

Cancioneros en Baena

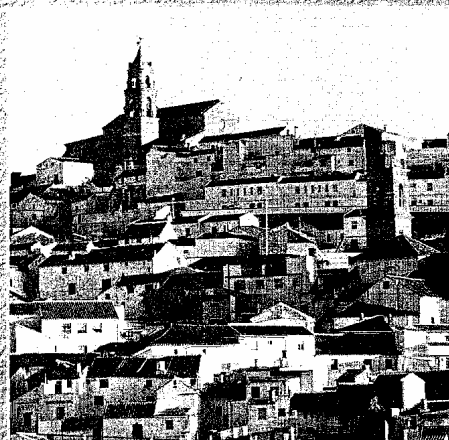
II

Actas del II Congreso Internacional
Cancionero de Baena

In memoriam Manuel Alvar



AYUNTAMIENTO
DE BAEÑA



CONSEJO REGULADOR DE BAEÑA

Edición de
Jesús L. Benito Rey

Cuadernos y génesis del Cancionero O¹ de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)¹

Josep Lluís Martos
Universitat d'Alacant

En la literatura catalana, se han conservado pocos cancioneros monográficos de autor y, probablemente, ninguno de puño y letra del poeta, a excepción del *Cançoner de Masdovelles*. Sin embargo, la compilación de obras de un mismo autor con el objetivo de elaborar un cancionero nos da datos muy valiosos sobre la recepción de éste y el interés por su poesía. Entre estos cancioneros que se centran en un mismo poeta, se encuentran el *Cançoner de Maïans* y el *Còdex de Cambridge* (Martos 1999a, 1999b y en prensa), que copian obras de Joan Roís de Corella, y un buen número de recopilaciones de la poesía de Ausiàs March. Aunque la obra de este último se recoge en once cancioneros manuscritos de los siglos XV y XVI², sólo siete de éstos son monográficos³. Se trata de los que Jaume Massó i Torrents (1913–1914 y 1932) refiere como O¹, O², O³, O⁴, O⁵, O⁶ y O⁷, conocidos también como G, N, F, B, K, D y E, respectivamente, según la tradición crítica

¹ Vicenç Beltran es quien me ha animado, desde hace años, a estudiar este cancionero; por esto y por su apoyo a mi investigación, le estoy sumamente agradecido. Con este trabajo, expongo ante la crítica los primeros resultados, que serán ampliados en artículos sucesivos y que, por lo tanto, podrán estar sujetos a modificación.

² No incluyo el cancionero O⁸, porque, a pesar de ser del siglo XVI, es una copia casi exacta de la edición de Barcelona de 1545. Además de estos testimonios manuscritos, sabemos de otros tres que se perdieron en el incendio de la biblioteca de El Escorial de 1671, así como otras referencias a manuscritos perdidos, para lo que remito a Archer 1997: 12, nota 2. No incluyo tampoco la copia del siglo XIX conservada en la Biblioteca Universitaria de Valencia ni el *Còdex de Cambridge*, que sólo contiene el poema 126 – eso sí, en su único testimonio manuscrito. Finalmente, también se ha transmitido la obra de March a través de las cinco ediciones publicadas entre 1539 y 1560.

³ Vicenç Beltran (1998: 65–68) incluye el estudio de estos cancioneros ausiasmarquianos dentro de un amplio trabajo sobre cancioneros de autor hispánicos, porque considera que, con el estudio pormenorizado de la tradición textual de la poesía de March, podemos llegar a un arquetipo de autor.

instaurada por Amadeu Pagès (1912–1914)⁴. El objeto de este trabajo se centra en uno de estos cancioneros ausiasmarquianos: el conocido como O¹ o G, que se encuentra en la Biblioteca Universitaria de Valencia (Ms. 210)⁵.

Las tres únicas descripciones sistemáticas de los cancioneros ausiasmarquianos son las que, a principio del siglo pasado –el XX–, realizaron Amadeu Pagès (1912–1914) y Jaume Massó i Torrents (1913–1914)⁶ y la que, a finales del mismo siglo, hizo Robert Archer (1997). Las notas sobre el cancionero O¹ que aporta Gutiérrez del Caño (1913, II: 244) son calificadas por Massó i Torrents (1913–1914: 143) como insuficientes y, de manera clara, no aportan nada a las que han hecho Pagès, Massó y Archer. Ninguno de estos tres críticos estudia la composición en cuadernos de este cancionero cuando discuten su proceso de formación. Considero que un aspecto físico como éste, combinado con otros argumentos, nos puede dar datos importantes sobre la génesis de O¹, hasta el punto que pueden corregir errores de interpretación tan básicos que afectan al establecimiento y la discusión del *stemma codicum* de la obra de Ausiàs March.

El cancionero O¹ es *in folio* y se conserva con encuadernación del siglo XVII, en pergamino⁷. El número de cuadernos es 17 y se estructuran

⁴ Robert Archer no cataloga el cancionero K entre éstos, probablemente por error tipográfico, ya que tampoco lo incluye en el grupo de cancioneros misceláneos (1997: 12); un error de esta índole es también el que encontramos en la referencia del cancionero D como O⁸, cuando se trata, realmente, de O⁴ (1997: 14).

⁵ La signatura antigua era Ms. 92–6–7. Robert Archer (1997) es el primero que recoge la signatura moderna de este cancionero en su descripción. El trabajo codico-lógico de este crítico ha sido una empresa más que interesante, porque actualiza y completa los datos de Pagès y no se limita tan sólo a una reproducción de éstos. Es una lástima, sin embargo, que no haya podido consultar *in situ* el cancionero N para su estudio (Archer 1990–1991; 1997: 19, nota 24).

⁶ La versión de Massó i Torrents 1932 suprime información de la descripción original, de 1913–1914. La primera noticia que da este crítico del cancionero O¹ es en Massó i Torrents 1906.

⁷ No reproduzco todos los datos que dan Pagès, Massó y Archer, por lo que remito a ellos para algunos aspectos que eluden de la descripción del cancionero, como, por ejemplo, milímetros concretos de los folios y antiguos poseedores. Massó i Torrents

físicamente de la siguiente manera:

1) cuaderno a: 3 folios de tabla + ff. 1–21. Se compone de 12 bifolios. La tabla recoge todos los poemas ausiasmarquianos del volumen. Del folio 1 al 9, la numeración es en arábigos, mientras que a partir del folio décimo se utilizan números romanos⁸.

2) cuaderno b: ff. 22–31 (ff. 496–505), quinterno.

3) cuaderno c: ff. 32–41 (ff. 506–515), quinterno.

4) cuaderno d: ff. 42–51 (ff. 516–525), quinterno.

5) cuaderno e: ff. 52–61 (ff. 526–535), quinterno.

6) cuaderno f: ff. 62–71 (ff. 536–545), quinterno.

7) cuaderno g: ff. 72–81 (ff. 546–555), quinterno.

8) cuaderno h: ff. 82–91 (ff. 556–565), quinterno. El f. 565v no acaba al final del folio y hay manchas de tinta en el espacio en blanco.

9) cuaderno i: ff. 92–99 (ff. 566–573), cuateno.

10) cuaderno j: ff. 100–109 (ff. 574–583), quinterno.

11) cuaderno k: ff. 110–119 (ff. 584–593), quinterno.

12) cuaderno l: ff. 120–129 (ff. 594–603), quinterno.

13) cuaderno ll: ff. 130–137 (ff. 604–611), cuateno.

14) cuaderno m: ff. 138–145 (ff. 612–619), cuateno.

15) cuaderno n: ff. 146–151 (ff. 620–625), cuateno. Los últimos dos folios del cuaderno son arrancados limpiamente y se conserva parte del margen. El último folio del cuaderno tiene el número DCXXVI, pero aparece tachado el último dígito: DCXXV. Además, hay un salto en la numeración, ya que se pasa de 125 a 127. Aunque faltan físicamente dos folios, en la numeración antigua sólo se refleja la ausencia de uno de ellos.

16) cuaderno ñ: ff. 152–163 (ff. 627–638), sexterno.

17) cuaderno o: ff. 164–171 (ff. 639–646), cuateno⁹.

(1913–1914: 143–147) es el único que reproduce la tabla de obras de este cancionero, lo que significa un referente importante, que evito transcribir de nuevo aquí.

⁸ De hecho, este folio décimo se escribe primero XIII, pero se corrige XIII.

⁹ La numeración acaba en 644 y los dos últimos folios del cuaderno quedan como guarda.

La colación de los cuadernos, de manera abreviada, queda así:

a²⁴ b¹⁰ c¹⁰ d¹⁰ e¹⁰ f¹⁰ g¹⁰ h¹⁰ i⁸ j¹⁰ k¹⁰ l¹⁰ m⁸ n⁸⁻² ñ¹² o⁸

Amadeu Pagès (1912–1914: 35) ya advertía dos letras diferentes en este cancionero que él llamaba G, que daban lugar a dos grandes apartados: el más antiguo, de finales del siglo xv, que designa como G¹, y el más moderno, con letra ya del siglo xvi, al que denomina G²¹⁰. Massó i Torrents (1913–1914: 142), sin embargo, matiza esta idea y la corrige, ya que no habla de dos letras diferentes, sino de tres: las dos ya establecidas por Pagès y una tercera, de finales del siglo xv, que encontramos en el cuaderno i. A partir de este dato de Massó, Archer (1997: 17) acepta este cuaderno como una tercera parte del cancionero y lo llama G³. De esta manera, G¹ se compone a partir de los cuadernos **b, c, d, e, f, g, h, j, k, l**, mientras que G² contiene los cuadernos **a, ll, m, n, ñ, o** y, finalmente, G³ es sólo el cuaderno **i**. Si confrontamos estos datos con la descripción física del cancionero a partir de los cuadernos, se evidencian los siguientes resultados:

– G¹ se conforma a partir de cuadernos totalmente regulares, que son quinternos y que presentan una continuidad en el cancionero, a excepción de la incursión del cuaderno **i**, que también es de letra del siglo xv¹¹.

– G², a diferencia de G¹, tiene dos partes claramente diferenciadas: una al principio del cancionero, ya que se trata del cuaderno **a**, y otra que la forman los últimos cinco cuadernos del cancionero. Estos últimos cuadernos son prácticamente regulares, ya que cuatro de ellos son cuaternos y sólo uno es un sexterno; sin embargo, destaca la extensión del cuaderno **a**, que se compone a partir de doce bifolios.

¹⁰ A partir de aquí, utilizaré también la referencia G para este cancionero, dado que así lo hace la tradición eodótica marquiiana, que es la que establece estas distinciones.

¹¹ En el debate posterior a la lectura de esta comunicación, Gemma Avenoza explica que era usual colocar un cuaderno de menor grosor en el centro de los volúmenes extensos, para facilitar su apertura.

– G³ sólo consta del cuaderno **i**, intercalado entre los cuadernos regulares de G¹, que son de letra del siglo xv, como éste. Sólo contiene un poema, el 112. Pagès sí que advierte que este cuaderno difiere de G¹, pero interpreta que son “alguns folis pertanyents a G²” (1912–1914: 37).

Estos datos físicos de la composición del cancionero dan una base sobre la que intentar explicar su génesis, que, por los resultados, parece haber sido compleja. La reconstrucción de este proceso nos hace avanzar en el conocimiento de la transmisión y de la recepción de la obra de Ausiàs March. Ya Amadeu Pagès señalaba un posible origen:

Aquest manuscrit ha sigut constituït per la reunió de quaderns o fragments de diferents manuscrits. La foliació que salta bruscament de 21 a 496, les diferències d'escriptures y de papers, y en fi, les marques d'ús, taques y el gastat que presenten alguns folis, corresponent sempre al primer y al últim de cada grup, ho demostren sobradament [...]. G¹ devia formar part, abans de ser unit amb G², d'un cançoner anàleg als de París y Saragoça, però més voluminós. Varen voler fer-ne, en un cert moment, un recull complet de les obres d'Auzias March, y es per això que varen afegir, a diferents indrets, fulls sobre els quals havien sigut copiades les poesies que mancaven. Sovint, l'autor d'aquesta addició va seguir l'ordre dels altres manuscrits, sense mirar que algunes de les poesies figuraven ja en el manuscrit primitiu. Així se troben dugues vegades en G (1912–1914: 35).

El cancionero G¹ es una parte de otro de carácter misceláneo, como podrían serlo J y P –según la tradición de Massó; A y H, según Pagès–, del cual se ha extraído la secuencia de poemas de March. La prueba de ello la encontramos en la delimitación de cuadernos expuesta anteriormente. En este cancionero monográfico de Ausiàs, encontramos un debate literario entre Bernat Fenollar e Isabel Suaris (Cahner 1977; Ferrando 1979–1982), así como una *Oració metrificada del gloriós anachoreta Honofre Sant* anónima y una demanda teológica que Pere Martínez dirige a los trovadores de Valencia, seguida de una respuesta de maestre Roquafort y de otra inconclusa de Francesch Ferrer. La primera de las obras abre el cuaderno **b**, mientras que el resto concluyen el cuaderno **i**. Es este hecho el que explica su presencia en este cancionero marquiiano,

ya que se han tomado los cuadernos de un códice anterior que contenían obras de Ausiàs y, con ellos, algunas obras que formaban parte. La regularidad de los cuadernos de G¹ y la ausencia total de reclamos ya hace pensar en un volumen regular cosido antes de la copia, sobre el cual se recogían diferentes obras de autores diversos, muy probablemente valencianos, en la línea del cancionero primitivo que daba lugar a la sección valenciana del *Jardinet d'orats* (Turró 1992: 43–45). Sin embargo, la presencia de otros autores al principio o al final de cuadernos dedicados a March ratifica el hecho de que, con la encuadernación previa, se habían perdido los límites de los cuadernos y, muy probablemente, se iban introduciendo las obras según llegaban a manos del copista. El origen de la inclusión de textos de otros autores valencianos radica en los límites de los cuadernos donde aparece Ausiàs March.

En este sentido, G¹ supone un buen número de poemas de Ausiàs y, por lo tanto, una gran sección dedicada a este poeta en el cancionero original. Efectivamente, es esperable que la presencia de March en los cancioneros sea amplia y frecuente, por su prestigio y por la extensión de su obra. Sin embargo, considero que G¹ no es un bloque compacto que proviene de un cancionero anterior tal cual, como opina Amadeu Pagès. Este editor de las poesías de Ausiàs March refiere “taques y el gastat que presenten alguns folis, corresponent sempre al primer y al ultim de cada grupo” y explicita que “el foli 496 està gastat; el següent, adobat en paper contemporani de les guardes inicials. En quant al foli 602, devia ser l'ultim d'un altre llibre, a jutjar pel seu mal estat” (Pagès 1912–1914: 35). Con esto, deberíamos entender que el folio 602 era el último del cancionero original; sin embargo, la demanda de Pere Martínez debía tener bastantes más respuestas que las dos recogidas en G¹ y, además, el poema de Francesc Ferrer está inconcluso, porque se acaba el cuaderno, y, muy probablemente, la conclusión se encontraría en el siguiente, en el que no aparecían obras de Ausiàs y, por esta razón, no se trasladó al nuevo cancionero¹².

¹² La rúbrica nos confirma que debió haber más de dos respuestas: *Demanda feta per frare Pere Martínez als trobadors de València e fon disputat en la Sala de València e dona una correja al millor dient*. La Sala de València es la casa comunal, donde tienen

No obstante, no me interesa tanto justificar que este cuaderno cerraba o no el cancionero original, como matizar la concepción que han tenido Pagès, Massó y Archer de G¹. Ésta se evidencia en el argumento del desgaste de los folios aportado por Pagès y su hipótesis es aceptada sin discusión por los críticos posteriores. Si bien podría ser que el último folio de G¹ está ligeramente desgastado, más aún lo está el folio 565v. Éste no acaba la escritura hasta el final y, en ese espacio en blanco, hay manchas de tinta y un cierto mal estado. Este folio cierra el cuaderno h y este cuaderno es el último de los siete primeros de G¹, ya que, a continuación, aparece el cuaderno i, que es G³¹³. Después de G³, volvemos a encontrar tres cuadernos más pertenecientes a G¹, según la estructura que, tradicionalmente, ha aceptado la crítica desde Pagès. Muy probablemente, los siete primeros cuadernos de G¹ formaban una unidad, que no compartían con los tres restantes, de manera que llamaré G^{1a} la primera secuencia y G^{1b} la segunda. Pero no es sólo el desgaste del folio 565v lo que me lleva a distinguir entre estas dos partes de G¹, sino que G^{1a} mantiene una misma filigrana —la figura 1 de Pagès (1912–1914: 35)— en los siete cuadernos que conforman la sección, cosa que no ocurre en G^{1b}. Además, casualmente, el último poema del folio 565v queda totalmente copiado y no ultrapasa los límites del cuaderno. Con todo lo dicho, no se afirma que G^{1a} y G^{1b} provengan de cancioneros diferentes, sino que son dos secciones de un mismo cancionero original, como es obvio por la letra. Queda un pun-

lugar las sesiones y los despachos de la administración municipal. Esta demanda era pública, a todos los poetas de Valencia que quisieran participar, y se celebró en un lugar como la Sala de Valencia; con estos datos, es difícil pensar que la cantidad de respuestas a la demanda teológica de Pérez Martínez no sería menor que la de cualquier certamen literario de la época. Para los datos de este último aspecto, ver Ferrando Francés 1983.

¹³ Si los últimos folios de G^{1a} y los de G^{1b} están desgastados, esto se podría haber debido a que ambas secciones del cancionero original habían sido arrancadas, pero no inmediatamente cosidas para formar el nuevo cancionero. Con esto, se ratifica el error de Pagès (1912–1914: 35) al considerar el folio 602 como el último del cancionero primitivo, pues su mal estado es paralelo al del último folio de G^{1a} —además del argumento que he aducido anteriormente sobre el debate teológico que cierra G^{1b}.

to por aclarar, que es la numeración de los folios: de momento, sólo puedo decir que el copista del xvi también tuvo mucho que ver con esa numeración y no necesariamente fue heredada.

G² se compone de los cuadernos **a**, **ll**, **m**, **n**, **ñ** y **o**. Es destacable la distancia en el cancionero entre el primer cuaderno y los cinco últimos y, asimismo, contrasta la composición física de éstos: **a** contiene el mismo número de bifolios que **ll**, **m** y **n** juntos. Estos tres cuadernos presentan una misma filigrana, la figura 2 de Pagès (1912–1914: 35 y 40). El cuaderno siguiente, el **ñ**, es un sexterno y cambia la filigrana, que es la correspondiente a la figura 6 (Pagès 1912–1914: 39–40), y el cuaderno **o**, que vuelve a ser un cuaterno y cierra el volumen, tiene hasta tres filigranas diferentes. Por otro lado, el cuaderno **a** presenta también una única filigrana, la figura 4 (Pagès 1912–1914: 39–40).

La distancia entre las dos partes de G² y la extensión del primer cuaderno frente a la cierta regularidad de cuaternos del último ya hacen sospechar de la unidad de este cancionero G² tal y como la presentan Pagès, Massó y Archer. Si nos centramos primero en los cinco últimos cuadernos, comprobamos que en los tres primeros se observan unas mismas características físicas: son cuaternos y tienen una misma filigrana. Probablemente, el copista del xvi se dota de unos cuadernos regulares y vírgenes destinados a la copia de nuevos testimonios marquiánicos; después, forma un sexterno para adaptarlo a la copia de un posible cuaderno que le ha llegado a las manos. Vicenç Beltran (1998: 67) advierte que es fácil hacer el cálculo previo a la copia, a razón de tres estrofas por página en las colecciones más cuidadas. G³ es una buena prueba de la transmisión de poemas de March en cuadernos adaptados a la copia, ya que sólo recoge la composición 112, de cierta extensión, y no hay nada más copiado en el último folio, lo que podría ser signo de que no formaba parte de otro cancionero y se pudiera haber separado¹⁴. Finalmente, el cuaderno **o** sigue la tónica de cuaternos de

¹⁴ Y eso a pesar de que tiene la misma filigrana que el cancionero N, según Pagès (1912–1914: 40, nota 1). Sin embargo, las descripciones de éste lo presentan mucho más cuidado e, incluso, con capitales cuidadas, que nada tienen que ver con este cuaderno.

los anteriores, pero está confeccionado con papel variado.

En cuanto al cuaderno **a**, se ha formado a partir de doce bifolios, lo que contrasta mucho con el resto de G². Aunque se trata de un cuaderno de letra del copista del siglo xvi, su origen es diferente, como intentaré demostrar, a la del resto de G² y, por lo tanto, no es productivo que la singularidad de esta sección pase desapercibida, porque puede provocar errores de interpretación importantes incluso para la fijación del *stemma* de la obra de Ausiàs.

Durante el debate que siguió a esta comunicación, Vicenç Beltran me hizo ver unos aspectos clave para entender el origen de este cuaderno. En primer lugar, estos cuadernos tan gruesos solían relacionarse con el ámbito universitario o de los notarios; se trata de cuadernos sobre los que se iban copiando poemas que llegaban a las manos de algún erudito de la época. En segundo lugar, es lógico pensar que este primer cuaderno es anterior al resto de cuadernos del siglo xvi, dado que, si el copista hubiera encontrado más obras que copiar, se habría limitado a seguir añadiendo cuaternos al final del volumen. Lo que hizo el copista fue aprovechar un cuaderno de trabajo que tenía previamente y lo añadió al volumen.

No sólo queda marcada así la idiosincrasia de este primer cuaderno, sino que hay otros aspectos que resultaban incoherentes o inexplicables en las descripciones y estudios de los críticos anteriores y que, con el reconocimiento de la singularidad de este cuaderno con relación al resto de G², quedan sobradamente justificadas. Tal singularidad se evidencia, principalmente, porque este cuaderno recoge el poema 101, *Lo viscahi que's troba'n Alemanyà*, que falta en todo el grupo AFG¹HLMNa. Pagès (1912–1914: 137) señala que AFG¹Ha son las cinco fuentes de que deriva G² y no entiende por qué este poema no aparece en sus fuentes, de manera que tiene que remontarse casi al arquetipo del *stemma codicum*: ₂X¹. El problema es que este primer cuaderno no es G².

Parece ser que la edición de Romaní no era únicamente la culminación del interés creciente por la recopilación de un cancionero completo de Ausiàs March —aunque, como he dicho, es conscientemente una selección—, sino que alimentó ese interés. Así, Pagès (1912–1914: 137–138) demuestra que G² y esta edición están fuertemente relacionados,

hasta el punto de que los textos de Romaní parecen ser la fuente de G². Hay una serie de actuaciones, como la supresión de *tornades* o de alusiones religiosas, que coinciden en estos dos testimonios. Asimismo, hay variantes que sólo se explican a través de una dependencia de G² respecto de la edición *a*. Todos los ejemplos que cita Pagès, se encuentran en la segunda parte de G², a excepción de uno: la *tornada* del poema 8 no se suprime en G² y sí en *a*¹⁵. Esta aparente falta de sistematicidad de G² en cuanto a su dependencia de *a* no es tal, ya que el poema 8 no se encuentra en G², sino en lo que a partir de ahora, por todas las razones aducidas, llamaré G⁴¹⁶.

Además de lo aducido hasta ahora, hay otro dato fundamental para entender la génesis de este cancionero. Una de las características de G es la repetición de poemas derivada de un origen diferente de los materiales. Dado que G¹ proviene de una misma fuente, que ha cuidado el proceso de copia¹⁷, no aparecen duplicaciones. Éstas se encuentran entre G¹ y G²¹⁸.

En G², ocurre algo similar a lo que se dio entre B y K, es decir, entre O⁴ y O⁵. Pere Vilasaló acabó de copiar ambos cancioneros en años consecutivos: B en 1541 y K en 1542. Aunque se espera que K tenga más poemas que B, ocurre lo contrario: “És probable que *K* sigui en gran mesura la còpia d'un exemplar concret i no un intent de fer un recull de l'obra de March a base de diversos testimonis com suggereix

¹⁵ Pagès alude el poema 8 y éste aparece duplicado dentro del primer cuaderno. En ambos casos, se conserva la *tornada*.

¹⁶ Hay mucho que matizar en una afirmación así y no lo haré aquí. Sólo anuncio las conclusiones que ya tengo: G⁴ no contiene una única tradición manuscrita, sino dos, y esta segunda es el inicio de G². En cuanto a las ideas de Pagès sobre la relación entre G² y *a*, me limito a reproducirlas, pero aún debo estudiarlas de manera sistemática y, por lo tanto, no las suscribo.

¹⁷ Me refiero al cancionero primitivo, aunque no se haya copiado, sino extraídos los cuadernos, y al proceso de copia cuidadoso que tuvo este cancionero primitivo.

¹⁸ En otro trabajo, advertiré que éstas repeticiones se dan también entre G² y G⁴ y estudiaré la información de estas repeticiones, de manera sistemática, junto con la numeración de los folios y las mutilaciones de poemas. Todo ello permitirá profundizar en la génesis de este complejo cancionero.

el fet que *B*, copiat un any abans, conté 15 poemes més que *K*, sense que Vilasaló es molestés per copiarlos en el nou còdex” (Archer 1997: 19). Esta técnica de copia acumulativa a partir de diferentes fuentes es el origen de G.

De esta manera, comprobamos que entre G¹ y G² se repiten nueve poemas: las composiciones 6, 25, 27, 32, 74, 76, 79, 87 y 94. Hasta aquí, si tenemos en cuenta el proceso de compilación, todo es normal. Lo que no se explica es que dentro de G⁴ haya también repetición de poemas, de dos, en concreto: el poema 2 y el 8. No obstante, el problema no radica en G², sino en las interpretaciones que Pagès, Massó y Archer han hecho de éste. Como he comentado, desde una perspectiva codicológica, debemos aceptar la independencia de G⁴ en relación con G²; sin embargo, podremos comprobar que hay unos matices importantes que aclarar y que dan explicación a la duplicación de los poemas 2 y 8 en G⁴. Esto que expongo aquí necesita una argumentación más amplia y, además, no formó parte del texto original de mi comunicación; sin embargo, dado que son datos de una investigación posterior que ayudan a entender la génesis del cancionero G, presento sucintamente los resultados de lo que será un trabajo posterior. G⁴ no es tampoco una unidad en cuanto a las tradiciones textuales que recoge. Hay que distinguir entre dos secciones. La primera de éstas contiene los poemas copiados originalmente en este grueso cuaderno *a*, pero, a partir del folio 10, los poemas pertenecen a la tradición de G². Así pues, el copista se limitó a trasladar los nuevos materiales sin comprobar que, justo entre los poemas copiados en el cuaderno *a*, ya se encontraban dos de las composiciones que estaba transcribiendo. Si no lo había comprobado *ex professo* y se había limitado a la copia acumulativa, es lógico que no recordara estos poemas porque su copia fue anterior a la transcripción de G² y, en definitiva, a la formación global del cancionero G.

Como se puede comprobar, lo que apporto en este trabajo son unos primeros datos para entender la génesis y la estructura del cancionero G, cuya complicación necesita unos estadios de investigación sucesivos. De momento, considero importante advertir que la primera sección de G⁴ tiene unas peculiaridades que deben tenerse en cuenta para el establecimiento del *stemma codicum* de la obra de Ausiàs March. Tanto el

stemma codicum de Pagès, como el de Archer, presentan un error de base: la confusión de G² y G⁴ bajo un mismo concepto, a pesar de tener tradiciones claramente diferentes. La consideración singular de G⁴, por sus peculiaridades, haría modificar los *stemma codicum* de estos críticos. Con esto no digo que defienda el establecimiento de un *stemma codicum* de los testimonios de March tal y como lo hacen Pagès y Archer, sino que advierto que una parte importante de sus argumentaciones se basan en G² y su concepción de este cancionero es errónea.

Digo que no me alinee a su manera de entender el *stemma codicum* de la obra de Ausiàs porque, en el fondo, tenemos una concepción de base diametralmente opuesta de los cancioneros marquianos. Entendería perfectamente un *stemma* de códices que contienen una gran obra en prosa o que son copias completas de cancioneros, pero los testimonios de Ausiàs March son diferentes y muchos de ellos se han formado a partir de la recopilación de cuadernos sueltos que han ido ensanchando sus límites a pequeños cancioneros o secciones de cancioneros, para acabar siendo cancioneros de autor. Dentro de un mismo cancionero puede haber familias de manuscritos muy distintas y no es nada beneficioso una consideración unitaria y global de éstos. El punto de partida es el reconocimiento de una tradición manuscrita de March mucho más compleja de lo que evidencian sus cancioneros conservados y, una vez hecho esto y estudiado a fondo, se puede establecer un *stemma* de secciones de manuscritos. Este trabajo es arduo y complejo y, quizás, la solución paralela y previa es hacer el *stemma* no de los códices completos, sino de todos y cada uno de los poemas de Ausiàs March.

Bibliografia

- Archer, Robert, "El manuscrit N d'Ausiàs March a la Hispanic Society of America", *Llengua i Literatura*, 4, 1990-1991, pp. 359-422.
- _____, ed., Ausiàs March, *Obra completa. Apèndix*, Barcelona, Barcanova, 1997.
- Beltran, Vicenç, "Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor", *Revista de Filología Española*, 78:1-2, 1998, pp. 49-101.
- Cahner, Max, "Debat epistolari entre Bernat Fenollar i Isabel Suaris", *Els Marges*, 10, 1977, pp. 71-76.
- Ferrando Francés, Antoni, "Un precedent del bilingüisme literari valencià: la tertúlia d'Isabel Suaris a la València quatrecentista", *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, 38, 1979-1982, pp. 105-131.
- _____, *Els certàmens poètics valencians*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1983.
- Gutiérrez del Caño, Marcelino, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 3 vols., Valencia, Librería Maragat, 1913.
- Martos, Josep Lluís, "El Cançoner de Maians (BUV MS 728): un cançoner d'autor de Joan Roís de Corella", en *Miscel·lània Arthur Terry*, 3, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999a pp. 93-113 (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes 39).
- _____, "El Còdex de Cambridge del Trinity College, R. 14. 17 (X^e): descripció i estudi", en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Castellón de la Plana, 22-26 de septiembre de 1997)*, 2, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999b, pp. 443-460.
- _____, "El Jardinet d'orats (BUB MS 151), el Cançoner de Maians (BUV MS 728) y el Còdex de Cambridge (TCC R. 14. 17) a través de la obra de Roís de Corella", en *Spanish Cancione-*

- ros, *Methods and Materials*, ed. Dorothy S. Severin, Londres, Queen Mary and Westfield College (en prensa).
- Massó i Torrents, Jaume, "Manuscrits catalans de València", *Revista de Bibliografia Catalana*, 6, 1906, pp. 145–269.
- _____, "Bibliografia dels antics poetes catalans", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 5, 1913–1914, pp. 2–276.
- _____, *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia*, 1, Barcelona, Editorial Alpha, 1932.
- Pagès, Amadeu, ed., *Les obres d'Auzias March*, 2 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans 1912–1914, [reed. como facsimil en València, Generalitat Valenciana, 1991].
- Turró, Jaume, "El MS. 151 de la Biblioteca Universitària de Barcelona (*Jardinet d'orats*): descripció i estudi codicològic", *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 6:1, 1992, pp. 1–55 [reed. como apéndice de la introducción a Romeu Lluís, *Obra completa*, Barcelona, Barcino, 1996, pp. 261–295].
-