

Estructura codicológica y problemas de transmisión del cancionero C de Ausiàs March (Real Biblioteca, El Escorial, L-III-26)*

Josep Lluís Martos
Universitat d'Alacant

El manuscrito L-III-26 de la Real Biblioteca de El Escorial¹ recoge una de las recopilaciones de Ausiàs March que menos atención crítica ha merecido: el cancionero C, según el sistema de referencias establecido por Amadeu Pagès (1912-1914), conocido también como O⁸ por la tradición de Massó i Torrents (1913-1914 y 1932). El estudio de Pagès (1912-1914, I, 18-20) sigue vigente en cuanto a los datos contextuales que sugiere, aunque Pere Ramírez i Molas (1981) dedicó hace algo más tres décadas un artículo monográfico centrado en aspectos internos de este cancionero, entre los que destaca su posible relación con la versión latina de Vicente Mariner (Coronel Ramos 1997). Disponemos de las descripciones de Jaume Massó i Torrents (1913-1914, 170-172 y 1932, 20), de Vicente Castañeda y Alcover (1916, 3-6), de Julián Zarco Cuevas (1932, 46-47) y de Biteca, que en algunos casos no pasan de unas breves notas. No lo describen, sin embargo, Pere Bohigas (2000²), Robert Archer (1997) ni Vicenç Beltran (2006). La razón de este olvido más o menos voluntario y sistemático, así como de la poca profundidad de los estudios o descripciones con que contamos, se debe a que se trata de un *codex descriptus*: Amadeu Pagès (1912-1914, I, 18) fue el primero en advertir que era una copia manuscrita del cancionero impreso c, el correspondiente a la edición de Barcelona de 1545, en las prensas de Carles Amorós (Millares Carlo 1982, 540-567), patrocinada por Ferran Folch de Cardona i d'Anglasola, segundo duque de Somma, aunque conocido, fundamentalmente y entre otros títulos, por ser virrey y almirante de Nápoles (Pagès 1912-1914, I, 60-65, Duran 1997, 98-101 y Martos 2005a).

Estructura codicológica

El manuscrito escurialense de Ausiàs March es un volumen *in quarto* encuadernado en pergamino a tres nervios. Actualmente, consta de 233 folios de papel, de 210 x 145 mm., y no 232, como advierte Castañeda y Alcover (1916, 3) guiado por la foliación, ya que hubo un salto en la numeración tras el f. 181 y el folio en blanco se numeró posteriormente como 181bis. Biteca habla de 242 folios, en un recuento que no incluye el folio con numeración duplicada y que parte, por lo tanto, de 232 folios en el cuerpo del cancionero. Además, aunque se advierte que “el f. 181bis va quedar sense foliar”, en la estructura de la foliación lo reconoce como f. 182bis: “242 (=IV + 1-182 + 182 [bis] + 183-232 + V)”. Las guardas son, efectivamente, cuatro iniciales y cinco finales, por lo que no serían 10, sino 9, los folios que habría que añadir al recuento. Un error por otro, la suma total de folios del códice, si contamos las guardas, es,

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-04486) y *La variante en la imprenta: hacia un canon de transmisión del cancionero y del romancero medievales*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2011-25266), de los cuales soy investigador principal.

¹ La signatura antigua III-L-26 también es, obviamente, de la Real Biblioteca de El Escorial. Se cambió todo el sistema de referencias de este fondo a principios del siglo XX, de manera que se alteró el orden de los dos primeros datos de las signaturas. Ya en la descripción de Castañeda y Alcover de 1916 encontramos las referencias modernas. Ambas aparecen en los manuscritos y las actuales suelen estar escritas más grandes y con cera de color rojo, mientras que las antiguas estaban a tinta negra. Robert Archer (1997, 14), probablemente influenciado por bibliografía temprana, aún aporta la signatura antigua.

efectivamente, de 242. Éstas son de un papel diferente al resto del manuscrito, con una filigrana de un círculo simple con una cruz latina hueca en su interior. La estructura de las guardas es la siguiente: se forman por un pliego doblado *in quarto* que presenta, incluso, las juntas sin cortar en el caso que cierra el códice. Este pliego está enmarcado en un bifolio, una de cuyas mitades se pega a la contraportada y a la contracubierta, razón por la cual resultarían 6 folios de guarda, pero, en realidad, se conservan sólo 5, puesto que falta el solidario del adherido a la contracubierta.

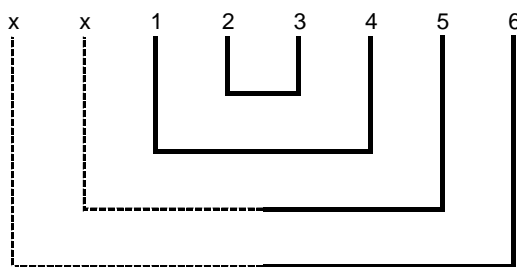
La caja de escritura es de 180 x 80 mm.,² marcada “a ploma assenyaland-ne només els marges esquerre i dret; la primera línia és escrita, perforacions rodones molt menudes als angles de la caixa, sense línies de guia per als renglons sense cap mena de decoració”, como recoge Biteca. La marca de los márgenes verticales de la caja de escritura se realiza por el recto de los folios y tiende a hacerse cada dos o cuatro, de manera que en el primero quedan restos exigüos de tinta o plomo y en los posteriores sólo la marca de la presión ejercida, que, a pesar de irse debilitando, es suficiente para delimitar el espacio de copia. El papel es idéntico prácticamente en todo el cuerpo central del códice, como se deriva de la sistematicidad de la filigrana, que, aunque queda en el doblado del bifolio, se puede reconocer como un *agnus dei* enmarcado por un círculo simple, como los ejemplos 36-40 de Briquet (1984), con un pendón de dos puntas muy parecido a los ejemplos 47-50 y especialmente a la filigrana 47, documentada en papel de 1484 en Venecia. Sólo en una ocasión el papel no contiene esta filigrana: en el bifolio externo del último subcuadernillo, del cual se conserva únicamente el f. 230, mientras que su solidario es el que falta al final del códice, de manera que es difícil de identificar: se puede ver un círculo con alguna figura geométrica con líneas en su interior. La foliación es con numeración arábiga a tinta y a lápiz: la primera es antigua y llega hasta el f. 150 y la segunda, más moderna, comienza en el siguiente, hasta el f. 232. La letra es humanística cursiva muy cuidada, itálica o cancelleresca, con mucho ángulo de inclinación y obra de una sola mano de mediados del siglo XVI.

Ya Amadeu Pagès nos informó de que el cancionero *C* estaba compuesto de “20 quaderns de paper xifrats A-I i K-U” (1912-1914, I, 18), a lo que Biteca añadió el tamaño de cada uno de ellos, que sintetizó en la siguiente estructura del códice:

$$a^6 b-t^{12} u^{6/5}$$

Esta propuesta de colación de cuadernos, aunque no es exacta, anuncia lo regular del volumen, algo esperable en un *codex descriptus*, pero no permite, por lo sintético de la fórmula, apreciar una serie de datos que considero útiles en cualquier descripción para definir completamente la estructura codicológica, como la relación exacta y comprobada físicamente —no sólo a través de la filigrana— entre las dos hojas de un bifolio y su numeración dentro del volumen completo. Esto es, incluso, más interesante en el cancionero *C* de March, porque la formación física de cada cuaderno no es la tradicional, de bifolios concéntricos. Sí que tiene esta estructura el cuaderno que abre el códice, que recoge la tabla alfabética de poemas en los ff. 1^v-4^v y el glosario de vocablos difíciles en los ff. 4^v-6^r:

² Castañeda y Alcover (1916, 3) aporta las medidas 170 x 87 para la caja de escritura, mientras que Massó i Torrents (1913-1914, 170 y 1932, 20) mide el papel en 215 x 142 mm.



Cuaderno a

Como se puede comprobar, los dos bifolios exteriores están mutilados y, aunque no se había advertido hasta ahora, faltan los dos primeros folios. De hecho, ya Pagès nos informa de que “el títol y l’*explicit* bastarien per sí sols a demostrar que l’amanuens va contentar-se amb copiar l’edició de 1545” (Pagès 1912-1914, I, 18).

En el f. 1^v encontramos la reproducción de la portada de la edición *c* de March, que dice *Les obres del valeros y extrenu cavaller vigil y elegantissim poeta Ausias March novament revistes y estampades ab gran cura y diligentia posades totes les declaracions dels vocables scurs molt largament en la taula*. Aunque la literalidad del título es exacta, en el impreso el texto de éste forma dos triángulos unidos por su vértice, a manera de un lazo vertical o un reloj de arena, pero en el cancionero *C* se pretende un solo triángulo invertido,³ excepto por la última línea, que transcribe “molt largament en la taula”. Esta búsqueda de fidelidad debió de provocar algún quebradero de cabeza al copista y de ahí la supresión de los dos folios iniciales, que debieron de ser primeras versiones de la portada, en las que no resultó bien la transcripción del título y la reproducción de la imagen inferior. Ésta era un grabado de un fénix, con una leyenda encuadrándolo: “Meritament renom de foenix home mereix que feu les obres daquest libre”.⁴ La reproducción en el cancionero *C* se limita al texto que enmarca la imagen en la edición, distribuido exactamente igual en los lados del cuadro que forma el grabado, pero en este caso no se dibuja el fénix y se mantiene un cuadrado vacío. En los dos primeros intentos de reproducción de la portada del impreso *c* pudo haberse dibujado el grabado, algo que habría quedado descartado finalmente. En cualquier caso, en el f. 1^r se copió primero el cuadro y, después, el texto superior, como se deriva del hecho de que el vértice del triángulo del título se estrecha demasiado pronto y hay que transcribir una última línea más larga, que casi se aglutina a la imagen inferior. No se reproduce el año de edición, ni se sustituye, desgraciadamente, por la fecha de copia.

El *explicit* en *C*, sin embargo, es tan sólo *Finis*, con una cruz. Ambos, efectivamente, son extraídos de la edición *c*, aunque no se copia el listado de firmas de cuaderno —pero sí que se tiene en cuenta para cifrar los del código escurialense, que siguen esta misma ordenación—, ni tampoco se reproduce el colofón del impreso: *Foren impreses y acabades les obres del extrenu cavoller mossen Ausias March en la insigne ciutat de Barcelona per Carles Amoros Provençal en l’any M.D.xxxxv. a xxij del mes de desembre*.

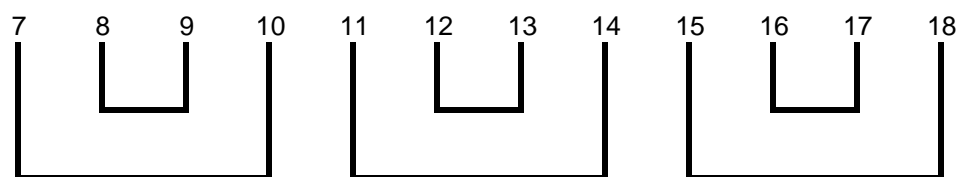
Los otros cuadernos del código contienen todos 12 folios y no encontramos ninguno de 6 folios con una hoja perdida al final del código, como propone Biteca.⁵

³ Como en la edición de Claudi Bornat de Barcelona de 1560.

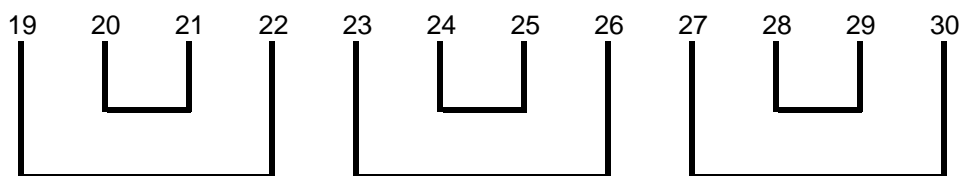
⁴ El epíteto de *fénix*, como hombre excepcionalmente singular, debió de ser bastante extendido en el siglo XVI aplicado a March, como se deriva también del soneto de Pere Seraff dedicado a Ausiàs, con el que se abre la edición barcelonesa de Claudi Bornat y que comienza *Lo fénix sol, mort y cremat fet cendre* (f. 1^v).

⁵ De hecho, faltarían así seis folios en el recuento total.

Además, presentan una peculiaridad en su formación física que, a pesar de su interés, no se ha percibido ni indicado hasta ahora: no se trata de seis bifolios concéntricos, como sería de esperar y parece aceptarse implícitamente. Cada uno de los cuadernos se organiza sistemáticamente en tres unidades menores, de dos bifolios concéntricos cada una, de manera que sólo uno de ellos —normalmente el del centro, aunque hacia el final del volumen son aquellos que cierran el cuaderno— tiene el cosido habitual de tres punzadas centrales, propio de la encuadernación de tres nervios. Sobre los hilos de este subcuadernillo, se enlaza el cosido de los otros dos, que presentan normalmente diez punzadas en forma de cruz, entrelazándose con él para dar lugar a un cuaderno. Al no haberse advertido esta formación, es lógica la dificultad para encontrar las filigranas,⁶ que no sólo está en el plegado por ser un volumen en 4º, sino que reside también en la falta de coincidencia con la estructura de bifolios concéntricos esperable. Elisa Ruiz (2002², 147) cataloga un modelo de cuadernos con doble cosido, de dos biniones yuxtapuestos, enmarcados por otro binión que los recoge dentro, pero no aporta ningún ejemplo concreto para valorar su procedencia, ni, en realidad, se trata del mismo modelo que aparece en este cancionero marquiano. Prácticamente idéntico, sin embargo, es el caso de un cuaderno del *Cancionero de Venecia* (VM1) de la Biblioteca Marciana, cuyo cuarto quinterno sigue una estructura muy similar: tres subcuadernillos yuxtapuestos, de dos bifolios cada uno de ellos, excepto el interno, que se compone de uno solo. Más allá del posible origen de esta irregularidad, parece claro que la manera de formar el cuaderno a partir de subcuadernillos yuxtapuestos es paralela a la que se produce en el cancionero de March objeto de este trabajo. La peculiaridad de esta interesante forma de construir los cuadernos podría responder al origen italiano del códice. De hecho, he demostrado que el cancionero se debió de confeccionar y copiar en aquellas tierras, atendiendo a la difusión de impresos de March en Italia y, sobre todo, a las características del copista (Martos en prensa a). Pero a esto habría que añadir que no sólo la filigrana del códice se documenta muy similar en Venecia ya a finales del siglo XV, sino que el cancionero VM1, con el que *C* comparte modelos codicológicos en la confección de los cuadernos, fue confeccionado y copiado, como defienden Varvaro (1964, 59-60) y Zinato (2005, 33-35), “en Venecia por un copista italiano (veneciano o véneto) de un ejemplar de copia llevado allí” (Zinato 2012, 3). La estructura codicológica del cuerpo principal de cuadernos del cancionero *C*, aquellos que contienen las poesías de March, es la siguiente:

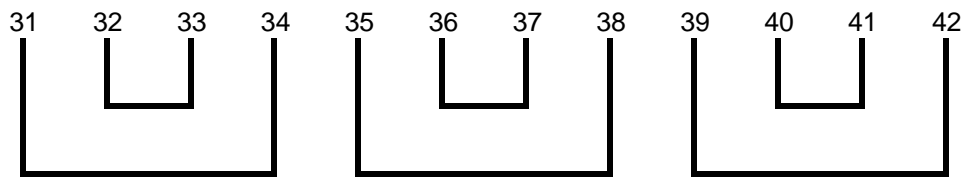


Cuaderno b

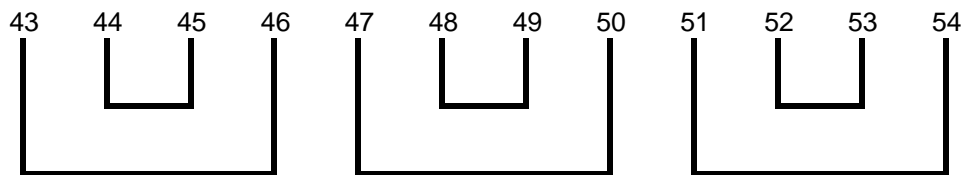


⁶ “[Watermark(s)] difícil d’identificar, tallada pel plec” (BITECA).

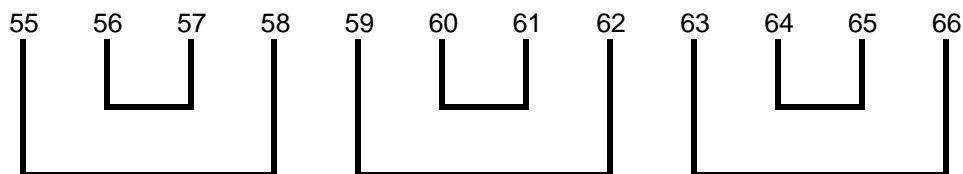
Cuaderno c



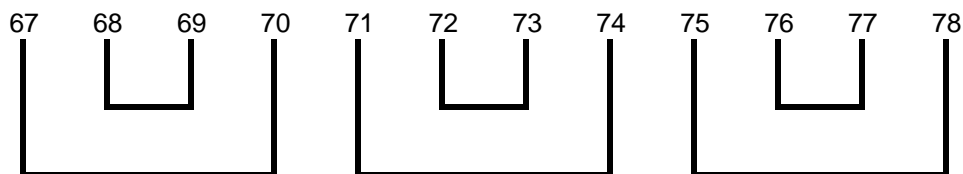
Cuaderno d



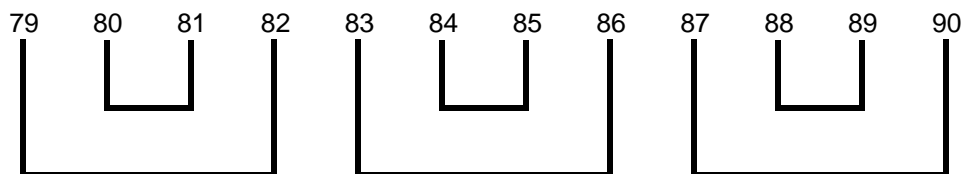
Cuaderno e



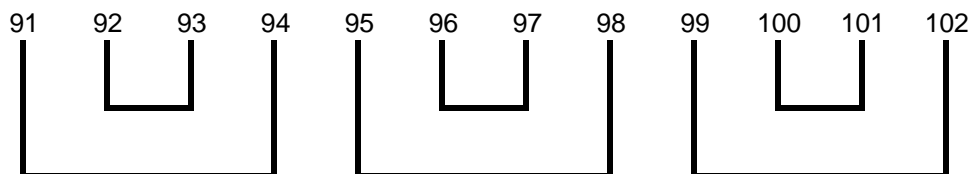
Cuaderno f



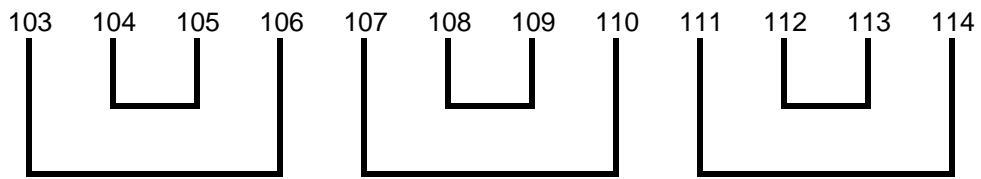
Cuaderno g



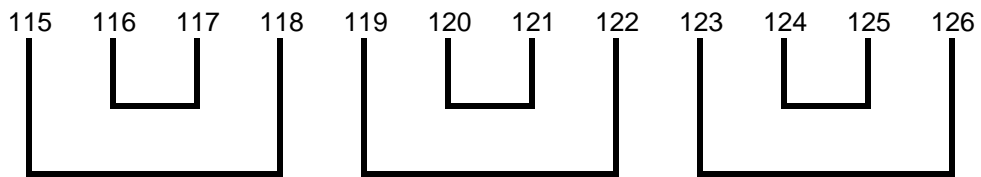
Cuaderno h



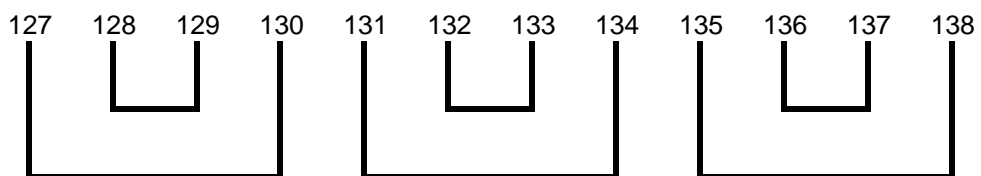
Cuaderno i



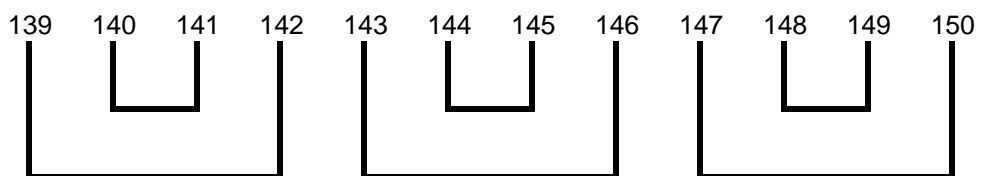
Cuaderno k



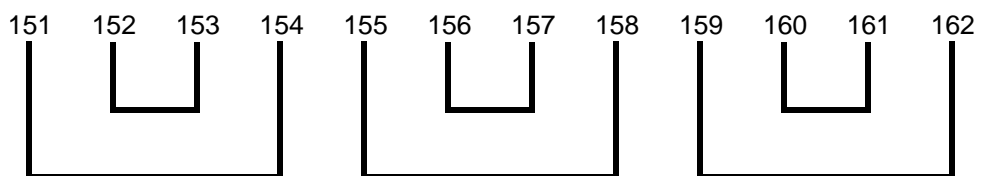
Cuaderno l



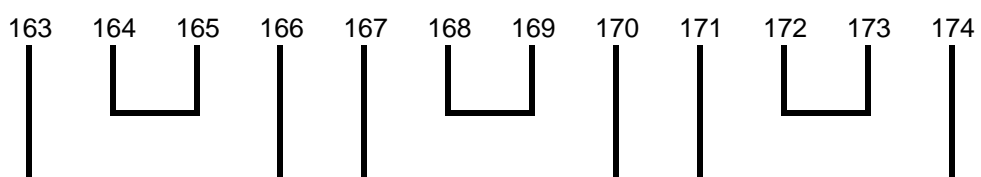
Cuaderno m

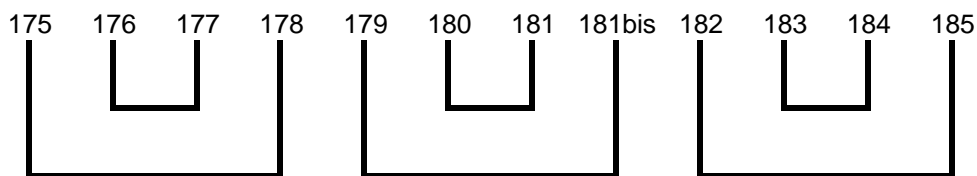
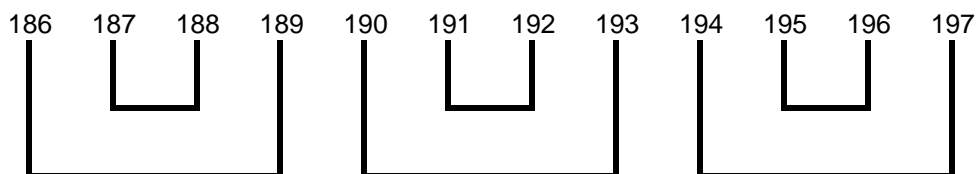
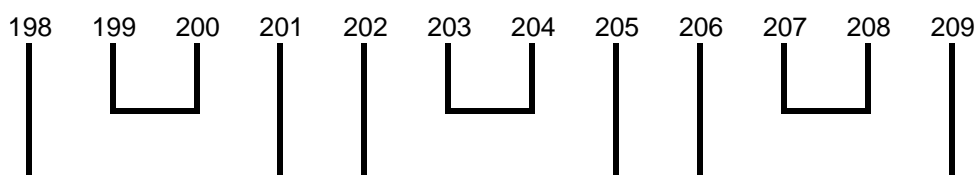
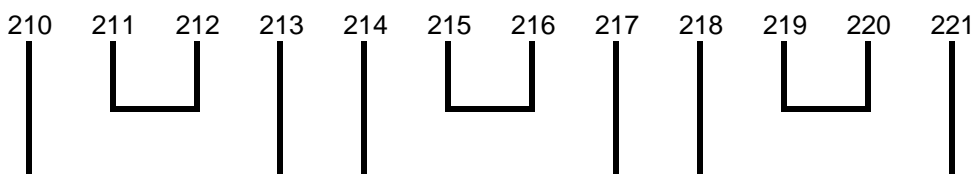
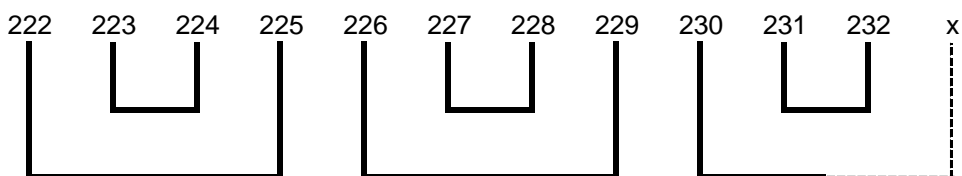


Cuaderno n



Cuaderno o



Cuaderno p**Cuaderno q****Cuaderno r****Cuaderno s****Cuaderno t****Cuaderno u**

La estructura del cancionero *C* de Ausiàs March es, por lo tanto, completamente regular y sólo presenta tres detalles destacables: la concentración clásica de los bifolios del primer cuaderno, el salto de numeración en el folio que sigue al 181 y la pérdida del último folio del cuaderno que cierra el volumen, con lo que son tres en total las hojas que se han eliminado o perdido de este códice, además de la que habría cerrado las guardas iniciales. Aunque no hay reclamos, sí que encontramos signatures de

cuadernos, que aparecen en el primer folio de cada uno de ellos, en la esquina inferior externa.⁷ No se incluye, lógicamente, la letra *ll* ni la *ñ*, ni tampoco la *j*. Dado que los cuadernos están marcados en el código, me parece productivo seguir estas referencias, por lo que los he identificado con su signatura antigua. La colación de cuadernos que nos ofreció Amadeu Pagès (1912-1914, I, 18) ya nos avisaba del salto de la *j* y nos advertía también de su número total, para evitar confusiones. En definitiva, la colación de cuadernos que propongo para el cancionero *C* de Ausiàs March es la siguiente:

a⁶⁻² b¹² c¹² d¹² e¹² f¹² g¹² h¹² i¹² k¹² l¹² m¹² n¹² o¹² p¹² q¹² r¹² s¹² t¹² u¹²⁻¹

Estructura interna y secuencia de poemas

Des de una perspectiva interna, el cancionero *C* contiene los mismos poemas que las ediciones *b* y *c*, ambas de Carles Amorós, en Barcelona, de 1543 y 1545, respectivamente, como consecuencia lógica de la dependencia entre ambas, por un lado, y, por el otro, entre el cancionero manuscrito escurialense y el más tardío de los impresos. La secuencia de poemas es la siguiente:⁸

39, 4, 66, 101, 3, 21, 69, 67, 10, 68, 23, 37, 109, 33, 5, 34, 73, 44, 86, 50, 18, 51, 24, 89, 13, 2, 19, 7, 54, 80, 1, 81, 82, 62, 11, 14, 40, 32, 17, 31, 20, 26, 36, 55, 41, 100, 58, 27, 45, 22, 46, 9, 85, 38, 114, 28, 90, 63, 91, 77, 6, 110, 49, 84, 76, 83, 78, 71, 42, 8, 47, 48, 25, 15, 64, 75, 53, 43, 16, 56, 118, 79, 57, 102, 27, 65, 120, 72, 70, 52, 117, 88, 61, 115, 60, 74, 29, 30, 98, 35, 59, 99, 111, 116, 119, 121, 122b, 87, 123, 92, 93, 94, 95, 97, 96, 103, 104, 106, 113, 107, 112, 108, 105.

	FOLIOS	INCIPIIT	PAGÈS
Taula	1 ^v -4 ^v	<i>Taula y alphabet del present llibre</i>	
Glossari	4 ^v -6 ^r	<i>Taula y alphabet dels vocables scurs</i>	
1	7 ^r -8 ^r	<i>Qui no es trist de mos dictats no cur</i>	39
2	8 ^r -6 ^r	<i>Axi com cell qui desija vianda</i>	4
3	10 ^r -11 ^r	<i>Algu no pot haver ensi poder</i>	66
4	11 ^r -12 ^v	<i>Lo viscahi ques troba en alemanya</i>	101

⁷ Si tenemos en cuenta que el f. 1^r presenta la signatura *a*, esto confirma que los dos primeros folios se eliminaron conscientemente al iniciarse la copia, probablemente por las dificultades para reproducir la portada de la edición, como he explicado anteriormente.

⁸ Aporto, en primer lugar, la ordenación de poemas a través de la síntesis numérica basada, por un lado, en Pagès y, por el otro, en el eficaz sistema de Archer; en segundo lugar, introduzco el listado completo de *incipit* —que sólo encontramos en Massó i Torrents 1913-1914, 170-173 y en Biteca—, atendiendo a los folios exactos en que se recoge cada poema. Recojo en esta tabla tanto el número de ordenación en el cancionero *C*, como el establecido por Amadeu Pagès, que identifica los poemas. Para la transcripción del *incipit*, regularizo *i/j*, *u/v* y *c/ç*, pero mantengo la división de palabras del código y no acentúo. Estas mismas reglas son las que sigo para la transcripción de variantes, tanto en el cuerpo del texto, como en la colación completa final.

5	12 ^v -13 ^v	<i>Alt e amor dhon gran desig sengendra</i>	3
6	13 ^v -14 ^r	<i>Tanten amor ma pensa ha consentit</i>	21
7	14 ^r -16 ^r	<i>Clar es e molt a tots los amadors</i>	69
8	16 ^r -17 ^r	<i>Ja de amor tebeu james yo sia</i>	67
9	17 ^r -18 ^v	<i>Sicom un rey senyor de tres ciutats</i>	10
10	18 ^v -19 ^r	<i>Nom pren axi com al petit vaylet⁹</i>	68
11	19 ^r -20 ^r	<i>Leixant a part lestil dels trobadors</i>	23
12	20 ^r -21 ^r	<i>La mia por dalguna causa mou</i>	37
13	21 ^v -22 ^v	<i>Dona sius am nom graixcau amor</i>	109
14	22 ^v -23 ^v	<i>Sens lo desigs de cosa desonesta</i>	33
15	23 ^v -24 ^v	<i>Tant he amat que mon grosser enginy</i>	5
16	24 ^v -25 ^v	<i>Tot los desigs escampats en lo mon</i>	34
17	25 ^v -27 ^r	<i>No pens algu quem allarch en paraules</i>	73
18	27 ^r -28 ^r	<i>Tot metge pren carech de consiença</i>	44
19	28 ^r	<i>Sim demanau lo greu torment que pass</i>	86
20	28 ^r -29 ^v	<i>Si com aquell qui persa infinitat</i>	50
21	29 ^v -31 ^r	<i>Fantasant amor a mi descobre</i>	18
22	31 ^r -32 ^r	<i>Tal so com cell qui pensa que morra</i>	51
23	32 ^r -33 ^r	<i>No sech lo temps mon pensament immoble</i>	24
24	33 ^r -34 ^v	<i>Cervo ferit no desija la font</i>	89
25	34 ^v -35 ^v	<i>Colguen les gents ab alegria festes</i>	13
26	35 ^v -36 ^v	<i>Prenmen aixi com a patro quen playa</i>	2
27	36 ^v -37 ^v	<i>Hoyu hoyu tots los qui be amats</i>	19

⁹ Se trata de la versión más extendida, de 20 versos, frente a la que incluyen los cancioneros impresos *de*, que incorporan una estrofa entre la primera y la segunda.

28	38 ^r -39 ^v	<i>Sicom rictat no porta bens ab si</i>	7
29	39 ^v -40 ^v	<i>Qui sines foll demana simenyor</i>	54
30	40 ^v -41 ^r	<i>Tot laurador espagat del jornal</i>	80
31	41 ^r -42 ^r	<i>Axi com cell quin lo somnis delita</i>	1
32	42 ^r	<i>Axi com cell quis veu prop de la mort</i>	81
33	42 ^r -42 ^v	<i>Quant plau a deu que la fusta peresca</i>	82
34	42 ^v -44 ^r	<i>Quim mostrara la fortuna lohar</i>	62
35	44 ^r -45 ^r	<i>Quins tant segurs consells vas encercant</i>	11
36	45 ^r -46 ^r	<i>Mal venturos no deu cercar ventura</i>	14
37	46 ^r -47 ^r	<i>Cell qui daltruy reb enuig e plaher</i>	40
38	47 ^r -48 ^v	<i>Pujar no pot algu en molt valer</i>	32
39	48 ^v -50 ^r	<i>Si deu del cos la miarma sostrau</i>	17
40	50 ^r -51 ^r	<i>Molts homens hoig clamarse de fortuna</i>	31
41	51 ^r -52 ^v	<i>Alguns passars donaren si amort</i>	20
42	52 ^v -54 ^r	<i>Yo crit lo be si nalgun loch lo se</i>	26
43	54 ^r -55 ^r	<i>Omort qui est de molts mal medicina</i>	36
44	55 ^r -56 ^r	<i>Per molt amar ma vida es en dupte</i>	55
45	56 ^r -57 ^r	<i>Volgra ser nat cent anys ho pus atras</i>	41
46	57 ^v -63 ^r	<i>Entre amor son posat e fortuna</i>	100
47	63 ^r -64 ^r	<i>Sicom lhom rich qui per son fill treballa</i>	58
48	64 ^r -65 ^r	<i>Sobres dolor ma tolt limaginar¹⁰</i>	27
49	65 ^v -67 ^v	<i>Los ignorants amor e sos exemples</i>	45
50	68 ^r -69 ^r	<i>Callen aquells qui damor han parlat</i>	22

¹⁰ Se trata del único poema duplicado de la colección, aunque ésta es la versión completa, mientras que aparece como número 85 del cancionero aquella a la cual faltan las tres primeras estrofas.

51	69 ^r -70 ^v	<i>Veles e vents han mon desig complir</i>	46
52	70 ^v -71 ^v	<i>Amor se dol com breument yo no muyr</i>	9
53	71 ^v -73 ^r	<i>Leixe la sort lo seu variat torn</i>	85
54	73 ^r -74 ^r	<i>Si be mostrau que mi no havorriu</i>	38
55	74 ^v -76 ^v	<i>Retingam deu en mon trist pensament¹¹</i>	114
56	76 ^v -77 ^r	<i>Lo jorn ha por de perdre sa calor</i>	28
57	77 ^r -78 ^v	<i>Nos meravell algu perquem enyor</i>	90
58	78 ^v -80 ^r	<i>Quim tornara lo temps de ma dolor</i>	63
59	80 ^v -82 ^r	<i>En aquell temps senti damor delit</i>	91
60	82 ^r -83 ^r	<i>No pot mostrar lo mon menys de pietat</i>	77
61	83 ^r -84 ^r	<i>Molt he tardat en descobrir ma falta</i>	6
62	84 ^r -85 ^r	<i>La so ates dhon son volgut fugir</i>	110
63	85 ^v -86 ^v	<i>A mal estrany es la pena estranya</i>	49
64	86 ^v -88 ^r	<i>Tant he amat que vinch en desamar</i>	84
65	88 ^r -89 ^r	<i>Hon es lo loch hon ma pensa repose</i>	76
66	89 ^r	<i>Si col malalt que lonch temps ha que jau</i>	83
67	89 ^r -90 ^v	<i>No quart avant ne membre lo passat</i>	78
68	90 ^v -93 ^v	<i>Quem ha calgut contemplar en amor</i>	71
69	93 ^v -94 ^v	<i>Vos qui sabeu dela tortra costum</i>	42
70	94 ^v -95 ^v	<i>Ja tots mos cants me plau metren oblit</i>	8
71	95 ^v -96 ^v	<i>Bem meravell com layre nos altera</i>	47
72	96 ^v -97 ^v	<i>Abvos me por amor ben smenar</i>	48
73	98 ^r -99 ^r	<i>Yom recort be del temps tan delitos</i>	25

¹¹ Los versos 85-88 del poema intercambian su lugar con los versos 89-92 de la tornada.

74	99 ^r -100 ^r	<i>Si pres grans mals un bemsera guardat</i>	15
75	100 ^r -101 ^r	<i>Lo temps es tal que tot animal brut</i>	64
76	101 ^r -103 ^r	<i>Qui es aquell qui en amor contemple</i>	75
77	103 ^r -104 ^r	<i>Ab tal dolor com lesperit sarranca</i>	53
78	104 ^v -105 ^v	<i>Coratje meu apendre sforç molt tart</i>	43
79	105 ^v -106 ^v	<i>Junt es lo temps que mon goig es complit</i>	16
80	106 ^v -107 ^v	<i>Ma voluntat amant vos se contenta</i>	56
81	107 ^v -110 ^r	<i>No cal duptar que sens ulls pot hom veure</i>	118
82	110 ^r -111 ^r	<i>O vos mezquins qui sots terra jaeu</i>	79
83	111 ^r -112 ^r	<i>Por de pijor a molts fa pendre mort</i>	57
84	112 ^r -117 ^v	<i>Qual seraquell qui fora si mateix</i>	102
85	118 ^r	<i>Yo contrafaç nau en golf perillan¹²</i>	27
86	118 ^v -119 ^v	<i>Non so gosat en demanar merce</i>	65
87	119 ^v -122 ^v	<i>Sin algun temps me clami sens raho</i>	120
88	122 ^v -123 ^v	<i>Pahor no sent que sobres laus me vença</i>	72
89	124 ^r -125 ^r	<i>Perque mes tolt poder deliberar</i>	70
90	125 ^v -126 ^v	<i>Clamar nos deu quimal cerca el troba</i>	52
91	126 ^v -132 ^v	<i>Lo cinquen peu del molto ab gran cura</i>	117
92	132 ^v -134 ^v	<i>Malament viu qui delit pert de viure</i>	88
93	134 ^v -135 ^v	<i>O fort dolor yot prech que mi perdons</i>	61
94	135 ^v -138 ^v	<i>Puix me penit senyal es cert que baste</i>	115
95	138 ^v -139 ^v	<i>Mes voluntats en gran parts discordants</i>	60

¹² Versión reducida de la composición 27, que contiene sólo los versos 25-44. El poema completo aparece como número 48 de este cancionero. Gracias, precisamente, a la imprenta se difundió esta versión mutilada, que encontramos por primera vez en *G^l*, que recoge *D* y que pasa a las ediciones *bcd* e *y*, lógicamente, a nuestro manuscrito escurialense.

96	139 ^v -141 ^r	<i>Als fats coman tot quant sera de mi</i>	74
97	141 ^r	<i>Si com lo taur sen va uyt per lo desert</i>	29
98	141 ^r -142 ^v	<i>Vengut es temps que sera conegut</i>	30
99	142 ^v -144 ^v	<i>Perlo cami de mort he cercat vida</i>	98
100	144 ^v -145 ^v	<i>Si a cascu per ben hoir aten</i>	35
101	145 ^v -146 ^v	<i>Sicol malalt quil metje lo fa cert</i>	59
102	147 ^r -149 ^r	<i>Aquestas la perdurable dolor</i>	99
103	149 ^r -150 ^r	<i>Axi com cell quis parteix de saterra</i>	111
104	150 ^r -153 ^v	<i>Cert es de mi que no men cal fer compte</i> ¹³	116
105	153 ^v -155 ^v	<i>Maleyt lo jorn quem fo donada vida</i> ¹⁴	119
106	155 ^v -157 ^v	<i>Molt me par be que pens del altre mon</i>	121
107	157 ^v -159 ^v	<i>Mon bon senyor puixque parlar enprosa</i>	122b
108	159 ^v -162 ^v 167 ^r -172 ^r	<i>Tot entenent amador mi entenga</i> ¹⁵	87
109	172 ^r -174 ^r	<i>Mentre damor senti sa passio</i>	123
110	163 ^r -166 ^v 174 ^r -176 ^r	<i>Aquelles mans que james perdonaren</i> ¹⁶	92
111	176 ^r -178 ^v	<i>Qui seraquell del mon superior</i>	93
112	178 ^v -181bis ^r	<i>Puix me trob sol en amor ami sembla</i>	94
113	181bis ^r -182 ^v	<i>Queval delit puix no es conegut</i>	95
114	183 ^r -184 ^r	<i>Si per null temps cregui ser amador</i>	97
115	184 ^v -185 ^v	<i>La gran dolor que lengua no pot dir</i>	96
116	185 ^v -187 ^r	<i>Aquell ateny tot quant atenyer vol</i>	103

¹³ Faltan dos estrofas correspondientes a los vv. 61-70 y 101-110, así como los vv. 151-152.

¹⁴ Faltan los vv. 11-20, 41-50 y 101-102.

¹⁵ Aunque el poema está completo, entre sus vv. 128-129 se incluye una sección del poema 92, correspondiente a los vv. 33-200.

¹⁶ El poema está completo, pero desordenado, según la siguiente estructura de versos: 33-200, 1-32 y 201-250. Entre la primera sección y la segunda, encontramos el final del poema 87 y la copia completa del 123.

117	187 ^r -193 ^v 198 ^r	<i>Qui de per si ne per Deu virtuts usa</i> ¹⁷	104
118	194 ^r -197 ^v 198 ^r -206 ^r	<i>Lo tot es poch ço perque treballam</i> ¹⁸	106
119	206 ^r -212 ^r	<i>La vida sbreu e lart se mostra longa</i> ¹⁹	113
120	212 ^r -214 ^r	<i>Oquant es foll qui tem lo forçat cas</i>	107
121	214 ^r -224 ^r	<i>Cobrir no puch la dolor quim turmenta</i> ²⁰	112
122	224 ^r -226 ^v	<i>Nom clam dalgu queun mon malhaja colpa</i>	108
123	226 ^v -232 ^r	<i>Puix que sens tu algu a tu no basta</i>	105

De este listado de obras, sólo faltarían los poemas 12, 122a, 124, 125, 126, 127 y 128. Se trata, por lo tanto, de una recopilación prácticamente completa de las obras hoy conservadas de March, cuyas ausencias son fácilmente explicables. En primer lugar, las preguntas y respuestas son de conservación bastante precaria en cancioneros misceláneos, “fora de l’arquetip” (Beltran 2006, 78),²¹ como ocurre también con el poema 122a, que debió de tener una transmisión más localizada y que sólo encontramos en el cancionero *F* (SA5). Aunque las demandas a Joan Moreno (124) y a Tecla Borja (125) sí que aparecen en *D*, están copiadas por distinta letra y en distinto momento: la primera por una mano diferente al resto del cancionero y la segunda por la misma que copia el cuerpo central de poemas, desde el inicio hasta el f. 196^r. En el espacio dejado al final de este folio se transcribe la demanda de March a Moreno, sin la extensísima respuesta de este último, mientras que se había copiado en el f. 196^v —probablemente con anterioridad, porque aquí cabía completamente— el poema dialogado con Tecla Borja. Albert Lloret advierte que la copia de la composición 125 se había producido tras dar por finalizada la transcripción del antígrafo principal, “risultante da una precedente attività di compilazione” (2008, 104), según se deriva de la invocación simbólica que la precede: “Sul margine superiore del f. 1r il copista ha segnato con la consueta crocetta l’inizio della propria opera e il medesimo simbolo può rinvenirsi nella stessa posizione al f. 196v: questa seconda crocetta indica ce il copista si accingeva a intraprendere una nuova opera —qui specificamente l’attività di copiatura dei due carmi— e testimonia del fatto che è trascorso un certo lasso di tempo dal completamento del f. 196r” (2008, 105-106). A pesar de la voluntad de ampliar la recopilación, se desestimó incluir en el cancionero impreso tanto éste como los otros poemas finales, ya en el taller de imprenta:²²

¹⁷ Faltan los vv. 242-251. Entre los vv. 276-277, se incluye una sección del poema 106, correspondiente a los vv. 149-316.

¹⁸ El poema está completo, pero desordenado. Sigue la siguiente estructura de versos: 149-316, 1-148 y 317-488. Entre la primera sección y la segunda, están los vv. 277-288 del poema 104.

¹⁹ Hay un salto de lectura entre el v. 168 y el v. 178.

²⁰ Faltan los vv. 171-190 y 421-422.

²¹ Como lo demuestra, por ejemplo, el único testimonio manuscrito del poema de colaboración con Bernat Fenollar (126), que encontramos en el *Còdex de Cambridge* corellano rellenando espacios de final de cuaderno (Martos 1999, 2005b y 2006).

²² Éste es el único poema añadido tras la copia del antígrafo básico en *D* que se elimina, aunque no se incluyen tampoco en el impreso el 125, el 127 ni el 128, que, de hecho, no contienen ninguna referencia al orden que deberían ocupar en la edición.

En *D* sólo está la demanda de Ausiàs March (8 versos) pero no figura la “resposta”, por eso cupo en la parte del folio que quedó en blanco. La “resposta” se ha conservado en un único testimonio: el Cancionero *B*. De todas formas, en *D* aparecen tachados el texto y rúbrica de la demanda, con una línea que los cruza de arriba abajo, operación que muy probablemente fue hecha en el taller tipográfico por un corrector, que se encargó también de tachar el título de la tabla para que no fueran incluidos ni el poema ni el título en el índice de la edición de 1543 (López Casas 2010, 1183, n. 13).

Es habitual en los cancioneros impresos la aparición de materiales cuando ya está muy avanzada su composición, que, al incorporarse a ellos, dejan rastro de este carácter improvisado (Martos 2010a). No es el caso de la edición *b* de Ausiàs, cuyos responsables prefirieron no incluir estos nuevos poemas, probablemente por salirse del canon habitual marquiano, algo lógico que comparto con Lloret (2008, 106, n. 8 y 109-110) y López Casas (2010), que los califican, respectivamente, como “eccentrici” o piezas de “circunstancias, que poco o nada tenían que ver con el conjunto de la poesía de Ausiàs March”.

Algo similar ha influido en la supresión del poema 12. Comentando su eliminación con el professor Josep Lluís Martos, recordó que es un poema en octosílabos y que en el manuscrito *F*, fol. xi^v, hay una nota marginal con letra del siglo XVI, que señala que el poema no es de Ausiàs March, lo que reafirma la hipótesis de que su peculiaridad métrica indujo a considerar que March no era su autor. Con mayor motivo podían haber pensado que el 127 y 128, los únicos no estróficos, no eran del poeta valenciano (López Casas 1186).

Debió de ser ésta la razón para no incorporar este poema octosilábico a la edición de 1543.²³ Probablemente, la anotación de algún lector del siglo XVI al margen del f. 11^v del cancionero *F* es consecuencia de que alguno de sus poseedores hubiese advertido su ausencia en alguna de las ediciones de Carles Amorós, porque este códice de March tiene conexiones con la imprenta, no durante su proceso de formación, sino de recepción.

Problemas de transmisión textual comunes a la edición de 1545

El único poema que se duplica en el cancionero *C* de March es el 27, aunque en una doble versión: una completa y otra mutilada, que comienza en el v. 25 y a la cual faltan las tres primeras estrofas. Esto mismo ocurre en el cancionero *G*,²⁴ que contiene el testimonio incompleto más antiguo de este poema, el de *G*¹ (Martos 2009). Bien podría haber llegado al cancionero *D* —y de ahí a las ediciones— a través de otra fuente, por lo que se podría derivar de la única variante importante entre ambas versiones, a pesar de que esta edición parece conocer también *G*: en el verso 14 del poema en este testimonio, que se corresponde al 38 del poema completo, *G*¹ lee *milloria* por *millor tria*, en posición de rima, que asegura la lectura correcta de la segunda variante. Aunque *D* incluye la lección *millor tria*, es cierto que todos los testimonios del poema completo leen así y de aquí podría haber provenido la corrección de *D*, filtrada o

²³ Respondiendo a las dudas de Lloret: “Meno chiare le ragioni dell’esclusione del carne 12” (2008, 110).

²⁴ También en *G* hay dificultades iniciales para su reconocimiento, resueltas finalmente, aunque han quedado algunas huellas del proceso.

no a través de alguna de sus otras fuentes, incluso corregida por su mismísimo antígrafo.²⁵ Es muy probable, por lo tanto, que se deba tan sólo a la mutilación de las tres primeras estrofas por algún problema de transmisión, derivado de los límites de algún cuaderno o de algún folio perdido, aunque Robert Archer (1997, 123-127) lo ha editado como dos versiones de un mismo texto, con un aparato crítico independiente para cada una.

A pesar de que el caso del poema 68 no es exactamente el mismo que el del 27, porque no se repite en *Cbc*, se transcribe también en su versión breve, compartida, sin embargo y a diferencia de la anterior composición, por la mayoría de los testimonios, a excepción de los impresos *de*, que incorporan entre las dos coplas centrales una tercera, que comienza *Com se farà que visca sense dolor*.²⁶

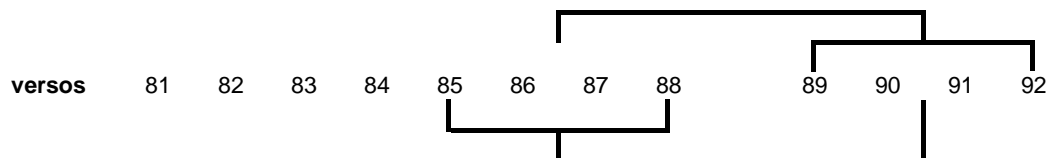
Prácticamente no hay casos de rúbrica en el impreso *c*, de manera que los límites del poema vienen determinados por las capitales con que empieza cada uno de ellos. No se encuentran al principio de los poemas 30 y 78, con lo que se produce la aglutinación de las composiciones 29-30, por un lado, y 83-78, por el otro.²⁷ En su listado sinóptico de obras a partir de la numeración clásica de Pagès, Archer (1997, 37) sólo advierte que se ha producido tal fusión entre el poema 29 y el 30, por una razón lógica: no reproduce la ordenación del impreso *c* ni del manuscrito *C* y, por eso, no puede señalar las divergencias de transmisión de éstos con *b*, aunque es cierto que la secuencia de los textos es la misma. No hay capital en el poema 30 de *b* (f. 99^v) ni de *c* (f. 103^r), característica ésta que se deriva de que en *D* tampoco lo precedía ninguna rúbrica ni otro tipo de indicación que lo desaglutinara de la composición 29. Ambos poemas fueron concebidos como uno ya en su antígrafo, si tenemos en cuenta que fue en éste donde se produjo ya la copia duplicada del poema 30, error que, advertido por el componedor mientras distribuía el cancionero en formas, no pasó a la imprenta, a diferencia de la doble versión del 27. En el poema 78 de *b* (f. 60^v), sin embargo, sí que encontramos la capital, que anuncia el principio de un nuevo poema, a diferencia del impreso *c* (f. 63^r), que la suprime y que aglutina este poema al anterior. En cualquier caso, el copista de *C* no deja huella de estos errores de límite entre poemas, porque prácticamente no hay rúbricas y porque las capitales no se reproducen de ninguna manera, a diferencia de lo que ocurrió en la copia decimonónica del cancionero *H* (Martos 2012).

Sí que quedan rastros notables, sin embargo, de otros errores de transmisión que comparte el cancionero *C* con su fuente impresa, que evidencian la dependencia entre ambas recopilaciones. Destaca que los versos 85-88 del poema 114 intercambian su lugar en el poema con los versos 89-92 de la tornada:

²⁵ Probablemente por esto último, ya que, en caso contrario, presupondríamos que el responsable de *D* tuvo conocimiento de tal duplicación, algo difícil de justificar, ya que, en ese supuesto, se habría eliminado la versión breve del impreso *b*. Recordemos que *D* es copia de un antígrafo completo hasta el f. 196^f, que suponía un proceso de recopilación previa, en la que habría cabido esta corrección.

²⁶ Archer (1997, 248-249) también edita las dos versiones con doble aparato crítico, aunque ahora, lógicamente, prima la breve, por ser la más difundida. La inclusión de una estrofa en los impresos *de* podría derivar de un error de transmisión tanto en la fuente de la edición de 1555, como en su proceso de composición para la imprenta.

²⁷ Es cierto, sin embargo, que el poema 83 es una *esparsa* y cuenta con una rúbrica que lo indica, que facilitaría interpretar las estrofas siguientes como un poema independiente, como la composición 78 que es, en realidad.



Aunque G^2 desplaza también estos versos conclusivos al final de la última estrofa, no se conservan los vv. 85-88 originales de esa posición.

versos 81 82 83 84 89 90 91 92 X X X X

Este poema no proviene en G^2 de su antígrafo básico, cercano a H (Martos 2010b), que es el que da lugar al cuerpo central del subcancionero, sino que forma parte de la sección final, que, a partir del poema 96, depende de un antígrafo cercano a la edición de Baltasar de Romaní de 1539: una de las versiones manuscritas usada en el proceso editorial de este cancionero impreso, en alguno de sus estadios más definitivos (Martos 2011, 26-28 y en prensa b). En cualquier caso, el cancionero impreso b —y de aquí pasó a c y, después, a C — debió de depender de la tradición de G^2 , directamente de este subcancionero o de algún estadio previo de la transmisión, completando el poema con los versos 85-88 de otra fuente y respetando el cambio de orden de los versos 89-92.

En Cbc faltan también los vv. 61-70 del poema 116, correspondientes a la séptima estrofa completa de la composición, así como los dos finales, los vv. 151-152, que, sin embargo, sí que se encuentran en D . En el cancionero E , se salta esta estrofa y se incluye después del v. 110, con el cual acaba la undécima copla.²⁸ Esto podría evidenciar dos aspectos de la formación del cancionero marquiiano E : el carácter ecléctico de sus fuentes, que se yuxtaponen incluso para un mismo poema, y la dependencia de textos impresos. No es casualidad que la haya incluido a continuación de la estrofa undécima, ya que los versos 101 a 110 no se encuentran tampoco en Cbc . Ésta es una manera de actuar del copista de E , como demostré en cuanto a la transmisión del poema 87:

Precisament, un dels trets que més ens poden sorprendre de la relació interna entre els cançoners G^2 i E és allò que justifica que el copista d'aquest últim està usant directament G i no una font comuna: segueix G^2 fins la cobla 19 del poema i, després, canvia a una font antiga, tal vegada, fins i tot, a la versió de G^1 , que trobava ordenada i completa ja des de l'estrofa número disset. G^2 transgredeix la seua norma de copiar dues dècimes per pàgina i sols en transcriu una en el f. 156^v —la número 19—, després de la qual deixa un espai en blanc (veg. apèndix), que degué fer sospitar el copista d' E i, consegüentment, optà per una altra font. Si això ens crida l'atenció, és més estrany encara que justament a partir de l'estrofa 21 ocorregui el contrari quant al cançoner D , que abandona la font que ha seguit per a les cobles anteriors i comença a llegir quasi sistemàticament i exclusiva amb G^2H (Martos 2010b).

El compilador del cancionero E trabaja con diferentes materiales al mismo tiempo, aunque por secciones de copia y, cuando las ha transcrito, repasa las otras fuentes. Es

²⁸ Aunque Archer dice en la nota a estos versos de su aparato crítico que en E están “els vs. 91-100 i 101-110 invertits” (1997, 535), esto contradice la ordenación general que nos aporta antes y que es, en realidad, la correcta: “ E fols. 21v-23 (ordre: vs. 1-60, 71-110, 61-70, 111-152)”. Lo único que se ha producido es el desorden de la séptima estrofa.

entonces cuando advierte —si no lo ha hecho antes, como en G^2 , por un problema evidente de transmisión— que hay algunas ausencias y las reincorpora en el estadio de copia en que se encuentra en ese momento, aunque no sea su lugar original. Las lecciones anteriores al v. 61 no permiten filiar con facilidad el cancionero E con su fuente, pero dos de ellas lo acercan con algo más de claridad a las ediciones:

29 iras mou DB : yramor E , iras mor $bcde$

59 perquami DB : perquamor Ebc , porque amor de ²⁹

De hecho, una nota al margen del mismísimo copista³⁰ junto a la estrofa undécima —refiriéndose a la séptima copla también, transcrita a continuación— nos confirma que la fuente que está utilizando para este poema no es un manuscrito, sino un impreso: “esta cobla y la següent no son en la impressio y par no sien desta obra ny del autor”.³¹ Puesto que el cancionero E está fechado claramente en 1546, sólo puede tratarse de las ediciones bc , ya que a no contiene el poema. Incluso podemos hilar más fino, porque la fuente básica impresa de E al menos para el poema 116, es el cancionero b , como demuestra la lección separativa del verso 125, en la que $BDEb$ leen *lobjecte* frente a *subjecte* en cde . Sólo usa una fuente secundaria para las dos estrofas eliminadas de bc , que, curiosamente, sí que se encontraban en el cancionero D , un manuscrito usado directamente para la edición de este impreso. Este códice secundario presenta lecciones singulares respecto a la transmisión textual anterior, una de las cuales se recoge en las ediciones de y las otras dos ni siquiera tienen tradición posterior:

63 Vehen la prop si pau vol ell labraça B : Veent la prop si por vol ell abraça
[*canviat per segona mà en ell labraça*] D , Vent la prop si ell la tem y labraça E ,
Vehent la prop ell la tem y labraça de
105 habite] vull viure E
110 muyren los quim] amen los qui E

Es obvio que está manejando un testimonio manuscrito no conservado hoy y que no se trata de lecciones *ope ingenii*: por un lado, es manuscrito porque lo opone a “la impressio” de que habla en la nota; por otro, no pueden ser creación propia de variantes porque éstas se encuentran en dos estrofas que no transmitían las ediciones de Amorós y, por lo tanto, provienen en su totalidad de otra fuente.

En cuanto al poema 119, faltan los vv. 11-20, 41-50 i 101-102 en Cbc y no hay problemas de transmisión paralelos en otros testimonios. Se suprimieron mientras se componía la edición, tal vez por problemas de espacio, puesto que, como ocurría con las dos estrofas del poema 116, sí que las encontramos en el cancionero D . Albert Lloret

²⁹ Para las variantes de otros testimonios diferentes a Cc , sigo el completo aparato crítico de Robert Archer (1997), como punto de partida, por lo que reproduzco su estructura, a pesar de que ante dudas evidentes consulto siempre los testimonios, directamente o a través de reproducción digital.

³⁰ Es lógico que así sea, porque, como justifico más adelante, está copiando el impreso b al que falta esta estrofa y a él se refiere en esta anotación, probablemente dirigida a la próxima poseedora del cancionero, justificando su acción y para que sea tenida en cuenta la actuación textual. No tendría sentido que se tratara, por lo tanto, de una nota de un lector posterior.

³¹ Al comentar este tema con Maria Mercè López Casas, que está trabajando el cancionero E para el mismo proyecto al que se vincula este estudio sobre C , me informa en *carta personal* —así citaba mis correos electrónicos Alan Deyermund en sus trabajos— de que “al marge esquerre de les estrofes 9 (vv. 81-90, al fol. xxij verso), 10 (vv. 91-100), 11 (vv. 101-110) i 7 (vv. 61-70) —aquestes 3 últimes ja al fol. xxijja recto (hi ha 2 fols xxij)— hi figuren 4 lletres que semblen indicar l’ordre correcte (almenys així ho fa en altres parts del ms com he comprovat), respectivament les lletres són a , c , b , d . Al costat de la lletra b (estrofa 11) és on hi ha la nota marginal”.

explica —y López Casas (2010) lo sigue— que tanto en este poema, como en el 116, las supresiones estróficas se deben a un problema de recuento para la composición de los pliegos, dada la extensión de ambos textos, que superan los cien versos:

In *D* si possono riscontrare saltuariamente alcune crocette che indicano la soppressione di alcune stanze non incluse nell'edizione a stampa (175v, 176v, 185v, 186r). Queste stanze mancanti ci rivelano come fu stampato uno dei fascicoli e sono esemplari dell'effetto che la stampa ebbe sulla trasmissione dei testi. Le carte 175v, 176v, 185v e 186r contengono stanze che appartengono ai carmi 116 e 119. Se si esclude la prima stanza di 116, entrambi i componimenti furono stampati nel foglio interno del fascicolo "o". Come illustrato precedentemente, il compositore doveva effettuare il calcolo del contenuto dell'intero fascicolo (quattro forme, sedici pagine) prima di comporre i caratteri per le pagine di ogni singola forma. Poiché 116 e 119 si trovano nel foglio interno e quattro stanze di questi due carmi furono omesse dalla stampa, si può allora dedurre che il foglio interno fu composto per ultimo: chi stava preparando la composizione delle due forme del foglio interno del fascicolo dovette accorgersi che non vi era spazio sufficiente ad accogliere il testo nella sua interezza e pertanto fu deciso di escludere quattro stanze. Questa decisione, drastica ma non infrequente, è da ricondurre al fatto che non si poteva più calcolare il contenuto del fascicolo "o" una seconda volta: un'opzione di cui non si sarebbero potuti avvalere solo se essi avessero già stampato il foglio esterno (Lloret 2008, 116).

Finalmente, la eliminación de los vv. 101-102, que cerraban de manera independiente el volumen, se explicaría porque las ediciones de Amorós separan los dos últimos versos y, en este caso, quedarían dos pareados en paralelo, que se debieron de considerar un error. De cualquier manera, hay una tendencia del componedor o corrector del impreso *b* a eliminar los versos pareados finales de algunos poemas, a pesar de incluirse en *D*, como hemos visto en el poema 116 (vv. 151-152) y como encontramos también en los vv. 251-254 del 113 o, como veremos a continuación, en los vv. 421-422 del 112.³²

Igualmente, faltan en el impreso *c* y en su copia manuscrita dos coplas enteras del poema 112, correspondientes a los vv. 171-190, que es el único error de transmisión aducido por Pagès para justificar la dependencia de *C* respecto de *c*: "Així, per exemple, les estrofes 18 y 19 (v. 171-190) de la poesia *Cobrir no puch la dolor qui m turmenta*, que falten a l'imprès, manquen també en el manuscrit. A més, totes les millors ortogràfiques introduïdes per en Carles Amorós a la seva segona edició han sigut curosament reproduïdes" (Pagès 1912-1914, I, 18).³³ No advierte —tampoco Ramírez i Molas (1981, 38)—, sin embargo, la ausencia de los dos últimos versos (421-422), pero sí que lo hace Archer, aunque se equivoca en los límites de la otra omisión, atribuyéndole una estrofa más: "faltan vs. 171-200, 421-22" (1997, 500).

¿Errores de copia de *C*? El desorden de los subcuadernillos

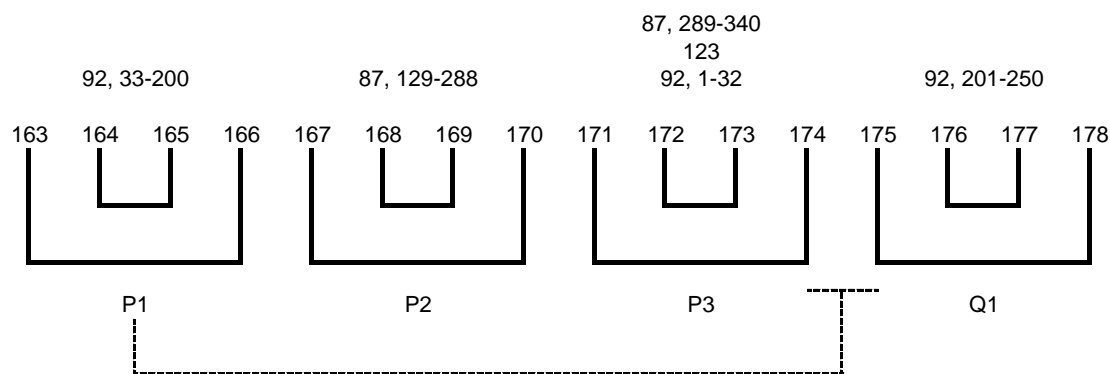
Hasta ahora, hemos hablado de los errores de transmisión comunes de la edición de

³² Aunque en algunos casos son invocaciones a la Virgen, no creo que fuese ésta la razón fundamental para su eliminación.

³³ Ramírez i Molas (1981, 38) depende para este aspecto de Pagès y no avanza en la información que hemos ido presentando en este apartado, ya que, al tratar las variantes que destaca entre ambos testimonios, sólo refiere este mismo pasaje en cuanto a incidencias y problemas de transmisión de los textos.

1545 y del *codex descriptus C*, que justificaban su relación de dependencia. Sin embargo, avanzado el códice escurialense, se encuentra una serie de saltos entre unos poemas y otros, que yuxtaponen secciones desordenadas de versos y que no se han advertido hasta ahora, a pesar de su interés al no tener correspondencia con el impreso.

En el f. 163^r del cancionero *C*, se produce lo que, en un principio, parece un error de copia de la edición de Carles Amorós de 1545, por salto de lectura. Después del v. 128 del poema 87, con el que acaba el f. 162^v, se copia el poema 92, a partir del v. 33 y hasta el v. 200, que cierra el f. 166^v. En el f. 167^r continúa la copia del poema 87, a partir del v. 129. A mitad del f. 174^r y tras la copia completa de la composición 123,³⁴ comienza el texto del poema 92, que presenta aparentemente un salto de lectura entre los versos 32 y 201: el f. 174^v acaba en el v. 32 y el f. 175^r continúa con el v. 201. Esto lleva a Robert Archer a considerar como principal característica de la copia de *C* que “hi falten els vs. 33-200 del XCII, tot i que són en l’edició *c*” (1997, 14). Sin embargo, esta sección sí que se transcribe en el manuscrito escurialense, pero está desordenada, ya que se encuentra entre los folios 163^r-166^v. Ahora bien, no se ha producido ningún salto de lectura, como se derivaría de los datos que hasta ahora teníamos de este cancionero, que no advertía la composición física de los cuadernos a partir de tres subcuadernillos. Los ff. 163^r-166^v se corresponden físicamente al primero del cuaderno *p*, que llamaré *p*¹ y, siguiendo este modelo, haré lo mismo con el resto. Lo que ha ocurrido es, simplemente, que, al coser el códice —y no después—, se desordenó este subcuadernillo, que, cuando se copió, se localizaba entre *p*³ y *q*¹. No se ha producido el intercambio de un subcuadernillo por otro, sino el desplazamiento de uno de ellos no sólo antes del cosido, sino poco después de la copia y con anterioridad a incluir la signatura del cuaderno. Esto último es así porque este desplazamiento del actual *p*¹ ha repercutido en el resto de subcuadernillos y ha dado lugar a que el original *p*¹ pasara a *p*² y así sucesivamente, sin dejar huella en la estructura física del códice:³⁵



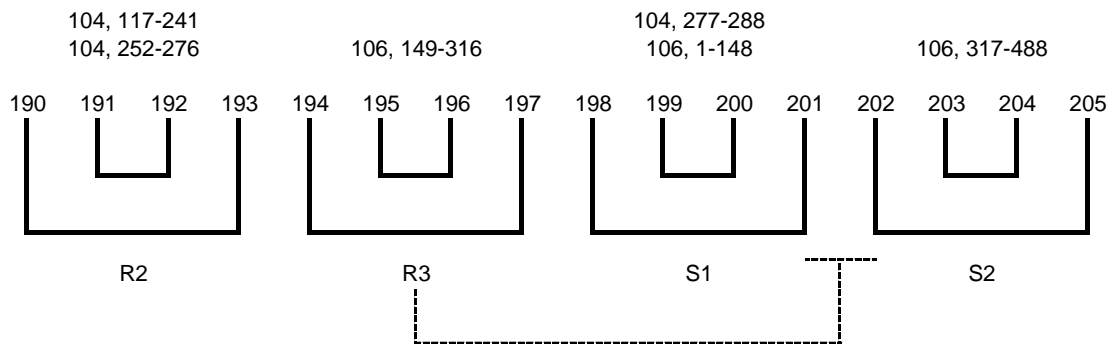
Esta desordenación temprana de un subcuadernillo —que desplaza el resto de ellos en la formación global del códice y en la particular de los cuadernos siguientes— se ha producido en otra ocasión en el cancionero *C*. En el f. 187^r comienza el poema 104, que se interrumpe en el f. 193^v y que acaba con el v. 276. En esta secuencia faltan, sin embargo, los vv. 242-251, en este caso sí por un salto de lectura desde el primer verso de la estrofa 25 hasta el segundo de la 26. Robert Archer (1997, 462) no indica tampoco esta omisión porque considera que en *C* “faltan vs. 149-316”,³⁶ de manera

³⁴ Sólo se encuentra este poema separando el 87 y el 92.

³⁵ La foliación es tardía y no sería un argumento al respecto.

³⁶ Es lógico que no lo haga porque estos versos se encuentran en una secuencia que cree omitida en su conjunto.

paralela al error que cometió respecto al desplazamiento del subcuadernillo del poema 92. En el f. 194^r, sin embargo, aparece el texto del poema 106, que comienza con el v. 149 hasta el v. 316, con el cual acaba el f. 197^v. En el f. 198^r continúa sin problema la composición 104, en el punto en que se interrumpió, a partir del v. 277. Como sólo quedaban cuatro versos y una estrofa de esta composición 104, en el f. 198^r mismo se inicia la copia del poema 106, hasta el f. 201^v, que acaba con el v. 148. En el f. 202^r continúa el poema 106 a partir del v. 317 hasta el final. En definitiva, el lugar adecuado para el actual subcuadernillo r^3 es entre s^1 y s^2 :



Finalmente, en el f. 210^r del cancionero *C* se produce —ahora sí— un salto de lectura del poema 113, entre el v. 168 y el v. 178, fácilmente explicable porque acaban ambos con la palabra *volria*. Faltan, por lo tanto, los vv. 169-178 de esta composición en *C*, que sí que se encuentran en la edición *c*, por error de copia, de manera paralela a la supresión de los vv. 242-251 del poema 104, como he advertido anteriormente. Más allá de las variantes concretas, éstos son los únicos errores del proceso de transcripción en *C* del impreso *c*, porque el resto, en realidad, se deriva de problemas de cosido del códice, que no se podrían haber explicado ni reconocido si no hubiésemos tenido en cuenta las peculiaridades de formación de sus cuadernos, descritas en este trabajo.

Obras citadas

- Archer, Robert ed. Ausiàs March. *Obra completa. Apèndix*. Barcelona: Barcanova, 1997.
- Beltran, Vicenç. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. Castelló-Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- [BITECA]. Beltran, Vicenç *et alii*. *Bibliografia de Textos Antics Catalans*. En *Philobiblon*. [<http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhmbi.html>] [fecha de consulta: 15 de junio de 2010].
- Bohigas, Pere ed. Ausiàs March. *Poesies*. Barcelona: Barcino, 2000 [1952-1959].
- Briquet, Carles M. *Les filigranes*. Hildesheim-Zürich-New York: Heorg Olms Verlag, 1984. [1923]. 4 vols.
- Castañeda y Alcover, Vicente. *Catálogo de los manuscritos lemosines o de autores valencianos o que hacen relación a Valencia que se conservan en la Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid: Imprenta de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1916.
- Coronel Ramos, Marco Antonio. *L'Ausiàs March llatí de l'humanista Vicente Mariner*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1997.
- Duran, Eulàlia. “La valoració renaixentista d'Ausiàs March”. En *Homenatge a Arthur Terry*, 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. 93-108.
- Lloret, Albert. “La formazione di un canzoniere a stampa”. *Ecdotica* 5 (2008): 103-125.
- López Casas, Maria Mercè. “¿El cancionero D de Ausiàs March, un original de imprenta?”. En *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. 1181-1200.
- Martos, Josep Lluís. “El Còdex de Cambridge del Trinity College, R. 14. 17 (X²): descripció i estudi”. En Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero eds. *Actes del VII Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999. II, 443-460.
- . “La restauración de las obras de Ausiàs March: los cancioneros impresos del siglo XVI”. En Andrea Baldissera i Giuseppe Mazzocchi eds. *I Canzonieri di Lucrezia*. Ferrara: Unipress, 2005a. 409-425.
- . “El Còdex de Cambridge, el Cançoner de Maïans y el Jardinet d'orats a través de la obra de Roís de Corella”. En Manuel Moreno y Dorothy S. Severin eds. *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*. Londres: Queen Mary-University of London, 2005b. 113-140.
- . “Parásitos”. En Vicenç Beltran y Juan Paredes eds. “Convivio”. *Estudios sobre la poesía de cancionero*. Granada: Universidad de Granada, 2006. 481-492.
- . “La duplicació de poemes en el cançoner G d'Ausiàs March”. *Cancionero General* 7 (2009): 35-69.
- . “La autocensura en los cancioneros: una justificación impresa en 57CG y otra manuscrita de CT1”. *Cultura Neolatina* 70/1-2 (2010a): 155-180.
- . “La transmissió textual del poema 87 en el cançoner G d'Ausiàs March”. *Catalan Review*, 24 (2010b): 59-77.
- . “La copia completa y 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. 13-45.

- . “Josep Maria Torres Belda i la còpia vuitcentista del *Cançoner de Saragossa*”. En *Miscel·lània Albert Hauf*, 3. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2012. 125-152.
- . “Ausiàs March en Italia: variantes y contextos de un *codex descriptus*”. *Revista de Poética Medieval* 28 (2014). En prensa a.
- . “El cançoner G² d’Ausiàs March i l’edició de Baltasar de Romani”. *Estudis Romànics* 36 (2014). En prensa b.
- Massó i Torrents, Jaume. “Bibliografia dels antichs poetes catalans”. *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans* 5 (1913-1914): 2-276.
- . *Repertori de l’antiga literatura catalana: la poesia*, 1. Barcelona: Editorial Alpha, 1932.
- Millares Carlo, Agustín. “La imprenta en Barcelona en el siglo XVI. Carlos Amorós (1498-1548)”. En *Historia de la imprenta hispana*. Madrid: Editora Nacional, 1982. 540-567.
- Pagès, Amadeu ed. *Les obres d’Auzias March*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1912-1914. 2 vols.
- Ramírez i Molas, Pere. “Un manuscrit inèdit d’Ausiàs March”. En *Homenatge a Josep M. Casacuberta*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1981. II, 217-240.
- Ruiz García, Elisa. *Introducción a la codicología*. Madrid: Fundación Germán Pérez Ruipérez, 2002 [1988].
- Varvaro, Alberto. *Premesse ad un’edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*. Nápoles: Liguori, 1964.
- Zarco Cuevas, Julián. *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.
- Zinato, Andrea. *El “Canzoniere marciano” (Ms. stran. app. XXV, 268- VM1). Notas críticas y edición*. Noia: Toxosoutos, 2005.
- Zinato, Andrea. “Descripció codicológica de VM1, *Cancionero de Venecia*. Biblioteca Marciana, ms. stran. app. XXV, 268)”. En Josep Lluís Martos ed. *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Alicante: Universidad de Alicante, 2012 [www.cancioneros.org].