

En Doiro,
antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica



Organização

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

revisão editorial

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



estratégias criativas

PORTO

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica





UN CANCIONERO «EXTRAVAGANTE» EN LA EDICIÓN VALLISOLETANA DE LAS OBRAS DE AUSIÀS MARCH*

MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS

Universidade de Santiago de Compostela

mamerce.lopez@usc.es

Ausiàs March fue un hombre y poeta del siglo xv que, pese a la distancia cronológica, sigue siendo objeto de atención, y no me refiero en este momento a los filólogos y estudiosos de la literatura y de la cultura, sino a los que siguen interesándose por sus poemas: mujeres y hombres del siglo xxi que leen, compran, se descargan de internet, sus obras. Algunos quizá llegaron a él a través de las canciones de Raimon, a quien estoy escuchando mientras escribo estas líneas, que nos regala al oído la variante valenciana en que hablaba y componía Ausiàs March. Su fuerte y vehemente personalidad, contradictoria, apasionada, en lucha constante contra el mundo, contra los otros seres humanos, contra otras sensibilidades y contra sí mismo, sigue interesándonos más allá del canon literario. La literatura permite, como dijo Francisco de Quevedo, «escuchar con los ojos a los muertos»¹, y verdaderamente esto que nosotros experimentamos al leer sus poemas debieron de sentirlo – salvando las distancias – también sus coetáneos, a juzgar por las palabras que le dedicó el Marqués de Santillana, capaz además de valorar su maestría al considerarlo «grand trovador»².

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, Romancero e Imprenta*, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2014-52266), cuyo investigador principal y coordinador es Josep Lluís Martos.

1. Del soneto *Retirado en la paz de estos desiertos*. Retirado en la paz de estos desiertos / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos.
2. «grand trovador e omne de asaz eleuado spiritu» lo llamó Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana, *El Probemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. xv*, ed. Ángel Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990, p. 60. Véase también Lluís Cabré, «Notas sobre la memoria de Santillana y los poetas de la Corona de Aragón», en Alan Deyermond (ed.), *«Cancionero» Studies in Honour of Ian Macpherson*, London, Department of Hispanic Studies – Queen Mary and Westfield College, 1998, pp. 25-38, y Rafael Mérida Jiménez, «Ausiàs March, matèria de poètica i debat (de Santillana a Lope de Vega)», en *Canelobre. Estudis sobre Ausiàs March*, 39-40 (1998-1999), pp. 211-216.

De igual manera fue ensalzado, venerado e imitado por los autores hispánicos de los siglos XVI y XVII.³ Se ha llegado a acuñar el término «ausiasmarquista», referido a los poetas de los siglos XV-XVI que siguieron o imitaron a Ausiàs March, como fueron Pere Torroella, Pedro de Urrea, Joan Roís de Corella o Francesc Ferrer por citar sólo algunos, tal fue su poder de atracción⁴. Joan Boscà o Boscán, desde su posición de preeminencia y de magisterio entre sus compañeros poetas, pasó a ser el transmisor de la poesía de Ausiàs March a los poetas del primer Renacimiento, y de ahí a toda la lírica castellana del Siglo de Oro⁵. Indudablemente la imprenta tuvo mucho que ver con el éxito y reivindicación del poeta valenciano en los siglos XVI y XVII, cuando la mayoría de sus editores se plantearon recopilar toda la obra del poeta, con clara intención de reconstruir el genuino

3. En lo que se refiere al ámbito catalán, véase Eulàlia Duran, «Defensa de la pròpia tradició davant d'Itàlia al segle XVI» en *Miscel·lània Joan Fuster III*, Barcelona, PAM, 1991, pp. 241-265, y de la misma autora, «La valoració renaixentista d'Ausiàs March», en *Homenatge a Arthur Terry I. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 35 (1997), pp. 241-265. Y también Joan Fuster, «Lectures d'Ausiàs March en la València del segle XVI», en *Estudi General. Homenatge a Joan Fuster*, 4 (1984), pp. 31-55.
4. Podríamos ampliar la nómina con Hug de Rocabertí, Romeu Lluïl, Joan Ferrandis d'Herèdia y Hugo de Urriés entre otros. Véase Lluís Cabré, «From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea, and other Ausiamarchides», en Ian Macpherson & Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, 1997, pp. 57-74; y Francisco J. Rodríguez Risquete, «El mestratge de Pere Torroella», en Sadurní Martí y otros (eds.), *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Girona 2003*, Barcelona, PAM, 2007, vol. III, pp. 337-362.
5. Boscán le llamó «el grande catalán de amor maestro», texto entresacado de la siguiente estrofa: *Y al grande catalán, d amor maestro Aosias March, que en su verso pudo tanto que enriqueció su pluma el nombre nuestro con su fuerte y sabroso y dulce llanto* (edición de las *Obras* de Boscán de Carlos Clavería, Barcelona, PPU, 1991, p. 560). También le encumbró en la epístola a la Duquesa de Soma como «el más excelente autor catalán dentre los provenzales» (tomo la referencia de Vicent Josep Escartí, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*, València, Bancaixa – Universitat de València – Generalitat Valenciana – Biblioteca Nacional, 1997, vol. I, p. 48). En cuanto al predicamento de Ausiàs March, así como el papel de Boscán como transmisor de su poesía, me remito solamente a los estudios de conjunto clásicos, Martí de Riquer, «La influencia de Ausiàs March en la lírica castellana de la Edad de Oro», en *Revista Nacional de Educación*, 8 (1941), pp. 49-74; Juan Manuel Rozas, «Petrarca y Ausiàs March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», en *Homenajes. Estudios de Filología Española*, 1 (1964), pp. 57-75; Rafael Ferreres, «La influencia de Ausiàs March en algunos poetas del Siglo de Oro», en Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, 1979, vol. I, pp. 469-483; Kathleen Mc Nerney, «Ausias March and Juan Boscán», en *Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, PAM, 1979, pp. 195-209, y de la misma autora, *The Influence of Ausiàs March on Early Golden Age Castilian Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 1982. Véase también Marinela García Sempere, «La relació de l'obra poètica de Joan Boscà amb la d'Ausiàs March», en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXXIII. *Miscel·lània Germà Colon*, 6 (1996), pp. 89-108.

«Cancionero de Ausiàs March»⁶. Y a ello hay que añadir las traducciones, ambas publicadas en Valencia: la que hizo su primer editor en 1539⁷, Baltasar de Romaní, identificado recientemente con el poeta de cancionero Comendador Escrivà⁸, y otra, quizá la más divulgada y conocida, realizada por el portugués Jorge de Montemayor, impresa en 1560

6. En orden cronológico está la *princeps* en Valencia, la edición bilingüe de Baltasar de Romaní, estampada en el taller de Juan Navarro, en 1539. Las dos de Barcelona, por el maestro impresor Carles Amorós, en 1543 y 1545, presumiblemente patrocinadas por Ferran Folc de Cardona y Anglesola. La edición de Juan de Resa, estampada en Valladolid, por Sebastián Martínez, en 1555. Y otra edición barcelonesa, en 1560, la de Claudi Bornat, que fue proyectada en la estela de las de Folc de Cardona, tal como se afirma en su prólogo.
7. La edición de Romaní es a la vez la primera traducción castellana, ya que en cada poema a cada estrofa catalana le sigue su correspondiente versión castellana. Reúne solamente 46 poemas. El volumen fue estampado en Valencia por Juan Navarro el 10 de marzo de 1539. Hay facsímil de la edición valenciana de Romaní acompañado de estudio y edición por Vicent Josep Escartí, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*. Sobre este impreso, véase también Maria Mercè López Casas, «La recepció d'Ausiàs March al segle XVI: l'edició de Romaní (1539)», en *Caplletra*, 34 (2003), pp. 79-110, y Albert Lloret, *Printing Ausiàs March. Material Culture and Renaissance Poetics*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013, pp. 17-99. Desde otra perspectiva, la función de Baltasar de Romaní como editor y traductor, véanse las aportaciones de Joan Mahiques i Climent, «D'Ausiàs March a Baltasar de Romaní: les al·lusions morals i teològiques en la «Cántica de amor» impresa en 1539», en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena, II. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, Baena, Ayuntamiento de Baena, vol. 2, 2003, pp. 107-128; y Josep Lluís Martos, «El cançoner G² d'Ausiàs March i l'edició de Baltasar de Romaní», en *Estudis Romànics*, 36 (2014), pp. 273-301; «La variante de traductor», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesia en la impremta antiga*, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2014, pp. 105-117. La traducción de Baltasar de Romaní fue nuevamente impresa en Sevilla por Juan Canalla en 1553, que recuperó de la edición valenciana de 1539 sólo las estrofas castellanas y las volvió a publicar adaptando la lengua a los usos sevillanos de mediados de la centuria. Sobre esta edición véase Maria Mercè López Casas, «La recepció d'Ausiàs March al Segle XVI: l'edició de la traducció castellana de Romaní (Sevilla 1553)», en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Universitat d'Alacant, 2005, vol. II, pp. 979-992.
8. La identificación de Baltasar de Romaní con el Comendador Escrivà en Ivan Parisi, «La verdadera identidad del Comendador Escrivà, poeta valenciano de la primera mitad del siglo XVI», en *Estudis Romànics*, 31 (2009), pp. 141-162.

en casa de Joan Mey, el mismo taller donde publicó su novela *La Diana*⁹. Ambas traducciones fueron reeditadas varias veces, incluso juntas en un mismo volumen¹⁰.

Prueba de todo este interés por Ausiàs March, en copiarlo, editarlo, traducirlo e imitarlo es el número de testimonios que nos han llegado de su extensa obra (128 poemas, unos 10.000 versos). Contamos con trece manuscritos de la segunda mitad del siglo xv y de la primera mitad del xvi, de los cuales dos son *descripti*, más la copia de un poema menor en otro códice, sin contar las citas de estrofas y versos sueltos en otros manuscritos del siglo xv¹¹. Tenemos asimismo noticias de otros tantos códices antiguos que se perdieron¹². Hay también cinco ediciones del siglo xvi, que si de entrada podrían parecer fuentes de carácter secundario, su estudio bibliográfico y textual revela su importancia pues presentan novedades con respecto a los testimonios más antiguos, los manuscritos del siglo xv.

Tantos manuscritos y ediciones han acabado siendo un árbol con muchas ramas y hojas, con brotes tardíos que serían los textos nuevos que aparecen por primera vez en los

9. En realidad Joan Mey falleció en 1556 y tras su muerte se hizo cargo de la imprenta su viuda Jerònima Galés, que estampó libros entre 1556 y 1558 con el colofón de «Viuda de Joan Mey». Al casarse Jerònima con Pedro de Huete, en sus impresiones vuelve a aparecer «Joan Mey» o «En casa de Joan Mey», como es el caso tanto de la traducción de Ausiàs March como de *La Diana* (Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores*, Madrid, Arco Libros, 1996, vol. I, p. 248). Sobre esta impresora, véase también María del Mar Fernández Vega, «Jerònima de Gales. Una impresora valenciana del siglo xvi», en Pedro M. Cátedra y M^a Luisa López-Vidriero (dirs.), M^a Isabel Páiz Hernández (ed.), *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, vol. I, pp. 405-434, así como Rosa M. Gregori Roig, *La impresora Jerònima Galés i els Mey (València, segle XVI)*, València, Biblioteca Valenciana «Nicolau Primitiu», 2012.
10. La de Romaní – como hemos comentado en la nota 7 – se editó en Sevilla en 1553 por Juan Canalla. Y la de Romaní y Montemayor juntas, en Zaragoza, en casa de la viuda de Bartolomé de Nájera, en 1562. La operación editorial zaragozana fue obra del librero Miguel de Suelves, que figura en el colofón: «Fue impresa la presente obra en la muy noble y leal ciudad de Çaragoça, en casa de la biuda de Bartholomé de Nágera, a costa de Miguel de Suelves, alias Çapila, infançon, mercader de libros, vezino de Çaragoça. Acabóse a quatro de março, año de 1562» (tomo la transcripción del colofón de Escartí, *La primera edició valenciana...*, vol. I, 67 nota 13). En la portada del libro, aun cuando en su interior está la traducción de Romaní, sólo figura el nombre de Jorge de Montemayor, lo que pone de manifiesto el prestigio que ya por entonces tenía el poeta portugués. Basándose en el impreso zaragozano, volvió a editarse la combinación Montemayor-Romaní en Madrid, en casa de Francisco Sánchez, en 1579. La versión castellana de Romaní que se incorporó a estas ediciones no procede de la original, la de la primera edición valenciana (1539) sino del impreso de Sevilla (Juan Canalla 1553).
11. Sigo directamente en este resumen a Robert Archer, *Ausiàs March, Obra completa. Apèndix*, Barcelona, Barcanova, 1997, pp. 11-12 y 20.
12. En 1671 en un incendio en la biblioteca escorialense se quemaron tres manuscritos con las obras de March: «*Cancionero*, en lemosín»; «*Algunas poesías suyas y de otros*»; «*Sus obras, en poesía*, en lemosín». Consta que estaban en la biblioteca del monasterio antes de 1615, fecha del *Index Alphabeticus* de la biblioteca (H-1-5). Tomo la referencia de Archer, *Ausiàs March...*, p. 20.

manuscritos y ediciones del siglo xvi – nada menos que 2.972 versos más –¹³; que enriquecen, sin duda, la tradición textual de Ausiàs March, pero que en la mayoría de casos acaban siendo auténticos quebraderos de cabeza para los que nos movemos en el ámbito de la crítica textual, arenas movedizas en los poemas de March que pocas veces nos permiten llegar a conclusiones válidas y definitivas en esa maraña de lecturas y relecturas, anotaciones, correcciones y conjeturas que hicieron los copistas y editores del siglo xvi.

Por suerte, contamos con dos inestimables ediciones desde el punto de vista de la transmisión textual, una de principios del siglo xx, que podríamos tachar de monumental por el trabajo ingente de su editor, Amadeu Pagès¹⁴, y que ha fijado la ordenación canónica que todos seguimos a la hora de citar los poemas de Ausiàs March, y otra de finales de la pasada centuria, la de Robert Archer¹⁵, cuyo apéndice a su edición también es el punto de partida para estudios textuales como el que aquí presentamos. Y no puedo omitir los trabajos imprescindibles de Vicenç Beltran¹⁶ y de Josep Lluís Martos¹⁷, inspiradores de mis contribuciones a este campo.

-
13. En realidad son más, pues hay fragmentos en el Cancionero *E* (manuscrito de Lluís Carròs de Vilaragut) que nunca se han llegado a editar.
 14. Amadeu Pagès, *Les obres d'Auzias March*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912-14, 2 vols.
 15. Robert Archer (ed.), *Ausiàs March, Obra completa*, 1997, 2 vols.
 16. Vicenç Beltran, «Tipologia i gènesi del cançoner *J*, ms. esp. 225 de la Bibliothèque Nationale de Paris», en S. Fortuño – T. Martínez (eds.), *Actes del VII Congrés de l'AHLM, Castelló de la Plana, 1997*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, vol. 1, pp. 337-352; «Tipologia i gènesi dels cançoners. La reordenació de *J* i *K*», en *Llengua & Literatura*, 11 (2000), pp. 355-395; «Aspectes de la transmissió textual d'Ausiàs March», en R. Alemany – J. L. Martos – J. M. Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval, Alacant, 18-22 de setembre de 2003*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. 1, pp. 13-30. Y fundamentalmente en su libro *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castelló – Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
 17. El minucioso estudio del manuscrito *G* llevado a cabo por Josep Lluís Martos le ha permitido adentrarse en los procesos y técnicas de recopilación de las obras de March en el xvi; véanse sus aportaciones: «Cuadernos y génesis del Cancionero *O'* de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)», en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena»*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 129-142; «La duplicació de poemes en el cançoner *G* d'Ausiàs March», en *Cancionero General*, 7 (2009), pp. 35-69; «La gènesi del cançoner *G* d'Ausiàs March: les mans dels copistes de *G*² i *G*⁴», en J. M. Frajedas Rueda, D. Dietrick Smithbauer, D. Martín Sanz y M. J. Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond, Valladolid, 15 al 19 de septiembre de 2009*, Valladolid, AHLM – Ayuntamiento de Valladolid – Universidad de Valladolid, 2010, vol. 2, pp. 1349-1360; «La transmissió del poema 87 en el cançoner *G* d'Ausiàs March», en *Catalan Review (Actes del XIIIè Col·loqui Internacional de la North-American Catalan Society, Philadelphia, 5-8 de maig de 2010)*, 24 (2010), pp. 59-77. Y también «La restauración de las obras de Ausiàs March: los cancioneros impresos del siglo xvi» en Andrea Baldissera e Giuseppe Mazzocchi (eds.), *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia*, Ferrara, Unipress, pp. 409-425, y «La copia completa y

Con respecto a la unidad de la transmisión textual de las obras de Ausiàs March en el siglo XV no albergamos dudas – sigo el libro de Beltran en este preámbulo –, los 100 primeros poemas de su cancionero¹⁸ se transmitieron en bloque probablemente con una impaginación de tres octavas por página o dos décimas, y con una marcada tendencia a agrupar poemas en grupos de 5 o 6 páginas – un ternión –, a partir de un arquetipo bien definido que se correspondería básicamente a la ordenación del cancionero *F*. Pero para los poemas de la parte final – del 101 al 128 – no hay ordenación antigua ni acreditada por la tradición manuscrita; estos últimos poemas no debían de aparecer en la colección primitiva, sino que se fueron incluyendo progresivamente, a medida que llegaban a manos del poseedor del manuscrito, sea en bloque, sea en copias parciales o sucesivas. Según Beltran, la primera «edición» conocida de su cancionero – aquí edición en el sentido del primer conjunto de sus obras –, formada por los primeros cien poemas, debió producirse hacia 1440-1445, coincidiendo con el establecimiento de Ausiàs March en la ciudad de Valencia (su influjo no es perceptible antes de dichas fechas). Es posible que la fama alcanzada entonces aumentara las peticiones de nuevos originales y fomentara la creación de nuevos conjuntos del cancionero completo¹⁹. Si tenemos en cuenta la costumbre de difundir la creación poética en pliegos sueltos, no sería nada extraño que los últimos 28 poemas de March circularan en cuadernos sueltos formados por pequeños grupos de poemas, a medida que el poeta los iba componiendo²⁰. Así, la incorporación de dichos poemas fue con toda probabilidad el fruto de adiciones esporádicas y no sistemáticas, resultado de operaciones que difieren en cada manuscrito y edición, extraídos seguramente de los ambientes del ausiasmarquismo valenciano del siglo XVI.

A dos de estos testimonios del siglo XVI voy a referirme en esta comunicación: al cancionero *B*, conservado en París, en la Biblioteca Nacional con la signatura Espagnole 479, y al cancionero *d*, el impreso vallisoletano de Juan de Resa, estampado en el taller

la restauración parcial: los cancioneros impresos de Ausiàs March en los manuscritos», en Josep Lluís Martos (ed.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 13-45.

18. En verdad 99 composiciones, si queda excluida la esparsa 86, como parece sugerir la crítica textual.
19. Como sería la colección de 107 poemas (representada por la tradición de los testimonios *GH*) y la definitiva de 128. Beltran: «És possible que la fama assolida en aquest moment augmentés les peticions d'originals i fomentés la creació de noves edicions del cançoner complet, com és el cas de la que hem suposat per a la col·lecció de 107 textos i la definitiva de 128; però s'havia de fer sentir també sobre la petició d'obres noves, no incloses en aquells reculls», p. 85.
20. Es lo que Costanzo Di Girolamo denomina «difusión capilar». Según Beltran (p. 85) su teoría resulta muy adecuada cuando se aplica a la organización de los últimos 28 poemas en los manuscritos *FHKN*, pero es innecesaria para los 100 primeros poemas que se habrían transmitido en bloque.

de Sebastián Martínez, en 1555²¹; cuya relevancia reside en ser dos de las recopilaciones poéticas más completas de las obras Ausiàs March, y en transmitir algunos poemas conservados en muy pocos testimonios²².

Como ya hemos dicho, todas las ediciones del xvi, excepto la primera que tiene sólo 46 poemas, intentan reconstruir la totalidad del Cancionero de Ausiàs March. En los prolegómenos del impreso vallisoletano figura el privilegio que obtuvo su editor Juan de Resa para editar y vender el libro en Castilla durante 10 años, donde además se nos dice

«vos con diligencia auiades buscado y copilado las obras de Ausias March, poeta Español. Y las auiades sacado de exemplares mas verdaderos que estauan en la impression que de las dichas obras se auian hecho en Barçelona»²³.

Cada vez que se empezaba un nuevo proyecto editorial – también sucede con el cancionero manuscrito *E* – había, por un lado, la voluntad «humanística» de volver a la pureza original del Cancionero de March, y por otro, el propósito de buscar más obras del autor, que podían estar dispersas, para incluirlas en la edición que se iba a confeccionar en el taller. Y eso es lo que hizo efectivamente Juan de Resa, ya que el impreso de Valladolid nos ofrece por primera vez el texto completo de los poemas 117 y 126 (con las «torradas»), la versión más larga del poema 68, y una nueva «esparsa» creada, según parece, a partir del poema 102, además de incluir una versión distinta a las otras dos conocidas del poema 103. La edición de Juan de Resa, no obstante, siguió el texto de los impresos barceloneses para preparar su edición, acomodándose a los usos y costumbres de los talleres impresores de la época. El maestro del taller necesitaba un «original de imprenta», un manuscrito concebido para ser empleado como modelo para preparar la edición²⁴.

21. *B* según el sistema de referencias establecido por Pagès, pero es conocido también como *O*⁴, según la nomenclatura de J. Massó i Torrents, «Bibliografia dels antics poetes catalans», en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, V (1913-1914), pp. 154-158, e *idem*, *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia*, Barcelona, 1932, vol. I. Para Massó i Torrents el impreso *d* es *q*⁴.

22. Esta investigación se enmarca en el contexto más amplio de fijar e identificar las fuentes del impreso *d*, al que ya he dedicado varios trabajos. Véanse López Casas, María Mercè «El cançoner valencià de Lluís Carròs de Vilaragut i l'edició de les obres d'Ausiàs March a Valladolid», en Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (eds.), *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2012, vol. 2, pp. 653-668; «Las variantes de imprenta en la edición *d* de Ausiàs March (Valladolid 1555)», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesia en la imprenta antiga*, Alacant, Universitat d'Alacant, 2013, pp. 79-94; «De la doble versió al poema fantasma: la creativitat de la imprenta», en *Revista de poètica medieval*, 28 (2014), pp. 245-264; y «¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?», en Carlos Alvar (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 835-846.

23. Folio 2. La transcripción es mía.

24. Véase Pablo Andrés Escapa y otros, «El original de imprenta», en Francisco Rico (dir.), Pablo Andrés y Sonia Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 29-64. Véase

Pero cuando ya había una edición anterior a aquella que se estaba gestando, la práctica común era utilizarla como base y guía para la nueva edición, y ese es el procedimiento que se siguió en Valladolid, en el taller de Sebastián Martínez, uno de los impresores más importantes de la ciudad, donde por aquellos años aún residía la corte. La base y punto de partida fueron pues, los impresos de Barcelona²⁵, no obstante, sí es cierto que usó lecciones de otros manuscritos conservados o perdidos, corrigió y enmendó, y reordenó algunas composiciones creando, por ejemplo, una nueva sección de carácter formal. Así, al final de los «cantos de amor» figuran las «esparças de amor» espigadas del lugar que ocupaban en las «obres de amor» en los impresos barceloneses²⁶. El orden de los poemas en el impreso de Valladolid es básicamente el mismo que el de las ediciones de Barcelona, pero la división de poemas en grupos es diferente. Mientras que los poemas en los impresos barceloneses sólo se agrupaban en «obres de amor», «obres de mort» y «obres morals», la edición de Valladolid presenta división en «cantos de amor» seguidos de las «esparças de amor»²⁷, «obras morales», «canto espiritual» y «obras de muerte». Juan de Resa recupera en cierta forma la «cantica espiritual» de la edición valenciana de Romaní, aunque en el impreso vallisoletano esta sección está formada sólo por el poema 105.

A pesar de que, como he dicho, la edición *d* – y *e*, la edición barcelonesa de Claudi Bornat, que es deudora del impreso vallisoletano – leen en su mayor parte como los impresos de Barcelona en los que se basan, hay algunos casos en que las ediciones *de*, y a veces sólo el impreso *d*²⁸, leen como los otros testimonios que no están relacionados

también Francisco Rico, «Cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro», en *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2005, pp. 58-59, especialmente las notas 11 y 12.

25. Ya había sido señalado por Martos: «el cancionero de Valladolid sigue dependiendo del que llevó a las prensas Carles Amorós en 1543. Resa quiso perfeccionarlo y avanzar en la restauración del cancionero de March y, aunque lo hizo a partir de las ediciones de Barcelona, también utilizó otros materiales, como él mismo advierte en el prólogo», Martos, «La restauración de las obras...», p. 421.
26. Martos, «La restauración de las obras...», p. 421. Quizás influido por la disposición de algunas «esparças» en el Cancionero *E*; véase lo que he tratado al respecto en Josep Lluís Martos, «De los impresos al cancionero *E* de Ausiàs March», en Josep Lluís Martos (coord. y ed.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 171-186, especialmente en la p. 179.
27. En los manuscritos que presentan rúbricas figura también *esparça* encabezando cada uno de dichos poemas que constituyen el grupo de las *esparças de amor*, pero como se puede observar no está el complemento nominal *damor*, sólo hay la palabra *esparça*. Como en algunos casos, en el margen superior de los folios, consta la rúbrica *obres damor* podría pues quedar sobreentendido que se trata de *esparças de amor*.
28. La edición *e*, estampada en Barcelona por Claudi Bornat, recupera lecciones de las ediciones barcelonesas, que Bornat vinculaba al mecenazgo de Ferran Folc de Cardona. El dedicatorio de la edición *e* no es otro que Folc de Cardona, y Bornat se erige como continuador de la labor de recuperación de las obras del poeta iniciada por el Gran Almirante: «he volgut a ymitació de la vostra senyoria continuar la instauració de les obres de Ausiàs March, ab fer-les nova-

ni derivan del manuscrito *D* (que es el antígrafo de *bc*)²⁹, lo que nos permite afirmar sin ningún género de duda que efectivamente Juan de Resa utilizó otros materiales distintos a los de la tradición que le era «propia» – por decirlo de alguna manera –, la de *D*, que le llegó a través de los impresos *bc*³⁰. Entre esos materiales distintos, utilizó en parte la tradición que le llegó a través del manuscrito *E*, la recopilación poética que llevó a cabo el valenciano Lluís Carrós de Vilaragut en 1546, vinculación directa o a través de un antígrafo común a ambos³¹. Aquí quiero plantear la relación textual entre este impreso de Valladolid y el manuscrito *B*, cancionero que quizás debe ser examinado de nuevo y

ment estampar en ma casa lo més correcte que és estat possible reglant aquelles y ajustant-hi algunes coses que eren estades omeses (...) vostra senyoria il·lustríssima sie servit de legir-les y alegre's de veure-les correctes y après de lonch temps que han correguda fortuna ésser tornades a bon port» (tomo la transcripción de Escartí, *La primera edició valenciana...*, vol. I, p. 332). En la revisión del texto de la edición *d* llevada a cabo en el taller de Claudi Bornat se corrigieron todos los castellanismos léxicos que se habían deslizado e incorporado al texto del impreso vallisoletano. Bornat tradujo al catalán todas las rúbricas de los poemas que Juan de Resa había puesto en castellano, aun cuando el texto de los poemas en la edición estaban en la lengua original catalana. Ahora bien, Claudi Bornat «les coses omeses» que añade con respecto a los impresos de Barcelona, son los mismos textos nuevos que incorporó Juan de Resa en el impreso vallisoletano, y que efectivamente no estaban en *bc*.

29. El cancionero *D* fue el manuscrito que se tomó como base para la edición *b*. Aunque no fue *sensu stricto* un original de imprenta, ya que no fue un manuscrito confeccionado ex profeso como modelo para preparar la edición, sí fue utilizado y manipulado en el taller impresor con esa función; tal como revelan las marcas inconfundibles de su vida en el taller tipográfico de Carles Amorós. Véase al respecto los estudios de Albert Lloret, «La formazione di un canzoniere a stampa», en *Ecdotica*, 5 (2008), pp. 103-125 y también del mismo autor, *Printing Ausiàs March. Material Culture and Renaissance Poetics*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013, especialmente las páginas 129-156. Véase asimismo M. Mercè López Casas, «¿El cancionero *D* de Ausiàs March, un original de imprenta?» en J. M. Fra-dejas Rueda, D. Dietrick Smithbauer, D. Martín Sanz y M^a J. Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid – Universidad de Valladolid, 2010, vol. 2, pp. 1181-1200.
30. He realizado un estudio de la filiación de *d* en «Las variantes de imprenta en la edición *d* de Ausiàs March (Valladolid 1555)», en *La poesía en la imprenta...*, pp. 79-94. Convendría estudiar si Resa utilizó alguna variante del manuscrito *C*, pese a ser copia del impreso *c*, teniendo en cuenta la posible vinculación del manuscrito con Honorat Joan. Sobre el ms *C* véase Josep Lluís Martos, «Ausiàs March en Italia: variantes y contextos de un *codex descriptus*», en *Revisita de poética medieval*, 28 (2014), pp. 265-294.
31. Recordemos que *E* es un cancionero muy complejo. Presenta una reordenación de todos los poemas, en un intento de ordenarlos alfabéticamente. *E* es quizás el cancionero más ecléctico de todos los testimonios, pues recoge distintas tradiciones, tiene muchísimas lecciones singulares (algunas son estrofas completas, desconocidas en otros testimonios), y además presenta múltiples correcciones de distinto tipo y entidad, que evidencian que, en ningún caso, sirvió de base para la edición *d*, como se ha venido repitiendo desde Francesc Ximeno, *Escritores del reyno de Valencia*, Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1747, vol. I, p. 41.

reevaluado, en la línea que ha apuntado Josep Lluís Martos en un reciente artículo titulado «De la filología material a los textos y sus variantes: el proceso de copia del cancionero *B* de Ausiàs March»³².

El cancionero *B* fue ejecutado por Pere de Vilasaló para Ferran Folc de Cardona en 1541, el gran almirante de Nápoles, que al año siguiente hizo copiar otro cancionero, el que conocemos con la sigla *K* (actualmente en la Biblioteca de Cataluña, ms. 2025)³³. Según parece, fue también el patrocinador de las ediciones *b* y *c*, los impresos barceloneses que salieron del taller de Carles Amorós en 1543 y 1545, por lo menos esa es la idea que se tenía tanto en Valencia como en Barcelona, pese a que Folc de Cardona no es mencionado en ninguna de ellas, ni se utilizó ninguno de estos cancioneros de su propiedad – ni el *B* ni el *K* – para los impresos; el que estuvo en el taller de Carlos Amorós fue el cancionero *D*, aunque no hay pruebas concluyentes que demuestren que dicho manuscrito haya pertenecido al almirante de Nápoles. Que Folc de Cardona era un admirador y recopilador de las obras de Ausiàs March no hay duda alguna, lo dice el propio Boscán en la epístola a la duquesa de Soma, que era la esposa de Folc de Cardona: «Mas basta para esto el testimonio del señor Almirante, que después que vio una vez sus obras las hizo luego escribir con mucha diligencia y tiene el libro dellas por tan familiar como dizen que tenía alexandre el de Homero»³⁴.

La historia del Cancionero *B* es bien conocida desde Pagès, aunque Josep Lluís Martos ha proporcionado nuevos datos con respecto a la fecha en que se incorporó definitivamente a los fondos de la Biblioteca Nacional de París. Igualmente ha realizado una nueva descripción del códice que vendría a enriquecer las de Pagès y de Beltran³⁵. Voy a referirme ahora a los datos imprescindibles para nuestro propósito. Hay una única mano que copia, la de Pere de Vilasaló, con letra humanística. El copista preparó cuadernos regulares – de cuatro bifolios, excepto uno, el penúltimo que es un ternión – para formar un códice unitario, sin reclamos, pero con firmas de cuadernos que se conservan en la mayoría de ellos. La regularidad física del volumen ha inducido a pensar que el cancionero *B* es el resultado de la copia de un antígrafo completo de Ausiàs March que ya tenía los mismos 122 poemas del poeta valenciano que figuran en él³⁶. Sin embargo,

32. Josep Lluís Martos, «De la filología material a los textos y sus variantes: el proceso de copia del cancionero *B* de Ausiàs March», en *Cultura Neolatina*, LXXV, 1-2 (2015), pp. 121-144.

33. Massó i Torrents: *O*⁵.

34. Tomo la referencia y transcripción de Escartí, *La primera edició valenciana...*, vol. I, p. 48.

35. Pagès, *Les obres d'Auzias March*, pp. 14-17; Beltran, *Poesia...*, pp. 153-155. Véase también BÍTECA manid 1967.

36. Se trata de un códice dedicado casi exclusivamente a Ausiàs March. Consta de 122 composiciones, más una segunda versión del poema 103. Es el testimonio más antiguo de la «tornada» del poema 93 (sólo copiada por segundas manos en *D* y *K*), y es el único cancionero que contiene los poemas 127 y 128 copiados por la misma mano que el resto de los poemas. El otro testimonio que recoge dichos poemas es *D*, códice también quinientista, pero en él están copiados por una mano distinta. Los únicos poemas de Ausiàs March que faltan en *B* son el 86, 101, 113, 123, 125 y 127 (Archer, *Ausiàs March...*, pp. 12-13)

Josep Lluís Martos ha puesto en tela de juicio esta consideración. El cancionero *B* se caracteriza precisamente por reunir la mayoría de poemas posteriores al 100, esto es, los textos que circularon en pequeños grupos y en cuadernos sueltos, y no es posible saber si el antígrafo de *B* contenía ya reunidas dichas composiciones o si fue Vilasaló quien lo hizo, si procedía de una recopilación o bien de una copia completa del original de March. En palabras textuales de Martos: «no podemos determinar, al menos de momento, si contaba con antígrafos diferentes para los poemas previos o posteriores al 100, que yuxtapuso, o si sólo utilizó una fuente». Para dilucidar estas cuestiones reclama el estudio de las huellas del proceso de formación que pudiera haber en el mismo códice, como son el tipo de rúbricas y las capitales, que cambian a lo largo del códice³⁷. Y no podemos obviar el estudio textual.

Tradicionalmente se ha considerado desde Pagès que las variantes textuales que presenta *B*, son fruto de una copia descuidada, es decir, de faltas e intervenciones del copista. Y que incluso por dicho motivo, Folc de Cardona encargó al año siguiente la copia de otro cancionero, no satisfecho con el primer trabajo de Vilasaló. Sin embargo, no hay que olvidar que es uno de los cancioneros más completos de la poesía de March, con poemas que solamente han conservado dos o tres testimonios más, como es el caso de 125, 127 y 128. Ramírez i Molas ya observó que – traduzco directamente – hay discrepancias considerables entre el texto del manuscrito *B* y el de los manuscritos de la misma época (*D*, *E*, *G*²) que podemos constatar en los primeros 100 cantos de Ausiàs March, pero que, sin embargo, desaparecen prácticamente en los poemas tardíos que los manuscritos más antiguos no han conservado³⁸. En realidad no es exactamente así. Más bien lo que sucede, en *B*, es que en los poemas del 1 al 100 hay muchísimas lecciones singulares, faltas y olvidos de versos, que sí podrían sugerir la copia de poca calidad en la que pensó Pagès, aunque no hay datos para suponer que dichas variaciones no estuvieran ya en su antígrafo o que algunas no fueran auténticas y se remontaran al original. Y en cambio del 100 en adelante, lo que se observa son menos lecciones singulares, pero entre las que hay, algunas son de mayor entidad. Véase por ejemplo

B 122b vv. 73-76 *tornada*

Mon senyor bo sim conexeu errat
 Per que ni fiu de la caça parlar
 Lo cor passat que tengut en amar
 Ha forçat mi que fos damor parlant

37. Martos: «El códice podría contener huellas del proceso de formación del cancionero, aunque parciales, en las rúbricas». «Sería interesante una reflexión monográfica sobre las capitales y rúbricas del cancionero *B*, que no sólo aportaría conclusiones relativas a su génesis, sino al modelo global de transmisión de la poesía de Ausiàs March» (Martos, «De la filología material...», pp. 130 y 131).

38. Pere Ramírez i Molas, «El problemàtic cant 128 d'Ausiàs March i la tradició manuscrita», en *Estudis Universitaris Catalans*, XXIV (1980), pp. 497-498.

DEbde 122b vv. 73-76 *tornada*

Si per grosser so vist escur parlan
o per sentir damor algun secret
per demostrar com ne per queu he fet sim es
manat yo passare nadant

O la segunda versión del poema 103 que presenta *B*, que sin lugar a duda por las marcas que nos da el propio manuscrito, procede de otro antígrafo, además es posible observar que se produjo en momentos diferentes de copia. Esta segunda versión del poema 103 podría tratarse de una segunda redacción del poema, que el compilador de *B* incorporó al final del códice, en cuanto llegó a sus manos.

También quiero referirme a los últimos versos del poema 114; *B* presenta una ordenación distinta en los vv. 85-92 frente a *DEbcde*, en los que los versos 85-88 están colocados después de los vv. 89-92. Todos los editores de March (Pagès, Bohigas³⁹ y Archer) han optado por la lección singular de *B*.

Para poder estudiar la relación entre *B* y *d(e)* he restringido el campo a los poemas de Ausiàs March que nos han llegado a través de muy pocos testimonios, todos del siglo XVI, concretamente los que sólo figuran en tres manuscritos, *BDE*, y claro está en las ediciones *bcde*. Son los poemas 111, 116, 117, 118, 119, 120, 121 y 122b⁴⁰. Ya Archer ha apuntado que en los poemas 111 y 113-121 el grupo *DEbcde* no lee nunca con *B*⁴¹. Sin embargo, he querido discriminar entre el grupo *bcde* y *d(e)*, pues como ya he dicho a menudo *d* no sigue a las ediciones *bc*, aunque sean su punto de partida⁴². De manera que aquí voy a fijarme en las lecciones comunes que presentan *B* y *de*.

111 v 8 ell es forçat *Bde* : e les forcat *DEbc*

116 v 83 En peior [pijor *e*] vinch apres que lam afloxa *Bde* : en pijor vinch \se a/
quella afloxa *D* corrección *interlineada* : en pijor vinch si aquellam afloxa *Ebc*

117 v 202 que no veu res perque aquells *Bde* : que no veu res que per aquells *Dbc*
: tant que no veu res que per ells *E*

122b v 68 sentra *Bde* : tendra *DEbc*

En algunos poemas, como el 121, el impreso de Valladolid en los *loci critici* no comparte lección alguna con *B* a no ser que la variante esté también en *D*. Conviene traer a colación que *BD* están relacionados entre sí, aunque no deriven el uno del otro.

39. Ausiàs March, *Poesies*, ed. Pere Bohigas, Barcelona, Barcino, 2000 (1ª ed. 1952-59).

40. Aunque podría ampliarse a los poemas 101, 114 y 115, que figuran también en el manuscrito *G*² y en el impreso *a*.

41. Archer, *Ausiàs March...*, p. 29.

42. Por esta razón he podido estudiar en otro lugar el grupo *Ede* («Un testimonio perdido...»).

Y he de referirme necesariamente al poema 103. El poema 103 se ha conservado en tres versiones distintas. La primera, que consta de 60 versos – 7 octavas + una «tornada» de 4 versos –, está en los testimonios *FBDEHKbc*. La segunda, con 84 versos, solamente está en el cancionero *B* (que tiene asimismo la primera versión como hemos dicho). Esta segunda versión además de otras variantes, tiene 3 estrofas nuevas entre la 6ª y la 7ª. Los versos añadidos están intercalados en dicha posición seguramente porque la estrofa 7 no podía cambiar de lugar, ya que es en dicha estrofa donde queda de manifiesto que el poema es una «resposta» a una demanda perdida. Ausiàs March parece responder a una demanda en la que su autor solicita su consejo sobre cómo debería emplear su riqueza un amigo suyo⁴³. Y la tercera versión, también de 84 versos, transmitida por las ediciones *de*, que en cierta forma fusiona la primera y la segunda versión. He tratado en otro lugar de esta cuestión⁴⁴. Y la conclusión es que el impreso de Valladolid, solamente escoge de la segunda versión las tres estrofas nuevas, y ninguna de las variantes de la segunda versión de *B*, aunque se ve obligado a hacer algunos cambios para ajustarse a la métrica. Con toda probabilidad el editor de *d* tuvo acceso si no al cancionero *B* a una copia semejante de esta segunda redacción del poema 103, pero se mantuvo fiel a la tradición textual que él creía mejor o auténtica.

Por todo ello, viendo las pocas coincidencias de los testimonios *de* con *B*, cabría concluir que para los poemas finales del cancionero de Ausiàs March sólo excepcionalmente el editor del impreso vallisoletano pudo tener en cuenta a *B* o a su antígrafo o antígrafos.

De todas formas convendría revisar con mucho más detenimiento todos los casos en que los editores modernos de los poemas de Ausiàs March – desde Pagès a Archer – han preferido las lecciones del cancionero *B*⁴⁵, porque en verdad pone de manifiesto que no todas las lecciones singulares de *B* son invenciones o innovaciones del compilador, y podrían remontarse al original. Y a la luz de estos hechos convendría revisar a fondo toda la tradición textual del cancionero *B*, un cancionero singular y extravagante.

43. Primer verso de la estrofa 7: «Per consegüent, lo meu consell jo don:», Archer, *Ausiàs March...*, p. 459.

44. Lo he analizado en «De la doble versión al poema fantasma...», en *RPM*, 28 (2014), pp. 245-264.

45. Poemas 104 (vv. 89-92), 116 (v. 63), 117 (v. 130), 118 (v. 75), 119 (v. 84) y 120 (v. 111).