

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

LA GÈNESI DEL CANÇONER G D'AUSIÀS MARCH: LES MANS DELS COPISTES DE G² I G^{4*}

JOSEP LLUÍS MARTOS
Universitat d'Alacant

El títol d'aquest estudi remet, conscientment, a un anterior,¹ en el qual vaig delimitar en part el complex procés de construcció del cançoner G d'Ausiàs March (Ms. 210 Biblioteca Històrica-Universitat de València) a partir de l'anàlisi de la formació física dels quaderns.² En aquests anys, he comprovat que n'hi ha d'altres factors que, des d'una perspectiva externa, aporten noves dades per a entendre més profundament les fases del projecte que hi ha al darrere de l'elaboració d'aquest cançoner, com ara la presència de diferents mans, la repetició de poemes,³ la numeració dels folis o la taula inicial d'obres. D'una banda, les característiques paleogràfiques de cada copista emergeixen fàcilment a través de la comparació dels poemes repetits, que deixen entreveure el procés de formació de G a partir de diferents testimonis previs, copiats o incorporats directament.⁴ D'una altra banda, la foliació i la taula han necessitat

* Aquest treball s'emmarca dins el projecte *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación (PFI2008-04486), del qual sóc investigador principal.

¹ Josep Lluís Martos, "Cuadernos y génesis del Cancionero O¹ de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)", *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, vol. 2, Jesús L. Serrano Reyes, ed., Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, pàgs. 129-142.

² De fet, en aquell treball ja havia previst l'aparició d'aquesta nova investigació, així com d'altres posteriors: "Como se puede comprobar, lo que apporto en este trabajo son unos primeros datos para entender la génesis y la estructura del cancionero G, cuya complicación necesita unos estadios de investigación sucesivos", Martos, "Cuadernos...", art. cit., pàg. 139.

³ Josep Lluís Martos, "Els poemes duplicats del cançoner G d'Ausiàs March i el copista G^{2b}", *Cancionero General*, 7 (2009), 35-69.

⁴ "Esta técnica de copia acumulativa a partir de diferentes fuentes es el origen de G", *Ibíd*; "la copia de G² es acumulativa respecto al resto de materiales de las secciones previas G¹, G³ y G⁴", Josep Lluís Martos, "La restauración de las obras de Ausiàs March: los cancioneros impresos

d'un estudi creuat, que ofereix unes dades coherents amb aquelles extretes dels aspectes paleogràfics. Tot plegat, després d'explicar la gènesi de *G* a partir de l'anàlisi dels factors externs —en aquest treball, en el que el precedeix i en altres futurs—, podré ampliar en altres investigacions el coneixement d'aquest cançoner a partir de criteris interns, com l'anàlisi geneològica de variants, en la mesura que la poesia marquiana ens ho permeta.⁵

El cançoner *G* està format per quatre unitats codicològiques que, quasi sistemàticament, es corresponen a processos de còpia independents. Les seccions *G*¹ i *G*³ són les més antigues, amb lletra gòtica quatrecentista: en el primer cas, “amb algun aspecte que recorda les humanístiques del segle XV” i, en el segon, “més evolucionada, ja força influïda per les cursives humanístiques del segle XVI”, segons les descriu Vicenç Beltran.⁶ L'estructura d'aquests dos subcançoners és, tanmateix, ben diferent: mentre que *G*³ es correspon amb un quadern de vida independent i adaptat a la còpia, que s'havia format per contenir i transmetre el poema 112 de March, *G*¹ es compon de dues grans seccions, que vaig anomenar com a *G*^{1a}, la primera, i *G*^{1b}, la segona.⁷ Aquestes dues seccions de *G*¹ provenen d'un cançoner miscel·lani previ, del qual han estat arrancades per formar part d'aquesta nova recopilació. Els subcançoners *G*² i *G*⁴ no s'havien discriminat fins el meu treball de 2003.⁸ després de la transcripció en els nou primers folis del que vaig anomenar *G*⁴, es va començar a copiar els poemes que van donar lloc a *G*², una secció que “funciona en el cancionero *G* como elemento cohesionador de tres colecciones previas: el compilador aprovecha materiales de diferente procedencia [...] a los que añade, en los folios que quedan en blanco o en nuevos cuadernos, las composiciones de *G*²”.⁹

Si bé ja vaig tenir en compte la presència de diferents mans en *G* a l'hora d'explicar la gènesi d'aquest cançoner a través de la seua formació per

del segle XVI”, *I canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrecia*, Andrea Baldissera i Giuseppe Mazzochi, eds., Ferrara, Unipress, 2005, pàgs. 409-426, pàg. 423.

⁵ Josep Lluís Martos, “La transmissió del poema 87 en el cançoner *G* d'Ausiàs March”, *Actes del XIIIè Col·loqui Internacional de la North-American Catalan Society (Philadelphia, 5-8 de maig de 2010)*, en premsa.

⁶ Vicenç Beltran, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castelló-Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech, 2006 (“Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics”, 3), pàg. 162.

⁷ Martos, “Cuadernos...”, art. cit., pàg. 135.

⁸ *Ibid.*

⁹ Martos, “La restauración...”, art. cit., pàg. 412.

quaderns, centrat en aquest aspecte i guiat per la inèrcia d'estudis anteriors,¹⁰ no vaig advertir¹¹ —ni s'ha fet en treballs posteriors—¹² que G^2 i G^4 no eren còpia d'una mateixa mà, sinó de dues, la qual cosa amplia i matisa la informació que tenim sobre les fases del projecte recopilatori de G . La còpia de G^2 i la de G^4 són, a grans trets, de mans diferents, fet que intentaré demostrar com a objectiu central d'aquest estudi.

Si tenim en compte que entre G^2 i G^4 es repeteixen dos poemes —el II i el VIII—, disposem d'unes possibilitats esplèndides i poc usuals per a l'acarament paleogràfic, ja que es tracta de dos textos gairebé idèntics a través dels quals són fàcilment comparables i discriminables les característiques gràfiques de cadascun dels copistes. És per aquest interès i com a punt de referència per a aquest treball, que incloc com a apèndix la reproducció en paral·lel del text complet d'aquestes dues composicions, que tenen la mateixa distribució d'estrofes per foli en G^2 i en G^4 .¹³ Es manté l'escala respectiva de les imatges i, per tant, de les lletres, amb la qual cosa es pot comprovar a simple vista les diferències en la caixa d'escriptura: G^2 presenta menys espai interlineal que G^4 , fet que produeix una reducció vertical de la caixa, que, horitzontalment, tanmateix, té una extensió semblant, excepte quan el copista de G^2 allarga les darreres grafies dels versos.

Tot i tractar-se de mans diferents, l'escriptura de G^2 i G^4 és, en tots dos casos, “una lletra humanística cursiva del segle XVI, datable com veurem cap al segon quart”.¹⁴ Per tant, la mateixa raó que va dur Pagès a confondre els límits

¹⁰ Jaume Massó i Torrents, “Manuscrits catalans de València”, *Revista de Bibliografia Catalana*, 6, 1906, pàgs. 145-269 i “Bibliografia dels antics poetes catalans”, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 5, 1913-1914, pàgs. 2-276 (no remet a *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia*, 1, Barcelona, Editorial Alpha, 1932, perquè Massó i Torrents hi suprimeix informació de la descripció original, de 1906 i 1913-1914); Amadeu Pagès (ed.), *Les obres d'Auzias March*, 2 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912-1914 [reed. com a facsímil a València, Generalitat Valenciana, 1991]; Robert Archer (ed.), Ausiàs March, *Obra completa. Apèndix*, Barcelona, Barcanova, 1997.

¹¹ Martos, “Cuadernos...”, art. cit., pàg. 137; Martos, “La restauración...”, art. cit., pàg. 412.

¹² Beltran, *Poesia...*, ob. cit., pàgs. 64-70 i 161-165.

¹³ En acarar les dues còpies d'aquests poemes, es fa òbvia la conclusió d'aquest treball, però no oblidem que en el cançoner no estan presentades d'una manera tan voluntàriament didàctica i que, de fet, avala la dificultat de distingir ambdues mans el fet que no ho hagen apercibut abans especialistes de la qualitat de Pagès, Massó, Archer i Beltran, com he advertit en les notes anteriors.

¹⁴ *Ibid.*, pàg. 162. No entre ara a datar discriminadament les dues mans, encara que caldria fer-ho, ja que la descripció de Beltran es fonamenta en la hipòtesi d'un únic copista, que jo mateix havia defès.

de G^3 amb G^1 —la identificació de les diferents mans a partir d'un model de lletra gòtica del segle XV, que, ni tan sols, com ha demostrat Beltran era totalment identificable—,¹⁵ és l'origen de l'atribució de G^2 i G^4 a un mateix copista, però, en aquest cas, a partir d'una lletra del segle XVI. L'objectiu central d'aquest treball no serà, per tant, concretar cronològicament ni definir exactament el model paleogràfic d'ambdues mans més enllà de la referència general a una lletra humanística cursiva del XVI, sinó descriure els diferents hàbits gràfics que justifiquen la presència de dos copistes diferents en aquestes seccions del cançoner G i avançar algunes dades que se'n deriven per a entendre el seu procés de formació.

En els dos grans tipus de lletres humanístiques, la dreta o redona i la inclinada, cursiva o itàlica, el principal element definitori és la direcció de la escriptura, la seua orientació respecte de la línia rectora. Si bé la lletra humanística redona “se define por su grado de verticalidad en la dirección del trazado y el diseño aislado de los signos alfabéticos”,¹⁶ l'escriptura humanística cursiva presenta “una orientación oblicua respecto de la línea rectora, manifestada a través de una inclinación hacia la derecha de los alzados y del sentido general de la secuencia gráfica”,¹⁷ que ve donada per una lletra bastant enllaçada i resolta en menor quantitat de traços independents. De fet, “l'angle d'inclinació de la lletra i la reducció del nombre de traços són característiques determinants en la cursivitat d'una grafia”¹⁸ i, en aqueix sentit, caldria determinar si les mans de G^2 i G^4 presenten un mateix grau de cursivitat. Aquesta és, precisament, una de les característiques que distingeix ambdós copistes, ja que la lletra de G^4 té un grau d'inclinació dels astils i de l'escriptura ja a simple vista notablement superior a la de G^2 , que tendeix a arredonir la lletra, com ocorre amb el tipus d'escriptura bastarda. El mòdul d'escriptura és pràcticament idèntic en ambdues lletres, tant en les majúscules, com en les minúscules.

Hi ha una sèrie de semblances que emparenten ambdues lletres en l'escriptura humanística cursiva, en general, com ara la presència del punt de la

¹⁵ *Ibid.*; Pagès, *Les obres...*, ob. cit., pàg. 35.

¹⁶ Elisa Ruiz García, “La escritura humanística y los tipos gráficos derivados”, *Introducción a la Paleografía y la Diplomática General*, Àngel Riesco Terrero, ed., Madrid, Editorial Síntesis, 2000, pàgs. 149-176, pàg. 152.

¹⁷ *Ibid.*, pàg. 156.

¹⁸ Josefina Mateu Ibars (dir.) *et alii*, “Estudi paleogràfic del ms. 11 de la Biblioteca de Catalunya”, *El cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles*, Vicenç Beltran, ed., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006 (“Textos i Estudis de Cultura Catalana”, 109), pàgs. 223-262, pàg. 228.

i, que arriba, des d'aquest tipus de lletra, als nostres dies, emprat, fins i tot, en la *i* llarga en *G*⁴ (*mj*, II, 29); l'ús de la *a* redona i tancada, en comptes de l'*a* uncial, que caracteritzava la lletra humanística redona; el travessar de la *t* que creua l'astil i no es queda sols a la dreta; l'ús de la *v* sols a començament de paraula i de la *u* en la resta de casos; la *h* construïda a partir d'un sol traç; el caigut de la *g* molt desenvolupat, que exagera la forma de signe d'interrogació invertit, resolt en un gran bucle; o, una de les característiques que considere més interessants, ja que relacionen aquestes mans amb el tipus de lletra bastarda, la més tardana de les humanístiques cursives: "los caídos de la *y* griega, la *h* y la *p* adoptan una solución muy peculiar, consistente en que el trazo, cuando llega al límite inferior, vuelve de forma ascendente y paralela hasta enlazar con el signo siguiente".¹⁹ És suficient veure, per exemple, el que ocorre en la primera cobla del poema II: mentre que aquest estilema gràfic és sistemàtic en *G*⁴ —en els mots *patró* (II, 1),²⁰ *platja* (II, 1), *soptós* (II, 5), *temporal* (II, 5), *tempestat* (II, 6), *temps* (II, 6), *incomportable* (II, 6) i *ports* (II, 8)—, en *G*² alterna amb altres dues solucions. En primer lloc, malgrat que el copista de *G*² fa aquest enllaç en els casos *soptós* (II, 5), *tempestat* (II, 6) i *temps* (II, 6), no enllaça la *p* amb la grafia següent en els mots *patró* (II, 1), *platja* (II, 1) i *incomportable* (II, 6). Això és perquè el copista de *G*² fa servir en aquests casos un altre estilema gràfic que el caracteritza: el remat que tanca els caiguts individualitza la grafia amb un traç complementari, normalment perpendicular, tot i que es fa marcadament oblicu quan es construeix a partir d'un únic traç amb la lletra que el conté (*pasa*, VIII, 8), fins el punt que el mot *temporal* (II, 5) mostra un pas intermedi entre la solució de *soptots* (II, 5) i el remat oblicu de *pasa* (VIII, 8), ja que l'enllaça amb la lletra següent, sense arribar, però, al model d'unió més elaborat que hem anat explicant. En segon lloc, el sintagma *los ports* (II, 8) presenta un altre model de *p* diferent, que enllaça per dalt amb la *s* anterior, amb un estilema gràfic que caracteritza el copista de *G*², com podem veure també, per exemple, en altres enllaços de la *s*: *és lo* (II, 9) o *sens lo* (II, 10).

Aquest tipus de remat no sols és propi de la *p*, sinó que el trobem també en la *s* llarga —tant en la simple, com en la doble: *sa* (II, 2), *penss·aver* (II, 2)— o en la *f* —*fermament* (II, 4). El mateix ocorre amb l'enllaç de la *y*, que en el vers 14 del poema II, sí que pren aquesta solució en *G*⁴, mentre que en *G*² es tanca amb el remat; no obstant això, en el vers 29 d'aquest mateix poema, el copista de *G*² sí que presenta aquest tipus d'enllaç en *d'ayçò* —que *G*⁴ resol amb la variant *d'açò*—; totes dues mans el fan servir, per exemple, en *afanyós* (VIII, 9). Sorprén, tanmateix, que aquella *h* resolta en un únic traç de què he parlat adés

¹⁹ Ruiz García, "La escritura humanística...", art. cit., pàgs. 172-173.

²⁰ Cite amb romans el número del poema i, a continuació, en àrabs la numeració de vers.

no empre mai aquest tipus d'enllaç en G^4 , a diferència de G^2 , que, quan uneix les lletres en un sol traç, és regular en aquest estilema gràfic, com es pot veure en les formes *havent* (II, 23) i *creheu* (II, 26). G^4 fa aquesta unió de lletres a través d'un llaç, com ara en el mot *grahida* (II, 22).

El grau d'inclinació de l'escriptura de G^4 ve intensificat per les majúscules cursives que s'inicien amb traços allargats, inclinats en el sentit de l'escriptura i que tendeixen a formes rectes, mentre que en G^2 s'opta per unes grafies recargolades i amb formes ondulants, com es pot comprovar amb la comparació, per exemple, de la *p* i de la *m* majúscules, que són les més freqüents i contrastants. Tant l'asta central de la *p* com el traç inicial de la *m* són allargats en oblicu a la línia rectriu en G^4 i aconsegueixen la seua singularitat eixint-se de la caixa d'escriptura de manera notable, mentre que en G^2 destaquen a través del recargolament de les formes arrodonides i enllaçades, com el llaç sobre el qual es construeix el traç inicial de la *m* o l'amplària de l'ull de la *p*, que tendeix a no tancar-se. La *j* amb què s'inicia el poema VIII és un traç obert i allargat en G^4 , coherent amb la intensa inclinació de les *s* versals a través dels extensos traços complementaris superior i inferior; en G^2 , tanmateix, la *j* majúscula presenta un caigut tancat en un llaç ampli, mentre que la *s*, més arrodonida que en G^4 , es conforma amb el traç complementari superior. La inclinació i el dinamisme de la lletra de G^4 ve intensificat, per tant, a través de les majúscules de traços allargats i que superen els límits de la caixa, mentre que G^2 opta per unes versals que incideixen en l'ondulació de l'escriptura.

Aquesta tendència de G^2 a formes arrodonides, ondulants i recargolades, en general —que singularitzen aquest copista respecte del de G^4 —, és ben palesa també a través d'algunes característiques de la seua lletra minúscula, com ara l'allargament del traç final de la grafia que tanca alguns versos, o del travessar de la *t* (*te*, II, 2; *tota*, II, 23 i *tals*, II, 35) i de la *f* (*foragitant*, VIII, 2; *fent-li*, VIII, 28) quan inicien vers; el tancament regular sobre si mateixa de la *v* i, en alguns casos, l'allargament del seu traç inicial, que s'eleva artificialment respecte de la línia d'escriptura (*voler*, II, 25 i VIII, 42; *vna crosta*, II, 41) o, fins i tot, del punt de la *i*, convertit en una vírgula ondulada vertical (VIII, 17). A diferència també de G^4 , els caiguts es recargolen en un llaç en la *j* (*haja*, II, 4; *incomportable*, II, 6); s'arriben a presentar casos de *d* uncial (*durable*, II, 7), com en la lletra bastarda, tot i que fa servir el mateix model de *d* que G^4 en la majoria dels casos; l'enllaç de *ch* és elaborat amb menys traç de ploma i més fos en G^4 que en G^2 (*bosch*, II, 17; *ladonchs*, II, 24); la *x* se sol construir enllaçada a partir d'un únic traç amb la grafia anterior, fet que produeix una morfologia semblant a la d'una *alfa* invertida, tancada per la dreta, característica aquesta que ens donarà llum en l'estudi de la foliació del cançoner; finalment, destaca

de G^2 l'ús recortegut a l'abreviatura de *ser* (*esser*, II, 3; *sercar*, II, 6; *serà*, II, 16 i 22; *servent*, II, 30; *sercaré*, VIII, 4; *ser*, VIII, 21, 27 i 36; *servia*, VIII, 29), a diferència de G^4 , que presenta la total absència d'abreviatures pròpia de la lletra humanística inclinada o cursiva.²¹

Si bé el remat d'alguns caiguts de G^2 pareix contradir la poca individualitat i l'aspecte ondulant que relaciona aquesta mà amb la lletra bastarda, la realitat és que el copista d'aquest subcançoner té una càrrega d'artificiositat major que el de G^4 ja a simple vista. Això ho produeix, principalment, l'allargament de la darrera grafia de les rúbriques i d'alguns versos —característica que es va intensificant segons avança la còpia de G^2 —, així com el tractament curvilini dels enllaços, de l'ondulació recarregada d'algunes astes ascendents i del recargolament en bucle o en llaç de bona part de les descendents. El moviment que transmet l'escriptura de G^4 deriva, en general, de la inclinació de la lletra, mentre que en G^2 prové del gust per solucions artificioses i corbades, que anuncia ja algunes solucions que van triomfar en l'escriptura barroca.

Queda clar, en definitiva, que el copista de G^2 no va ser el responsable de la còpia de G^4 i, per tant, que no hi ha una sola mà en aquestes seccions del cançoner G d'Ausiàs March. En treballs posteriors, extrauré altres conclusions sobre els processos de còpia de la poesia marquiàna, derivades també d'aspectes paleogràfics. Ara ha quedat demostrat un aspecte tècnic sobre el qual es fonamenta part de la meua teoria sobre la gènesi d'aquest cançoner: la presència de dos mans diferents en les seccions G^2 i G^4 .

²¹ *Ibid.*, pág. 170.

APÈNDIX²²

Mistress of the March

Pren men avèi com opòrtu gner, j'ostre
 se fagan nava i p'en favei casell
 vorei lo del e sui melle clar del ll
 nen f'ar mament d'annar en f'ar j'ostre
 e n'è veni f'ostre i m'ostre
 de temp j'ostre i m'ostre
 ta f'ostre i que f'ostre m'ostre
 i carei lo p'ostre i m'ostre

Mistress of the March

Mas alba virei, eto virei f'ostre
 t'ostre no p'ostre / f'ostre no p'ostre
 e t'ostre / t'ostre no p'ostre
 no p'ostre / t'ostre no p'ostre
 A som op'ostre / t'ostre no p'ostre
 p'ostre al / t'ostre no p'ostre
 del ho a m'ostre / t'ostre no p'ostre
 mas j'ostre / t'ostre no p'ostre

Mistress of the March

A v'ostre que p'ostre / es en lo b'ostre
 i loo l'ostre d'ostre / t'ostre no p'ostre
 la ma m'ostre no p'ostre / t'ostre no p'ostre
 del com'ostre i que d'ostre no p'ostre
 del de m'ostre / t'ostre no p'ostre
 p'ostre no p'ostre / t'ostre no p'ostre
 que d'ostre / t'ostre no p'ostre
 i de d'ostre / t'ostre no p'ostre

Mistress of the March

Mas alba virei, eto virei f'ostre
 t'ostre no p'ostre / f'ostre no p'ostre
 e t'ostre / t'ostre no p'ostre
 no p'ostre / t'ostre no p'ostre
 A som op'ostre / t'ostre no p'ostre
 p'ostre al / t'ostre no p'ostre
 del ho a m'ostre / t'ostre no p'ostre
 mas j'ostre / t'ostre no p'ostre

Mistress of the March

A v'ostre que p'ostre / es en lo b'ostre
 i loo l'ostre d'ostre / t'ostre no p'ostre
 la ma m'ostre no p'ostre / t'ostre no p'ostre
 del com'ostre i que d'ostre no p'ostre
 del de m'ostre / t'ostre no p'ostre
 p'ostre no p'ostre / t'ostre no p'ostre
 que d'ostre / t'ostre no p'ostre
 i de d'ostre / t'ostre no p'ostre

[Poema 2, cobles 1-3, G, f. 11]

[Poema 2, cobles 1-3, G, f. 2]

²² Agraesc a M^a Cruz Cabeza, directora de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, el permís concedit per a la reproducció d'aquestes imatges.

Si mon voler, si que mal expreges
 res far deves que ver amor nom ting
 que que se'ls que d'adomes de jany
 ha'te mon cor far de nos que que horezer
 Al tre femer, dago me que culpa
 mil dau rimat, com ten hami l'evient
 voste ferret, per l'ovte tallament
 c'est es amor quimimant en el ja

La volentes de la no se fer volga
 e fan acort la guaitat segumet
 Tals acort font que l'ovte de se l'ovte
 en port de temps vna gran que de pospa
 La part de vna magresa abes mala fe
 boblam l'enginy per començar amor
 Lo cas molt que hoblam de bon mitor
 no pot ser que en g'ne se ffe castre

Pena de fer, bonavine vna vofte
 de vofte per g'ne ille bonavine
 de tot men fer magresa de tot de vofte
 si no digne't, que mot amor me co ffe

Si mon voler, si que mal expreges
 res far deves que ver amor nom ting
 que que se'ls que d'adomes de jany
 ha'te mon cor far de nos que que horezer
 Al tre femer, dago me que culpa
 mil dau rimat, com ten hami l'evient
 voste ferret, per l'ovte tallament
 c'est es amor quimimant en el ja

Me volentes, ab lara l'ovte vofte
 si far avos, l'ab l'ovte vofte
 Tals acort font, que l'ovte es de l'ovte
 L'ovte de vofte, no magresa de vofte
 La part de vna magresa abes mala fe
 boblam l'enginy per començar amor
 Lo cas molt que hoblam de bon mitor
 no pot ser que en g'ne se ffe castre

Forrada

Pena de fer, bonavine vna vofte
 de vofte per g'ne ille bonavine
 de tot men fer magresa de tot de vofte
 si no digne't, que mot amor me co ffe

[Poema 2, cobles 4-5 i tornada G³, f. 2^r]

[Poema 2, cobles 4-5 i tornada, G³, f. 11^v]

me / anyas març

Ja tots mortants, me plaurà men oblit
 forajament m'engendrà perfectament
 e fins m'entem i p'pararà breument
 e si com feble sent, jo cercaré de lutz
 A tots conyua, en què se'temps esymia
 cobler e l'ays dançar e bon plazer
 lo dret dançar, no p'p' dey, conyuerer
 p'p' se lo temps, qu' lo favor, s'auca

Si qu' el temps, a d'anyos de s'p'p'it
 si e d'anyos, e l'anyos, e l'anyos
 e i m'ofra de, hauer pochament
 si p'p' un temps, i s'auca, no s'auca, lo litz
 En temps, p'p' se'tem, i mediana no s'auca
 d'auca, no s'auca, i hem t'ant p'p' m'ofra
 eny g'ant, saber, i tot g'ant era me s'p'it
 full e s'p' se'tem, i qu'ius, ves menys de s'p'it

Si com p'p' s'ant, i qui tem mal e s'p'it
 com de s'p'it, i conyua, no s'auca
 p'p'it, any, qui de s'p'it, i uniment
 quem d'auca, no s'auca, i s'p'it, i s'p'it
 e de s'p'it, i qu'ius, no s'auca
 car s'p'it, i uniment, i no s'p'it, i uniment
 p'p'it, no s'p'it, i qu'ius, no s'p'it, i uniment
 e d'auca, t'ant, com la, no s'p'it, i uniment

[Poema 8, cobles 1-3, G', f. 6']

Moff / i / las març

Ja tots mortants, me plaurà men oblit
 forajament m'engendrà perfectament
 e fins m'entem i p'pararà breument
 e si com feble sent, jo cercaré de lutz
 A tots conyua, en què se'temps esymia
 cobler e l'ays dançar e bon plazer
 lo dret dançar, no p'p' dey, conyuerer
 p'p' se lo temps, qu' lo favor, s'auca

Si qu' el temps, a d'anyos de s'p'p'it
 si e d'anyos, e l'anyos, e l'anyos
 e i m'ofra de, hauer pochament
 si p'p' un temps, i s'auca, no s'auca, lo litz
 En temps, p'p' se'tem, i mediana no s'auca
 d'auca, no s'auca, i hem t'ant p'p' m'ofra
 eny g'ant, saber, i tot g'ant era me s'p'it
 full e s'p' se'tem, i qu'ius, ves menys de s'p'it

Si com p'p' s'ant, i qui tem mal e s'p'it
 com de s'p'it, i conyua, no s'auca
 p'p'it, any, qui de s'p'it, i uniment
 quem d'auca, no s'auca, i s'p'it, i s'p'it
 e de s'p'it, i qu'ius, no s'auca
 car s'p'it, i uniment, i no s'p'it, i uniment
 p'p'it, no s'p'it, i qu'ius, no s'p'it, i uniment
 e d'auca, t'ant, com la, no s'p'it, i uniment

[Poema 8, cobles 1-3, G', f. 12']

Si com aquell qui s'en l'alt. e floridit
 robari de gent i matant lo desfont
 e curja per adu humili. seruent
 fa ent reuot del temps que se foue
 Na quis am i guenoc uita i femia
 p. s'ant anuys se parant lo plaer
 a man i mlt femes b im e seu e ofora
 p. m i ho p. cat i p. m i e re ch p. m i t. fa

Molt me reprenh / com d' amor femal bli
 ne dire mal de sona i men vinent
 e si lo sol e fecte i ronal ment
 sino e flet non deu fer conigit
 Per que me uer y mal i sano brua
 que e mltos de bon fer lo poder
 car se mltot de dona y a mester
 si te re her p. deu. e bora via

Tornada
 Per sabonut e i prech e i vergema via
 que son feru i canha i mon. vbra
 no fiant me clar / com a p. ord. i cazar
 lo q. m i amor de las bones han via

[Poema 8, cobles 4-5 i tornada, G¹, f. 12^v]

Si com aquell qui s'en l'alt. e floridit
 robari de gent i matant lo desfont
 e curja per adu humili. seruent
 fa ent reuot del temps que se foue
 Na quis am i guenoc uita i femia
 p. s'ant anuys se parant lo plaer
 a man i mlt femes b im e seu e ofora
 p. m i ho p. cat i p. m i e re ch p. m i t. fa

Molt me reprenh / com d' amor femal bli
 ne dire mal de sona i men vinent
 e si lo sol e fecte i ronal ment
 sino e flet non deu fer conigit
 Per que me uer y mal i sano brua
 que e mltos de bon fer lo poder
 car se mltot de dona y a mester
 si te re her p. deu. e bora via

Tornada
 Per sabonut e i prech e i vergema via
 que son feru i canha i mon. vbra
 no fiant me clar / com a p. ord. i cazar
 lo q. m i amor de las bones han via

[Poema 8, cobles 4-5 i tornada, G¹, f. 6^v]