

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

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

¿EL CANCIONERO *D* DE AUSIÀS MARCH, UN ORIGINAL DE IMPRENTA?

MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS
Universidade de Santiago de Compostela

Cuando me planteé estudiar todas las marcas y anotaciones que presentaba el Cancionero de Ausiàs March conocido con la sigla *D*¹ intuía que la hipótesis que formulara en su día Pagès –que este manuscrito² era el prototipo de la primera edición barcelonesa estampada en 1543 por Carles Amorós (*b*³)–, tenía muchas posibilidades de ser cierta pero había que hacer un estudio sistemático para poder verificar tan sugestiva hipótesis. La coincidencia de fechas entre el manuscrito y la edición, pues el códice fue copiado por varias manos humanísticas del período 1525-1550, así como el hecho de que todos los poemas impresos en la edición de 1543 se hallaran en el cancionero *D* permitía suponer que el manuscrito pudo haber sido la copia de amanuense usada para la edición. Además hay otros indicios en el manuscrito, como algunas huellas de dedos manchados de tinta o marcas de trazo de corte, que probaban por lo menos que pasó por un taller tipográfico. Sin embargo, Archer⁴ y en cierto

¹ Esta investigación se integra en el seno del proyecto *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, subvencionado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2008-04486). Su investigador principal y director es Josep Lluís Martos Sánchez.

² Se trata del manuscrito 2985 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Para la descripción del códice vid. Amadeu Pagès, *Les obres d'Auzias March*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912; cito por el facsímil de València, Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, 1991, vol. I, págs. 21-28. Vid. también *BITECA* manid 2303 y Vicenç Beltran, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castelló – Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, págs. 155-157.

³ Sigo la nomenclatura de Pagès. *b* és para Massó Torrents *q*² y *D*, *O*⁶ (Jaume Massó Torrents, *Manuscrits Catalans de la Biblioteca Nacional de Madrid. Notícies per un catàleg raonat*, Barcelona, L'Avenç, 1896, págs. 7-37, y *Bibliografia dels antics poetes catalans*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1914, págs. 161-165.

⁴ Robert Archer, ed. de Ausiàs March, *Obra completa. Apèndix*, Barcelona, Barcanova, 1997, pág. 15.

sentido también Beltran⁵, han considerado que las marcas del manuscrito son fruto de una colación a posteriori: un poseedor de la edición habría señalado en el cancionero los cambios y hecho las anotaciones marginales y enmiendas en el manuscrito a partir de la edición. No es de extrañar tal consideración pues la ordenación de los poemas, a partir de una clasificación temática, es diferente en la edición que en el manuscrito, y las marcas –en su mayoría medio borradas– parecen ser arbitrarias. De todas formas ya Beltran en su *Poesia, escriptura i societat: els camins de March* dice lo siguiente:

A favor de Pagès he de dir que segons m'informa Sonia Garza Merino, que el va estudiar en la seva tesi de doctorat i el va tornar a revisar a petició meua, les marques que avui conserva són les corrents en els volums que es feien servir per a la impressió de les obres al segle XVI.⁶

Beltran sugiere que sólo a partir de un estudio desde los presupuestos de la crítica textual se podrá resolver tal enigma.

Mientras estaba intentando clasificar los tipos de marcas y los signos que hay al principio de cada poema, me escribió Albert Lloret, que debió de leer el resumen enviado para este Congreso, y me dijo que tenía en prensa un artículo que precisamente se refería a lo que yo pensaba plantear aquí. Su magnífico trabajo, del cual me cedió gentilmente una copia, se titula *La formazione di un canzoniere a stampa*⁷ y demuestra que el original de imprenta de la edición de Barcelona fue el cancionero *D*. Como él mismo advierte los instrumentos de la bibliografía textual de que hoy disponemos permiten verificar la hipótesis de Pagès⁸.

El Cancionero *D* ocupa un lugar destacado en la tradición textual de la obra de March. Está copiado por una mano principal, de letra humanística influida por la gótica, que ejecutó los folios I al CXCVI⁹. La misma mano, coincido con Beltran i Lloret (frente a Pagès), copió en un segundo momento, como revela la segunda crucecita que hay al principio del folio¹⁰, la demanda a Tecla Borja

⁵ Vicenç Beltran, *op. cit.*, pág. 156. Pere Bohigas, en cambio, es de la opinión de Pagès: “Degué ésser l’original de l’edició b”, Ausiàs March, *Poesies*, Pere Bohigas, ed., Barcelona, Barcino, 1952, vol. I, pág. 158.

⁶ Vicenç Beltran, *op. cit.*, pág. 156. Sonia Garza leyó su tesis *El original de imprenta (1472-1684)* en la Universidad de Alcalá en mayo de 2005, dirigida por Carlos Alvar. Está en curso de publicación por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

⁷ Ha estudiado también el cancionero en su tesis. El artículo fue un encargo del profesor Francisco Rico para la Revista *Ecdotica*, vinculada al Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

⁸ Albert Lloret, *op. cit.*, pág. 104.

⁹ La rúbrica en gótica fracta (Vicenç Beltran, *op. cit.*, pág. 155).

¹⁰ La primera cruz está en el folio Ir (vid. Albert Lloret, *op. cit.*, págs. 105-106).

(poema 125¹¹) en el verso del fol. CXCVI¹², después de dejar en blanco la parte inferior del recto del folio CXCVI, donde otro copista aprovecharía para copiar la demanda a Joan Moreno (poema 124)¹³. Otra mano, humanística también, pero más tardía que la principal, ejecutó los dos últimos poemas (127 y 128) al final del códice en folios ya sin numeración antigua, los folios 197r-204r numerados modernamente a lápiz. La tabla, al principio del códice, fue ejecutada por otra mano humanística, posterior a la copia de la demanda a Joan Moreno y a la copia de los poemas 127 y 128, pues tanto la demanda como las dos últimas composiciones están incluidas en el índice de poemas de la tabla. Esta mano parece ser responsable también de algunas otras anotaciones como algunas “tornades” que no estaban¹⁴, estrofas que faltaban en dos poemas¹⁵ y algunas rúbricas (como por ejemplo en el poema 92 *De mossen Ausias March per la mort de sa muller*, fol. LIXr; o en el poema 107 *Altres dressades a Mossen Borra*, fol. CXLVr¹⁶). Es patente la intención de compilar el mayor número de poemas de March, no sólo por las distintas fases de copia sino por la repetición de algunos poemas, que revelan por lo menos más de un antígrafo. Están duplicados 4 poemas, el 30bis, 27bis, 32bis y 40bis, copiados en los folios CXIVr-CXVIIIv, seguramente sin advertir en el momento de la ejecución que ya figuraban en el corpus copiado previamente (sigo a Lloret¹⁷), pero están tachados y con anotaciones al margen hechas por otra mano, quizás la de la

¹¹ Cito los poemas según la numeración ya canónica de Pagès

¹² Nos congratulamos de poder ver y estudiar todos los testimonios antiguos de la poesía de March en su edición digital llevada a cabo por la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, de fácil consulta a través de la web sobre Ausiàs March dirigida por Rafael Alemany, en www.cervantesvirtual.com.

¹³ “Aquesta disposició anòmala pot resultar del fet que el text li arribés acabada la còpia, en un segon moment” Vicenç Beltran, *op. cit.*, pág. 155. En *D* sólo está la demanda de Ausiàs March (8 versos) pero no figura la “resposta”, por eso cupo en la parte del folio que quedó en blanco. La “resposta” se ha conservado en un único testimonio: el Cancionero *B*. De todas formas, en *D* aparecen tachados el texto y rúbrica de la demanda, con una línea que los cruza de arriba abajo, operación que muy probablemente fue hecha en el taller tipográfico por un corrector, que se encargó también de tachar el título de la tabla para que no fueran incluidos ni el poema ni el título en el índice de la edición de 1543.

¹⁴ En los poemas 14, 19, 30 y 93, folios XIVr, XIXr, XXVIIIr y LXVv respectivamente.

¹⁵ Poemas 105 y 112, folios CXXXIVv y CLVIr respectivamente.

¹⁶ Estas rúbricas han sido tachadas por otra mano, a mi entender fruto de la revisión que tuvo lugar en la imprenta de Carles Amorós, pues no han pasado a la edición. Lloret considera que esta mano, que suple las carencias de tornadas y otras estrofas y que inserta rúbricas que no estaban, podría ser la misma mano que cancela o tacha determinadas coblas y rúbricas (vid. pág. 106, nota 8). Yo, en cambio, considero que fue otra mano distinta: la que revisó el manuscrito para la edición.

¹⁷ Lloret, *op. cit.*, pág. 105.

tabla, diciendo “estas siete coplas siguen / tes estan duplicadas / por descuydo del escri / tor y por estar asi en el / libro de donde se a tra / duzido este estan a / tras en vna obra que / comença si com lo taur. / a cartes xxvij”, fol. CXIVv¹⁸. En estas anotaciones marginales se da cuenta también del lugar del manuscrito en que están los poemas con indicación del incipit de la composición que les precede así como de los folios que ocupa (“a cartes...”).

La edición de Barcelona¹⁹ de 1543²⁰ no contiene todos los poemas de *D* ni en el mismo orden²¹. Además han sido clasificados temáticamente en tres grupos: *Obres de amor* (1-11, 13-28, 29+30, 31-56, 88-91, 85-86, 74-84, 87, 57-73, 98-101, 27bis, 109-111, *Obres de mort* (92-95, 97, 96, 121, 122b, 123, 125) y *Obres morals* (102-108, 112-113)²². La selección y orden de los poemas que encontramos en *b*²³ no es un hecho arbitrario²⁴ sino que responde a un plan

¹⁸ Copiamos ésta como ejemplo pero figuran parecidas también en otros lugares, siempre en el margen de los poemas que se repiten, todas con la mención explícita del número de estrofas que contiene la composición repetida. Veamos otro caso: “Tota aquesta obra que son / cinch cobles y la tornada / esta duplicada y trobar / se a cartes XXXVI alla / hont comença . cell qui dal / truy reb a nuig e plaer”, fol. CXVIIIr.

¹⁹ Carles Amorós es uno de los impresores más importantes de Barcelona en el siglo XVI, sólo comparable a Rosenbach. Su producción más abundante coincide con los años 1543-1545, fechas de los impresos de Ausiàs March. Para la vida e historia de Amorós, así como de su taller y estampaciones, vid. Agustín Millares Carlo, “La imprenta en Barcelona en el siglo XVI. Carlos Amorós (1498-1548)”, *Historia de la imprenta hispana*, Madrid, Editora Nacional, 1982, págs. 540-567. Vid. también la entrada de Carles Amorós en Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles*, Madrid, Arco Libros, 1996.

²⁰ Vid. la descripción de esta edición en Amadeu Pagès, *op. cit.*, págs. 60-65, en Josep Ribelles Comín, *Bibliografía de la lengua valenciana.2: Siglo XVI*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, págs. 373-376, y en *BITECA*, manid 2305.

²¹ Para el orden de los poemas en *D* y en *b* vid. Archer, *op. cit.*, págs. 36-37, también en Lloret, la “Tavola 1: il riordinamento dei componimenti nel Ms. D”, *op. cit.*, págs. 120-121; y en cuanto a la comparativa con la ordenación de los textos en los demás manuscritos, vid. la “Concordança dels manuscrits de March. Annex 2”, Vicenç Beltran, *op. cit.*, págs. 178-185.

²² Sigo directamente a Albert Lloret, *op. cit.*, pág. 109.

²³ Esta clasificación temática y la nueva ordenación de los poemas en *b* pasaron a los impresos posteriores de Ausiàs March. Además de la motivación intelectual para conservar tal orden y distribución, acorde con la nueva sensibilidad del movimiento renacentista, conviene traer a colación que lo habitual en los talleres tipográficos de los siglos XVI-XVII era tomar como original de imprenta una edición anterior (vid. Pablo Andrés Escapa *et al.*, “El original de imprenta”, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico, dir., Pablo Andrés y Sonia Garza, eds., Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pág. 34).

²⁴ No se trata de una simple reorganización efectuada en el taller impresor sino que responde a un cambio mucho más profundo y complejo, que debe interpretarse en clave petrarquista. Vid. al respecto Amadeu Pagès, *Ausiàs March i els seus predecessors*; cito per la

trazado, que por fortuna ha ido dejando huellas en el manuscrito. Hay un código de reordenación que ha estudiado Lloret. Alguien señaló en el margen del incipit de cada poema una o más letras del alfabeto: de la “a” a la “z”, después de la “aa” a la “zz”, después de “aaa” a “zzz”, y así sucesivamente, de manera semejante a la signatura de cuadernos de los libros impresos. Así el poema 39, que se desplaza en la edición al primer lugar, tiene la letra “a”²⁵. Casi en todos los casos son legibles estas marcas, que están hechas con tinta muy tenue. Lloret ha resuelto el primer rompecabezas²⁶ al que era necesario enfrentarse: efectivamente ese código de letras se corresponde con el orden de los poemas en la edición ¿Qué sentido tendrían esas marcas si no eran signos que debía interpretar el componedor o cajista a la hora de ordenar los poemas?

Por otro lado, los poemas del manuscrito que no figuran en la edición han sido deliberadamente suprimidos y en casi todos los casos así se refleja en el manuscrito. Los poemas que no están en la edición son los duplicados 30bis, 32bis, 40bis, que figuran tachados en el códice, y los cuatro finales: el 124 (demanda a Joan Moreno tachada también), el 125, el 127 y el 128; tampoco está incluido el número 12. En todos los casos carecen de signatura al lado del incipit. Los poemas duplicados era lógico que fueran suprimidos, aunque hay uno que sí pasó a la edición pues no fue advertido como tal²⁷. En cuanto a los poemas 124 y 125, Lloret sugiere que estos poemas fueron excluidos probablemente por ser demandas, y el 127 y 128, por ser los únicos poemas no

traducción de València, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, págs. 253-258 y Albert Lloret, *op. cit.*, págs. 110-112.

²⁵ Sólo hay otro manuscrito conservado con el poema 39 al principio del poemario, se trata del Cancionero *B*, que perteneció a Ferran Folc de Cardona, inspirador de las ediciones barcelonesas de Ausiàs March, según se nos informa en el prólogo del manuscrito *E* y en la edición estampada por Claudi Bornat en Barcelona 1560 (vid. los textos preliminares de esta edición en Vicent Josep Escartí, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*, València, Bancaixa, 1997, vol. I, págs. 331-332). Dejamos de lado el manuscrito *C* por ser copia de la edición *c* según ha demostrado Pere Ramírez i Molas, “Un manuscrit inèdit d'Ausiàs March”, *Homenatge a Josep M. Casacuberta/2 = Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, II, 1981, págs. 217-240. Seguramente no es una coincidencia que el poema 39 sea prologal en *B* y en las ediciones. Sobre el poema 39 y su función vid. Marinela Garcia Sempere, “Sobre sonetos prologales en el Primer Renacimiento Español”, Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Vñez Sánchez y Juan Sáez Durán, eds., *Retórica y texto*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998, págs. 253-259. Sobre el poema 1 de March como prólogo vid. Lluís Cabré y Jaume Torró “«Perché alcun ordine gli había ad esser necessario»: la poesia I de Ausiàs March i la tradició petrarquista”, *Cultura Neolatina*, 55, 1995, págs. 117-136.

²⁶ Vid. la “Tavola I: il riordenamento dei componimenti nel Ms. *D*”, Albert Lloret, *op. cit.*, págs. 120-121.

²⁷ Se trata del poema 27bis que sí está en la edición y no fue tachado en el códice, quizás por no ser advertido como duplicado, Albert Lloret, *op. cit.*, pág. 105.

estróficos²⁸. De todas formas, podría haber también otros motivos para no incluir estos poemas en la edición barcelonesa de 1543, y estos tendrían que ver con la percepción que sobre dichos poemas se pudo haber tenido en el siglo XVI. Según ha argumentado Vicenç Beltran²⁹ los primeros cien poemas de Ausiàs March forman un grupo compacto documentado en un amplio grupo de testimonios (*ABDGHFKN*), que se debió de transmitir en bloque, pero los restantes poemas, especialmente los que nos ocupan, o bien salen al final del manuscrito o no siguen orden alguno, amén de conservarse en poquísimos testimonios, *BD* o sólo *D*³⁰, lo que pudo hacer pensar que no formaban parte de la tradición “canónica” más o menos fijada por el autor, y en especial las demandas, más relacionadas con la poesía cortesana de ocasión o de circunstancias, que poco o nada tenían que ver con el conjunto de la poesía de Ausiàs March³¹. En cuanto a los poemas 127 y 128, seguramente quedaron excluidos, como ha sugerido Lloret, por ser poemas no estróficos, que se alejaban de la métrica habitual en March, siendo descartados por no guardar coherencia con el resto de composiciones del autor. Algo similar ha influido en la supresión del poema 12. Comentando su eliminación con el profesor Josep Lluís Martos, recordó que es un poema en octosílabos y que en el manuscrito *F*, fol. XIv, hay una nota marginal con letra del siglo XVI, que señala que el poema no es de Ausiàs March, lo que reafirma la hipótesis de que su peculiaridad métrica indujo a considerar que March no era su autor. Con mayor motivo podrían haber pensado que el 127 y el 128, los únicos no estróficos, no eran del poeta valenciano, cuya autoría, por otra parte, también ha sido cuestionada por

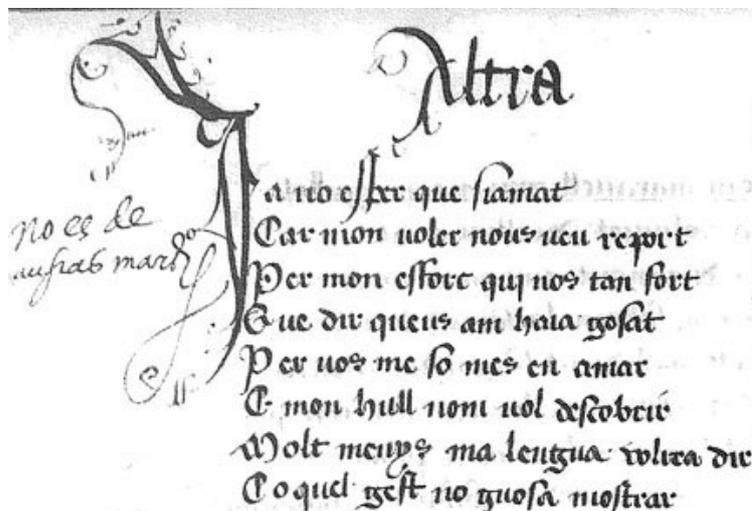
²⁸ *Ibid.*, pág. 106, especialmente la nota 8.

²⁹ *Op. cit.*, págs. 39-90.

³⁰ La demanda a Tecla Borja, poema 125, está también en el manuscrito *E*, que es de fecha posterior a la llegada del Cancionero *D* al taller de Carles Amorós. *E* fue copiado por Jeroni Figueras que lo acabó el 1 de mayo de 1546 según consta en el código. Fue un encargo de Lluís Carròs de Vilaragut para su esposa Àngela Borja, a quien está dedicado el manuscrito (vid. Pagès, *Les obres d'Auzias...*, págs. 28-30). Es uno de los pocos testimonios que contiene el poema 125, seguramente porque, como ha sugerido Beltrán, tras estudiar la forma en que se insertó como añadido en el manuscrito, la familia Borja poseía en un pliego una copia de la “demanda” destinada a Tecla Borja, familiar de la esposa de Lluís Carròs (Vicenç Beltran, *op. cit.*, pág. 158). Vid. la edición del prólogo del manuscrito *E* en Vicent Josep Escartí, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*, València, Bancaixa, 1997, vol. I, págs. 288-289 y también de Escartí, “Encara sobre València i Ausiàs March al segle XVI”, *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Rafael Alemany, ed., Alacant, Universitat d'Alacant – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1999, págs. 187-189.

³¹ Los poemas 124-126 “podrien haver estat conservats fora de l'arquetip, i afegits en els ambients de l'ausiasmarquisme valencià del segle XVI. En aquest cas, podrien haver estat incorporats a un antígraf tardà i no autorial”, Vicenç Beltran, *op. cit.*, pág. 78.

algunos investigadores³². Quien realizó la selección de poemas para la edición *b* lo hizo de manera consciente descartando aquellos poemas que, o bien no estaban en la mayoría de testimonios, eran de otro estilo y tema o no encajaban en la manera de componer poesía del poeta valenciano.



Cancionero F, folio Xlv, poema 12

Antes de seguir con nuestra exposición conviene que nos refiramos a qué se entiende por original de imprenta, pues el caso de *D* es un tanto excepcional. El original o copia de amanuense es “un manuscrito concebido para su uso en los talleres de imprenta como modelo para preparar una edición”³³. Lo habitual

³² Ya Jaume Massó Torrents apuntó “no semblen ser d’Ausiàs March (especialment el segon)”, *Manuscrits Catalans de la Biblioteca Nacional de Madrid. Notícies per un catàleg raonat*, Barcelona, L’Avenç, 1896, pág. 8. Vid. al respecto la argumentación de Ramírez Molas, “El problemàtic cant 128 d’Ausiàs March i la tradició manuscrita”, *Estudis universitaris catalans*, 24, 1980, págs. 497-512. Sin embargo, como muy bien ha apuntado Archer, desde el punto de vista de la transmisión de los textos, no hay argumentos que nos lleven a considerar que Ausiàs March no fue su autor y, aunque pueda haber dudas -imposibles de resolver-, hay que considerar de March todos aquellos poemas que han sido atribuidos a él por la tradición (Archer, *op. cit.*, págs. 22-23).

³³ Sonia Garza Merino, “La cuenta del original”, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico, dir., Pablo Andrés y Sonia Garza, eds., Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pág. 65. Este trabajo de Sonia Garza presenta al final una nota bibliográfica con estudios e investigaciones sobre originales de imprenta, agrupados por países, en las págs. 89-95. Vid. también al respecto Francisco Rico, “Cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro”, *El texto del “Quijote”. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2005, págs. 58-59, especialmente las notas 11 y 12.

era que la imprenta trabajara con una transcripción realizada por un amanuense contratado a tal efecto. Esa transcripción en limpio se conocía como el “original”. Este tipo de manuscritos conservan en su gran mayoría unas señas inconfundibles, que revelan su vida en el taller tipográfico. El Cancionero *D* conserva esos signos o marcas pero entendemos³⁴ que no fue concebido ex profeso como original de imprenta sino que fue un manuscrito que llegó al taller y sobre él trabajaron los operarios de la imprenta. Se utilizó directamente el códice como original, de ahí el complejo sistema para indicar el orden en que debían colocarse los poemas en la edición. Por otra parte, el hecho de que estén algunas de las anotaciones, sobre todo en los márgenes, casi borradas, indica que hubo intención de limpiar el manuscrito de las huellas que le quedaron de la imprenta, seguramente para restituirlo en las mejores condiciones a su dueño³⁵.

Pero volvamos al taller tipográfico del siglo XVI. Cuando el manuscrito o copia llegaba al obrador, era examinado por el maestro o un cajista veterano para formarse una idea de conjunto del trabajo que iba a exigir la futura edición. En los contratos solía estipularse la clase de papel, el tamaño del volumen, el diseño, el cuerpo de los tipos, la decoración e ilustración, el número de ejemplares y el ritmo del trabajo³⁶. Había que calcular la extensión total de texto que se iba a imprimir y después planificar la estructura de los cuadernos que formarían el libro³⁷. La disposición en cuadernos condicionó la tarea llevada a cabo en las imprentas, pues la composición y la impresión de textos no se realizaba siguiendo el orden natural en que aparecen en el ejemplar acabado. La unidad mínima

³⁴ Coincido con Albert Lloret, *op. cit.*, págs. 106-107.

³⁵ Ya Pagès observó este hecho: “Moltes de les anotacions de les quals estava cobert, són ara mig esborrades. Sembla que havessin volgut, després d'utilitzar-les per l'impressió, fer-les desaparèixer i tornar tot lo possible el manuscrit al seu estat primitiu”, *Les obres d'Auzias...*, pág. 24.

³⁶ Se han conservado contratos y convenios de Carles Amorós con distintos libreros de Barcelona para la estampación de diversas obras. Como por ejemplo la impresión de las obras de Boscán y Garcilaso; el contrato tuvo lugar entre Boscán y el librero Joan Bages, quien encargó la impresión a Carles y Joan Amorós -su hijo- (documentos 465 y 466) o el contrato entre el librero Jaume Manescal y Carles y Joan Amorós sobre la impresión de las *Cròniques d'Espanya* de Pere Miquel Carbonell, en 1545 (documento 486). Vid. la edición de los contratos en Josep M. Madurell Marimón y Jordi Rubió i Balaguer, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, Gremio de Editores, de Libreros y de Maestros Impresores, 1955). Por desgracia no ha aparecido el contrato para la estampación de les *Obres* de Ausiàs March, ni el de 1543 ni el de 1545.

³⁷ Vid. Lotte Hellinga, “Cajistas y editores: algunos aspectos de la preparación de textos para la imprenta en el siglo XV”, *Impresores, editores, correctores y cajistas. Siglo XV*, Pablo Andrés Escapa, trad., Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, págs. 95-102.

de impresión era el pliego. Como un pliego se imprimía primeramente por un lado y luego por el otro, es decir, por formas³⁸, el cajista necesitaba organizar los trozos de original que correspondían a cada una de las páginas de la futura copia impresa en la secuencia predeterminada y no simplemente numérica. Era un trabajo delicado y complejo pues los errores cometidos en la cuenta del original tenían inevitablemente consecuencias para el texto, pues los cajistas³⁹ tenían que solucionar sobre la marcha los problemas planteados, a veces incluso a base de añadir o suprimir texto⁴⁰. La edición de Carlos Amorós está estampada en cuarto, es decir, el pliego está doblado dos veces. Esto significa que el cajista debía componer cuatro páginas por cada forma. Pero es que además en *b* se conjugan dos pliegos en cuarto. El pliego interior tiene en su cara exterior las planas 5, 8, 9 y 12, y en su cara interior, 6, 7, 10 y 11; por otro lado, el pliego exterior tiene las planas 1, 4, 13 y 16 en su cara exterior, y 2, 3, 14 y 15, en la interior. Por eso era tan importante calcular el contenido exacto de cada página. Las marcas de trazo de corte son visibles en la mayoría de casos en *D*, e indican el punto exacto en el manuscrito donde el cajista acabó la composición de una página⁴¹. Hay otro tipo de señal –que vemos también en *D*– que consiste en una combinación de números y letras que indica la plana y la letra del cuaderno en que el cajista está trabajando, y que en ocasiones se acompaña del número de página que corresponderá a la plana de la edición. Se trata de la signatura. Teniendo en cuenta que el cajista compone siempre desde un punto de la copia hacia delante, la signatura correspondiente a la plana siguiente se añadía cuando hubiese acabado de componer una plana. Por desgracia, la mayoría de este tipo de signos en el manuscrito son poco visibles a simple vista; ya hemos dicho que

³⁸ La composición por formas era el método más habitual; el original de imprenta, que era continuo, esto es, por páginas, se transformaba en una serie de piezas discontinuas que después tenían que casar en cada una de las caras de un pliego, según el formato elegido previamente (vid. José Manuel Lucía Megías, “Escribir, componer, corregir, reeditar, leer”, *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (Siglos XIII a XVIII)*, Antonio Castillo Gómez, ed., Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003, pág. 217).

³⁹ Era habitual que dos componedores trabajaran coordinándose en la impresión de un libro. De hecho Lloret entre los signos y anotaciones distingue dos maneras de marcar diferentes, que corresponderían a dos oficiales distintos, vid. Lloret, *op. cit.*, págs. 113-114.

⁴⁰ Lloret ha localizado un caso en *D* en que se contó mal el original y tuvieron que suprimirse algunas estrofas, concretamente de los poemas 116 y 119: “In *D* si possono riscontrare saltuariamente alcune crocette che indicano la soppressione di alcune stanze non incluse nell’edizione a stampa (175v, 176v, 185v, 186v). Queste stanze mancanti ci rivelano come fu stampato uno dei fascicoli e sono esemplari dell’effetto che la stampa ebbe sulla trasmissione dei testi”, Albert Lloret, *op. cit.*, pág. 116.

⁴¹ Hay veces que nos encontramos marcas de corte próximas entre sí; son prueba de que el cajista hizo varios intentos de acomodar el texto manuscrito al espacio que tenía; vid. Sonia Garza, *op. cit.*, pág. 76.

intentaron borrarlos. Lloret, con ayuda de la lámpara de Wood, ha podido leer en casi todos los folios estas marcas y las ha reproducido en la “Tavola 2: La stima delle pagine nel Ms. D”⁴². En ocasiones hay anotaciones muy breves, una palabra, una corta frase, escritas por cajistas en el transcurso de la composición del texto con el fin de informar de algún detalle o dificultad. A veces son difíciles de interpretar. Otro signo que vemos en *D* es una línea horizontal que indica al cajista el espacio en blanco de separación que tiene que dejar entre los primeros ocho versos y el dístico final en las estrofas de 10 versos, en los poemas 87 (fols. LXXVIIIr-LXXXIIIv), 112 (fols. CLIIv-CLXIIv) y 113 (fols. CLXIIv-CLXVIIIv).

En las imprentas había también correctores. El corrector era, en palabras de Francisco Rico, “uno de los máximos protagonistas del proceso de la imprenta en el Siglo de Oro”⁴³, pero su figura no ha sido suficientemente estudiada. En primer lugar porque a veces no aparece nombrado como tal ni en los contratos ni en los libros, por lo menos en los primeros tiempos de la imprenta, pero sabemos de su oficio y dedicación, fuera el propio maestro, uno de los componedores con más experiencia o una persona contratada a tal efecto⁴⁴. Trevor J. Dadson, a través del estudio de los diversos manuales de imprenta de los siglos XVII y XVIII, llega a la conclusión de que “hubo por toda la Europa del Siglo de Oro unas prácticas muy parecidas en lo concerniente al papel del corrector en la imprenta”⁴⁵. Podríamos hablar de dos fases distintas en la labor de la corrección. En primer lugar el corrector debía revisar el original de imprenta, realizando la “actualización” lingüística: era el responsable de la

⁴² Albert Lloret, *op. cit.*, págs. 121-124.

⁴³ Francisco Rico, *op. cit.*, pág. 75.

⁴⁴ Para una tipología de los tipos de corrector, vid. Lucía Megías, *op. cit.*, págs. 220-221. En cuanto a la imprenta en Barcelona tenemos nombres de correctores en algunos colofones. El más antiguo corrector catalán conocido es Joan Ferrer -“studiorum humanitatis amantissimus”-, que estaba en 1478 revisando los comentarios de Santo Tomás a las *Éticas* y las *Políticas* de Aristóteles. Otros correctores de los que se tiene noticia son el maestro Aleix, que corrigió la edición catalana del *Regiment de Prínceps*, y el teólogo fray Pere Llopis que revisó en 1482 el *Josefo* catalán. De las impresiones de Carles Amorós nos consta que el juez de la curia Francesc Romeu revisó y corrigió el *Apparatus super constitutionibus et capitulis curiarum Cathalonie* (vid. Madurell y Rubió, *op. cit.*, págs. 84-85). Considero que ha sido la personalidad y preparación intelectual del corrector -viendo los nombres conservados- lo que les ha hecho trascender. Si el corrector, como en tantos casos, hubiera sido simplemente un cajista o un operario más del taller, por mucho que fuera el más culto y preparado, no hubiera pasado su nombre ni al colofón ni a la documentación contractual.

⁴⁵ Trevor J. Dadson, “La corrección de pruebas”, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico, dir., Pablo Andrés y Sonia Garza, eds., Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pág. 103.

ortografía y la puntuación⁴⁶. Pero tenía que corregir también los errores que, a su entender, presentaba el original⁴⁷. En una segunda fase era cuando revisaba y corregía las pruebas de un pliego antes de su impresión definitiva. Parece ser que se solían sacar dos y hasta tres pruebas de un pliego antes de su validación. Una primera prueba se destinaba al componedor para que en un vistazo rápido quitara los defectos técnicos y corrigiera las erratas obvias (uso de un tipo equivocado o mala posición de un carácter). Después el corrector lo primero que hacía, según Alonso Víctor de Paredes en su *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, era “certificarse si están ciertos los folios conforme las firmas, y si ay algún yerro en los títulos de las planas”⁴⁸. Después comprobaba que las palabras del original se habían reproducido de la manera más fiel en el estilo ortográfico fijado y de nuevo corregía las erratas que no habían sido advertidas previamente. Sin embargo, parece que en algunos casos la prueba pasaba directamente al corrector⁴⁹. El corrector trabajaba estrechamente con los cajistas para ir resolviendo las dudas y problemas que se iban planteando sobre la marcha. Quiero traer a colación aquí unas palabras de Dadson porque son reveladoras acerca del importante papel del corrector, que no se limitaba a corregir pruebas sino que iba mucho más allá:

Quando no había trabajo suficiente para mantener ocupado al corrector, se le daban otras tareas como reescribir, cotejar y corregir manuscritos, hacer índices, organizar glosarios, confeccionar diccionarios; trabajos, como se ve, correspondientes a su nivel y formación intelectual, pues los correctores, aunque no eran los mejor pagados de una imprenta, se consideraban por encima de los componedores y demás tipógrafos.⁵⁰

A la luz de estas palabras era el corrector quien confeccionaba las tablas e índices, las posibles reestructuraciones (distribución en capítulos, agrupación de poemas), las glosas de vocabulario, seguramente todo ello de acuerdo con lo

⁴⁶ Vid. como ejemplo un contrato en el que consta lo siguiente: “el impresor debe poner las letras y partes conforme a ortografía aunque esté mal escrito el original”, José Luis Rivarola, “Ortografía, imprenta y dialectalismo en el siglo XVI. El caso de Pedro Cieza de León”, *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Salamanca, 22-27 de noviembre de 1993*, I, Alegría Alonso González et al., eds., Madrid, Arco Libros, 1996, págs. 887-898, y otros ejemplos que extracta Rico, *op. cit.*, pág. 80.

⁴⁷ El impresor gallego Agustín de Paz en 1553 habla del “corretor asalariado para que corrija todos los libros que se imprimen, y éste ha de tener cuidado de corregir **todas las faltas que halla en el original** y que se hacen en la emplenta”, cf. Rico, *op. cit.*, pág. 76, nota 6 (la negrita es nuestra).

⁴⁸ Cf. Dadson, *op. cit.*, pág. 105.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 103

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 110

pactado con el editor, claro está. Nos referimos a lo que Lucía Megías ha denominado “paratexto”:

Conjunto de elementos verbales y gráficos gracias a los que el texto se convierte en libro, a los que el texto se viste de los ropajes de un género editorial, como pueden ser título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones.⁵¹

Creo conveniente subrayar pues, que una parte importante de los fenómenos que afectan a la forma y a la substancia de una obra en su paso por un taller tipográfico se debe imputar al corrector. Y la transformación que sufrió el original, que fue el Cancionero *D*, para convertirse en la edición *b*, se debió en gran parte al corrector, que guió todo el proceso, aunque no podemos saber qué pautas le había impuesto el editor o librero que contrató a Carles Amorós para la edición o qué innovaciones fueron fruto de su iniciativa. Por desgracia carecemos de estos datos, pues no se ha conservado el contrato que podría arrojar luz sobre esta cuestión. Tampoco nos aporta referencias al respecto el colofón.

En el cancionero *D* encontramos un sinfín de anotaciones que “corrigen” el original en distintos sentidos. Desde el punto de vista ortográfico encontramos

– La adición de “h” inicial a monosílabos empezados por vocal, añadida especialmente a la conjunción copulativa *e*, y a la forma verbal *a*, tercera persona del presente de indicativo de *haver*; también a la conjunción disyuntiva *o*. Aparece antepuesta además a las formas del verbo *oir*⁵². Es una “h” pequeña, en tinta más tenue, a veces puesta al margen si abre el verso la conjunción o simplemente antes de la palabra en cuestión. Puede observarse en muchos lugares del cancionero. El hecho de que no esté la corrección en todo el manuscrito no significa que no haya sido sistemático el uso de esta “h” en el impreso⁵³, salvo falta u omisión. Según se desprende de los otros originales de imprenta conservados, como ha señalado Francisco Rico, el corrector “no parece que normalmente viera todo el manuscrito con ese criterio: le bastaba tomar unas cuantas páginas, quizá en relación con el reparto del texto entre los componedores, y marcar en ellas las principales soluciones gráficas que a su juicio debían adoptarse”⁵⁴.

⁵¹ José Manuel Lucía Megías, *op. cit.*, pág. 226.

⁵² También en otros casos, por ejemplo se restituye la *h* al nombre propio en *p\h/edra*, v. 25 del poema 15, fol. XIVv.

⁵³ En la edición *c*, estampada dos años más tarde por el mismo impresor, fue suprimido este uso de la hache.

⁵⁴ Rico, *op. cit.*, págs. 80-81. Las otras indicaciones sobre cambios ortográficos siguen la misma pauta, sólo están en algunas partes del manuscrito. Algunos investigadores consideraron

- En los nombres propios la corrección en mayúscula de la inicial; simplemente está la letra superpuesta a la minúscula.
- La introducción de apóstrofes y algunos signos de puntuación, especialmente comas.
- La marca de cesura, aunque en este caso no puedo afirmarlo con total seguridad, sí me parece obra del corrector porque está en tinta más clarita y no se observa en todo el Cancionero.

He observado una regularización ortográfica en el impreso que no he visto reflejada en el códice, quizás porque no era necesario marcarla dada la simplicidad de la corrección. Se trata de la sustitución sistemática de la letra “ñ” castellana, habitual en *D*, por el dígrafo “ny”, acorde con el uso ortográfico del catalán.

Hay otros cambios o correcciones que afectan a las rúbricas. Muchas de las menciones que hay en el manuscrito al autor, a manera de rúbrica en algunas partes del códice o encabezando poemas, son tachadas, lo cierto es que en el impreso fueron eliminadas todas. En cambio, en la misma letra pequeña y tinta débil se incorporan algunas rúbricas, la más frecuente es la palabra *tornada*⁵⁵, cuando no figuraba originalmente en *D*⁵⁶; a veces están indicadas sólo las tres primeras letras, *tor*⁵⁷ o incluso solamente *to*⁵⁸. Funcionan a manera de aviso para que a la hora de componer la página se escriba. En la rúbrica *Esparsa* que aparece en *D* es sistemáticamente corregida la “s” larga poniendo encima de ella la “ç”, que es como aparece en el impreso⁵⁹. Otra rúbrica que pasa al impreso pero con grafía distinta es *Estrams*. En el manuscrito suele aparecer además acompañado del nombre del autor, y en el impreso se incorpora la “p” *Estramps*⁶⁰. Por último quiero referirme a una rúbrica que refleja la reordenación de los poemas en *b*; me refiero a *obres de mort*, figura en el folio CXCv, tal como está en la edición. Estas rúbricas no fueron borradas, seguramente porque sólo fueron limpiados los márgenes.

por este motivo que la anotación era totalmente arbitraria, cuando en verdad se trataba de una técnica de trabajo habitual en las imprentas.

⁵⁵ Vid. por ejemplo folios III, XXI, XXXVII.

⁵⁶ En contadas ocasiones figura.

⁵⁷ Folios XV, XXXIX, LXXV, CXLVII.

⁵⁸ Folio XXXIIv.

⁵⁹ Por ejemplo en los poemas 81, 82 y 83, que están en los folios LXXVI-LXXVII. Estos poemas llevan además al final, seguramente por ser breves, la palabra *fi*, justo debajo del último verso en el margen derecho.

⁶⁰ Vid. la rúbrica al poema 45, fol. XL: *estrans de mossen Osias March*, que está en el folio XLIIv de la edición debidamente modificada.

Hay otras adiciones y supresiones de mayor entidad, como son las siguientes:

– Glosas en los márgenes de algunas estrofas, que son aclaraciones léxicas⁶¹. En su mayoría se leen con dificultad, por estar medio borradas y por estar escritas en letra más pequeña y en tinta tenue. Eran las indicaciones para los componedores o cajistas, pues están colocadas estratégicamente en el mismo lugar en que luego figuran en la edición, me refiero al lado de un verso en concreto. Por ejemplo en el poema 21, folio XXr “ben ahuirat/ per ben auenturat”, al margen de los versos 7 y 8 como en *b* (f. Vr)⁶². Hay algunas glosas, según ha observado Lloret⁶³, que no figuran en el texto impreso y en algunos casos, están dislocadas; también hay alguna glosa en la edición que no se ve en el manuscrito, pero se trata de excepciones.

– Adición de palabras, normalmente monosílabos, para corregir los versos hipométricos (normalmente interlineadas). O supresión de palabras cuando hay hipermetría. Veamos algunos casos de adición

Poema 26 v. 59 E quant uso llou no trob raho ne rima *FNABEG₂HK* : (E)
quant *D* : puix⁶⁴ quant *D* : puys quant *bcde*

Poema 14 v. 26 Car be ha dat aygua magranda set *FABEG₂HKL* : car be
ha dat \prou/⁶⁵ aygua a magran set *D* : car be ha dat prou aygua a magran
set *bc* : prou ayguamarga set *d* : aygua magrande set *ND* : aygua a ma gran
set *a*

– Cambios de una palabra por otra. Se tacha una y aparece la solución propuesta interlineada o en el margen del verso. O en otros casos simplemente corregida encima (lo que dificulta a veces la lectura de lo que había escrito primeramente en el Cancionero). Hay diferentes tipos de llamada para avisar al cajista, normalmente puntos en el margen.

⁶¹ Estas glosas en la edición *c* pasaron de los márgenes de las estrofas a figurar agrupadas con la tabla. Vid. “Els vocabularis barcelonins d’Ausiàs March al segle XVI”, *Miscel·lània Pere Bohigas 3 = Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 6, 1983, págs. 261-290.

⁶² Lloret da cuenta del uso de anotaciones marginales en ediciones italianas de 1532, 1533, 1534, *op. cit.*, pág. 119. De todas formas el uso de la glosa es práctica común en los cancioneros manuscritos del cuatrocientos, uso que, sin duda, pasó a los textos impresos.

⁶³ Lloret, *op. cit.*, pág. 119.

⁶⁴ Adición al margen en otra letra, la de las correcciones. Seguramente quien revisó el original vio que faltaba una sílaba, pues en *D* no está la conjunción inicial que sí hay en los otros ms. Por ello tuvo que añadir alguna palabra para que el verso no fuera hipométrico.

⁶⁵ “prou” interlineado no estaba originalmente en *D*. El verso en el manuscrito *D* era hipométrico al copiar “gran” por “granda”; el corrector decidió añadir “prou”.

Poema 19 v. 24 que tendrels *FNAEG₂KL* : quan ~~tend~~met/ rels *D*⁶⁶ : que metrels *bcde*

Poema 21 v. 8 No es en mi car desig me confon *FNBE₂HL* : No es en mi que desig me confon *AL* : No es encar desig molt me confon *D* : ço que no es car tot mon desig confon *correcció interlineada en D*⁶⁷ : ço que nos car tot mon desig confon *bcde*

– Correcciones en la tabla, en el sentido de supresión de algunos incipit cuando los poemas no están en el texto impreso, cambios de lugar de los poemas debido a los cambios ortográficos previos. Así un poema que empezaba con la letra “O” por ejemplo, si ahora lo hace con “H”, tiene que aparecer en el apartado de los textos que comienzan por “H”, como sucede con el poema 19 (*Hoiu hoiu tots los que be amats*). A veces se tacha parte del incipit de un poema y se restituye de otra forma, que será luego la que aparezca en la edición; cuando esto sucede se marca con el signo / en el margen del verso. Los incipits de los poemas que figuran en la edición llevan todos un punto en el margen en la tabla del manuscrito y los que fueron suprimidos no tienen ese punto.

Casi todas estas correcciones y cambios, tanto supresiones como adiciones, han pasado al texto impreso. Y en su mayoría, a las ediciones posteriores. Ya señaló Josep Lluís Martos que “a partir de la edición de Carles Amorós de 1543, todos los editores de March del siglo XVI tienen como referente las impresiones anteriores”⁶⁸. El estudio de las variantes revela de manera clara que las ediciones *cde* derivan de *b*⁶⁹ y de las correcciones que se hicieron en el manuscrito *D*; con todo Juan de Resa hizo una revisión a fondo y tuvo acceso al menos a otro testimonio a la luz de algunos cambios que se observan pero casi siempre partió de *bc*⁷⁰. Lo curioso del caso es que el “corrector” del manuscrito *D* no parece tener otro manuscrito de Ausiàs March a la vista, pues los cambios importantes, me refiero a los que no afectan a monosílabos o a letras o a faltas evidentes (susceptibles por tanto de ser corregidas), no están en ningún otro testimonio,

⁶⁶ En el manuscrito *D* figura tachada la lección original, “~~tend~~”, y encima interlineado pusieron “met”, y luego pasó a las ediciones.

⁶⁷ Aparece todo el verso tachado en el manuscrito e interlineado aparece en letra del corrector el verso propuesto que será el que figura en los impresos.

⁶⁸ Josep Lluís Martos, “La restauración de las obras de Ausiàs March: los cancioneros impresos del siglo XVI”, *I Canzonieri di Lucrezia. Los Cancioneros de Lucrecia*, Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, eds., Padova, Unipress, 2005, pág. 420.

⁶⁹ En el impreso *b* hay también numerosas faltas y cambios con respecto a *D*; casi todos pasaron a las ediciones *cde*.

⁷⁰ Como también ha señalado Martos: “El cancionero impreso *d* es deudor de la tradición textual de *b* y *c*, a pesar de que puedan yuxtaponer otros materiales”, *op. cit.*, pág. 420. Para la reestructuración llevada a cabo en la edición *d* vid. Martos, *op. cit.*, especialmente págs. 420-422

son enmiendas del “corrector”, y me refiero con este nombre a la persona concreta que revisó el original e hizo estos cambios, que, según los usos de la época eran los correctores en las imprentas. A veces incluso el corrector no entiende el verso, o no le parece bien tal como está, y lo rehace a su modo, creando soluciones nuevas. Claro que no podemos saber si había otro cancionero de March que hoy podría estar perdido⁷¹, pero todo apunta a que los cambios y correcciones son fruto de la revisión en el taller de Carles Amorós. Por otro lado, todas las lecciones singulares del Cancionero *D*, pasaron sistemáticamente al impreso (salvo falta o error de la edición⁷²), lo cual podría indicar que el texto no fue colacionado con otro testimonio en la imprenta. Naturalmente estas consideraciones están hechas a partir de una colación parcial de los dos testimonios y por tanto, aún no pueden ser concluyentes.

Para acabar quiero referirme brevemente al Cancionero *D* y a las circunstancias que lo pudieron llevar al taller impresor de Carles Amorós. El promotor de las ediciones barcelonesas de Ausiàs March fue Ferran Folc de Cardona, que era admirador y fiel lector del poeta valenciano, según escribió Joan Boscà en la dedicatoria a Beatriz Fernández de Córdoba y Figueroa, la duquesa de Somma, la esposa de Folc de Cardona⁷³. Los Cancioneros *B* y *K* fueron hechos por encargo del Almirante de Nápoles y ejecutados por Pere Vilasaló, el primero en 1541 y el segundo en 1542. Ya Pagès señaló la semejanza de las encuadernaciones de los tres códices: “Sembla adhuc que·l manuscrit *D* li hagués pertangut, així com *B* y *K*, si ·n judiquem les semblances que presenten les relligadures d’aquests tres manuscrits”⁷⁴, lo que vincularía el

⁷¹ Tenemos noticia de tres códices que se perdieron en un incendio que hubo en 1671 en el monasterio de El Escorial, pero seguramente hubo bastantes más que desaparecieron (quedan referencias en inventarios). Vid. Archer, *op. cit.*, págs. 12 (nota 2) y 20.

⁷² Me refiero a un error hecho en el momento de la impresión por los operarios del taller y que no fue advertido.

⁷³ “Destos proençaes salieron muchos authores ecelentes catalanes, de los quales el más celebrado es Osias March, en loor del qual, si yo agora me metiesse un poco, no podría tan presto bolver a lo que agora traigo entre las manos. Mas basta para esto el testimonio del señor Almirante, que después que vio una vez sus obras las hizo escribir con mucha diligencia y tiene el libro dellas por tan familiar como dizen que tenía alexandre el de Homero”. La carta a la duquesa de Soma está en *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega*, impresas en Barcelona por Carles Amorós a 20 de marzo del mismo año 1543. Tomo el texto de Escartí, *La primera edició valenciana...*, pág. 48.

⁷⁴ Pagès, *Les obres d’Auzias...*, pág. 27. Es de la misma opinión Lloret: “Il possessore originario di *D* era con tutta probabilità Ferran de Cardona [...] Da notare che i motivi decorativi a secco e dorati presenti sul rivestimento in cuoio de *D* sono identici a quelli del Ms. 2025 della Biblioteca de Catalunya di Barcellona, completato il 24 aprile 1542 su richiesta dell’Ammiraglio”, *op. cit.*, pág. 107, nota 10. Beltran ha subrayado también la gran semejanza entre la encuadernación de *B* y *K*: [describiendo *K*] “La relligadura és renaixentista, en pell amb

manuscrito *D* a la casa de Ferran Folc de Cardona. Por otra parte, los poemas finales del Cancionero *D* están relacionados desde el punto de vista textual, como ha señalado Archer⁷⁵, con el manuscrito *B*, cuyo poseedor fue con certeza Folc de Cardona. Con estas premisas no sería descabellado considerar que efectivamente el Cancionero *D* hubiera pertenecido a Ferran Folc de Cardona y que desde su casa hubiera llegado a la imprenta, quizás elegido por ser “mejor” o “más completo” que los otros dos códices de su propiedad.

Hay un controvertido documento publicado por Madurell y Rubió, en que Lluís Pedrol solicita al Rey privilegio por tres años para imprimir las obras de Ausiàs March. Está sin fechar y Madurell comenta que “no parece original”⁷⁶, pero no explica el motivo de sus dudas. No lleva fecha pero Pagès interpretó que debía de referirse a la edición *b*, conjeturando a partir de ahí que el manuscrito fue obra de Lluís Pedrol⁷⁷. Dice el documento

Luis Pedrol de muchos días a esta parte a procurado de aver a su mano y juntar todas las obras de Ausias March, poeta catalán, que, en muchas partes derramadas y casi perdidas se hallaban, nunca hasta agora impressas, y aquellas corregir de muchos vicios que, por descuydo de los escriptores, en ellas avía, a fin de que así correctas, juntas y reduzidas a su devida forma se imprimiesen, y la memoria de tan digno varón yamás se perdiesse. Y porque en ello a sostenido muchas vigalias, costas y trabajos, suplica por tanto a V. Ma. sea de su merced concederle privilegio que las pueda hazer imprimir.⁷⁸

Según estas palabras las obras de March no habían sido impresas todavía. Ésta es una de las objeciones para considerar que efectivamente se refiera a la edición de 1543, porque ya en 1539 se estampó la considerada *princeps*, la edición valenciana de Baltasar de Romani⁷⁹. De hecho Rubió aclara “Mi abuelo Rubió y Ors opinó que se refería a una edición anterior a la de Valencia de 1539”⁸⁰. Y podría ser así pues sólo van cuatro años entre la edición de 1539 y la

daurats, d'estil napolità, coetània del manuscrit. Els talls són daurats i cisellats, com al manuscrit *B*, i, com queda dit, aquestes característiques podrien pertànyer a la biblioteca de Folc de Cardona”, *op. cit.*, pág. 172. Los mismos cortes dorados y labrados presenta el manuscrito *D*.

⁷⁵ Aunque no parecen derivar uno de otro, por lo menos *D* no procede de *B*. Podrían tener un antecedente común; vid. Archer, *op. cit.*, págs. 29-30.

⁷⁶ Doc. 476, Madurell y Rubió, *op. cit.*, pág. 830.

⁷⁷ Pagès, *Les obres d'Auzias...*, pág. 63.

⁷⁸ Doc. 476, Madurell y Rubió, *op. cit.*, pág. 830. En el verso del documento -que no en el propio texto- y con otra letra, el almirante Folc de Cardona recomienda la petición.

⁷⁹ Sobre esta edición vid. Vicent Josep Escartí, *La primera edició valenciana de...*, (incluye facsimil) y Maria Mercè López Casas, “La recepció d'Ausiàs March al segle XVI: l'edició de Romani (1539)”, *Caplletra*, 34, Primavera 2003, págs. 79-110.

⁸⁰ Madurell y Rubió, *op. cit.*, pág. 830 en nota. Archer es de la misma opinión: “El document pot referir-se a una edició ja perduda -o que no es va realitzar- d'abans de 1539” y hace

de 1543. En caso de ser un documento auténtico podría referirse a una primera edición en Barcelona que nunca tuvo lugar porque fue antes la valenciana. Además Baltasar de Romani sí obtuvo privilegio según consta en la portada y la edición de Barcelona 1543, no⁸¹. También podría apuntar a que no se habían impreso “**todas**” las obras de March, tal como dice el documento, pues en él se insiste en que sus obras están “en muchas partes derramadas”. En cualquier caso, no se puede deducir sólo a partir de este documento que el ejecutor del manuscrito *D* fuera Lluís Pedrol⁸², como hizo Pagès. Lo que sí se puede asegurar es que Lluís Pedrol era secretario del Almirante de Nápoles en 1543 y que anduvo en tratos con Carles Amorós, porque así consta en otros documentos cuya autenticidad no ha sido cuestionada. Pedrol establece convenio con el comerciante de Barcelona Miquel Salavert y con los impresores Carles y Joan Amorós –su hijo– sobre la impresión de una obra de Paulo Jovio, traducida al castellano⁸³. Este comerciante Miquel Salavert fue también apoderado de Lluís Pedrol (“familiaris domus admirantis de Nàpols”) para vender a los libreros de Barcelona, Jaume Llacera y Joan Guardiola, 800 ejemplares del Comentario de Paulo Jovio⁸⁴; en este documento Pedrol actúa como un verdadero editor, representado por Salavert, y vende los 800 ejemplares que se imprimieron de la obra a los dos libreros para su distribución. Lástima que hasta la fecha no tengamos más documentación que nos pueda revelar si Pedrol intervino, como comisionado de Folc de Cardona, en la llegada del manuscrito *D* al taller del maestro Amorós. La coincidencia de fechas y la conexión con el impresor están probadas pero por ahora no se puede afirmar nada más.

En cuanto a la intervención de Joan Boscà en la edición *b*, sugerida porque su poesía fue también estampada en el taller de Carles Amorós y en las mismas fechas, además de por la querencia del poeta barcelonés por Ausiàs March, atestiguada en su obra⁸⁵ y en la mención explícita al autor en la *Carta a la*

notar además que el impreso valenciano de 1539 no indica que es la primera edición de las obras de Ausiàs March, lo que hubiera sido un buen reclamo publicitario; Archer, *op. cit.*, pág. 14.

⁸¹ La obtención de la licencia real o privilegio se hacía constar en las impresiones.

⁸² Madurell y Rubió opinan sobre Pedrol: “Fue una especie de agente cultural de Folch de Cardona en sus actividades de mecenas [...] pero no fue autor material ni directo del establecimiento de ningún texto”, *op. cit.*, pág. 831.

⁸³ Documento 474, de 8 de abril de 1543. Sólo se conoce el encabezamiento del contrato de Pedrol y Salavert con los impresores Amorós, de manera que es difícil saber la respectiva intervención de los dos primeros en el negocio (Madurell y Rubió, *op. cit.*, pág. 834).

⁸⁴ Documento 478, de 12 de enero de 1544, *op. cit.*, pág. 833.

⁸⁵ Para la influencia de Ausiàs March en Boscà, vid. Marinela Garcia Sempere, “La relació de l’obra poètica de Joan Boscà amb la d’Ausiàs March”, *Miscel·lània Germà Colon 6 = Estudis de*

duquesa de Soma, habrá que esperar de nuevo al hallazgo de nueva documentación sobre la figura de Folc de Cardona y su círculo⁸⁶, tan importante para la poesía catalana y castellana del siglo XVI.

El hecho de que el Cancionero *D* haya pertenecido a la Casa de Medinaceli⁸⁷ sí podría ser un hecho a considerar para relacionarlo con Ferran Folc de Cardona. Pues los Cardona emparentaron con los Medinaceli en un momento en que ambos linajes acumulaban muchos títulos: Catalina Antonia de Aragón Folc de Cardona, IX duquesa de Cardona⁸⁸ se casó a finales del siglo XVII con Juan Francisco de La Cerda Enríquez de Ribera, el VIII duque de Medinaceli, quedando unidas las dos casas. Podría ser, pues, que el Cancionero que había sido del Almirante de Nápoles pasase al rico fondo de Medinaceli. De lo que sí tenemos documentación es de cómo pasó el Cancionero *D* desde la Casa de Medinaceli a la Biblioteca Nacional de Madrid. Paz Melia, que fue archivero de la Casa ducal, nos explica que en el año 1879 desaparecieron varias obras de la Casa de Medinaceli, entre ellas un manuscrito de Ausiàs March. El señor Octavio de Toledo, que era a la vez Jefe del Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional y archivero bibliotecario de la Casa de Medinaceli, en seguida quiso hacer constar que la Biblioteca Nacional había

Llengua i Literatura Catalanes, 33, 1996, págs. 98-108; y Bienvenido Morros, “El *canzoniere* de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543)”, *RFE*, 85/2, 2005, págs. 245-270 y “Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las *Obras* de Boscán”, *RFE*, 88/1, 2008, págs. 89-123.

⁸⁶ Ferran Folc de Cardona y Anglesola era hijo de Ramon Folc de Cardona, Duque de Soma, Virrey y Almirante de Nápoles, Conde de Albento y conde consorte de Palamós por su matrimonio con Isabel Enríquez de Requesens, a su vez Condesa de Oliveto. Se casó con Beatriz Fernández de Córdoba y Figueroa, nieta del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba. Como su padre, destacó en expediciones guerreras y recibió de manos de Carlos I el título de Gran Almirante de Nápoles. Eulàlia Duran fecha su estancia en Barcelona desde 1538, donde residió hasta la fecha de su muerte, en 1571 (Duran, “La valoració renaixentista d’Ausiàs March”, *Homenatge a Arthur Terry I = Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 35, 1997, pág. 99). La rama menor de los Cardona de Bellpuig pasó a ser la principal en el siglo XVI gracias a la figura del Virrey y Almirante de Nápoles Ramon Folc de Cardona, nacido en 1467, hijo de Anton, Señor de Bellpuig, y de Castellana de Requesens (vid. Santiago Sobrequés i Vidal, *Els barons de Catalunya*, Barcelona, Vicens-Vives, 1961, pág. 198).

⁸⁷ “Ha sigut fins a 1879 propietat dels ducs de Medinaceli, sense que poguem saber en quina epoca va entrar a la llur biblioteca”, Pagès, *Les obres d’Auzias...*, pág. 27.

⁸⁸ Catalina Antonia de Aragón Folc de Cardona (1635-1697) era Duquesa de Cardona y de sus Casas agregadas (Marquesa de Pallars, Condesa de Prades y Ampurias, Vizcondesa de Villamur, Sra. de la Baronía de Entenza, de la ciudad de Tortosa ...). También era IX Marquesa de Denia y Casas agregadas, V Duquesa de Lerma, VIII Duquesa de Segorbe y VII Marquesa de Comares. Vid. *Documentación de la Casa de Medinaceli: Archivo General de los Duques de Segorbe y Cardona*, (Anexo: Apéndice Genealógico), Madrid, Dirección de Archivos Estatales, 1990.

comprado un manuscrito de March al librero Juan Rodríguez y que sospechaba que se trataba del mismo manuscrito desaparecido de la casa de Medinaceli, pero que él no tenía nada que ver en dicho robo. Paz Melia dice que “hubo reclamación oficial y el respectivo expediente, pero por no estar depurado el asunto, no se decretó la devolución”⁸⁹.

⁸⁹ Paz Melia, ed., *Series de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Exmo. Señor Duque de Medinaceli elegidos por su encargo y publicados a sus expensas por...*, 1ª Serie. Histórica. Años 860-1814, Madrid, 1915, xxi.