeres 20 cobles d'aquest poema estiguen relacionades en tots dos cançoners, ja que aquestes formaven part de  $G^1$  (ff. 38<sup>r</sup>-41<sup>r</sup>) i no de  $G^2$ . Ara bé, l'anàlisi de les variants dels primers 160 versos del poema 105 filia clarament en tots dos casos amb els testimonis antics, especialment amb  $F$ . No obstant això, d'una banda, hi ha moltes variants úniques en l'edició  $a$ , la major part de les quals deuen ser lliçons generades durant aquell procés editorial i, per tant, no ens ha d'afectar per a les filiacions retroactives; i d'una altra,  $G^1$  presenta una variant diferent a  $Fa$  en alguns casos, com ara aquest, bastant simptomàtic:<sup>34</sup> *conech que nom esforce BDFHKabcde* : *de mon esforç nom empre  $EG^1$*  (v. 24).

L'edició  $a$  llegeix en exclusiva amb  $F$  en el v. 35, però també ho fa en oposició a aquest testimoni i apropant-se a  $H$  en el v. 60, tot i que amb una variant que, per la seua senzillesa bé podria ser poligenètica,<sup>35</sup> mentre que en el v. 111 ho fa amb  $B$ , testimoni amb el qual s'oposa quasi sistemàticament.<sup>36</sup>

És important per a la relació d' $a$  amb  $F$ , tanmateix, el que ocorre en els vv. 7-8, invertits en el manuscrit, l'ordre dels quals és corregit posteriorment per una segona mà, mentre que l'edició manté alterada la seqüència d'aquests dos versos. Podríem pensar que el testimoni manuscrit del qual deriva  $a$  pogués haver fet servir  $F$  directament abans de produir-se la correcció de la mà lectora, però hi ha lliçons que allunyen  $a$  d'aquesta font, que semblen justificar un testimoni proper a  $F$  com a font d'aquest poema, probablement el seu autògraf o una còpia directa immediatament anterior o posterior.

En qualsevol cas, no és aquesta secció del poema aquella que ens interessa de manera directa per a la filiació de  $G^2$  i  $a$ ,<sup>37</sup> sinó quatre cobles de la part final, que hi apareixen com

34. La del vers següent és una variant de copista generada en  $G^1$ : *Perdonami BDFHKabc* : *Perdonam deu Ede, Perdonam canviat en Perdonam deu  $G^1$*  (v. 25).

35. De fet, Pagès sols cataloga una variant exclusiva de tots dos cançoners, i una altra que el lliga amb el grup  $G2a$ , precisament en el poema 94, també objecte d'aquest treball: «*Ha* : no havem anotat més que un sol exemple autèntic d'aquesta relació XV, 20 *qui es ple BDEFG<sup>2</sup>bcde* : *qui's tot ple H* : *qu'es tot ple a*. Però hi han altres lliçons comunes a  $H$  y a altres manuscrits que l'editor de 1539 va prendre directament de  $H$ , perquè aquests manuscrits varen ser executats després d'aquesta data. És així que,  $G^2$  sent posterior a  $a$  per raons que exposarem aviat, podem suposar que la lliçó comuna ha passat directament de  $H$  a  $a$ , p. ex. XCIV, 120 *e de grat contra ABDEFG<sup>1</sup>Kbcde* : *e de grat contres  $G^2Ha$*  » (1912-1914, i: 132).

36. 35 son tot  $Fa$  : so ben  $BDbcde$ , se tot  $EG^1H$ , so tot  $K$  l 60 baralla  $BDFG^1bce$  : batalla  $EHKad$  l 111 plau al  $FEG^1HK$  : semblal  $BDabcde$ .

37. Però calia delimitar-ne les tradicions, per demostrar que no eren la mateixa en aquesta primera secció, tot i la relativa proximitat, ja que ni  $G$  influí en  $a$ , ni tots dos testimonis poen d'una mateixa font.

una composició independent: els versos 161-192, tot i que amb l'ordre alterat per inversió de les dues primeres cobles (vv. 169-176, 161-168, 177-192).<sup>38</sup> Hi ha, si més no, una variant equipol·lent que agrupa ambdós testimonis en exclusivitat i que podria provenir de la tradició anterior: E vull ho fer *DBEbcde* : volrriau  $G^2$ , volriau *a* (v. 179).<sup>39</sup> Tanmateix, sembla que la major part de les lliçons compartides per  $G^2a$  es produeixen en el procés editorial, per les mateixes raons que s'han anat adduint al llarg del treball.

El procés d'adaptació de March al castellà no deixa de generar-ne variants, més o menys subtils, que afavoreixen la cadència dels versos en la traducció i que, de vegades, afecta a un passatge més ampli, per canvis sintàctics o estilístics, com ara en aquests casos:

162 yom *DBEbcde* : me  $G^2a$   
 163 E nos pot fer sens *DBEbcde* : quis vulla pot fer  $G^2a$   
 164 E que *DBEbcde* : esi  $G^2a$

Y será quando de tu amor me inflame,  
 qualquiera puede menospreciar su vida,  
 e yo por Ti menosprecio la mía (Escartí, 1997: 274).

Això mateix ocorre en el segon quartet de la cobla vint-i-tresena (vv. 181-184), en el qual no es modifica el to acusador del discurs que reclama ajuda a Déu, sinó la cadència sintàctica, que afavoreix encara amb més claredat el resultat de la versió castellana:<sup>40</sup>

Tant te cost yo com molts qui not seruiren  
 etuls has fet no menys que yot demane  
 perquet suplich que dins lo cor tu mentres  
 puix est entrat en pus abominable.<sup>41</sup>

Molts són stats, Senyor, que no-t serviren,  
 e Tu-ls has fet no menys que yo-t demane;  
 yo no u mereixch, mas tu pots fer-me digne  
 y tornar bo de molt abominable.

A muchos diste que no te lo sirvieron  
 no menos bien del que yo te suplico;  
 sin merescello me puedes hazer digno,  
 y tornar bueno de muy abominable (Escartí, 1997: 274).

38. Encara hi mancarien, per tant, les quatre cobles que tanquen el poema complet segons els testimonis *BDEbcde* (vv. 193-224).

39. Tot i no ser un cas tan definitori com el del v. 179, podríem adduir la correcció d'aquesta variant en  $G^2$  com un argument més per a la filiació d'aquest testimoni amb l'edició *a*: no *DBEbcde* : no *canviat en ne G^2*, Ne *a* (v. 171). La transcripció de *no*, substituïda després per *ne* en  $G^2$ , podria respondre degué respondre a una lectura ràpida de la font i la correcció demostra el grau de fidelitat que se cercava en la transcripció dels textos.

40. De fet, Pagès (1912-1914, I: 137-138) ja interpretava les variants d'aquest passatge com una intervenció de Romaní.

41. És la versió d'*F*, que copie d'Archer (1997: 442).

181 Tant te cost yo com molts qui *DBEbcde* : Molts son estats senyor que not seruien [seruiren *a*]  $G^2a$

183 perquet suplich que dins lo cor tu mentres *DBEbcde* : Yo nou merexch mas tu pots ferme digne  $G^2a$

184 puix [Puis *BE*d] est entrat en pus *DBEbcde* : Y tornar bo demolt  $G^2a$

El v. 171 aporta unes variants que agrupen  $G^2a$  enfront de la resta de la tradició. Tot i que el terme original *los leigs* té una estructura gràfica que hagués pogut generar fàcilment la nova lliçó per un error de lectura, podria respondre també a un tema de manipulació voluntària de l'original, substituït pel verb *leixar* i amb la correcció del morfema de persona en el verb *venen*, més adient al text resultant en la traducció:

171 los leigs *DBEbcde* : lexant  $G^2$ , lexe *a* ll quit venen contra *Dbcde* : quels abomine *BE*, quit ve encontra  $G^2a$

y que aborrezca los que te son en contra (Escartí, 1997: 274).

En aquest sentit, resulta particularment aclaridora la variant del vers anterior, malgrat la seua entitat qüestionable, ja que  $G^2$  i *a* recullen en singular el terme que apareix en plural en la resta de testimonis: alguns delits *DBEbcde* : algundelit  $G^2a$  (v. 170). I això és important perquè la traducció de Romaní manté el plural: «que los deleytes d'este mundo no sienta» (Escartí, 1997: 274). Ben bé podria ser, doncs, una petja d'un procés que, d'una altra banda, és ben lògic: el text castellà es va generar a partir d'un original relativament intervingut per fugir de l'heterodòxia religiosa i manipulat durant el procés merament traductològic, però això no volia dir que el text català —com degué ocórrer també amb el castellà— no incorporés noves variants durant la resta del procés editorial. Aquest en deu ser, doncs, un exemple.

Com en la majoria dels altres poemes, s'hi cataloguen també casos de banalitzacions o actualitzacions lèxiques pròpies del procés editorial:<sup>42</sup> dreça *DBEbcde* : dona  $G^2a$  (v. 174) i car *DBEbcde* : que  $G^2a$  (v. 178). En aquesta mateix línia degué trobar-se la variant de  $G^2$ , que divergeix de la forma més moderna d'*a*: tembra *DBEabcde* : temrra  $G^2$  (v. 168).

Seria lògic pensar que en un poema com aquest<sup>43</sup> haguessen proliferat les variants generades per a suavitzar-ne l'heterodòxia religiosa d'Ausiàs March, en manipular alguns versos per crear un discurs que combregués amb la norma dominant, per evitar ferir susceptibilitats privades o institucionals, del lector o de l'inquisidor. No és així, tanmateix, i això deixa entreveure la relativa coherència que Romaní presenta en aquestes intervencions. Pagès cataloga la més evident de totes, juntament amb una altra del poema 95, que veurem més endavant:

42. També es produeix la correcció morfològica de la forma *apague* per *apaga*, que no és una oració substantiva amb subjuntiu, sinó una adverbial causal introduïda per *que*: *apague DBEbcde* : *lapaga G^2a* (v. 186).

43. El cant espiritual pròpiament dit des de Pagès, tot i que catalogat ja per Romaní en la *Cantica spiritual*.

Remarquem, per ultim, que, no solament els passatges d'alusions religioses són omesos per  $G^2$ , quasi tant freqüentment com per  $a$ , sinó encara en alguns versos on Déu y el Paradís són nomenats han sigut modificats de la mateixa manera pel copista y per l'editor. Veus-en-aquí dos exemples : XCV, 31 *acaptab (accepten A, receptab E) Deu que m puixques avisar ABDEFbcde : acaptam grat (acapta gracia a) que m puixques avisar  $G^2a$*  (sembla que  $G^2$  hagi sofert, en la seva lliçó, la influencia de  $A$ ); — CV, 188 *e Paradis crech (crech manca en E) per fe y raho jutge BDEbcde : e lo dalla per fe y raho jutge  $G^2a$*  (Pagès, 1912-1914, r: 138).

La variant a la qual es refereix Pagès, efectivament, sembla generada per la inèrcia d'adaptació del text original a l'ortodòxia religiosa, però l'abast del resultat no és realment significatiu, sobretot si tenim en compte altres versos de la composició, bastant més conflictius, que queden sense reformular: amb l'elisió de la lliçó *paradis*, s'evita l'aparició explícita d'un terme tan directe en els dubtes del poeta. No tenen cabuda ni Déu ni el Paradís en uns versos que presenten la tangibilitat dels sentiments produïts en el món terrenal com a fre de la raó, que el duu a estimar *lo d'alla* com un desig *que la fredor llen-ta dels senys lapaga* (v. 187). Més encara perquè un terme com aquest servia d'indicador perquè una revisió inquisitorial es detingués en el passatge i pogués resultar més fàcilment condemnable. És per això que els termes religiosos tendeixen a desaparèixer del discurs poètic quan el passatge pot interpretar-se massa profà en alguns casos i en altres certament heterodox, com podria haver ocorregut també en el cas següent, en el qual la *colpa* deixa lloc al terme *carrech*, més neutre: la culpa *DBEbcde* : est *carrech  $G^2$* , aquest *carrech a* (v. 180).<sup>44</sup>

El v. 177 ofereix una variant —com me [[-] *B*] veig *DBbcde* : vehent-me *E*, de veurem  *$G^2a$* — que confirma, en darrera instància, la hipòtesi que he suggerit anteriorment sobre la mutilació conscient de les cinc primeres cobles de la composició 114, que se centraven en el desig de suïcidi del poeta. Entre les tres versions hi ha una gradació i aquesta sembla la manera d'actuar més habitual de Romaní, sense traïr excessivament el text català original, però generant-ne variants més o menys subtils que facilitaren un discurs menys inconvenient en la seua versió castellana:

Tol me dolor com me veig perdrel segle  
Tol-me dolor de veure'm perdre-l segle  
Quita de mí el dolor d'este mundo.<sup>45</sup>

Les dues versions catalanes d'aquest vers es poden llegir com el desig de mort del poeta i la petició a Déu perquè li done força per a anar-se'n d'aquest món, però la substitució de la primera persona verbal en *com me veig* per una construcció amb una forma no

44. Tot i que és cert, tanmateix, que el context lingüístic de la lliçó resultant és repetitiu —*carregui aquest carrech*— i que es podria haver generat simplement per contaminació.

45. El primer exemple és la versió de *F*, que considerem canònica i que cite a través de la transcripció d'Archer (1997: 442), mentre que les altres són, respectivament, la versió d'*a* i la traducció de Romaní, que cite per Escartí, 1997: 274. La de  $G^2$  coincideix amb *a* i es pot comprovar en la col·lació de variants que aporte dalt.



personal del verb com ara *de veurem*, facilita l'ambigüitat del vers i sols des d'ací es pot arribar a una traducció com la que ofereix Romaní: en el text castellà, el dolor és el que li produeix aquest món terrenal i no la por a desitjar perdre aquest món. L'única variant divergent entre G<sup>2</sup> i *a* es troba precisament en el primer hemistiqui d'aquest vers —dolor *DBEabcde*: senyor G<sup>2</sup> (v. 177)—, que, tanmateix, es podria haver generat per una inèrcia derivada del context d'apel·lació a Déu que caracteritza el passatge, tot i que no hi té cabuda sintàcticament.

Els poemes 115 i 113 són, en realitat, una composició única formada per una cobla de cadascun, la primera i la darrera, respectivament, de manera que, com s'ha suggerit anteriorment, no podem descartar que tal grau de mutilació s'hagués produït per causes merament fortuïtes. Ara bé, no podem menystenir que es tracta de la composició més breu d'aquest poemari, en una estructura tan estranya per a March com ara un poema de dues estrofes, que, precisament, es construeix amb dècimes, un tipus de cobla destinada en el seu cançoner als poemes més extensos. Ni tampoc ens pot passar per alt que aquesta composició tanca el poemari de March i que —especialment, la darrera estrofa— té un caire conclusiu molt adient per a aquesta col·locació, pel to sentenciós i abstracte:

Dels fets la fi la mort los determena  
e fins aquí algú no és bon jutge.  
Qui és aquell lo qui dretament jutge,  
de so que fa, si n'haurà goig o pena?  
Les fins dels fets estan encadenades  
secretament, que no-s ull que les veja.  
Lo pus gentil senyala cosa lleja:  
si no-s veu tost, trau cap a les vegades.  
Sí com lo temps humit lo sech senyala,  
los fets del món van de hon obra en mala (Escartí, 1997: 275-276).

No dubte, per tant, de la col·locació conscient d'aquesta composició híbrida al final del cançoner amb una funció conclusiva, atés no sols el contingut, sinó també la brevetat del text. Tanmateix, no podem determinar amb certesa si la mutilació es va produir en la tradició manuscrita prèvia —perquè tots els testimonis conservats d'aquests poemes són posteriors—, tot i que una pèrdua d'aquestes característiques siga freqüent per la desaparició d'uns fulls. La presència de la composició al final de l'imprés tampoc no ens aporta suficients dades per a aquesta qüestió, si més no en l'estat definitiu, ja que, tot i tancar el cançoner de March al f. 118<sup>v</sup>, en el f. 119<sup>r</sup> encara s'inclou un poema de Romaní elogiant els versos catalans i subordinant-hi la qualitat dels seus. Caldria pensar que s'ha buscat —o s'ha generat— un poema breu de dues cobles per a emplenar el *verso* del full 118 i que no quedés en blanc tot el f. 119 en l'edició; no obstant això, hem de pensar que encara queda sense aprofitar un full complet del quadern *p*, ja que els ff. 118 i 119 en són el sisé i el seté, respectivament. Queden lliures, per tant, un full i mig del darrer quadern, on no hagués costat gens d'encabir una altra composició de March, fins a cinc o sis cobles, amb 40 versos o poc més sense comptar-ne la tornada, que equivalen a l'estructura més habitual de la cançó catalana, tan sovintejada en el cançoner de March (Martos, 1997). Si hi havia més espai per a encabir en l'edició unes cobles més manllevades de les composi-

cions 113 o 115, per què no es va fer? S'hi podria adduir que aquests fulls blancs finals són una prova fefaent que justifica l'herència d'aquest poema híbrid respecte de la tradició manuscrita, fet que, com he anat dient, no podem descartar en termes absoluts. No obstant això, la selecció dels textos i la traducció de Romaní era prèvia al procés de composició física de l'edició i, probablement, en el recompte inicial aquestes dues cobles venien a cobrir exactament l'espai sobrant, com demostraré després.

Quant a l'estudi de les variants, en aquest cas no disposem d'exemples determinants per a la filiació exclusiva de  $G^2a$  respecte de la resta de testimonis, no sols per la brevetat dels fragments, sinó perquè la tradició conservada dels poemes 113 i 115 és posterior i alguns cançoners, com ara l'*E*,<sup>46</sup> depenen directament d'aquests reculls. L'única variant que relaciona  $G^2$  amb l'imprés és aquesta, del poema 115: vn altrasi nontira Dbce : vn altra si no tira BE, altramor asil tira  $G^2a$ , vn altre asi non tira  $d$  (v. 9).

Del poema 95, Pagès (1912-1914, i: 138) havia assenyalat una lliçó generada des de l'intervencionisme editorial a fi d'eliminar-ne la terminologia religiosa específica, com ara *Déu* o *Paradís*, si més no en contextos que puguen resultar massa compromesos o evidents: deu FNABDEKbcde : grat  $G^2$ , gracia  $a$  (v. 31). La substitució evita una construcció tan directa com *acaptar déu*, que es neutralitza sense perdre el sentit original. Sembla que aquest poema no ha generat més variants en  $a$  per motius religiosos estrictes, però sí que presenta algunes lliçons manipulades pels criteris que he adduït en aquest treball, com ara l'actualització lingüística pròpia de la impremta: dan FNBE $G^2$ Kade : dany  $G^2a$  (v. 23) | tot quant es jus FNABDEKbcde : quant es dejus  $G^2a$  (v. 67) | morts FNABDKbcde : mort  $EG^2a$  (v. 71). Tot i això, bona part de les lliçons comunes amb  $G^2$  en exclusivitat es degueren generar espontàniament, malgrat Pagès:<sup>47</sup>

- 3 haureu FNABDEHbcde : haurem  $G^2a$ , haurieu  $K$
- 4 volrreu FNABDEHKbcde : volrrem  $G^2a$
- 9 me trob yo [ya B] tan FNABDEbcde : yom trob ental  $G^2a$
- 34 volen dar FNABDKb : solen dar *Ede*, vol donar  $G^2$ , volch donar  $a$ , vloen dar  $c$
- 40 dolc FNABDEKbcde : ver  $G^2a$
- 46 besar FNABDEKbcde : abras  $G^2a$
- 48 sostenir FNABDEKbcde : soferir  $G^2a$
- 51 tots comptes FNABDEKbc : ell tots temps  $G^2a$ , ell comptes  $de$

Aquestes variants no faciliten estilísticament la versió castellana, fins el punt que, en algun cas en què són equipolents, la traducció canvia completament —*puiç la tristor és a mi ver esguart = ni quiero en cosa, sino en tristezas, parte* (v. 40) (Escartí, 1997: 243)—,

46. De fet, les variants de la cobla pertanyent originalment al poema 113 filien amb aquest cançoner sempre que  $G^2a$  s'allunyen de la resta de la tradició: 241 ne Dbce : los  $EG^2ad$  | 246 no es vll Dbce : nos vll que  $EG^2a$  | 247 la Dbce : lo  $EG^2a$ . Faig la referència als versos tenint en compte el poema complet i no aquesta versió mutilada.

47. N'hi ha d'altres, de menys entitat, com ara: 58 per FNABDEKbcde : de  $G^2a$  | 64 nol FNABDEKbcde : no  $G^2a$ . En bona part d'aquests casos, Pagès (1912-1914, i: 137-138) pensa que es deuen a la mà de Romaní: 3, 9, 34, 40, 46, 48 i 64. Tanmateix, no assenyalava com a tals manipulacions la del v. 4, que forma parella amb la del v. 3, ni les actualitzacions lingüístiques dels vv. 23, 67 i 71, ni la traductològica del v. 12.

com també ocorre quan la nova lliçó fa perdre el sentit en la versió original: *car per gran torp [ell]*<sup>48</sup> *tots temps no ha fet = un dolor rezió ataja el sentimiento* (v. 51) (Escartí, 1997: 244). Ben diferent és el cas del v. 12, on es produeix un fenomen al qual ens té acostumat Romaní: perdut *FNABDEbcde* : perdent  $G^2a$ . S'hi genera una nova lliçó que normalment no canvia el sentit original dels versos, però que permet una altra construcció sintàctica en la traducció castellana, amb una cadència del vers diferent, que tant preocupa i caracteritza l'estil del Comanador Escrivà: el participi de passat *perdut* es fa *perdent* i, des d'aquesta forma de gerundi, es genera una subordinada adverbial condicional —*y si lo pierdo entonces más me quemo* (Escartí, 1997: 242).

No ens ha d'estranyar la coincidència d'algunes variants comunes de  $G^2a$  amb el cançoner *D* —i, lògicament, amb les edicions de Carles Amorós—, perquè pareix ser que el responsable d'aquest recull coneix directament *G*: mos tres *FNABEKde* : nostres *DG^2abc* (v. 36). És curiós, si més no, que hi haja dos casos en què  $G^2a$  comparteix amb les edicions *de* una lliçó sense tenir el cançoner *E* com a intermediari, la qual cosa deixa entreveure que el cançoner imprès *d* coneix aquests testimonis directament, si més no l'*editio princeps*: tot lo *FNBK*: lo que *ADbc*, tot ço *E*, allo  $G^2ade$  (v. 17) | pereix *FNABDEKbc* : partex  $G^2ade$  (v. 56). Les variants divergents entre  $G^2$  i *a* són sempre lliçons úniques, menors i fàcilment explicables des del procés de còpia o editorial: torna *FNABDEabcde* : tornat  $G^2$  (v. 11) | mudament *FNABDEabcde* : mundament  $G^2$  (v. 13) | null *FNABDEG^2Kbcde* : vll *a* (v. 19) | no *FNABDEKabcde* : nom  $G^2$  (v. 28) | dolorir *FNABDEKabcde* : adolorir  $G^2$  (v. 49).

Finalment, per a entendre les filiacions secundàries del cançoner  $G^2$ , és molt interessant el que ha ocorregut en el v. 23: tot i que  $G^2a$  comparteixen la mateixa versió del vers, el copista  $G^2b$ , en la seua revisió final del manuscrit, incorpora al marge *Yom dolch molt com delits perduts he*, que remet al cançoner *A* —i és simptomàtic que també a *D*—,<sup>49</sup> una de les cinc tradicions que entronquen amb  $G^2$  (Pagès, 1912-1914, I: 137), com ocorre també amb l'imprès: «L'edició *a*, publicada a València, en 1539, per Baltasar de Romaní, deriva quasi segurament de *FHA*» (Pagès, 1912-1914, I: 136). Per tant, és difícil saber si, quan el copista  $G^2b$  incorpora al marge una segona versió d'aquest vers, ho fa a partir d'un testimoni secundari proper a *A*, que sols fa servir per revisar el text definitiu, o bé està comprovant que la còpia del nou antígraf haja estat ben feta pel copista principal de  $G^2$  i, lògicament, està acarant el text resultant amb la mateixa font d'aquesta darrera secció. En aquest últim cas, que coincideix amb la manera de treballar del revisor del cançoner *G*, hauríem de donar per vàlid que aquesta variant ja es trobava en la seua font, tot i no haver arribat a l'imprès *a*. No sols és la tècnica habitual de  $G^2b$ , sinó que quatre versos després hi ha una prova que avala aquest procés: el copista  $G^2a$  s'ha saltat el v. 27 del poema i, en el recompte de versos de cada cobla,  $G^2b$  comprova l'error i l'incorpora amb lletra més petita entre els vv. 26 i 28. En aquesta mateixa revisió, degué adonar-se que el v. 23 presentava una doble versió, una probablement cancel·lada, relacionada amb *A*, que és aquesta que s'incorpora en *G* al marge.

Les variants del poema 97 no fan sinó confirmar la relació estreta entre tots dos testimonis, a través de lliçons que  $G^2a$  comparteixen en exclusivitat, perquè s'han generat en

48. Escartí (1997: 244) no hi transcriu el pronom personal.

49. E nom dolch molt com delits [delit c] perduts he *ADbc*.

el procés editorial o en la font manuscrita de l'imprès per les mateixes raons que s'han anat explicant en la resta de casos.<sup>50</sup> La variant del v. 21 podria ser, fins i tot, l'original, si atenem al vers complet: *O cor maluat daquell quis ueu tal cas*. El verb *ueu*, seguit d'un *en* podria haver creat confusió en algun estadi primerenc de la tradició textual marquiàna i, en aqueix cas, es degué eliminar part de l'estranya acumulació de *u/n/v*, fàcilment corregible desenvolupant el pronom demostratiu. La versió de  $G^2a$  canvia *daquell quis ueu tal cas* (*FABDEKbcde*)<sup>51</sup> per *de quis veu ental cas*.<sup>52</sup> Hi ha d'altres canvis sintàctics menors, probablement per desconeixement del règim transitiu del verb *toldre*, que transforma el pronom feble de complement directe en indirecte —la toll *FNABDEKbcde* : li tol  $G^2a$  (v. 16)— i d'altres que poden estar al servei d'una sintaxi més fluida, que també repercuten en darrera instància en la versió castellana: algu del *FNABDEKbcde* : que fonch lo  $G^2a$  (v. 5). Tot i que el canvi del verb *me trob* per *estan*, que no afecta la mètrica, podria respondre a simple vista a una banalització lingüística, no hauríem de descartar-ne també un origen traductològic, perquè passàrem de dos a quatre peus mètrics, de manera que es complicaria el desenvolupament del vers castellà: *me trob esbalayts* [esbaleyts *N*] *FNABDEHKbcde* : *estan esbadalits*  $G^2$ , *estan esbadayts* *a* (v. 39).

Les variants produïdes en els vv. 49 i 52 estan relacionades, per la posició de rima compartida. En el que hem de pressuposar com a original, rimen *mull* i *dull*. Casos com aquests s'han mantingut i d'altres s'han resolt amb l'addició d'«-e», ja que l'absència del morfema de primera persona del present d'indicatiu ja era considerat a València un arcaisme excessiu en aquelles dates. Tanmateix, la forma *dull* no va evolucionar gramaticalment vers aquesta possibilitat, sinó cap a la velarització: *me dull* *NABDEHbcde* : *mendolch*  $G^2$ , *me dolch* *K*, *me dolch* *a* (v. 52). Calgué modificar el verb *mull*, que tampoc no es podia actualitzar com a *mulle* perquè trencava la rima i la solució va ser crear-ne un sinònim: *mull* *NBDEHKbcde* : *vull* *A*, *emolch*  $G^2a$  (v. 49).<sup>53</sup> Aquestes intervencions ens parlen, doncs, del bon coneixement del català per part del Comanador Escrivà.

Finalment,  $G^2a$  comparteixen un error que degué fer *a* en llegir la seua font —visc *NABDEHKbcde* : *vinch*  $G^2a$  (v. 51)—, perquè el vers castellà no sols no necessita una manipulació com aquesta, sinó que Romaní modifica totalment l'original: *En tristor vinch, de la vida membrant = Su vida y muerte renuevan mis enojos* (Escartí, 1997: 247). Aquest tipus d'errors de lectura de la font és el mateix mecanisme que genera les variants de  $G^2$  que divergeixen de l'imprès: *paor* *F* : *NABDEHKabcde*, *plor*  $G^2$  (v. 29) | desplaer *NABDKabcde* : *desesper*  $EG^2$ , *desplayer* *H* (v. 46) | pensant *ABDEHKabcde* : pensament *N*, *penssam*  $G^2$  (v. 50).<sup>54</sup>

50. Tot i això, Pagès (1912-1914, I: 137-138) sols n'hi cataloga dues de caràcter absolutament menor, que, a més a més, atribueix a la manipulació de Romaní: Y el que *FNADKbcde* : E quant *B*, y lo que  $G^2a$  (v. 6) | nosopassionat *FNADKbcde* : nom so passionat *B*, no so apassionat  $G^2ad$ , no so pationat *K* (v. 8).

51. Compartida per *N* amb una petita variant: *daquell quin ueu tal cas*.

52. Sobre aquesta variant sintàctica es construeix la lliçó dels cançoners *Ede: del quis veu en tal pas*.

53. Tot i que en *K* s'havia produït el fenomen d'actualització verbal a través de la morfologia velaritzada de *doldre*, no es va tenir en compte que s'hi trencava la rima i va mantenir la forma *mull* del v. 49.

54. L'exemple del v. 46 evidencia de nou la relació de  $G^2$  amb *E*, que és la via per la qual arriben a aquest darrer cançoner variants generades en l'edició *a*: *yom* *NABDKbcde* : *me*  $EG^2a$  (v. 45).

No hi ha dubte, doncs, que tots i cadascun dels poemes d'aquesta darrera secció de  $G^2$  filien amb l'edició *a*, com demostren les variants exclusives que comparteixen respecte de la resta de la traducció. Bona part d'aquestes són manipulacions no sols relacionades amb el procés editorial, sinó també amb la traducció al castellà, i poques es deuen a l'atzar de la transmissió textual. No ens ha de sorprendre en aquest sentit que «la major part de les correccions de Romaní se retroben en  $G^2$ . Citem entre altres XXXIII, 36, XCIV, 96, XCV, 3, 9, 17, 34, 36, 40, 46, 48, 64, XCVI, 33, XCVII, 6, 8, CII, 93, 145, CV, 181-184» (Pagès, 1912-1914, I: 137-138). Ni és casualitat que en aquest llistat s'hagen adduït fonamentalment exemples d'aquesta darrera secció, tot i que en són bastants més i molts dels que hi ha no hi són realment representatius.

Malgrat que Pagès cataloga en aquest llistat dos poemes que no pertanyen a aquesta darrera secció —el 33 i el 102—, en cap dels dos casos s'ha fet servir com a antígraf principal la mateixa font que en els poemes objecte d'anàlisi d'aquest treball. És cert que la lliçó del poema 33 —es lonch temps *FNABKL* : ha lonch temps *Dbcde*, llonch temps ha *EG<sup>2</sup>a* (v. 36)— és compartida per  $G^2a$  enfront de la tradició antiga, però també ho és que l'entitat de la variant no és determinant, com tampoc hi resulta aquesta altra que Pagès no havia catalogat: en ma *FABDKLbcde* : a ma *N*, en la *EG<sup>2</sup>a*. De fet, aquests dos testimonis tendeixen a divergir sistemàticament al llarg del poema i valga sols com a exemple una variant de bastant més entitat: Aquellamor *FNAKLd* : La part damor *B*, Que aquell amor *a* ll nostra] vostra *a* ll Car lamador qui son voler no [*DEG<sup>2</sup>*] farta *DEG<sup>2</sup>bce* (v. 39). La coincidència és, per tant, puntual i, sense haver de recórrer a una possible poligènesi, caldria tenir en compte que, precisament, el poema 33 és un dels pocs afegits a la taula pel copista  $G^2b$  al mateix temps que la resta dels copiats en la darrera secció, perquè hi havia una variant important en l'*incipit*, com he advertit anteriorment. No provenen, per tant, d'una mateixa font, com demostra la filiació de les variants, ni hi ha restes de cap cancel·lació ni correcció posterior; tal vegada i si no és que aquest lliçó provenia ja del seu antígraf, hauríem de pensar, doncs, en un problema de lectura en la font principal de  $G^2$ , que hagués donat lloc a un buit que es corresponia justament a aquestes paraules, completat després pel mateix copista a partir de la nova font.

El poema 102 té una explicació més determinant: senzillament, no pertany a  $G^2$  sinó a  $G^1$ , un subcançoner que entronca clarament amb *F* i que és molt proper a l'antígraf principal d'*a*. De fet, la primera de les variants catalogades per Pagès confirma aquesta relació i la segona és merament testimonial: fam *BDEHKbcde* : carn *canviat per segona mà* en fam *F*, carn *G<sup>1</sup>a* (v. 93) | mestench *FBDHKbcde* : mestrench *canviat en mestench E*, mestrench *G<sup>1</sup>a* (v. 145). Els cançoners  $G^1a$  es relacionen molt estretament amb *F* i la variant del v. 93 és una casualitat que hem de remuntar a la tradició d'aquest testimoni, però no podem justificar de cap manera que *a* influeix en un cançoner copiat bastants anys abans, perquè  $G^1$  era una secció arrancada d'un cançoner miscel·lani previ, la lletra del qual delata que era més antic.

## L'ORIGINAL D'IMPREMTA, EN CONCLUSIÓ

En definitiva, el cançoner *a* recull lliçons en el seu procés editorial que no semblen provenir d'una tradició prèvia, si més no en la majoria dels casos, sinó que es tracta de variants originades en la impremta, moltes de les quals responen a les necessitats del traductor.<sup>55</sup> Tot i que trobem un nombre important de lliçons úniques al llarg de l'edició, és simptomàtic que s'hagen reduït en els poemes objecte d'aquest treball, mentre que, quan *a* s'allunya de la tradició, comparteix quasi sistemàticament la variant amb  $G^2$ .<sup>56</sup> La relació entre  $G^2$  i *a* s'estreix en aquesta darrera secció de *G*, perquè s'hi han incorporat els poemes que no es trobaven ja en la primera part del cançoner ( $G^1$ ), ni en les fonts principals del volum complet *FH*, ni en *A*, testimoni amb el qual filia secundàriament.<sup>57</sup> En els poemes que ja havien estat copiats d'aquestes fonts, és absolutament lògic, d'una banda, que no hi haja influència d'*a* en *G*, i, d'una altra, que les lliçons úniques de l'edició siguin més freqüents, perquè aquest manuscrit no les recull ni, a través d'ell, arriben a *E*.

La responsabilitat de Baltasar de Romaní en la manipulació del text original de March per prevencions inquisitorials s'ha convertit en un lloc comú en els apropaments crítics que s'han fet a la transmissió textual de l'edició *a*, reprenent les conclusions de Pagès extretes sols a partir d'uns pocs exemples, perquè en bona part dels catalogats es refereix exclusivament a la intervenció del traductor, sense justificar-ne la causa. S'ha considerat Romaní com un editor de les poesies de March que manipula el text per motius de prevenció inquisitorial, al davant d'una nova realitat censoradora que s'estava intensificant en el moment en què es gesta aquest projecte editorial. Tanmateix, no s'hi ha tingut suficientment en compte que ell és el traductor o adaptador d'aqueixes poesies al castellà i, per tant, responsable directe del discurs vessat en unes composicions de les quals acaba sent, en realitat, l'autor. Si entenem això, comprendrem que bona part de les intervencions de Romaní sobre el text original —si no totes— estan al servei dels seus poemes en castellà, com s'ha demostrat al llarg d'aquest treball. Sembla que, si més no per a ell, prima el seu llui-

55. Per això, les lliçons singulars no han de remetre necessàriament a antígrafs perduts, com sembla estar implícit en alguns aparats crítics, no sols de la poesia de March, perquè poden ser fruit d'alguna manipulació, com ha ocorregut en l'edició *a*. En aquest sentit, hem de ser prudents i analitzar sistemàticament la manera d'actuar dels copistes i el conjunt de lliçons úniques dels cançoners *B* i *E*, sense apriorismes que remetien a una font perduda, que, tanmateix, tampoc no estic en disposició de negar. De fet, totes les variants exclusives d'un cançoner no han de respondre necessàriament a una mateixa causa, com també s'ha demostrat en l'edició de Romaní.

56. És una evidència clara de l'estreta relació que tenen ambdós cançoners per a aquesta darrera secció de *G*. Major encara que l'existent entre els manuscrits *BD*. En qualsevol cas, una part de les variants úniques de *B* deixen de ser-ho i arriben a la tradició posterior per la seua influència directa en *D*, com ocorre en aquest cas, tot i que amb una confiança més ferma en el cançoner *a* com a font. El procés és diferent, tanmateix, perquè l'artífex de *G* fa servir *a* per completar el seu recull, però no disposa de tantes fonts per a l'elaboració de  $G^2$  com el responsable de *D* i, més enllà de la revisió molt puntual d'alguna variant cancel·lada, es limita a juxtaposar-les. Més encara perquè aquesta font apareix ben avançat el procés, just abans de tancar la col·lecció.

57. No crec que de manera directa, sinó a través dels antígrafs relacionats amb *FH*, que, pertanyents tots a un estadi més proper a l'original, devien tenir-ne lliçons comunes.

ment com a poeta reconegut que és i modula el text original per facilitar-ne la seua versió, de la mateixa manera que intervé en passatges d'una certa heterodòxia religiosa la traducció dels quals encara és més manipulada, donant lloc a un discurs en alguns casos completament diferent i, fins i tot, oposat al de l'original.

Si atenem al catàleg de manipulacions de les poesies en català, en principi podria semblar que Romaní buscava el major grau de respecte al text original, per la subtileza de bona part de les lliçons intervingudes. Ara bé, en realitat arriba a apropiari-se del text de March fins el punt que no sols intercanvia d'ordre versos o modifica rimes, sinó que, molt probablement, degué ser ell el responsable de les mutilacions que s'hi detecten. Degué entendre la selecció de cobles d'un poema al mateix nivell que l'antologia de composicions que havien de ser incloses en aquest cançoner imprès, sense importar-li la integritat del text, com no li resultava essencial per als seus objectius editorials la completesa de l'obra d'Ausiàs March.<sup>58</sup>

Aquesta edició és, doncs, una mostra clara de la intervenció que pateixen els textos en la impremta, com denunciava anys després Jeroni Figueres en el pròleg al manuscrit *E*: «vistes les errors e inadvertències dels impressors, les quals corrompen l'escriptura y sentències de les dites obres» (Escartí, 1997: 289). Tot plegat, atés l'interès secundari de Romaní per la fixació del text català, dubte molt que aquest fos un text tan eclèctic com pensava Pagès i, si de cas, aquesta característica li degué provenir del seu antígraf, tot i que la barreja de tradicions antigues degué respondre, més aïna, al fet de pertànyer aquesta font perduda a un estadi relativament antic de la transmissió textual d'Ausiàs March.<sup>59</sup>

De totes les llacunes i les variants exclusives analitzades al llarg d'aquest treball, s'evidencia que «entre aquests dos textos existeixen grans semblances que no poden ser degudes a l'atzar de cap manera» (Pagès, 1912-1914, i: 137-138). La sentència de Pagès és inqüestionable i ha estat demostrada ací abastament; no obstant això, aquest n'era sols el punt de partida, perquè el seu estudi de l'edició *a* ha deixat petges clares dels seus dubtes inicials al voltant del sentit de la influència,<sup>60</sup> que, tanmateix, resol clarament: «Hi ha per aquí y per allà divergències entre ls dos textos que no s'explicarien pas si *a* hagués sigut imprès copiant *G*<sup>2</sup>, y que són, al contrari, perfectament comprensibles si *G*<sup>2</sup> va ser compilat amb l'ajuda de *a* y d'alguns manuscrits anteriors» (Pagès, 1912-1914, i: 138). I això el porta a pensar que «El manuscrit *G*<sup>2</sup> no ha sigut compilat fins després de la publicació de *a*, es a dir, més enllà de 1539» (Pagès, 1912-1914, i: 138). No obstant això, de la mateixa manera que hi ha proves que justifiquen la relació indubtable entre *G*<sup>2</sup> i *a*, hi ha unes diferències importants que Pagès no ha advertit per la manca de sistematicitat de la seua revisió, que el va fer concloure així:

58. «La que cregué més adequada per al seu assaig, més a to amb els corrents neoplatònics (deixant, per tant, de banda els poemes eròtics) i prudent, evitant possibles intromissions inquisitorials» (Duran, 1997: 98).

59. Gestat en l'òrbita dels cançoners *FHA*, tot i que la proximitat amb *F* és major, segons he pogut constatar.

60. Aquesta és una de les més evidents, però n'hi ha d'altres: «Després, ¿quin es dels dos textos, *G*<sup>2</sup> y *a*, el que va ser constituït primer y va servir de model a l'altre? Havem admès que *a* era una de les fonts de *G*<sup>2</sup>. Lo contrari no es més versemblant?» (Pagès, 1912-1914, i: 137).

Romaní omiteix, en *a*, quasi totes les tornades. Alguns manuscrits fan de vegades lo mateix. Es així que en les poesies XIV y XVII, els versos 41-44 manquen en *a* y en  $G^2$  al mateix temps. Com  $G^2a$  en altra banda presenten (CV, 193-224; CXIII, 1-240; CXIV, 1-40; CXV, 11-122) llacunes més importants y absolutament idèntiques, perfectament justificades en *a*, que no dóna usualment més que extrets, s'ha de presumir que  $G^2$ , la part més recent de *G*, va ser executada amb l'ajuda de *a*, després de 1539 (Pagès, 1912-1914, I: 121-122).

Efectivament, l'edició *a* omet les tornades —no quasi totes, sinó totes, les 37 possibles—, però no degué ser Romaní el responsable directe, sinó raons derivades del procés editorial estricte; és cert també que en comparteix amb  $G^2$  la mancança en els poemes 14 i 17, però hi ha moltes dades que Pagès no està tenint en compte i que fan trontollar els seus arguments. En  $G^2$  no sols manca la tornada a aquests dos poemes, sinó també al 19, que no es troba en *a*, raó per la qual sembla que aquestes llacunes devien provenir del seu antígraf principal, proper a *H* i, secundàriament, a *F*. És més, cap d'aquests tres textos filia amb l'edició *a*, a diferència del que ocorre amb les composicions que tanquen el cançoner *G*, des del poema 96 fins a la fi, que, com he demostrat en aquest treball, provenen indubtablement de la tradició d'aquest cançoner imprés, amb el qual comparteixen variants i llacunes exclusives. Tanmateix, tres dels cinc poemes d'aquesta darrera secció de  $G^2$  que haurien de tenir tornada la mantenen, a diferència de l'imprés: les composicions 94, 96 i 97. Tot i que la poesia 95 l'elimina, no ho fa *sensu stricto* la 114, sinó que ha passat a ocupar el lloc dels versos suprimits per Romaní en la darrera cobla.<sup>61</sup> Per tant, és improbable que l'edició *a* fos directament la font que buidà el responsable del cançoner *G* per trobar les composicions de March que mancaven el seu recull, perquè, precisament tres dels poemes manllevats hi mantenen les tornades, la manca de les quals caracteritza aquest cançoner imprés.

Si, al costat d'aquestes divergències, tenim en compte que les variants i les llacunes filien indubtablement  $G^2$  i *a*, és evident la conclusió d'aquest treball: en aquest procés de recollecció de textos que mancaven en *G*, es va tenir en compte el manuscrit que Romaní va preparar per a la impremta, en algun dels seus estadis, bastant avançat, en qualsevol cas, perquè ja contenia la selecció dels poemes, la mutilació d'alguns versos i estrofes, i la manipulació de variants, la majoria de les quals estan al servei de la traducció, com s'ha demostrat ací. Aquest testimoni sembla tractar-se de l'original d'impremta *sensu stricto*, perquè la traducció ja degué estar feta a aquestes altures de la fixació textual. De fet, hi ha una dada ben interessant al respecte, com ara aquesta variant: alguns delits *DBEbcde*: algundelit  $G^2a$  (v. 170). Els testimonis  $G^2a$  llegeixen el terme en singular, en oposició a la resta de testimonis que ho fan en plural, com, de fet, tradueix Romaní: «que los deleytes d'este mundo no sienta» (Escartí, 1997: 274). Aquesta traducció es degué haver fet abans de generar la variant en singular, la qual cosa podria justificar que aquest original d'*a* emprat com a font de  $G^2$ , podria ser, en realitat, una còpia en net de la primera versió manuscrita de Romaní, sobre la qual es degueren fer noves revisions ja menors tant del text ca-

61. La manca de tornada en el poema 95 es podria deure ben bé a avinenteses de transmissió en la font de l'imprés, de la mateixa manera que manquen en les poesies 14, 17 i 19 de  $G^2$ , per raons merament fortuïtes; o bé podria haver incomodat Romaní els dubtes sobre el destí de l'esperit de l'estimada.



talà, com del castellà. Aquest procediment era l'habitual en la preparació del text per a la impremta i és ben probable que aquest cançoner, ja poc intervingut, es conservés i arribés a ser l'antígraf de  $G$ .

Sols des d'aquesta hipòtesi de l'original d'impremta, es poden entendre la majoria de les lliçons úniques de  $G^2$  en aquests poemes, fàcilment explicables a partir d'una font manuscrita. Aquest testimoni degué tenir correccions, tot i que menors, pel grau d'apropament a l'edició i perquè es degué tractar d'una còpia manuscrita en net sobre la qual fer-ne una darrera revisió. Em fa la impressió que són aquestes correccions les que explicarien algunes variants de  $G$  que divergeixen relativament de l'imprés, entre les quals en destaque una, per la seua subtileza i, alhora, complexitat. El poema 94 sembla deixar una petja de les manipulacions que Romaní va fer en la fixació del text català de March: *seca [sola B] dolor me dona FNABDEKbcde* : *seca dolor me dona canviat en secament me fa dolrre  $G^2$ , secament me fa dolor a* (v. 15). L'antígraf de l'original d'impremta d' $a$  degué tenir en un principi la mateixa lliçó que la resta de la tradició, però degué corregir-la en aquestes segones revisions del manuscrit emprat per  $G$ . En transcriure el poema, el copista de  $G^2$  optà per la lliçó original en un principi, tot i que hi era cancel·lada, però s'ho repensà i també la cancel·là per recollir-ne la nova: *secament me fa dolrre*.<sup>62</sup> Aquest era el primer estadi de la variant introduïda per Romaní en aquest vers, però el procés editorial va continuar i encara s'hi produïren més canvis, ara del taller d'impremta pròpiament dit: en la mateixa línia d'altres actuacions, cal actualitzar el grup «lr» amb la inclusió de la «d» eufònica, però, en comptes d'optar per la lliçó *doldre*, s'hi va substituir finalment pel substantiu *dolor*: *secament me fa dolor*. D'ací, doncs, la subtil divergència entre  $G^2$  i  $a$ , que no sols avala la meua hipòtesi, sinó que aporta dades essencials per a entendre el procés de confecció d'aquest imprés, en particular, i de l'edició cinccentista de cançoners, en general.

A més a més, les lliçons úniques d' $a$ <sup>63</sup> responen a processos d'actualitzacions o banalitzacions lingüístiques pròpies de la impremta i es degueren generar durant el procés de revisió de proves, si no en la preparació de les caixes amb les formes de cada quadern. Tot i que no és una lliçó exclusiva de l'imprés, podria ser-ne un exemple aquesta variant del poema 105, en el qual  $G^2$  no presenta encara el desenvolupament de la «b» en el grup «mr/mbr»: *tembra DBEabcde* : *temrra  $G^2$*  (v. 168); és estrany que fos un copista de quasi meitat del XVI qui generés espontàniament aquesta variant i, si el seu antígraf era l'original d' $a$ , entenc que se'n tracta d'una transcripció fidel i que la lliçó *temrra* es va modernitzar en *tembra* directament en el taller d'impremta, amb posterioritat a la còpia en  $G^2$ .

També des d'aquesta hipòtesi es podria justificar la creació del poema híbrid a partir de dues còpies, respectivament, de les composicions 115 i 113, per no deixar en blanc un foli complet del cançoner: si la selecció dels textos i la traducció de Romaní era prèvia al procés de composició física de l'edició, la llargària d'aquest poema de dues dècimes ha-

62. De fet, també a partir d'aquest tipus de variants cancel·lades i substituïdes per una nova lliçó en l'original d' $a$  emprat pel copista de  $G^2$  com a antígraf, s'explica el que va ocórrer en el v. 23 del poema 95, com s'ha desenvolupat en el cos del treball.

63. Aquelles que no queden com a exclusives per un error de lectura del copista de  $G$ , lògicament menors en aquests poemes, perquè  $G^2$  tendia a seguir-les.

gués estat suficient per a la seua funció pragmàtica, més enllà del valor conceptual d'aquests versos per a tancar el cançoner. Més enllà de les raons que ho propiciaren, és evident que les tornades es lleven ben avançat el procés, perquè encara les contenia l'antígraf manuscrit de la darrera secció de  $G^2$ . És probable, fins i tot, que aquesta acció alliberés espai en l'edició i ben bé podria ser aquesta la causa que el recompte previst no coincidís amb la solució darrera i que l'adequació inicial d'aquesta composició de dues cobles per a completar el cançoner no acomplís la seua funció, ja que, finalment, hi va restar en blanc un foli i mig, un problema difícil de resoldre en un estat tan avançat de l'edició.

Finalment, en aquesta línia d'argumentació hem d'interpretar les dues lliçons exclusives de  $G$  en les tornades dels poemes 96 i 94: el copista de  $G^2$  degué transcriure junt a la resta del poema aquestes tornades del seu antígraf —l'original de l'edició  $a$ — i, en eliminar-se de l'imprés, aquesta lliçó generada en el procés editorial passà a transmetre's exclusivament pel cançoner  $G$ . Si bé la variant del poema 96 no és determinant —Tornan :  $FF[2^a]NABDEHKbcde$  : torna en  $G^2$  (v. 43)—, en el cas de la composició 94 hi ha un canvi significatiu, perquè modifica la fórmula de tractament de Déu, que s'eleva a *vós*, en la línia d'intervencions de Romaní, tot i la manca de sistematicitat: Si ton  $FNABDG-^1HKbc$  : aton  $Ede$ , vostre  $G^2$  (v. 131).

En definitiva, aquest article avala la relació de  $G^2$  amb la tradició d' $a$ , ja apuntada per Pagès fa exactament un segle, però presenta dos importants matisos que afecten al seu procés de formació: en primer lloc, aquest testimoni es fa servir per completar un recull pràcticament acabat i la seua influència es concentra en els darrers poemes del cançoner  $G$ , des del 96 fins a la fi del recull; i en segon lloc, la font de  $G^2$  no va ser directament l'edició, sinó un dels originals manuscrits que s'hi van preparar. Aquests aspectes són essencials per a la datació del cançoner  $G$ , ja que Pagès havia interpretat la data de publicació d' $a$  —el 10 de març de 1539— com a *terminus post quem*, perquè aquest cançoner imprés havia estat determinant en la formació del manuscrit. Fins i tot, concretà entre 1539 i 1541 primer (Pagès, 1912-1914, I: 133) i entre 1540 i 1542, després, el període en què tingué lloc aquesta influència i, per tant, la conclusió del cançoner  $G$  (Pagès, 1912-1914, I: 146), amb la qual cosa es complicava la cronologia i, en conseqüència, el sentit de les influències entre aquest cançoner i d'altres coetanis, com ara i especialment el cançoner  $D$ . No obstant això, sembla que la data del colofó d'aquesta edició s'ha de constituir, en realitat, com el *terminus ante quem*, perquè no té sentit que s'hi hagués fet servir l'original d'impremta manuscrit d' $a$ , havent estat ja al carrer l'edició impresa. El responsable de  $G$  havia buscat testimonis a partir dels quals recollir el major nombre de poesies de March i, si hagués estat publicat ja aquest cançoner, de suficient ressò en la València d'aleshores, no li hagués passat desapercebut i l'hauria usat directament; no obstant això, en va emprar un dels originals manuscrits, passat a net i amb algunes correccions menors, però ja preparat per a la impremta.

Si aquesta empresa tenia relació amb el duc de Calàbria i si el principal responsable era un dels autors valencians de més prestigi i edat de l'època, era lògic que fos coneguda en el cercle literari valencià i que la notícia hagués arribat fàcilment al responsable de  $G$  —o a qui n'encarregà la recopilació—, de manera que va tenir accés a una versió manuscrita del cançoner  $a$  abans de la seua publicació, amb la intenció de completar-ne la col·lecció. No els degué arribar directament de Romaní, que els hagués facilitat l'original complet i no

l'antologia preparada per a la impremta, sinó a través d'algun participant en el procés amb una intervenció més tècnica, de manera que aquest original podria provenir perfectament del taller de l'impressor. Si fos així, l'edició devia estar al punt de veure la llum, però l'en-càrrec de *G* estava acabat, fins i tot amb la taula d'obres incorporada, i no pagava la pena d'esperar unes setmanes més per collacionar aquest nou testimoni i completar la col·lecció.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

- ARCHER, Robert (ed.) (1997): MARCH, Ausiàs: *Obra completa. Apèndix*. Barcelona: Barcanova.
- BELTRAN, Vicenç (2006): *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. Castelló; Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech; Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics, 3).
- DURAN, Eulàlia (1997): «La valoració renaixentista d'Ausiàs March». *Homenatge a Arthur Terry*. Vol. 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 93-108 (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, 35).
- ESCARTÍ, Vicent Josep (1997): *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*. València: Bancaixa; Universitat de València; Generalitat Valenciana; Biblioteca Nacional. 2 vol.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè (2003): «La recepció d'Ausiàs March al segle XVI: l'edició de Romaní (1539)». *Caplletra*. Vol. 34 (primavera). València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 79-110.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè (2010): «¿El cancionero *D* de Ausiàs March, un original de impremta?». *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Vol. 2. FRADEJAS, José Manuel / DIETRICK, Déborah / MARTÍN, Demetrio / DíEZ, María Jesús (ed.). Valladolid: Ayuntamiento; Universidad de Valladolid, p. 1181-1200.
- LLORET, Albert (2008): «La formazione di un canzoniere a stampa». *Ecdotica*. Vol. 5. Bologna: Università degli Studi di Bologna, p. 103-125.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (1997): «“Dolor e por són bastans per offendre”: de vicis i virtuts al poema LVII de March». ALEMANY, Rafael (ed.): *Ausiàs March: textos i contextos*. Alacant; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 245-264.
- MARTOS, Josep Lluís (1997): *Cant, queixa i patiment: estudi macroestructural de 55 poemes d'Ausiàs March*. Alacant: Universitat d'Alacant (Biblioteca de Filologia Catalana, 4).
- MARTOS, Josep Lluís (2003): «Cuadernos y génesis del Cancionero O1 de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)». SERRANO REYES, Jesús L. (ed.): *Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena»*. Vol. 2. Baena: Ayuntamiento de Baena, p. 129-142.

- MARTOS, Josep Lluís (2009): «La duplicació de poemes en el cançoner *G* d'Ausiàs March». *Cancionero General*. Vol. 7. A Coruña: Universidade da Coruña, p. 35-69.
- MARTOS, Josep Lluís (2010a): «*Tot entenenet amador mi entengua*: la transmissió del poema 87 en el cançoner *G* de Ausiàs March». *Catalan Review*. North-American Catalan Society. Vol. 24, p. 59-77.
- MARTOS, Josep Lluís (2010b): «La gènesi del Cançoner *G* de Ausiàs March: les mans dels copistes de *G*<sup>2</sup> y *G*<sup>4</sup>». FRADEJAS, José Manuel *et al.* (ed.): *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid; Universidad de Valladolid, p. 1349-1359.
- PAGÈS, Amadeu (ed.) (1912-1914): *Les obres d'Auzias March*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. 2 Vol.
- PAGÈS, Amédée (1925): *Commentaire des poésies d'Auzias March*. Paris: Librairie Ancienne Honore Champion.
- PARISI, Ivan (2009): «La verdadera identidad del comendador Escrivà, poeta valenciano de la primera mitad del siglo XVI». *Estudis Romànics*. Vol. 31. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 141-162.

## RESUM

Aquest treball analitza la relació entre el cançoner *G*<sup>2</sup> d'Ausiàs March i l'edició de 1539, que ja va defensar Pagès, però que no es veu reflectida en l'*stemma codicum* d'Archer. A partir de l'estudi en paral·lel, per una banda, de les dades sobre el procés de formació de *G* i, d'una altra, de les llacunes i variants exclusives d'aquests dos cançoners, s'hi determina l'àrea d'influència de la tradició textual de l'imprés *a* en *G*, localitzada en la darrera secció del manuscrit. Així mateix, s'hi justifica el grau de manipulació de l'original per part de Baltasar de Romaní, al servei del seu text castellà en bona part dels casos. Aquestes variants de traductor arriben sovint a la tradició posterior, especialment als cançoners manuscrits *G*<sup>2</sup>*DE*, i als impresos *bcde*. Finalment, s'hi defensa que l'antígraf de *G*<sup>2</sup> no devia ser directament l'edició *a*, sinó un manuscrit, probablement el seu original d'impremta.

PARAULES CLAU: Ausiàs March, ecdòtica, impremta, cançoner, poesia.

## ABSTRACT

The *G*<sup>2</sup> anthology of verse by Ausiàs March and the edition by Baltasar de Romaní

This paper analyses the relationship between the *G*<sup>2</sup> anthology by Ausiàs March and the 1539 edition, defended by Pagès but not mentioned in Archer's *stemma codicum*.

From a parallel study, on the one hand, of the data on the process of creation of  $G$  and, on the other, of the omissions and variants exclusive to these two anthologies, it is possible to assess the extent of the influence of the textual tradition in sheet  $a$  on  $G$  in the last section of the manuscript. Moreover, it also provides justification for the degree of manipulation of the original by Baltasar de Romaní, in many cases for the purpose of producing a proper Castilian version. These translation variants are often handed down, especially in the case of the  $G^2$  and  $DE$  anthologies and sheets  $bcd$ . Finally, we argue that the  $G^2$  manuscript can't have been straight from edition  $a$ , but was probably a manuscript produced during the course of printing.

KEY WORDS: Ausiàs March, ecdotics, printing, anthology, poetry.