

I CANZONIERI
DI LUCREZIA

*LOS CANCIONEROS
DE LUCRECIA*

A cura di
Andrea Baldissera
e Giuseppe Mazzocchi



Unipress

Josep Lluís Martos

LA RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS DE AUSIÀS MARCH:
LOS CANCIONEROS IMPRESOS DEL SIGLO XVI

A Vicenç Beltran
y a Dorothy Severin¹

En estos últimos meses, me he interesado en una línea de estudio sobre el fenómeno cancioneril, centrado en la transmisión textual de la poesía catalana en la segunda mitad del siglo XV y la primera del XVI, cuyos resultados pueden parecer dispersos a simple vista, ya que el objetivo último requiere un análisis extenso y complicado desde diferentes perspectivas. Estos trabajos son, sin embargo, los primeros pasos de un mismo proyecto de investigación.² Quizás, lo que implican las siguientes palabras de Rodríguez-Moñino³ ha sido uno de los motores que han puesto en marcha parte del estudio que me propongo: «Prescindiendo de aquellos que por su parvedad no merecen el nombre de *Cancionero*, sólo creemos que han llegado a nuestros días compilaciones de cuatro poetas del siglo XV: Gómez Manrique, Marqués de Santillana, Juan Álvarez Gato y Fernando de la

¹ Por el marco congresual en que se contextualiza este trabajo, me gustaría aquí dar las gracias a dos investigadores, sin cuyo apoyo no habría asistido ni al Tercer Congreso Internacional sobre Cancioneros, ni estaría ahora iniciando una investigación a largo plazo sobre este tema. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento, pues, a Dorothy Severin, porque, sin conocerme más que por un seminario que acababa de impartir en Londres sobre la canción posttrovadoresca de Ausiàs March –*La canción post-trovadoresca de Ausiàs March: estudio macroestructural* (MARTOS 1997 a)–, apostó por mí y me invitó a participar en el Primer Congreso Internacional sobre Cancioneros, junto a investigadores consagrados de este fenómeno literario. Desde otra perspectiva, la del maestro, Vicenç Beltran siempre ha apoyado y ha seguido de cerca mis trabajos. Mucho de lo que sé y sabré sobre los cancioneros me lo ha enseñado él; y, si uso el futuro, es porque su principal enseñanza es algo tan generoso como la técnica de investigación sobre cancioneros. Vaya pues, desde aquí, mi más sincero agradecimiento hacia ellos.

² Mis anteriores artículos sobre cancioneros se supeditaban al trabajo derivado de mi tesis doctoral, ya que se centraban en estudios sobre recopilaciones en que apareciera la obra de Joan Roís de Corella (MARTOS 1999 a, 1999 b, 2001, 2002). Este nuevo proyecto, del cual este trabajo será su segunda entrega, nace desde el interés por el estudio de los cancioneros, sin que este se supedite a otros objetivos.

³ RODRÍGUEZ-MOÑINO 1958, p. 10.

Torre». Se conservan dieciocho cancioneros que recogen la poesía de Ausiàs March durante los siglos XV y XVI.⁴ De éstos, trece se consideran cancioneros monográficos de este autor –ocho manuscritos y cinco impresos–, cosa que contrasta con las cifras de la literatura castellana. Con esta cantidad de testimonios, hay que focalizar el potencial que ofrece la transmisión textual de la obra de March para entender, en primer lugar, la gestación de su cancionero tal y como hoy lo conocemos y, en segundo lugar, los datos que se nos ofrecen para un intento de sistematización del complejo proceso de composición de un cancionero, tanto manuscrito como impreso.⁵

Hace unos meses, en el II Congreso Internacional sobre el *Cancionero de Baena*, expuse un trabajo sobre el cancionero G de Ausiàs March (MARTOS 2003).⁶ Al estudiarlo, descubrí que se había formado a partir de cuatro tradiciones textuales diferentes,⁷ pero con una técnica de fusión de los materiales que evidenciaba una voluntad de compilar un cancionero unitario de Ausiàs March. Se trata de una colección monográfica de poemas que se conforma en el contexto valenciano de la primera mitad del siglo XVI, aunque reaprovecha otros materiales copiados previamente.

Aunque en el XV hay un interés por la presencia de Ausiàs March en las colecciones de poesía, no es hasta el XVI que se inicia, realmente, la recopilación del cancionero completo de este autor y, de ese interés, es buena muestra el cancionero G. En las colecciones anteriores, podemos encontrar secciones dedicadas a la poesía de March que, muy probablemente, dependen de los cuadernos sin coser del cancionero de autor original, que, ya Pagès⁸ sugiere que hay que identificar con los «dos llibres en paper, de forma de full, desquernats, ab cobles» que aparecen en el inventario de bienes del poeta.⁹ En cierta manera, Beltran se alinea con la hipótesis de Pagès, cuando argumenta que, tras el análisis de los testimonios

⁴ Diecinueve si consideramos el *Còdex de Cambridge* (MARTOS 1999b), que contiene el único testimonio manuscrito del poema 126 de March.

⁵ Para esto último, las nueve ediciones del *Cancionero general* serán otro referente importante.

⁶ El cancionero se llama G según la tradición establecida por PAGÈS (1912-1914), pero O¹ según MASSÓ I TORRENTS (1913-1914 y 1932). Aunque suele ser productivo recurrir al sistema de Massó, por la relación de estos cancioneros con el resto de recopilaciones catalanas, la tradición ecdótica de March está muy establecida, al menos por lo que respecta a los cancioneros casi monográficos que Massó clasifica dentro del grupo de recopilaciones O.

⁷ Y ni dos ni tres, como decía la crítica anterior, desde principios hasta finales del siglo XX (PAGÈS 1912-1914; MASSÓ I TORRENTS 1906, 1913-1914 y 1932; ARCHER 1997).

⁸ PAGÈS 1990, p. 112.

⁹ CHINER GIMENO 1997, p. 456.

conservados de la obra de March, se pueden encontrar rastros del arquetipo de autor e, incluso, reconstruirse el cancionero original.¹⁰

Los cuadernos descosidos de la copia de autor de March y otros materiales provenientes de tradiciones textuales anteriores a la muerte del poeta han llegado a formar pequeñas recopilaciones y, finalmente, los grandes cancioneros monográficos de este autor. Estos cuadernos sueltos que contenían la poesía de March tuvieron tres destinos diferentes: bien pasaron a formar parte de recopilaciones misceláneas previas a los grandes cancioneros,¹¹ bien se añadieron directamente a las extensas colecciones monográficas de March –a través de la copia o cosidos directamente junto a otros materiales de diferente procedencia–,¹² o bien –y no lo olvidemos, porque es muy importante para entender a los autores de la Valencia de la segunda mitad del siglo XV– siguieron una suerte independiente y acabaron desapareciendo.¹³

Dado que las antologías medievales, hasta el 1500, «se concebían como bibliotecas, dándoles la mayor amplitud posible, reuniendo cuantas piezas se podía allegar»,¹⁴ era lógico que los cuadernos de March pasaran a formar parte de ellas, por la importancia y extensión de su obra. Así, cuando encontramos secciones separadas de la obra de este autor en cancioneros misceláneos, muy probablemente –y solo eso– se debe a que ambos grupos de poemas dependen de tradiciones textuales diferentes.

Decir que no hay cancioneros monográficos de March hasta el siglo XVI, quizás no es totalmente cierto. Y no lo es porque la crítica no se ha puesto de acuerdo sobre las fechas de los cancioneros manuscritos más antiguos.¹⁵ No obstante, como mucho, estamos hablando de cancioneros muy

¹⁰ BELTRAN 1998, pp. 65-68.

¹¹ Algunas de estas recopilaciones, a su vez, llegaron a ser materiales con los que se construyeron los grandes cancioneros monográficos de March. En este sentido, por ejemplo, G¹ y G² eran pequeños cancioneros o secciones de cancioneros misceláneos antes de pasar a formar parte del cancionero G (MARTOS 2003).

¹² Los cancioneros G³ y G⁴ de Ausiàs March, que son cuadernos sueltos, pasan a formar parte del cancionero G cosándose directamente al resto del volumen (MARTOS 2003).

¹³ «Debieron de perderse muchos manuscritos, porque en inventarios de bibliotecas, y aun en escritos de sus autores, se hace referencia a algunos que no nos son conocidos. Claro está que nunca fueron numerosos, porque las dificultades de copia, sobre todo cuando se trataba de volúmenes de cierta amplitud, eran extraordinarias en el siglo XV y no muchas las personas que podían permitirse el lujo de costear la escritura de ellas» (RODRÍGUEZ-MOÑINO 1958, p. 11). Y no pensemos sólo en códices, sino también en cuadernos y en pliegos sueltos.

¹⁴ RODRÍGUEZ-MOÑINO 1958, p. 9.

¹⁵ ARCHER (1997, pp. 12-20) no suele entrar en este debate y aporta las dataciones propuestas por otros, por lo que remito a él para una comparación de la localización

de finales del siglo XV o alrededor del 1500. Fundamentalmente, por lo tanto, los testimonios de la obra de March más antiguos son equivalentes a cuadernos sueltos o pequeñas y medianas recopilaciones que, todavía formando parte de cancioneros misceláneos en su mayoría, no llegaban a recoger un gran número de poesías. Además, este tipo de cancioneros solía permanecer en bibliotecas privadas y, en consecuencia, no gozaba de gran movilidad.¹⁶ El verdadero interés por recopilar el cancionero completo de las obras de Ausiàs March hay que buscarlo a partir del siglo XVI y alrededor de su proceso editorial. Este es, pues, el objetivo del presente trabajo.

El cancionero G de Ausiàs March, o mejor, una de las secciones que incluye, la de copia más moderna, conocida como G², está muy relacionada con la primera edición de las obras de Ausiàs March, la que Baltasar de Romaní llevó a la imprenta en el año 1539.¹⁷ Si lo que nos dice Pagès es cierto,¹⁸ el cancionero G² depende del texto de la edición *a*. La sección de G² funciona en el cancionero G como elemento cohesionador de tres colecciones previas: el compilador aprovecha materiales de diferente procedencia, escritos anteriormente por él o por manos del siglo XV, a los que añade, en los folios que quedan en blanco o en nuevos cuadernos, las composiciones de G². El copista de G usa estos poemas para crear un cancionero monográfico de Ausiàs March y lo hace a partir de la tradición impresa. Este mecanismo no es aislado en el proceso de restauración del cancionero de Ausiàs March, y podremos ver cómo otras monografías de este autor dependen de un cancionero impreso concreto.

Este primer impreso de las obras de March es la única de las cinco ediciones del siglo XVI que se publica en Valencia. Pero no sólo debe relacionarse con un contexto valenciano, sino, más concretamente, con los ambientes literarios castellanizantes que enmarcaban la antología de Hernando del Castillo. Aunque Romaní editó el texto original junto a la traducción castellana,¹⁹ primaba el interés por hacer entender esa poesía, compleja de por sí para un catalano-hablante, al mismo público del

cronológica de los cancioneros manuscritos de March según los diversos autores que lo han trabajado.

¹⁶ RODRÍGUEZ-MOÑINO 1958, p. 11.

¹⁷ ESCARTÍ 1997.

¹⁸ PAGÈS (1912-1914, pp. 136-138). No he comprobado aún que la propuesta de Pagès sea correcta a través del acaramiento sistemático de G² y del texto catalán de *a*, puesto que sus argumentos son teóricos y no refiere ejemplificación. Este estudio será objeto de un trabajo monográfico sobre G².

¹⁹ Cada estrofa catalana era seguida de la traducción castellana, alternándose; la estrofa original iba precedida del nombre «Marco» y la castellana de la palabra «Traducción».

Cancionero general: «més encara que la foscor de les seves idees, el disfavor creixent amb que era tinguda la literatura catalana desde'l casament de Ferran d'Aragó y d'Isabel la Catòlica y la reunió amb l'Espanya dels Estats de l'Antiga Corona d'Aragó, feien les estrofes d'Auzias March difícilment abordables als espanyols que no més se servien en rares ocasions de la llengua de llurs avant-passats».²⁰ De hecho, Romaní actuó sobre el texto castellanizando algunos usos ortográficos, como la ausencia de elisión de la vocal átona final de una palabra ante la siguiente, por fonética sintáctica; también suprimió pasajes que trataban asuntos religiosos y que podían ser susceptibles de problemas con la Inquisición.²¹ Con el éxito previo de esta recopilación de Hernando del Castillo y siguiendo algunas de sus directrices, Romaní era consciente de la buena recepción comercial que debía tener y tuvo la traducción del gran poeta valenciano del siglo anterior. La edición de Baltasar de Romaní, publicada en Valencia poco más de dos décadas después de que apareciera el cancionero compilado por Hernando del Castillo en esta misma ciudad, estaba aún bajo la repercusión notable de este fenómeno editorial. La coincidencia de un mismo contexto espacio-temporal es importante, pero hay más:

Romaní presenta el seu llibre sobretot com a obra de traducció realitzada amb el propòsit d'aclarir les dificultats de l'original, i sense pretensions d'editor [...]. Romaní explica tan sols que estant «en los baxos techos de mi casa buscando algunos libros en que leyesse, hallé entre los otros las moralidades de Osias Marco, cauallero Valenciano, en verso limosín escritas y, trabajando d'entender sus dificultades tantas vezes leyendo lo que dudava, puse la vista por sus metros, que fui movido a traduzillos en lengua castellana por su mismo estilo». Es preocupa només per la seva traducció i acaba convidant els savis perquè corregeixin les seves faltes com a traductor o que «traduzgan las otras obras de Osias Marco que aquí faltan», reconeixent així que el seu llibre representa només un recull de l'obra de March que ell coneixia.²²

Aunque se suele decir que Baltasar de Romaní hizo una antología de las poesías de Ausiàs March, considero que no fue así: estamos hablando de 46 poemas y, hasta las recopilaciones de Barcelona de 1541, 1542, 1543 y 1545, esta era la extensión más habitual de las colecciones de este autor, a excepción, quizás, del cancionero F. El libro que Romaní encontró en su biblioteca y que contenía obras de Ausiàs, sí que debió ser una colección

²⁰ PAGÈS 1912-1914, p. 55.

²¹ La supresión o modificación de estos pasajes, así como de algunas «tornadas», es la característica principal que emparenta la edición de Romaní con el cancionero G².

²² ARCHER 1997, p. 20.

monográfica del poeta, pero, probablemente, los poemas que contenía son los que tradujo, ni más ni menos.²³ La selección le venía dada por los límites de su original, pues, de hecho, lo que Romaní afirma es que hay obras de March que él no traduce, consciente de que recopilaciones como la que posee no contienen la obra completa del autor.

Además de lo aducido hasta ahora, el traductor valenciano de March ordena temáticamente sus poemas. Dado que el proyecto editorial de Romaní se circunscribe a un contexto de producción y de recepción cercano al del *Cancionero general* de 1511 y de 1514, es muy probable que dependa de esta colección la estrategia clasificatoria a partir de grupos temáticos, independientemente de que, al ser materiales muy distintos, los apartados varían y se adaptan al tipo de obra clasificada.²⁴ Romaní dividió los poemas de March en cuatro «cánticas»: ²⁵ la cántica de amor, la cántica moral, la cántica de muerte y la cántica espiritual. Este traductor es, por lo tanto, el artífice de una división temática de los poemas de Ausiàs que hoy todavía acepta la crítica, aunque con unos límites diferentes de los cuatro grupos. A pesar de que esta clasificación temática es obra del primer editor de March y no del autor –hecho que ensombrece la verdadera poética marquiiana²⁶–, los otros editores del siglo XVI apuestan por esta ordenación en cuanto a la tipología de poemas, aunque con algunos cambios y con una distribución no totalmente idéntica, que busca el perfeccionamiento del cancionero de Ausiàs.

No podemos negar la importancia que Amadeu Pagès tiene para el estudio de los cancioneros de Ausiàs March: su labor no solo fue titánica, sino que se sostiene sobre una intuición filológica brillante que hoy aún sorprende. Sin embargo, Robert Archer advierte algo que también es bien cierto: «No creiem que sigui útil analitzar els arguments de Pagès amb tot

²³ No sé si es un dato importante, pero sí destacable, que se incluyan las barras verticales para indicar la cesura de los versos, algo que no es habitual en la imprenta en 1539, pero sí en la tradición manuscrita y en algunos impresos más antiguos, como *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, el primer incunable de una obra literaria en el contexto hispánico (TROBES 1974; GUARNER 1974).

²⁴ Destaca, por ejemplo, la coincidencia en las llamadas «obras menudas», un apartado que Hernando del Castillo incluye a pesar de no contemplarlo en su prólogo, con el grupo de «coblas esparsas» que Juan de Resa añade en su edición vallisoletana de las obras de March.

²⁵ Obviamente, me refiero al mero hecho de preparar el cancionero para la imprenta siguiendo una estrategia clasificatoria y no a que cada uno de los apartados de la edición de Romaní dependa de la ordenación temática concreta del *Cancionero general*. Lo materiales son distintos y ellos son los que propician una distribución u otra.

²⁶ MARTOS 1997 b.

detall, cosa que hem fet en relació amb *FN* en un estudi del ms. *N*, on es demostra que més d'una vegada l'argumentació en *Obres* no resisteix un examen atent». ²⁷ Y es que esa intuición de Pagès no siempre funciona y sus argumentos se pueden convertir en propuestas arriesgadas que no se fundamentan y, lo que es peor, en muchas ocasiones usa documentación de manera maniquea e interpreta a su manera los datos que aporta, cuyas citas textuales mutila y mezcla con su propio discurso. Así, por ejemplo, desde Pagès nos ha llegado la visión errónea de considerar la traducción de Romaní como una antología, como una edición preparada para la imprenta a través de diferentes testimonios; cuando, en el fondo, el único objetivo de Romaní era traducir las obras de March para ese mismo contexto valenciano castellanizante del que él formaba parte. Una máxima como ésta, que la crítica, hasta Archer, ²⁸ ha aceptado sin cuestionarla, altera notablemente la concepción del proceso de restauración de un cancionero monográfico de March y de la relación que esta empresa tiene con la imprenta. El interés por recuperar la obra de March y reunirla en un único cancionero no nace en Valencia, sino en Barcelona, de la mano del almirante de Nápoles. ²⁹ El impreso de Romaní se genera en un ámbito muy diferente al resto de cancioneros de March que se llevan a la imprenta y, asimismo, con unos intereses bien distintos.

Ferran Folch de Cardona i d'Anglasola, almirante y virrey de Nápoles, duque de Soma y conde de Palamós, nace en 1521. ³⁰ Como su padre, Ramon Folch de Cardona, ³¹ que también tuvo este cargo, se caracterizaba por un acercamiento a los antiguos y a los nuevos escritores. Esto es lo que lo convirtió en un gran mecenas de la literatura, sin límites de nacionalidad ni de lenguas. Contribuyó notablemente a introducir en el contexto hispánico el

²⁷ ARCHER 1997, p. 23. Archer se refiere a su trabajo de 1990-1991. Urge la necesidad de estudiar este cancionero desde una perspectiva física, pues Pagès sólo lo hojeó y consultó alguna parte y Archer reconoce honestamente que «el ms. *N* és l'únic testimoni que no hem vist in situ i que només coneixem mitjançant un microfilm» (1997, p. 19, nota 24). El análisis que este estudioso inglés hace del cancionero *N* se centra, por lo tanto, en un amplio y profundo comentario sobre las variantes que presenta este testimonio ante el resto.

²⁸ ARCHER 1997, p. 20.

²⁹ Bien dice Amadeu Pagès, en este sentido, que «els catalans, encara més que els valencians, varen interessar-se per aquesta poesia escrita en la llur llengua maternal y l'obscuritat de la qual els intrigava» (1912-1914, p. 60).

³⁰ Este personaje no debe confundirse con otros poetas de Barcelona, como explica Amadeu Pagès (1912-1914, p. 61, nota 2). Remito a PAGÈS 1912-1914, pp. 60-61 para la biografía de este almirante de Nápoles, que tomó parte en las expediciones guerreras de Carlos V.

³¹ Para la biografía de Ramon Folch de Cardona, v. PAGÈS 1912-1914, p. 60, nota 2.

gusto por la literatura italiana, que les imprimió a Juan Boscán y a Garcilaso de la Vega, ambos a su servicio en Nápoles durante una temporada, donde conocieron los metros italianos. La impresión póstuma de las obras de Boscán se debe al almirante de Nápoles, que las unió a las de Garcilaso de la Vega para imprimir el volumen que Carles Amorós³² sacó a la luz el 20 de marzo de 1543. En este mismo año y en las mismas prensas, se imprimió el cancionero *b* de Ausiàs March. No estamos hablando de coincidencia, sino de mucho más, pues Folch de Cardona fue quien patrocinó tal empresa editorial.

La figura del almirante de Nápoles es fundamental para la restauración del cancionero de March hasta tal punto que ocho de los trece cancioneros monográficos que hoy conservan la obra del gran poeta valenciano se derivan o dependen de su patronazgo: cuatro directamente y cuatro indirectamente. Las palabras de Juan Boscán en la dedicatoria a la esposa de Folch de Cardona en su segundo libro documentan este interés del almirante por la obra de March: «que despues que vio una vez sus obras, las hizo luego escriuir con mucha diligencia, y tiene el libro dellas por tan familiar, como dizen, que tenia Alexandre el de Homero».³³

De la dedicatoria de Boscán y de otros argumentos que aduciré enseguida, se deduce que Ferran Folch de Cardona conoció la obra de March a través de una antología parcial y que, por lo tanto, encargó a Pere Vilasaló que le proporcionara una colección lo más completa posible de la poesía de March: esta fue la que hoy conocemos como cancionero manuscrito B, acabado de copiar el 9 de mayo de 1541. Esta colección contiene 122 poemas y, significa, por lo tanto, la recopilación más extensa hasta entonces de las conservadas hoy. Pagès³⁴ advierte que Vilasaló «sens dubte tenia alguns manuscrits a la vista, però la llur comparació donava de vegades ben poca llum sobre alguns passatges, y, aleshores, sense cap respecte pel poeta, sense cap cura de l'exactitut, arreglava les estrofes que no havia pogut comprendre». El crítico francés se da cuenta de que las tradiciones textuales que encontramos en B son diferentes y lo justifica a través de ese filtrado de fuentes que habría hecho Vilasaló; sin embargo, la variedad de materiales

³² Carles Amorós era el responsable de una de las dos principales imprentas que trabajaron en Barcelona en la primera mitad del siglo XVI. La otra fue la de Rosenbach. Amorós empezó trabajando en la imprenta de Luschner. La primera noticia que tenemos de él es en Barcelona el 28 de marzo de 1501 y sabemos que había muerto ya el 28 de septiembre de 1549, es decir, poco después de su segunda edición del cancionero de Ausiàs March. Para más información, v. BOHIGAS 1962, pp. 184-188.

³³ PAGÈS 1912-1914, p. 62.

³⁴ PAGÈS, 1912-1914, p. 63.

depende, a mi parecer, del objetivo de la recopilación: la confección de una antología tan amplia como fuera posible, por encargo del almirante de Nápoles. Los materiales serían muy variados, porque provendrían todavía de cuadernos sueltos o de pequeñas recopilaciones previas, que contenían la poesía de March. Estos materiales fueron seleccionados y antologados con cuidado de que no se repitiera ningún poema, a diferencia de lo que ocurre con el cancionero manuscrito G, ya que la copia de G² es meramente acumulativa.

Un año después, el 23 de abril de 1542, Pere Vilasaló acabó de copiar un segundo cancionero de Ausiàs March, también por petición del almirante de Nápoles: el cancionero manuscrito K, según hoy lo conocemos. Esta recopilación contiene, sorprendentemente, menos poemas que el cancionero B. Este hecho es fácil de explicar: Vilasaló había remitido la primera colección de poemas a Folch de Cardona y, al serle encargada una nueva recopilación, no se limitó a copiar la que ya había hecho y a añadirle poemas nuevos, sino que coleccionó otra vez los materiales, algunos diferentes, otros, quizás, ya utilizados para B. Por un lado, se añaden poemas como el 86 y el 99, pero, por otro, no aparece la mayoría de las composiciones a partir del número 100, que debían provenir de una misma fuente que Vilasaló no volvió a usar.

Los cancioneros manuscritos B y K son las dos primeras recopilaciones monográficas que dependen directamente del patronazgo del almirante de Nápoles; las otras dos son los cancioneros impresos *b* (Barcelona, 1543) y *c* (Barcelona, 1545). Ambos llegan a la imprenta de Carles Amorós a instancias de Folch de Cardona. El impresor de Barcelona Claudi Bornat es el encargado de llevar a las prensas el último cancionero impreso de la poesía de March en el siglo XVI —el cancionero *e*— y, en la dedicatoria que incluye al almirante de Nápoles, reconoce la importancia de éste en la restauración o instauración del cancionero de March. Amadeu Pagès actúa sobre el discurso de Bornat, que entremezcla con el suyo para mostrar una hipótesis que, intuitivamente, cree correcta, como si se tratase de datos documentados:

Claudi Bornat, en una dedicatoria al mateix Folch de Cardona, té compte de recordar que'l duc «studios en les coses de la philosophia moral y natural» y «affectionat a ses obres [d'Auzias March]» havia estat impressionat de l'oblit en el qual havien estat tingudes, així com també, de la insuficiencia de l'edició de 1539, y, havia «manat» que «fossen estampades».³⁵

³⁵ PAGÈS 1912-1914, p. 62.

Como podemos comprobar, los fragmentos atribuidos a Bornat son mínimos, hasta el punto de ser palabras aisladas, y nos queda la impresión de que se ha probado documentalmente que el proyecto editorial de Folch de Cardona parte de la insuficiencia del impreso de Baltasar de Romaní. Y no creo que haya tal relación. Los objetivos de Romaní y de Folch de Cardona son bien diferentes. Éste último habría conocido algunos textos de March a través de alguna pequeña recopilación, que, posiblemente, le habría llegado de tierras barcelonenses, quizás a través del mismísimo Juan Boscán. Pensemos que Boscán muere en 1542, es decir, antes de llegar a la imprenta el cancionero *b*. Por esta razón, en la dedicatoria a la esposa del almirante sólo hace mención a que este hizo «escribir» los poemas de March «después que vio una vez sus obras». Si Boscán había sido el principal impulsor de Ausiàs en la literatura castellana de la época, si era íntimo de Folch de Cardona y si conocía de primera mano que este quedó impresionado tras ver las obras del valenciano en una ocasión, muy probablemente fue él quien le mostró por primera vez esas composiciones.

A principios de los años cuarenta debió ser cuando el almirante conoció la poesía de Ausiàs March³⁶ y, enseguida, encargó que, desde Barcelona, le fuera recopilado un cancionero de este autor tan completo como fuera posible. El primer objetivo de Folch de Cardona no sería llevar a la imprenta la obra de March y, por lo tanto, los cancioneros manuscritos B y K no deben considerarse como copias mediatizadas por el proyecto de edición de las poesías de Ausiàs; otra cosa es que luego se hayan aprovechado para ello. El almirante de Nápoles buscaba el cancionero de Ausiàs March para tenerlo en su biblioteca, pero luego lo llevó a la imprenta. Probablemente, fue él mismo quien lo preparó, así como habría ocurrido con la edición de Boscán y Garcilaso de 1543. Cuando muere Boscán en 1542, Folch de Cardona le hace un homenaje póstumo publicando su obra junto a la de Garcilaso de la Vega, amigo común de ambos. Una vez establecido el contacto con Carles Amorós, se da unos meses para preparar también la edición del cancionero completo³⁷ de Ausiàs March, que se publica ese mismo año. Dos años después, en 1545, sale de los hierros de Carles Amorós el cancionero *c* de

³⁶ Es lógico pensarlo si tenemos en cuenta la densa actividad de restauración del cancionero de March en estos años, ya que las cuatro recopilaciones que dependen directamente de Folch de Cardona son de 1541, 1542, 1543 y 1545.

³⁷ Cuando digo «completo», me refiero al interés de Folch de Cardona para que lo fuera, pero sabemos que faltan seis composiciones de las 128 que hoy se aceptan como ausiasmarquianas.

Ausiàs March.³⁸ Los cancioneros impresos *b* y *c* seleccionan y ordenan de igual manera los poemas, pero se separan de la edición de Romaní en cuanto al número de composiciones recogidas. El cancionero *c* se puede considerar como una reedición³⁹ y, en cierta manera, también lo son, en diferentes grados, los dos impresos posteriores, los cancioneros *d* y *e*. Por lo que respecta a la selección y ordenación de las composiciones, son un «mismo» cancionero; sin embargo, hay diferencias de lección y algunas variantes parecen más acertadas en *c* que en *b*.⁴⁰ Hay un interés por mejorar el cancionero de March, puliéndolo, reconstruyéndolo poco a poco, corrigiendo algunos errores y, como veremos, ampliando el número de composiciones y modificando el orden de éstas.

La relación entre los impresos *b* y *c* es explicable, pues salieron de los mismos hierros y las patrocinó y, probablemente, preparó para la imprenta Ferran Folch de Cardona. Resulta remarcable, sin embargo, la dependencia del cancionero *d* respecto de las ediciones catalanas de Carles Amorós. Juan de Resa, capellán de Felipe II cuando aún era infante, es quien prepara para los hierros esta edición vallisoletana de las poesías de Ausiàs, que se publican en la imprenta de Sebastián Martínez. Resa advierte que no sólo utilizó estas ediciones previas, sino que el libro fue «acrecentado con algunas cosas». Estas «cosas» que se añaden dependen, en muchas ocasiones, del cancionero manuscrito E, acabado de compilar el 1 de mayo de 1546 por Jeroni Figueres a partir de las ediciones de March publicadas entonces. Este copista corrige los errores e inadvertencias de los impresores,⁴¹ añade algunas lecturas de manuscritos antiguos y, *motu proprio*, crea un lenguaje más arcaico e, incluso, rehace y refunde algunas

³⁸ Este impreso de 1545 es *in octavo*, mientras que el de 1545 es *in quarto*. Estos son los tamaños habituales de los libros del impresor Carles Amorós, a pesar de que «las mejores son sus estampaciones en folio» (BOHIGAS 1962, p. 188). Este impreso recoge también el patronazgo del almirante de Nápoles, lo que puede ser factible; sin embargo, podría deberse a meros intereses editoriales y ser Carles Amorós quien edite de nuevo el cancionero y se mantenga la referencia a Folch de Cardona, algo muy habitual entonces. Si no hubo más impresiones de este cancionero por parte de Carles Amorós no fue porque no tuviera éxito editorial, sino porque ya en 1549 —quizás antes— había muerto.

³⁹ Y no una reimpresión. Ambos términos no son sinónimos. ARCHER (1997, p. 21) define el cancionero impreso como «Reimpressió de b, en un format més petit (8º en lloc de 4º) i amb alguns canvis, notablement la col·locació dels 'vocables scurs' en una llista i no en els marges com en b». Si hay cambios de esta entidad, debemos hablar de reedición y no de reimpresión.

⁴⁰ PAGÈS 1912-1914, p. 142.

⁴¹ Al principio del manuscrito, se advierte que las poesías de este cancionero han sido «corregidas de los yerros de la imprenta».

composiciones para mejorar así el texto de las ediciones.⁴²

Independientemente de la relación del cancionero impreso *d* con el cancionero manuscrito E para algunas lecturas originales de Jeroni Figueres, el punto de partida de Juan de Resa para seguir avanzando en la conformación del cancionero completo de Ausiàs March son los impresos de Barcelona. A partir de la edición de Carles Amorós de 1543, todos los editores de March del siglo XVI tienen como referente las impresiones anteriores, con el único fin de mejorarlas o, si no son capaces, de transmitir, al menos, lo que ya se ha conseguido en el cancionero impreso anterior. Esto es lo que explica, por ejemplo, que la edición *e*, llevada a la imprenta en Barcelona por Claudi Bornat en 1560, dependa de la edición vallisoletana hasta tal punto que reproduce la clasificación y orden de los poemas del cancionero de March corregido y ampliado por Juan de Resa. La relación de parentesco entre los cancioneros impresos *d* y *e* es similar a la establecida entre *b* y *c*, a pesar de que no sean llevadas a la imprenta en la misma ciudad ni dependan de un mismo editor.

El cancionero impreso *d* es deudor de la tradición textual de *b* y *c*, a pesar de que se puedan yuxtaponer otros materiales. No se avanza casi en el establecimiento del cancionero general de March cuando prácticamente se duplica la edición *b* al imprimir el cancionero *c*, ni tampoco lo hace el cancionero impreso *e* en relación con el trabajo de Juan de Resa. Otra cosa es, sin embargo, el paso adelante dado por la edición *d* respecto a los cancioneros impresos anteriores, comparable, tan solo, con la labor realizada en *b* por el almirante de Nápoles. Como en la colección de Hernando del Castillo, el proyecto editorial de las obras de March busca el perfeccionamiento y/o adecuación del cancionero: en el *Cancionero general*, aunque se persigue una representación extensa de los poetas de los siglos XV y XVI, el objetivo es confeccionar una antología; en el cancionero impreso de Ausiàs March, la finalidad es la recolección de todos los poemas del autor para crear el cancionero completo de este. Estos fines distintos explican que, a lo largo del proceso editorial de March, no se eliminen poemas en ningún caso, a diferencia de lo que ocurre en las sucesivas versiones del *Cancionero general*. Lo que sí que hace Juan de Resa en el cancionero impreso *d* es reestructurar, según sus propios criterios, la clasificación de los poemas de *b* y *c*, con lo que quiere contribuir a un mejor

⁴² PAGÈS 1912-1914, pp. 142-143; ARCHER 1997, pp. 15-16. La ordenación de E pretende ser alfabética, a partir de los primeros versos, pero no siempre se cumple esta norma, probablemente por influencia del orden original de los manuscritos. Para este tema, ver ARCHER 1997, p. 16; y DILLA 1994.

establecimiento del cancionero de March.

Resa amplía los apartados del cancionero ausiasmarquiano respecto a las ediciones *b* y *c*. No sólo recupera la cántica espiritual que Romani estableció, sino que hace nuevos apartados. Un total de 15 cantos de amor de *b* y *c* pasan a formar parte de otras secciones: 26, 29, 30, 31, 32, 41, 57, 72, 80, 81, 82, 83, 86, 100 y 121. Las composiciones 26, 29, 30, 31, 32, 41, 57, 72, 100 y 121 aparecen dentro del apartado de cantos morales. El resto de poemas que dejan de ser cantos de amor en la edición vallisoletana se recogen en una nueva sección, la única de carácter formal y no temático, que contiene las esparsas 80, 81, 82, 83 y 86. El poema 102 también es una esparsa y, aunque no deja de aparecer en la sección de cantos de amor, se incluye también entre los otros poemas uniestróficos; esta composición está repetida, por lo tanto, en *d*, error que no se corrige al imprimir el cancionero *e*. La edición de Valladolid solo incluye un poema en la sección de cantos de amor que en los cancioneros impresos catalanes aparecía en otra sección: Resa no considera que el poema 123 sea un canto de muerte y lo clasifica como poema amoroso. De hecho, los únicos 6 poemas que coinciden en todas las ediciones como cantos de muerte son los que hoy conocemos como tales, los poemas de muerte de la amada.⁴³ Tres poemas morales de las colecciones impresas por Carles Amorós se reordenan en el cancionero *d*: el 107 y el 112 pasan a clasificarse como cantos de muerte, mientras que el 105 se concibe como el canto espiritual.⁴⁴

Dado que los cancioneros impresos *d* y *e* dependen de las ediciones *b* y *c*, podemos considerar que, indirectamente, se han beneficiado del mecenazgo de Ferran Folch de Cardona. Además, de hecho, la recopilación de Claudi Bornat fue revisada «a ymitacio» del trabajo de Folch de Cardona en el impreso *b*, según advierte en la dedicatoria de la edición de Barcelona de 1560.

Aunque el paso de los impresos de Amorós a la colección preparada por Juan de Resa es más importante que el que se establece entre *b* y *c*, por un lado, y *d* y *e*, por otro, 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, consistentes en «molts llibres antichs scrits de ma per los contemporals ab lo dit auctor, verifficant y comprobant los uns ab

⁴³ MARTOS 1997 c.

⁴⁴ Juan de Resa recupera la sección de cántica espiritual que estableció Baltasar de Romani, pero la limita al poema 105, tal y como acepta actualmente la crítica.

los altres y ab les dos impresions fetes en Barcelona».⁴⁵ Entre esos materiales manuscritos hay que destacar el cancionero E, como advierte Pagès: «En resum, les principals fonts a les quals ha acudit Resa són *E b c*. Els altres textos no han servit més que per omplir algunes llacunes, o a comprovar les diferents lliçons dels reculls precedents».⁴⁶

El cancionero manuscrito E también debe incorporarse a la nómina de recopilaciones monográficas de March que dependen del mecenazgo del almirante de Nápoles, ya que se trata de un manuscrito confeccionado a partir de una de las ediciones de Carles Amorós. Archer explica el motivo de la copia de este cancionero: «la funció del manuscrit és la de facilitar la lectura a una senyora que ja havia de ser molt coneixedora de les poesies de March i dels seus primers versos».⁴⁷ Esta señora es doña Ángela Borja, cuyo conocimiento de los primeros versos de March creo que se debe relacionar con la imprenta, pues los impresos *b* y *c* son los que contienen, hasta el momento, el mayor número de composiciones. Poco después de la publicación de los cancioneros de Barcelona, esta señora mandó copiar un cancionero personalizado de la obra de March a partir de las ediciones anteriores, con un orden pretendidamente alfabético que le facilitara encontrar los poemas que quisiera leer en cada momento.

Por otro lado, Archer⁴⁸ demuestra sagazmente que el cancionero manuscrito D no es un trabajo preparatorio para la primera edición de Barcelona, como creía Pagès: «Altres fets ens permeten, fòra d'això, afirmar que'l manuscrit *D* ha sigut utilitzat per l'editor de 1543 [...]. En fi, es molt probable que'l manuscrit *D* no va servir solament a l'editor de 1543, sinó que va esser posat a la vista, o millor, entre les mans dels caixistes, com ens ho fan saber les nombroses ditades y els signes posats per aquí per allà per dirigir la feina de composició».⁴⁹ Si aceptamos la idea de Archer, este cancionero sería similar al cancionero E: se trata de dos cancioneros

⁴⁵ Cito a partir de PAGÈS 1912-1914, p. 67.

⁴⁶ PAGÈS 1912-1914, p. 72. Sin embargo, resulta sorprendente que en E haya 126 poemas y Resa sólo incluya 124 en su cancionero. Así, por ejemplo, la colección *d* no recoge la demanda de Ausiàs a Moreno, que sí que aparece en E y, sin embargo, sí que incluye la de Fenollar a Ausiàs y la respuesta de este, que no se encuentra en E y que, de hecho, solo se ha conservado en un testimonio anterior, el *Còdex de Cambridge*, pero con importantes errores y ausencia importante de versos (MARTOS 1999 b). Así, pues, o los otros testimonios menores que usó Resa son más importante de lo que cree Pagès, o el cancionero manuscrito E no se aprovechó sistemáticamente. O ambas cosas.

⁴⁷ ARCHER 1997, p. 16.

⁴⁸ ARCHER 1997, pp. 14-15.

⁴⁹ PAGÈS 1912-1914, pp. 23-24.

manuscritos que se copian a partir de materiales impresos. Y, en este sentido, quiero recordar que la sección G² del cancionero manuscrito G depende de otro cancionero impreso de Ausiàs March: el que contiene la traducción de Baltasar de Romani. Pero D y E no sólo dependen de cancioneros impresos previos, sino que estos son los que Carles Amorós imprimió en Barcelona y, por lo tanto, ambos cancioneros manuscritos deben considerarse como secuelas del patronazgo literario que Ferran Folch de Cardona ejerció para restaurar el cancionero de Ausiàs March.

En definitiva, toda la argumentación anterior defiende una tesis principal: el almirante de Nápoles es pieza clave para la restauración del disperso cancionero de Ausiàs, hasta el punto que ocho de los trece cancioneros monográficos de este poeta deben mucho a su mecenazgo, de manera directa cuatro de ellos –B, K, b, c– e indirecta otros cuatro –d, e, D, E–; además, se evidencia que este proceso de restauración hay que relacionarlo con el proceso editorial de la obra de March. En este sentido, debemos excluir el cancionero impreso *a*, puesto que el objetivo de Romani no era compilar ni antologar poesías de March, sino traducir, coherentemente con el contexto castellanizante de la Valencia de entonces, las que ya tenía en un pequeño cancionero, que sería similar en extensión al que Folch de Cardona conoció y le hizo despertar su interés por el poeta valenciano. Este interés lo llevó a solicitar que se le confeccionaran dos cancioneros manuscritos de March, que no fueron solo de copia acumulativa; después, cuando hubo llevado las obras de Boscán y Garcilaso a las prensas de Carles Amorós, pensó en preparar las de Ausiàs March para este fin. Y la verdadera difusión de March se hizo a través de la imprenta, como evidencia el conocimiento sistemático que doña Àngela Borja tenía de esta poesía. El interés por su obra provocó que se copiaran nuevos manuscritos que, en su mayoría, dependían de los cancioneros ya impresos: se invierte, pues, la secuencia lógica que nos hace pensar en las grandes recopilaciones previas a la imprenta. El cancionero G no solo incluye algunos materiales ya publicados, sino que su génesis pretende seguir el modelo de los cancioneros monográficos impresos, pues en ellos está el germen de la restauración del cancionero de Ausiàs March. Hay, sin embargo, una diferencia fundamental: la copia de G² es acumulativa respecto al resto de materiales de las secciones previas G¹, G³ y G⁴.⁵⁰

En una futura edición crítica de la obra de Ausiàs March habría que tener mucho cuidado con algunos aspectos que se derivan de los datos de este

⁵⁰ MARTOS 2003.

trabajo: en primer lugar, los materiales de los cancioneros tienen diferente procedencia y, por lo tanto, no siempre es fácil establecer la filiación del cancionero completo respecto de otro y hay que hacerlo entre secciones de cancioneros —o entre poemas, cuando la copia implica también una reordenación de materiales—; en segundo lugar, la frecuencia no siempre es un argumento ecdótico en March, puesto que ocho de los cancioneros que transmiten su obra están muy interrelacionados y pueden repetir una variante idéntica que no es la original o, incluso, incluir textos que podrían no ser de March; finalmente, considero que, si queremos buscar la ordenación original que los poemas tenían en el arquetipo de autor, debemos fijarnos en los testimonios más antiguos, ya que los materiales que han llegado a la imprenta y algunas de sus secuelas manuscritas tienen una amplia intervención por parte de los editores. Estos han querido restaurar el cancionero de March en un proyecto que se extiende, al menos, a los cancioneros impresos, a excepción del de Romaní. A pesar de lo positivo de la recolección monográfica de los poemas de March, también es cierto que se han destruido algunas pistas que nos hubieran permitido recuperar más fácilmente la estructura del cancionero de autor de Ausiàs March.

BIBLIOGRAFÍA

ARCHER 1990-1991 = Robert Archer, *El manuscrit N d'Ausiàs March a la Hispanic Society of America*, «Llengua i Literatura», IV, 1991-1992, pp. 359-422.

ARCHER 1997 = Ausiàs March, *Obra completa. Apèndix*, ed. de Robert Archer, Barcelona, Barcanova, 1997.

BELTRAN 1998 = Vicenç Beltran, *Tipologia y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor*, «Revista de Filología Española», LXXVII, 1998, pp. 49-101.

BOHIGAS 1962 = Pedro Bohigas, *El libro español (ensayo histórico)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962.

CHINER GIMENO 1997 = Jaume J. Chiner Gimeno, *Ausiàs March i la València del segle XV*, València, Generalitat Valenciana, 1997.

DILLA 1994 = Xavier Dilla, *El manuscrit E d'Ausiàs March: ¿ordre alfabètic o 'reimaginació'?*, en *La cultura catalana tra l'umanesimo e il barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalana*, Roma, Programma, 1994, pp. 219-225.

ESCARTÍ 1997 = Vicent Josep Escartí, *La primera edició valenciana de*

l'obra d'Ausiàs March (1539), València, Bancaixa-Universitat de València-Generalitat Valenciana-Biblioteca Nacional, 1997.

GUARNER 1974 = Luis Guarnier, *Les trobes en lahors de la verge Maria: primer incunable espanyol*, València, Junta Local de València del Patronato Nacional del V Centenario de la Imprenta, 1974.

MARTOS 1997 a = Josep Lluís Martos, *Cant, queixa i patiment: estudi macroestructural de 55 poemes d'Ausiàs March*, Alacant, Universitat d'Alacant, 1997.

MARTOS 1997 b = Josep Lluís Martos, *Els fonaments arquitectònics del discurs poètic d'Ausiàs March*, en *Ausiàs March: textos i contextos*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 265-280.

MARTOS 1997 c = Josep Lluís Martos, 'En cor gentil Amor per Mort no passa': *teoría amorosa y coherencia en los poemas sobre la muerte de la amada en Ausiàs March*, en 'Quien Hubiese Tal Ventura': *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 277-286.

MARTOS 1999 a = Josep Lluís Martos, *El Cançoner de Maians (BUV MS 728): un cançoner d'autor de Joan Roís de Corella*, en *Miscel·lània Arthur Terry*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, III, pp. 93-113.

MARTOS 1999 b = Josep Lluís Martos, *El Còdex de Cambridge del Trinity College, R. 14. 17 (X²): descripció i estudi*, en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, pp. 443-460.

MARTOS 2001 = Josep Lluís Martos, *La gènesis de un cancionero catalán de autor: Joan Roís de Corella y el Cançoner de Maians*, en *Canzonieri iberici*, La Coruña, Toxosoutos, 2001, I, pp. 313-328.

MARTOS 2002 = Josep Lluís Martos, *Los espacios en blanco y la estructura del Cançoner del marqués de Barberà*, en *Proceedings of the Eleventh Colloquium*, Londres, Queen Mary-University of London, 2002, pp. 57-65.

MARTOS 2003 = Josep Lluís Martos, *Cuadernos y gènesis del Cancionero O¹ de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de València Ms. 210)*, en *Cancioneros de Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 129-142.

MASSÓ I TORRENTS 1906 = Jaume Massó i Torrents, *Manuscrits catalans de València*, «Revista de Bibliografia Catalana», VI, 1906, pp. 145-269.

MASSÓ I TORRENTS 1913-1914 = Jaume Massó i Torrents, *Bibliografia dels antics poetes catalans*, «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», V, 1913-1914, pp. 2-276.

MASSÓ I TORRENTS 1932 = Jaume Massó i Torrents, *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia*, 1, Barcelona, Alpha, 1932.

PAGÈS 1912-1914 = *Les obres d'Auzias March*, ed. de Amadeu Pagès, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912-1914.

PAGÈS 1990 = *Ausiàs March i els seus predecessors*, ed. de Amadeu Pagès, València, Institució Alfons el Magnànim, 1990 [1^a edició en francès: *Auzias March et ses predecesseurs*, París, Champion, 1912].

RODRÍGUEZ-MOÑINO 1958 = Antonio Rodríguez-Moñino, *Introducción a Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid, Real Academia Española, 1958, pp. 7-41.

TROBES 1974 = *Les trobes en lahors de la Verge Maria (València, 1474)*, ed. de Manuel Sanchis Guarner, Valencia, Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de València, 1974.