Fortuna dels Poemes

Tres notes sobre la poesia d'Ausiàs March

Xavier Dilla

Des del Romanticisme, i, sobretot, durant el segle que s'acaba, l'espai dominant de la poesia s'ha desplaçat cap a una àrea de la literatura més aviat íntima i personal. Això justifica, per exemple, l'observació de W. H. Auden en el sentit que és impensable escriure un poema d'elogi d'una figura política eminent com Winston Churchill, el qual, en tot cas, només resultaria rendible en termes poètics si se n'escrigués un poema sobre la persona, fet des del tracte i la coneixença íntims. El governant providencial, el de la pols, la suor i les llàgrimes, podria ser l'objecte triat per un versaire aficionat als rodolins, però difícilment la matèria d'un poema amb una certa ambició literària.

Per aquesta raó, algun lector sever, acostumat a llegir versos de volada més o menys reveladora i transcendent, potser se sobtarà davant la venalitat i el flagrant valor de canvi que caracteritza alguns poemes medievals. Per exemple, un poeta com Joan Berenguer de Masdovelles, natural de l'Arboç del Penedès, va arribar a escriure elogis de dames que li encarregaven amics poc destres en aquest procediment per captivar dones. I molt més que això: Masdovelles reutilitzava aquestes paraules d'amor de segona mà i no tenia cap mania per apropiar-se-les -al capdavall, que no era ell qui les havia escrit?- i, doncs, les copiava al manuscrit autògraf en què anava guardant la seva producció, que es conserva a la Biblioteca de Catalunya. Es limitava aleshores a substituir el nom de la destinatària original del poema (per exemple, Violant o Elionor) per un dels senyals o divises que feia servir habitualment (per exemple, «Dona de mi») i ja tenia la feina feta. Així, es dóna el cas -esmentat per Martí de Riquer a la seva *Història de la literatura catalana*- que d'alguns poemes de Masdovelles en tenim dos testimonis diferents, que varien només en la destinatària dels versos: un senyal (en la versió del manuscrit autògraf) o una dona concreta (segons un altre manuscrit compilat per algú altre que Masdovelles).

La Fortuna, que, amb la roda, governa el món. Miniatura d'un ms. de la *Divina Comèdia*, de Dante Alighieri.

Les característiques i les dimensions de l'obra poètica de Masdovelles no són comparables, en apenes cap sentit, amb les de la d'Ausiàs March. Poeta típicament tardotrobadoresc, el català prova d'exhibir-se repetidament en diverses de les formes i gèneres característics d'aquesta tradició aleshores codificada fins a extrems gairebé d'esclerosi: maldits, comiats, danses, debats i tençons, poemes d'exaltació mariana, composicions d'intenció política, etc. Masdovelles, a més, escriu diversos poemes per concursar en els certàmens de l'època, i no és estrany, així, que tendeixi a vegades a un virtuosisme elemental –l'adjectiu, just i escaient, és de Riquer– molt del gust d'aquestes competicions. De fet, alguns poemes de Masdovelles amb prou feines tenen cap altra justificació que mostrar els jocs alambinats que permet la retòrica versificatòria de moda: des d'una esparsa retrogradada que llegida del dret parla bé d'una dona mentre que en sentit invers en diu mal, fins a una pregària mariana escrita exclusivament amb bisíl·labs, passant per tota mena de malabarismes etimològics amb les rimes.

Lliça a espasa entre dos cavallers a peu. Miniatura anònima de començament del segle XV, de *La queste du Graal* francesa.

No trobarem gairebé res d'això en l'obra de March, que ni consta que hagi participat en cap certamen poètic ni té una producció formalment gaire variada (són excepcionals en ell les composicions adscrivibles a gèneres altres que la cançó de cinc estrofes de vuit decasíl·labs i el poema moral llarg). Quant a la retòrica, March no és precisament un poeta de la filigrana, i segurament hem d'entendre en aquest sentit la declaració que els seus «dits» han estat escrits «sens alguna art», segons llegim als versos 5 i 6 del poema 39 («Qui no és trist, de mos dictats no cur»). En el context del que escrivien poetastres com Masdovelles, l'afirmació de March –als poemes del qual no falta, ans al contrari, una profunda construcció artística– ha de ser interpretada més aviat com un distanciament respecte a l'art buit, mecànic i ple de tòpics propi de les escorrialles del trobadorisme.

No obstant, no deixa de tenir alguna utilitat de veure en Masdovelles, en certs aspectes, una contrafigura en negatiu del poeta valencià que commemorem enguany. Primerament, per la contemporaneïtat: Riquer cita documentació de Masdovelles entre 1442 –ja adult– i 1476, i se'n conserven poesies datades que van de 1438, en plena producció marquiana, a 1467 –vuit anys després de la mort del valencià. És molt probable, doncs, que Masdovelles fos més jove que March, però, en qualsevol cas, els respectius periples biogràfics i poètics s'encavalquen durant algunes dècades.

Per altra banda, i a pesar que no tenim constància que en cap cas March s'hagués servit mai de la poesia amb tan pocs escrúpols com Masdovelles, la comparació de l'obra de tots dos no està exempta de motius d'interès. La del català és més extensa –en unes quantes desenes– quant al nombre de composicions, però no arriba ni de bon de tros, pel que fa al nombre de versos, als deu mil que va escriure March. Ara bé, aquestes dimensions justifiquen que Masdovelles volgués aplegar la seva producció –juntament amb algunes peces del seu oncle Guillem, del seu germà Pere Joan i d'alguns col·legues com Joan Fogassot o Francesc Martí de Gralla– en un còdex personal, un cançoner d'autor. Si a això hi afegim el fet que, a pesar de les nombroses excursions a altres gèneres, la cançó d'amor de cinc estrofes de vuit decasíl·labs amb tornada domina també en el cançoner de Masdovelles, resulta difícil obviar la comparació amb l'obra de March, de la qual es discuteix si respon, en la seqüència bàsicament concurrent que n'han transmès els manuscrits existents avui en dia, a un projecte editorial del mateix poeta.

No és aquest el lloc per discutir la relació entre els recursos d'organització cançoneresca que s'observen en el llibre de poemes confegit per Masdovelles i els que s'han postulat pel possible cançoner d'autor de March. Sí que m'interessa, però, referir-me a

la qüestió de les poesies de naturalesa circumstancial que trobem en els manuscrits de March. En parlaré, en concret, de tres, les que duen els números 122, 103 i 42 des de l'edició crítica d'Amadeu Pagès de 1912-1914. L'estudi de la seva peripècia textual té prou suc per ajudar a comprendre –o, almenys, a conjecturar– determinats processos de transmissió de la poesia en el segle XV que Masdovelles i March compartien amb altres poetes europeus.

El primer dels poemes al·ludits ens ha arribat de fet en dues redaccions –un cas únic i del tot inusual en March–, conegudes tradicionalment com a 122a i 122b a partir de l'edició de Pagès. La primera versió («Tots los delits del cos he ja perduts») consta de 44 versos, distribuïts en les cinc estrofes de vuit versos i tornada de quatre que són de rigor. El motiu del poema és la petició d'un falcó «pelegrí lo qual té nom Suar» que March fa al rei Alfons el Magnànim. El to és essencialment festiu i irònic: el poeta es confessa ja vell («Ja la edat a mi no és cominal. / Seré jutjat de tots per galant vell / i a dones plau l'hom quan és jovencell»), diu que ha abandonat «los delits del cos», però que no es dedica, en canvi, «als propis d'espirit», i que només un dels delits «mijans», que és «lo caçar», el satisfà en el moment present. La broma consisteix en què si el monarca nega el favor del falcó al poeta, aquest amenaça amb tornar a l'hàbit pretèrit, «ço és, dones amar», a pesar de les inconveniències de l'edat. Ja en un clar pendent de derisió lleugerament irreverent, adverteix a Alfons que si rebutja la petició que li fa, «a Déu i a vós un home llevareu». La franquesa del to s'explica sens dubte per la confiança que March –en el passat, valerós militar al servei de la corona i, entre altres càrrecs, falconer major de la casa reial– havia de tenir amb el monarca.

Amb el vers «Mon bon senyor, puix que parlar en prosa» comença 122b, que sabem que ha d'haver estat escrit entre octubre de 1457 i gener de 1458, a causa de la referència que es fa a Lucrezia d'Alagno, l'amant napolitana del Magnànim, i de la mort del rei en la segona data mencionada. Aquesta nova versió del poema té una extensió superior (ara són 80 versos, en nou estrofes de vuit octosíl·labs, amb una tornada i una seguida, cadascuna de quatre versos) i es fa evident que és una expansió de 122a. De fet, l'anècdota del falcó i l'«amenaça» de tornar a lliurar-se a l'amor com a resposta a una negativa del rei ocupen ara només una part del poema: les estrofes II, III i IV de 122b repeteixen bastants dels versos i de l'encadenament de rimes de les tres primeres estrofes de 122a; en canvi, l'estrofa IV presenta ja una primera diversió temàtica en relació amb l'anècdota comuna: hi comença l'elogi de Lucrezia d'Alagno, que s'estén fins al final de l'estrofa següent. Després (estrofes VI-IX), el poema pren un rumb impersonal, amb disquisicions sobre la naturalesa i l'experiència de l'amor en termes ben semblants als emprats en nombrosos passatges de l'obra de March i, sobretot, en els poemes on teoritza sobre l'amor (45 i 87, i també 92 i 123). El cos del poema acaba –a diferència de 122a– ben lluny de l'anècdota de partida, amb una descripció de l'amor mesclat que no té res a veure amb falcons ni amb cap petició de favor: «L'amor que ensems met cos e arma en jou / ix d'un poder de tots participant» (**122b**, 71-72). El retorn a l'excusa del falcó queda reservada, doncs, a la tornada i a la seguida. La primera serveix de pont, ja que, a través de les al·lusions al parlar «escur» i al «secret» amorós, sembla, com ha observat Bohigas, que s'hi vulgui insinuar que l'excurs sobre l'amor i l'elogi reial puguin haver obeït a un intent de congraciar-se amb el monarca per obtenir el falcó sol·licitat. L'apel·lació directa al rei queda relegada, en tot cas –i, encara, amb una formulació ben artificiosa–, a la seguida: «jo la suplic [*a*

Taulell amb cavaller junyint la llança al rest en una lliça. Anònim popular del segle XV (Museu de l'Almodí, Xàtiva).

Lucrezia d'Alagno] que us suplic del falcó». L'ampliació i la novetat de 122b respecte a 122a és, per tant, considerable.

Ara bé, si 122a és, com ha dit Pagès, un esbós, una prova del poema definitiu, hem de pensar que deu haver tingut un ús privat o una circulació restringida i que és molt probable que no hagi arribat mai a mans del destinatari, el rei Alfons, perquè no sembla raonable suposar que March hagi insistit en la petició del falcó reforçant-la amb un doble elogi d'Alfons i de Lucrezia però fent servir uns quants versos que el monarca ja coneixeria de la primera vegada. De fet, l'inici de 122b informa prou explícitament que la petició del falcó no era nova pel rei, però que no li havia arribat pas en forma versificada: «Mon bon senyor, puix que parlar en prosa / no em val ab vós per haver un falcó, / en rims ho dic sens por que em digau no». No és probable, doncs, que el Magnànim hagués arribat a rebre el text de 122a.

Lliça a llança i espasa entre dos cavallers a cavall. Miniatura anònima de començament del segle XV, de *La queste du Graal* francesa.

El poema que hauria estat destinat efectivament al rei –és a dir, 122b– es caracteritza, per tant, per un ostensible bifrontisme: per una banda, l'anècdota original del falcó; per l'altra, l'elogi del rei i la seva amant napolitana, que encarnen un amor exemplar que, com ha indicat Pere Bohigas, «serveix a Ausiàs March de pretext per a parlar de l'amor en general, repetint conceptes que insistentment han estat exposats en la seva obra». La petició inicial d'un falcó –un assumpte banal i domèstic– es transforma en un elogi d'Alfons i Lucrezia, establerts com a exemple d'un amor noble i correcte, sancionat per Déu, i que, alhora, encaixa dins el discurs teòric sobre l'amor característic d'altres poemes de March. És indubtable que les quatre estrofes de tema general ajuden a integrar la poesia de circumstàncies que és, d'entrada, 122b dins l'univers conceptual de la lírica ausiasmarquiana i fan que, mantenint l'expedient anecdòtic propi d'un poema amb destinatari privat, ofereixi també un discurs teòric sobre l'amor. D'aquí, doncs, que Pagès hagi pogut dir que, en relació amb 122a, 122b és «més impersonal».

Un altre poema de circumstàncies de March –molt menys conegut–, és el 103, on, al final d'una reflexió general sobre les necessitats materials de l'home, s'introdueix una estrofa amb destinatari individual:

> Per consegüent, lo meu consell jo don
> que vostre amic us dels diners així
> que solament ne prenga per a si
> tant com mester al necessari són
> e lo restant partesca als qui no n'han,
> car no en traurà, d'aquells, son propi bé,
> hoc un bé fals que tost se'n va e ve,
> tal, que el pus ric és lo més pobrejant. (**103**, 49-56)

Pagès i Bohigas no van donar cap importància a la segona persona que irromp en aquesta estrofa. Sí que ho va fer, en canvi, Ferraté, perquè li va servir per detectar un final de secció (segons el criteri d'aquest editor de March, els poemes dirigits a una persona privada tindrien aquesta funció). Per la seva banda, Archer ha fet explícita l'òbvia funció de correspondència del poema en destacar el fet que 103 és la resposta a una demanda feta a March –que no se'ns ha conservat– sobre com s'ha d'utilitzar la riquesa.

El fet curiós, però, és que la tornada que ve a continuació de l'estrofa citada satisfà –o, almenys, hi fa referència–, per una banda, la demanda feta a March, ja que s'hi aconsella com fer ús dels diners, però, per l'altra, aquesta recomanació és adreçada no pas al destinatari individual previsible, sinó a un plural impersonal i generalitzador («a tots los qui...»), que té l'efecte d'atenuar l'origen privat del motiu del poema:

> Avís, a tots los qui trobar volran
> lo gran delit sens mescla de dolor,
> fugen del tot cobejança e por.
> E, pels diners, a llur hostal venran. (**103**, 57-60)

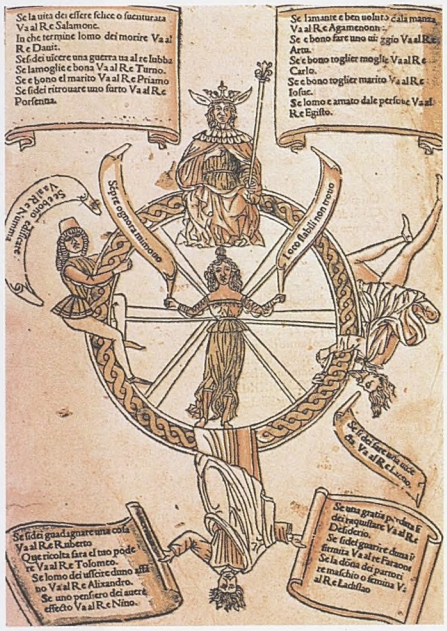
Tenim, doncs, un consell particular a l'estrofa citada –última del poema, amb un destinatari concret i un seu amic en problemes– i un avís d'abast general, a la tornada, sobre la mateixa matèria. Ara bé, es dóna el cas que d'aquest poema, transmès pels manuscrits *BDEFHK* i per les edicions *bcde*, el manuscrit *B* en dóna dues versions, una de les quals –reportada també, amb algunes discrepàncies, per les edicions *de*– es distingeix sobretot perquè consta de tres estrofes més, intercalades entre els versos 48 i 49. Cap editor no ha admès aquests 24 versos suplementaris, que podem llegir en els aparats de variants de les edicions de Pagès i de Bohigas, per la senzilla raó que només respecten l'encadenament de rimes amb l'estrofa que els precedeix, mentre que l'últim vers («no per escrits, mas parlant ho diré») queda despenjat de «Per consegüent, lo meu consell jo don» (**103**, 49), primer vers de l'última estrofa del poema, que ja he citat. El que crida l'atenció és que la tercera de les estrofes descartades acaba amb una nota privada que bé podria haver estat, a l'origen, el final de la composició:

> Així com l'orb sens via va errat
> e no veu com entra i surt del camí,
> nostre apetit no pot fer, de per si,
> bé sens raó e, si el fa, mal format,
> e lo juí jamés jutjarà bé,
> si l'apetit se troba corromput.
> Qual de aquests primer a l'altre ajut,
> no per escrits, mas parlant, ho diré.

Sens dubte, l'últim vers constitueix, com ha observat Archer, una «proposta de comunicació personal amb l'autor de la petició», a la qual respondria el poema 103 en aquesta versió alternativa de *B*. Aquesta estrofa, per tant, funcionaria amb plena efectivitat com a conclusió d'un poema de circumstàncies, d'una manera molt més clara que no pas l'última estrofa i la tornada de la versió de 103 que hem llegit tradicionalment.[1]

Finalment, interessa referir-se al famós maldit contra l'alcavota Monbohí (poema 42, «Vós, qui sabeu de la tortra el costum!»), un peça de gènere denigratori sobre la qual Archer ha cridat l'atenció respecte a certes lliçons variants que presenta al manuscrit *B* –el mateix, doncs, que testimonia les estrofes descartades del poema 103. Aquest manuscrit dóna lliçons particulars en dos versos del poema, que personalitzen amb noms i cognoms dos dels clients de l'alcavota. En el primer cas, la versió tradicional llegeix:

> E no cuideu, dona, que bé us escaiga
> que, puix hagués tastat la carn gentil,
> a mercader lliuràs vostre cos vil
> e son dret nom En Johan me pens caiga. (**42**, 9-12)



La roda de la Fortuna, amb quatre taules de reis perquè aprofiten d'exemples o respostes a les preguntes sobre el destí. Pàgina miniada del *Llibre de la bona i mala sort*, segle XV.

Abans que res, convé notar que, si fem cas d'un intel·ligent i raonable suggeriment d'Anton Espadaler del qual s'ha fet ressò Costanzo Di Girolamo, aquest «En Johan» podria llegir-se, en joc de paraules més impersonal, com «En Jo ha'n», és a dir, «En Jo en tinc», una expressió que caracteritzaria genèricament, dins el context denigratori del poema, el mercader al·ludit. Doncs bé, la lliçó alternativa de *B* pel vers 12 va en sentit contrari: no tan sols no el despersonalitza, sinó que dóna el nom i el cognom del mercader: «e pens que el nom En Joan Junyent caiga».

Fixem-nos ara en els primers versos de l'estrofa següent, que comença així en la majoria dels manuscrits:

> E, coneixent la vostra gran fallença,
> volgué's muntar, en amar, cavaller
> e, sabent ell tot vostre fet en ver,
> en vós amar se tengra a consciença, (**42**, 17-20)

El manuscrit *B* torna a ser indiscret aquí i dóna pel vers 18 la lliçó «volgués amar N'Armangol, cavaller» (o, com suggereix també Archer enraonadament, «N'Armangol Cavaller»). En tots dos casos, doncs, la versió alternativa de *B* ens situa davant d'un poema que ataca uns objectes ben precisos: una alcavota i dos homes amb noms i cognoms, mentre que la versió concurrent de la resta de testimonis ens situa en un terreny més indefinit, on l'efectivitat de l'insult queda desdibuixada per la vaguetat de les referències personals.

"Sant Martí i el pobre", taula central del "Retaule dels Martí de Torres", de Gonçal Peris (1443). Obra cabdal de l'art valencià, considerada pels experts a l'alçada de la millor pintura italiana del moment.

Els tres poemes que acabo d'esmentar tenen, per tant, un tret comú: poden ser llegits en dues versions, una d'estrictament circumstancial, on l'objectiu de comunicació amb segones o terceres persones és satisfet de manera plena, i una altra en què les referències personals s'atenuen o desapareixen, o bé van acompanyades d'elements generalitzadors que en desvirtuen, ni que sigui en part, l'abast de l'anècdota. ¿És possible explicar aquesta duplicitat suposant que March, com Masdovelles, en el moment d'aplegar els seus poemes en una col·lecció més o menys àmplia, hagi volgut transformar aquestes peces de circumstància, reduint-ne l'abast anecdòtic i adaptant-les perquè encaixessin millor amb el conjunt de la seva producció? La hipòtesi és força raonable, sobretot a la vista de la resta d'arguments favorables a la defensa d'un cançoner d'autor de March que, naturalment, no entrarem a considerar aquí. Alguns detalls semblen reforçar la plausibilitat d'aquesta suposició.

Si ens fixem, per exemple, en la tradició manuscrita, ens adonarem que les dues versions de 122 no coincideixen mai en un sol testimoni: la primera, 122a, amb tota versemblança la més antiga, apareix només a *F*, el manuscrit amb poesies de March conservat a Salamanca, un dels més antics (se sol considerar que va ser copiat a principis del segle XVI) i que reporta, amb força probabilitat, un estat primerenc i incomplet de la seqüència del cançoner del poeta. En canvi, 122b és copiat als manuscrits *BDE* i imprès a les edicions *bcde*, tots testimonis posteriors en algunes dècades respecte a *F* (se situen majoritàriament en el segon terç del segle XVI) i que recullen l'obra de March amb superior completitud, incloent una vintena més de poemes, clarament de maduresa.

Taulell de divisa: elm i bust de dama. Anònim artesà de Manises, segle XV.

En el cas dels poemes 103 i 42, com ja hem vist, la pista decisiva ens la forneix la tradició singular del manuscrit *B*, conservat a la Biblioteca Nacional de París i copiat per Pere Vilasaló a Barcelona, l'any 1541 (Vilasaló seria l'autor també d'un segon manuscrit amb poesies de March, *K*, confegit l'any següent). El que convé assenyalar sobre aquest manuscrit és que, independentment de la presumible intervenció manipuladora de Vilasaló o, amb molta més probabilitat, de la font d'on copia el text de les poesies –és significatiu que, només un any després, les lliçons de Vilasaló a *K* vagin prou més d'acord amb les de la resta dels manuscrits–, es tracta d'un testimoni que té accés a fonts de l'obra de March no tingudes en compte per cap dels manuscrits i edicions precedents conservats: dóna per primera vegada els poemes 111, 116 a 121, 122b, 124, 127 i 128 (l'últim, certament, d'atribució dubtosa). Ens les hem, doncs, amb un manuscrit que podríem qualificar, en general, de «ben informat», que ha anat a buscar o ha tingut accés a testimonis de l'obra del poeta inèdits o d'escassa circulació. Això no treu, naturalment, que *B* transmeti un text sens dubte potinejat i poc fidedigne, però tampoc ens obliga a desconfiar de les dades que ens aporta sobre els poemes 103 i 42 ni tampoc sobre el 122b, que també hi és copiat.

També podem considerar fins a quin punt les versions refetes d'aquests tres poemes encaixen dins el cançoner en què March hauria volgut incloure'ls definitivament. Per exemple, el punt de vista vell i desencantat que exhibeix el jo poètic en el poema del falcó i la intrusió de les estrofes de teoria amorosa fan que la ubicació de 122b entre 121 i 123 resulti força coherent: al poema 121 trobem una declaració de la consciència de «la gran error en què ma pensa fon» (v. 4), a saber, que buscar el delit en el món terrenal no porta enlloc sinó al desplaer, però que per arribar a conèixer aquesta veritat se sol passar per l'experiència i l'hàbit del vici; al seu torn, el poema 123 s'obre parlant clarament de l'amor en termes retrospectius, insistint en el coneixement que ve quan s'ha abandonat la passió i el sentiment eròtics, i a continuació es descriu les tres «parts» o

categories de l'amor («d'àngel e d'hom e brut», v. 30) i el paper que el cos i l'esperit tenen en aquesta experiència, per acabar amb un adéu a l'amor –un autèntic *I'm thru with love*, com en el cèlebre estàndard de jazz– i un encomanament final a Déu (perfectament coherent amb el vers «Molt me par bo que pens de l'altre món», primer del poema 121)[2].

Cal destacar també una sèrie d'expressions que surten recurrentment tant a 121 com a 122b, sempre paraules i girs propis del lèxic tardà de March, és a dir, l'utilitzat exclusivament o majoritàriament a partir del poema 98:

a) *mudar costum* no es fa prest en volent. (**121**, 8)
Mas, ¿com serà que *el costum* vostre *es mut* (**122b**, 5)

b) trobant lo mig on *moral virtut* és: (**121**, 23)
sé, mas no sent, dels de *moral virtut*. (**122b**, 12)

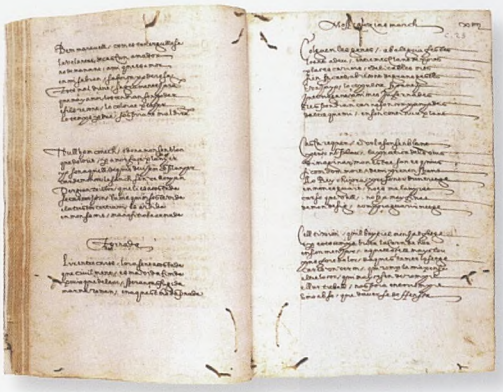
c) mas tost llevar *l'hàbit* no tinc poder: (**121**, 7)
en lo començ, ans de *l'hàbit* format, (**121**, 10)
No ha temptat de perdre *hàbit* vell (**121**, 29)
Qui, *als hàbits*, bé llur natura cercàs (**121**, 49)
E tant és fort, *l'hàbit*, segons on cau (**121**, 53)
que *l'hàbit* ja no està raigat prou (**121**, 58)
perfeccionant sa noble *habitud*? (**122b**, 8)

d) sinó que es fa per un costum *revés* (**121**, 22)
Tot *lo revés* porta lo cos amant: (**122b**, 69)

De manera semblant, entre 122b i el poema que el segueix, trobem d'entrada un reclam que vincula **122b**, 74 («o per *sentir d'amor* algun secret») i **123**, 1 («Mentre, *d'amor, sentí* sa passió»), especialment efectiu pel fet que opera entre el segon vers de la tornada d'un poema i el primer del següent, amb la màxima proximitat física, doncs, dins la seqüència. (Observi's, a més, que, a part de l'eco verbal que he indicat amb la cursiva, també els sintagmes «algun secret» i «sa passió», a més de complir una idèntica funció d'objecte directe del repetit verb *sentir*, poden ser llegits pràcticament com a sinònims en els contextos respectius.) Per altra banda, la referència a les tres menes d'amor descrites per March als poemes 45, 87 i 92 és comuna també a 122b i 123: a **122b**, 49-54, es parla en primer lloc de l'amor de la «carn» i «de son apetit», després d'aquell en què aquest primer tipus d'amor «és unit ab l'arma» i, finalment, de la «d'esperit pura amor», pròpia de l'«àngel»; doncs bé, paral·lelament, tot el poema 123 inclou variacions sobre la mateixa doctrina: s'al·ludeix de manera precisa a les «tres qualitats» de l'amor: «l'apetit corporal», «l'honest» o «compost» i l'«angelical» (**123**, 19-25), un ternari que troba una encunyació sintètica i lapidària en quatre versos memorables:

Lo qui amor per tres parts ha sentit
toca de tot, d'àngel e d'hom e de brut:
segons de qual, tal nom ha mereixcut
e, si de tots, de tants és revestit. (**123**, 29-32)

Relacions similars es donen també entre el poema 103 i els adjacents. Ja Pagès havia advertit la vinculació dels versos 26-28 de 103 amb la poesia 102. Però, de fet, el lligam entre les dues composicions és prou ostensible, sobretot, entre els últims versos de la primera i l'estrofa que obre la segona:



Ausiàs March, *Poesies*, ms. de la Biblioteca Universitària de València, *ca.* 1490.

No sia ací tot amador entès,
sinó *aquell* bé sentit e *sabent*,
car aquest veu lo clar departiment
de son compost e sap com partit és,
car la raó contrasta l'apetit,
a l'apetit no obeeix la raó.
Solament rep de concòrdia do
l'hom bestial o l'entenent *complit*. (**102**, 225-232)

Aquell ateny tot quant atènyer vol
si lo voler eguala ab lo poder:
no es consegueix açò per lo diner
i *el no sabent* pensa que tot mal tol.
Doncs, per haver hom lo major delit,
no cerc ab ço que lo diner ateny,
car en més mal que ha bé l'hom empeny.
Dins *hom* està lo seu bé tot *complit*. (**103**, 1-8)

"Sant Sebastià", de Sandro Botticelli (Staatliche Museen, Berlin).

Deixant de banda les equivalències d'expressió exactes que he indicat amb la cursiva –inclosa l'efectiva repetició de *complit* en la rima–, allò que se'ns diu als dos passatges és força comparable: si la lliçó que tanca el poema 102 és que l'amant «bé sentit e sabent», és a dir, l'entenimentat, el sensat, sap que no pot aspirar a la concòrdia dels dos components contradictoris de la seva passió («la raó», «l'apetit»), el començament de 103 apel·la, al seu torn, a no actuar com «el no sabent» i, doncs, convida a aspirar, assenyadament, només a allò que es pot aconseguir («si lo voler eguala ab lo poder»).

En el mateix sentit, els versos adduïts per Pagès:

Aquell voler per null temps fartarem
que passa d'hom lo delit natural
e sols aquest és lo mer sensual
i aquell major que d'entendre prenem. (**103**, 25-28)

remeten sobretot als dos que tanquen el poema 102 i que ja hem llegit: només poden quedar satisfets «l'hom bestial» (**102**, 232), que es procura «lo [*delit*] mer sensual» (**103**, 27), i «l'entenent complit» (**102**, 232), que, aliè al món, només té compte del delit «major» (**103**, 28), superior, on l'«entendre» exclou la sensualitat. Enmig de tots dos queda l'amant que experimenta l'amor «compost», «partit» (**102**, 228), l'amant que no desdenya «lo delit natural» (**103**, 26), però que no se n'acontenta, sinó que en va més enllà –el «passa» (**103**, 26)–: aquest amant ha de saber que no obtindrà mai plena satisfacció («concòrdia», **102**, 231; «null temps fartarem», **103**, 25).

I encara podem indicar un parell d'equivalències més entre els dos poemes. La primera, estrictament lèxica:

Lo gran *desig* en *fastig* serà més, (**102**, 221)
D'alguns *desigs*, complits, *fastig* n'havem. (**103**, 24)

és altament reveladora si tenim en compte que la combinació de *desig* i *fastig* en un sol vers només es torna a donar, en tot March, al poema 122b (per triplicat, als versos 64, 68 i 70). Per altra banda, *fastig* és una paraula pròpia del lèxic del March tardà (recurrent després del poema 87, només té dues ocurrències anteriors: **4**, 43, i **18**, 48), cosa que ajuda a fer més versemblant, doncs, la proximitat de 102 i 103.

La segona correspondència, més explícita perquè afecta tant al lèxic com a la lliçó dels versos implicats, es produeix entre dos passatges on es descriu amb franca contundència la insaciabilitat de l'apetit carnal:

Moltes veus és que jo sent mon repòs
tant quant al cos, puix fartament ateny,
mas l'apetit a més delit m'empeny
e troba cards per voler collir flors. (**102**, 57-60)

Prest sens gran cost és quant mester havem,
mas l'apetit nostre ens ho encareix
tant que la fam, *com més* n'havem, nos creix.
D'alguns desigs, complits, fastig n'havem.(**103**, 21-24)

amb diverses i evidents equivalències de contingut: «sent mon repòs» / «fartament ateny» = «complits»; «m'empeny» = «ens ho encareix»; i «cards» = «fastig», que completen la repetició exacta de l'adversativa (*mas*) i de l'adverbi ponderatiu (*més*), indicada amb la cursiva.

Al seu torn, entre els poemes 103 i 104, la llista d'equivalències d'expressió també és notable:

a) al desijat e *fa lo que li plau.* (**103**, 44)
fan lo que els plau, mas no pas lo que volen: (**104**, 14)

b) mas l'apetit nostre ens ho encareix
tant que la *fam*, com *més* n'havem, nos creix. (**103**, 22-23)
i, aconseguit, llur voler *més* desija,
sí que jamés *fam* se part de llur ventre, (**104**, 83-84)

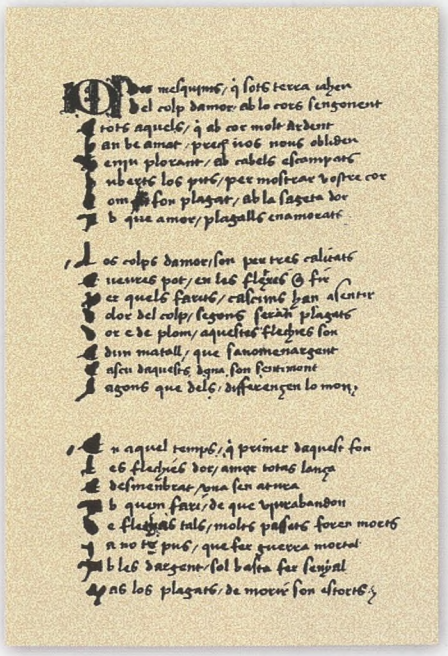
(aquí la connexió és també de contingut: «apetit» equival a «voler», i «n'havem» és sinònim d'«aconseguit»)

c) Natura, en *l'hom*, ha térmens establit
a sos desigs, per aquells *contentar* (**103**, 9-10)
l'home pot dir que és en lo món *content*: (**103**, 30)
si res pot ser de què *l'hom se contente*? (**104**, 86)

d) ell és fill cert de *falsa opinió*, (**103**, 38)
d'opinió falsa pren lo seu ésser: (**104**, 93)
Ara adoram déus d'*opinió falsa* (**104**, 119)

e) Aquell ateny tot quant atènyer vol
si *lo voler* eguala ab *lo poder*: (**103**, 1-2)
cascú *pot ser* tal com *son voler* dicta (**104**, 10)

Finalment, tant Pagès com Archer i Ferraté han vist el clar lligam lògic que uneix els poemes 41 i 42. Que 42 –una peça, ja ho hem vist, del gènere del maldit– és anunciat en el poema que el precedeix és indubtable:



Les tres primeres estrofes de la poesia LXXIX ("Oh vós, mesquins qui sots terra jaeu"), del cicle "Oh foll'Amor". Del *Cançoner Català de la Universitat de Saragossa*, f. 53r.

Fama tement l'hom és dit virtuós
e ço no cau en hom desvergonyit;
doncs, *lo mal dir* no deu ser en oblit,
puix que virtut mostra l'hom viciós.
A vici som moguts naturalment
e costreny nos por de la mala fama.
Beneit aquell qui el bé sa boca brama
e *diu lo mal* com bé n'és coneixent!
És mal senyal del qui és desplasent
e mor d'enuig com *mal dir* s'acostuma
e li desplau si ens ne ou *dir la suma,*
d'algun lleig fet, veent si malmirent, (**41**, 25-36)

Pensem que es tracta de versos de la penúltima i l'última estrofa (és a dir, els més pròxims a 42, a més de la tornada) i que, a més, com a coixí d'aquest reclam, la paraula *mal*, en diverses realitzacions gramaticals, surt vuit vegades més a 41 (i el camp semàntic s'amplia amb «pijorat», al vers 2, «aulesa», al vers 4, i una llarga llista que ens podem estalviar). L'interès d'aquesta correspondència entre 41 i 42 és que, naturalment, 41 no diu que el poema següent és un maldit, sinó que apel·la al coneixement literari del lector, que al segle XV havia de poder identificar sense problema les pistes ben evidents donades a 41 per lligar-les amb la peculiaritat del poema 42.

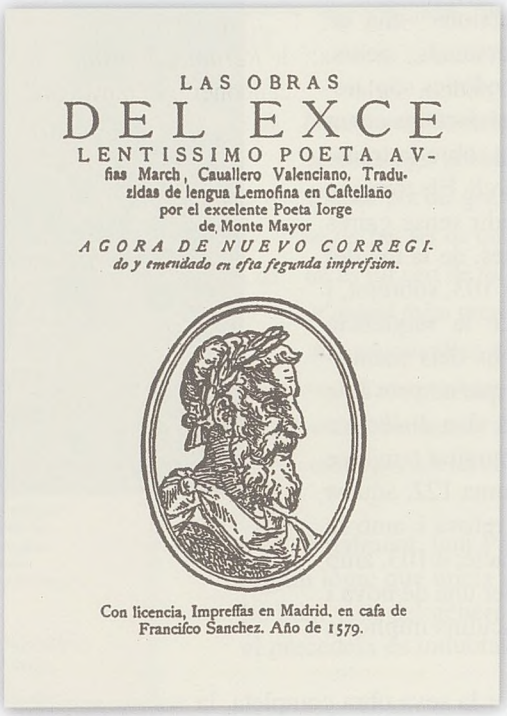
"El carro de fenc", de Hieronimus Bosch (Museo del Prado, Madrid).

En resum, l'existència de dobles versions –una de presumiblement original, amb dades personals, noms, detalls concrets, i una altra on els trets anecdòtics són atenuats o fins i tot desapareixen, o bé són transformats en un altre sentit– planteja qüestions interessants sobre la transmissió i la fortuna d'alguns poemes de March. Els tres que hem vist en aquestes pàgines poden procedir sense gaires dificultats, en qualsevol de les seves formes, de la mà del poeta, i sembla evident que tant 122b com 103, sobretot, i també 42 assoleixen –al lloc on són de la seqüència reconstruïda per Pagès a partir del consens dels manuscrits– una densitat de sentit suplementària que no prové de la simple juxtaposició aleatòria, sinó de la viva dialèctica que s'estableix entre poemes amb una comunitat temàtica i formal no desdenyable. En el cas del poema 122, aquest efecte s'aconsegueix, sobretot, amb una refosa i amb la inclusió d'unes estrofes de contingut abstracte; a 103, amb la supressió de tres estrofes, substituïdes per una de nova i una tornada; a 42, eliminant els noms masculins implicats en l'afer de l'alcavota.

Volent limitar, en el moment d'aplegar la seva obra completa, la volada anecdòtica d'alguns poemes sorgits de circumstàncies purament d'ocasió, March hauria fet el mateix que Masdovelles o, per posar un exemple italià anterior a Petrarca, Nicolò de' Rossi (*c.* 1290/1295-d. 1348), que, en el manuscrit de la Colombina de Sevilla editat per ell mateix i, possiblement, autògraf, transforma antics sonets de circumstàncies que havia intercanviat amb poetes del seu cercle i els refuncionalitza adreçant-los ara a Fioruzza, la destinatària del centenar de sonets amb què comença el manuscrit. El llibre de poemes que pretenien construir hauria determinat, en el cas dels tres escriptors, la fortuna d'uns quants poemes d'ocasió.

Notícia bibliogràfica

El text dels poemes de March el cito segons l'edició de Joan Ferraté, *Les poesies d'Ausiàs March* (Barcelona: Quaderns Crema, 1994, segona edició) i, en el cas de les lliçons variants de 103, segons l'edició crítica d'Amadeu Pagès, *Les obres d'Auzias March* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1912-1914, 2 vols.). Martí de Riquer dedica un capítol sencer de la seva *Història de la literatura catalana* (Barcelona: Editorial Ariel, 1980, segona edició) a la família de poetes dels Masdovelles: és en el volum III, pàgs. 116-147. Les referències d'Amadeu Pagès i Pere Bohigas als tres poemes comentats aquí provenen del *Commentaire des poésies d'Auzias March* (París: Librairie ancienne Honoré Champion, 1925) del primer i de l'edició que Bohigas va fer de les *Poesies* de March (Barcelona: Editorial Barcino, 1952-1959, 5 vols., facsímil de 1980). Robert Archer es refereix al caràcter de resposta a una demanda del poema 103 a l'article «Ausiàs March en sus manuscritos: Reevaluación de tres poemas fundamentales», en premsa a *Hispanófila*. Sobre l'ús de reclams per March, es pot llegir el que en diu Joan Ferraté al començament del capítol 3 de *Llegir Ausiàs March* (Barcelona: Quaderns Crema, 1992). Pere Ramírez i Molas llança una àmplia ombra de sospites sobre un grapat de poemes tardans de March transmesos pel manuscrit *B* a l'article «El problemàtic cant 128 d'Ausiàs March i la tradició manuscrita», publicat a *Estudis Universitaris Catalans*, XXIV (1980), pàgs. 497-512. He consultat els índexs de freqüències i els contextos de les paraules de March a les concordances de Bernard Paul Flam, *A Concordance to the Works of Auzias March* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1962, 3 vols.; impressió de 1991) i a les de Costanzo Di Girolamo, *Concordanza delle poesie di Ausiàs March*, elaborades en col·laboració amb el CNUCE de Pisa i l'Opera del Vocabolario della Crusca de Florència (1972-1995), que el professor Di Girolamo fa circular generosament en forma de disquet. La nova proposta de lectura del vers 12 del poema 42 l'esmenta Costanzo Di Girolamo a l'excel·lent antologia de March *Pagine del Canzoniere*, que ha publicat el 1997 a l'editorial milanesa Luni. He estudiat les característiques de l'agrupament per seccions dels poemes al manuscrit *E* a la comunicació «El manuscrit *E* d'Ausiàs March: ordre alfabètic o "reimaginació"», recollida a *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*, a cura de Carlos Romero i Rossend Arqués (Pàdua: Editoriale Programma, 1994), pàgs. 219-227. Robert Archer estudia el sentit del poema 42 i en defensa les lliçons variants del manuscrit *B* al capítol «L'estructura de l'odi: "el maldit"» de la seva recent *Aproximació a Ausiàs March. Estructura, tradició, metàfora* (Barcelona: Editorial Empúries, 1996), pàgs. 117-146. La referència al còdex de Rossi prové de l'article de l'editor d'aquest cançoner, Furio Brugnolo, «Il libro di poesia nel Trecento», inclòs a Marco Santagata-Amedeo Quondam (eds.), *Il libro di poesia dal copista al tipografo* (Modena: Edizioni Panini, 1989), pàgs. 9-23.


LAS OBRAS
DEL EXCE
LENTISSIMO POETA AV-
fias March, Cauallero Valenciano. Tradu-
zidas de lengua Lemofina en Caftellano
por el excelente Poeta Iorge
de Monte Mayor
AGORA DE NUEVO CORREGI-
do y emendado en efta fegunda imprefsion.

Con licencia, Impreffas en Madrid, en cafa de
Francifco Sanchez. Año de 1579.