Josep Lluís Martos

La reescritura del *maldit* de Joan Roís de Corella

<https://doi.org/10.1515/zrp-2019-0043>

Abstract: The *Maldit* is Joan Roís de Corella's only poem that appears in all of the manuscript witnesses of his poetry, which is a good indication of its literary success. This article reviews the variations of the poem throughout these manuscripts in order to focus on the process of rewriting, which reaches its maximum development in the version transmitted in the *cancionero* known as the *Jardinet d'orats*. The variants of all of the witnesses are discussed from ecdotic perspectives and the focus is on the double version of the *tornada*. The article demonstrates that the *maldit* is Joan Roís de Corella's poem in which there is the greatest development and the greatest adherence to troubadoursque techniques. The person responsible for the version in the *Jardinet d'orats* does not notice these formal characteristics, which disappear in the process of rewriting, and this is the principal argument for considering it apocryphal. The literary character of the poem, like the Valencian environment in which it was produced, respond to a certain collectivity, which a different poet took advantage to generate the rewriting of Joan Roís de Corella's *maldit*.

Keywords: Joan Roís de Corella, *maldit*, ecdotics, metrics, *cancionero*

Palabras clave: Joan Roís de Corella, *maldit*, ecdótica, métrica, *cancionero*

1 Génesis y transmisión textual

La poesía profana de Joan Roís de Corella supone un poliédrico y heterogéneo conjunto, puesto que, a los límites tradicionales de los poemas independientes,

Nota: Este trabajo se enmarca en los proyectos FFI2014-52266-P y FFI2017-86313-P (AEI/FEDER).

Dirección de correspondencia: Prof. Dr. Josep Lluís Martos, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, Carretera de Sant Vicent del Raspeig s/n, E-03690 Sant Vicent del Raspeig, E-Mail: jl.martos@ua.es

habría que sumar la incorporación de estos a obras en prosa,¹ los problemas de atribución de algunas composiciones o la diversidad de temas y géneros. Todo ello afecta a meros aspectos de catalogación, como punto de partida para otras dificultades ecdóticas, entre las cuales destaca el hecho de que buena parte de esta poesía se recoja en testimonios únicos, en cuatro cancioneros, en total, y ninguno de ellos con todas las composiciones, aunque bien es cierto que el *Cançoner de Mayans* (U) incluye la mayoría y que los dos poemas restantes aparecen en el *Còdex de Cambridge* (X²), mientras que el *Jardinet d'orats* (X¹) y el *Cançoner de París* (O⁴) contienen textos conocidos también por otros testimonios.² No queda ahí, sin embargo, la dificultad para el establecimiento crítico de la poesía corellana, sino que, cuando contamos con más de una fuente, bien se catalogan problemas de transmisión, que dificultan la delimitación de los textos, o bien presentan diferentes versiones, aspecto en el cual radica, de hecho, el objeto último de este trabajo.

De los dieciséis poemas profanos independientes de Joan Roís de Corella, solo un tercio cuenta con más de un testimonio, aunque ninguno de los casos responde a un mismo patrón, evidenciando con ello lo amplio y variado del concepto, desde la variante puntual hasta la acumulación de estas en numerosos hemistiquios y versos, lo que habría que entender, en última instancia, como reescritura del texto, de manera que podríamos reconocer posibles versiones, incluso, en poemas de testimonio único, en los que, en realidad, se ha llegado a generar una nueva composición. Ahora bien, más allá de toda esta casuística, para un proceso de fijación crítica de los textos es fundamental discriminar el origen de los cambios, tanto en la sutileza del testimonio único, que, a menudo, los esconde en la singularidad, como en la evidencia de la doble versión.

El paso de las variantes concretas a un proceso más amplio de reescritura es lo que me ha llevado a distinguir entre *variante* y *variación*. Sin embargo, esta no solo se produce en nuevas redacciones de los textos, sino en aspectos estructurales básicos que pueden llegar a generar versiones, de mano del autor o, a menudo, por intervención del copista, del impresor o del mero azar derivado de la ma-

1 Se trata de los dos poemas incorporados a la *Tragèdia*, de los cinco del *Leànder y Hero* y de los tres elogios intercambiados con el príncipe de Viana, en su *Debate* en prosa, más allá de la aparición de la primera copla del *Desengany* como colofón de la *Lletra consolatòria* (Martos 2005a).

2 Indico entre paréntesis el sistema de referencias establecido por Massó i Torrents (1913–1914; 1932). El cancionero X¹ es conocido como *BU1* según la tradición castellana (Dutton 1990–1991) y O⁴ es el cancionero *B* de Ausiàs March, según la tradición de Amadeu Pagès (1912–1914, 14–17). Para el *Cançoner de Mayans*, véase Martos (1999a; 2001a; 2005b). Para el *Còdex de Cambridge*, Martos (1999b, 2005b; 2008). Para el *Jardinet d'orats*, Torró (1992); Martos (2005b). Para el *Cançoner de París*, Morel-Fatio (1892, 361–364); Pagès (1912–1914, 14–17); Massó i Torrents (1913–1914, 154–158); Archer (1997, 12–14); Beltran (2006, 153–155); BITECA (Manid 1967); Martos (2015a).

terialidad de los testimonios. Me refiero a los casos de reducción de estrofas o de alteración de su orden; y a los de aglutinación o individualización de poemas, no solo entre ellos, sino también en relación a obras en prosa. En cierta manera, por lo tanto, la multiplicidad de fuentes, que, aparentemente, alivia y supera las limitaciones del testimonio único, llega a poner sobre la mesa una casuística muy diversa sobre la que actuar, sobre la que decidir críticamente a la hora de fijar un texto. La poesía de Joan Roís de Corella no solo no es ajena a este catálogo de fenómenos, sino que acaba ilustrándolo y evidenciando, así, la rentabilidad de la filología de autor como base para la construcción de la teoría ecdótica.

El poema *A Caldesa* de Joan Roís de Corella, su *maldit*, es el único que se conserva en cuatro testimonios, en todos los manuscritos que recogen sus obras en verso,³ lo que habría que interpretar en términos de fama literaria de la composición, dado el hecho de que, además, la presencia de la poesía corellana es más que circunstancial en estas antologías,⁴ por lo que la selección de los textos aun resulta más significativa. Y es que, a pesar de que los cuatro cancioneros son de muy diversa factura y de que la vía de incorporación de este *maldit* corellano dista mucho de uno a otro, el análisis material de estos códices evidencia en todos los casos el interés suscitado por esta composición.⁵

3 A los que habría que sumar el incunable de las *Trobes o Lahors de la Verge Maria* (Martí Grajales 1894; Guarner 1974; Sanchis Guarner 1974 y 1979; Ferrando Francés 1983, 157–344), que contiene uno de los tres poemas marianos de Joan Roís de Corella (Martos 2013a); y el impreso de la *Història de Josef*, puesto que esta obra contiene dos breves poemas incorporados a ella: los epitafios en verso de Raquel y de la esposa de Putifar. El quinto de los testimonios manuscritos, el *Cançoner del marquès de Barberà* (Biblioteca del Monestir de Montserrat, ms. 992) (Martí 1998; Martos 2002) solo incluye dos prosas mitológicas, en una versión temprana (Martos 2001b), que fue la que conoció Joanot Martorell (Annicchiarico 1995), pero ninguna poesía de Roís de Corella.

4 Para su función como textos de remate, tanto en cuadernos, como en códices e impresos completos, véase Martos (2014).

5 Como se ha demostrado en Martos (2015b). Las rúbricas que encabezan el poema en cada uno de los testimonios reflejan tanto la tipología de los cancioneros, como los hábitos del copista en cuestión: *De mossén Corella per Caldesa* corella O⁴, *mossen corella* X¹, om. X². El *Cançoner de Mayans* es el único que incluye el nombre de *Caldesa*, además de la atribución explícita al autor, más propia de las antologías misceláneas, como es el caso del *Jardinet d'orats* y del *Cançoner de París*; el *Còdex de Cambridge*, cuyo núcleo central es, esencialmente, una recopilación monográfica de obras de Joan Roís de Corella, no necesita, por lo tanto, especificarlo, como no lo hace en ninguna de las poesías de este autor y, de hecho, no incorpora ninguna rúbrica, ni principal, ni interna. El *Cançoner de Mayans* anuncia con la palabra *ffi* que estamos ante la última estrofa, como es costumbre de su copista, mientras que el *Jardinet d'orats* especifica que se trata de la *endresse* y cierra el poema con *ffinis*.

2 Variantes, atribuciones y decisiones: las octavas

Buena parte de las variantes de los cuatro testimonios de este poema son menores y reflejan aspectos gráficos, fónicos o morfológicos, que, a menudo, están generados por el copista.⁶ Narcís Gual y Pere Vilasaló, los responsables, respectivamente, del *Jardinet d'orats* y del *Cançoner de París*, hacen emerger rasgos de su habla oriental en el proceso de copia, como el caso de la confusión de las *a/e* átonas, que agrupa los testimonios de copistas orientales frente a los occidentales: *orfe* | *orfa* O⁴, *horpha* X¹ (v. 10). Este ejemplo concreto ilustra no solo las tendencias de copia, sino también la importancia de la reflexión ecdótica sobre variantes aparentemente menores en el proceso de fijación textual, porque Miquel i Planas (1913, 415) y, por extensión, Carbonell (1973, 52), Soldevila (1985, 13) y Martínez Romero (1994, 56),⁷ optan por la variante *orfa* (O⁴), con el mismo vocalismo que *horpha* (X¹), para rechazar la forma *orfe* (UX²) de los testimonios occidentales, que coinciden con el modelo lingüístico corellano y uno de los cuales es, de hecho, el testimonio base. La forma con *-a* no es un femenino en estas fuentes, como parece creer Miquel i Planas, sino la representación gráfica de una vocal neutra. Se trata de un adjetivo invariable que concuerda con el sustantivo *casta* y, por lo tanto, se ha de escoger la variante que respete la fonética del autor. La forma *orfe* como adjetivo invariable es la habitual en la Valencia de entonces, como encontramos también en el *Tirant lo Blanc*⁸ y como, de hecho, aparece en la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* de Roís de Corella, lógicamente sin que encontremos la variante *orfa* en ninguno de los testimonios porque los tres que la transmiten son valencianos.⁹

6 1 si-ferro] si ferre X¹ | 5 guasta] gasta O⁴X², gasta X¹ | 8 deixeu] dexeu O⁴X¹ | 10 orfe] orfa O⁴, horpha X¹ | 12 querella] querela X¹ | 13 dubte] dupte X¹ | 14 escreix] screx O⁴, screix X¹X² | 15 cos] cors X¹X² | 16 ffels e] ffells he X¹, feels e X² | 16 e los] he los X¹ | 17 gavarrera] gavarera X¹ | 18 e] he X¹ | 19 lum] la lu lum U, llum O⁴X² | 20 pedrenyera] pedreyara X¹ | 19 s'acosten] sacostan O⁴, se costan X¹ | 22 foch davall] ffoch deval X¹ | 24 pendre-n porà] pendre pora O⁴, pendran poran X¹.

7 En sus respectivas ediciones de las obras de Joan Roís de Corella (Carbonell 1973, 52; Soldevila 1985, 13; Martínez Romero 1994, 56).

8 «Tan amarch és per a mi qui só stada tant de temps que no-s poria recitar, orfe de pare e de mare, e viuda de marit en senyor viu» (cap. 3) (Joanot Martorell, ed. Hauf 2004, 80) y «O Grècia, com te veig desolada, que restaràs orfe, viuda e desamparada!» (cap. 288) (ib., 1060). Estos son, de hecho, los únicos ejemplos femeninos del adjetivo catalogados por CICA.

9 «Mas vostre fill, clavat enmig de ladres, / tingué recort de vós al peu del cedre: / Déu, vostre tot, perquè no fósseu orfe, / ffill vos deixà que us tingués en comanda» (vv. 141–144). La edición es mía. No hay ningún otro contexto femenino del adjetivo en la obra de creación de Joan Roís de Corella.

Narcís Gual, el responsable del *Jardinet d'orats*, además, añade una buena dosis de descuido y de intervencionismo en la transcripción de su antígrafo, bien por mala lectura, o bien por error de memoria.¹⁰ A la primera de estas razones tendríamos que atribuir la lección única *perdien* X¹ frente a la forma correcta *perdreu* O⁴UX² (v. 7), parece que por mera confusión de grafías. La estrofa que contiene la variante se construye a partir de dos oraciones condicionales en el *front* y de otra en la *coda*:

Si-l ferro calt refreda la mà casta,
calfar l'eu vós, encara que fret sia.
Si tot lo foch en lo món se perdia,
pendrien-ne de vós, que-n sou molt basta.
Si-n algun temps cremant la terra-s guasta,
no perreu vós, vivint com salamandra,
ni *perdreu* l'ús de bon-aqua d'Irlanda,
perquè us deïxeu de vostra gentil casta.

Las dos primeras distribuyen, de manera paralela, la prótasis en un verso y la apódosis en el otro, pero difieren en cuanto a la combinación de verbos. En el primer caso, se trata de un presente y de un futuro (vv. 1–2), aunque este bajo la forma arcaica de la perífrasis de obligación,¹¹ lo que permite a Corella no solo el ritmo yámbico que caracteriza buena parte de su poesía,¹² sino también recurrir a uno de los estilemas que definen su obra: las construcciones de infinitivo, gerundio y participio que presentan, por un lado, orden invertido de sus miembros y, por el otro, el pronombre átono entre ambos, como clítico del verbo en forma personal (Martos 2001b, 44–53; 2013b, 97–100). La segunda oración condicional contiene, sin embargo, un imperfecto de indicativo¹³ en la prótasis y un condicional en la apódosis (vv. 3–4), puesto que se trata de una irreal de presente y no, como en los otros dos casos, de una real. La *coda* de la estrofa se construye a

10 2 *calfar l'eu*] *calfar la en* X¹ | 5 *si-n*] *en* X¹, *si en* X² | 6 *perreu*] *pren en* X¹ | 7 *bon-aqua d'Irlanda*] *bona aqua d'Irlanda* X¹ | 8 *perquè us*] *perque* X¹, *perquens* X² | 12 *pariu*] *perriu* X¹ | 17 *fon*] *son* X¹ | 18 *calor que*] *calor qui* O⁴, *color qui* X¹ | 21 *se dix*] *so dix* X¹ | 20 *batre-n*] *batre en* X¹, *batreu* X² | 20 *pedrenyera*] *pedreyera* X¹ | 21 *baratera*] *baretera* O⁴ | 24 *pendre-n porà com*] *pendre pora com* O⁴, *pendran poran co* X¹. En el caso del verso 21, la confusión podría ser resultado de la extrañeza del término para Pere Vilasalo, el copista del *Cançoner de París*, al tratarse de una copia de 1541.

11 Con lo que eso comporta, puesto que en este momento aún se identificaba el origen de gramaticalización del futuro en esta forma perifrástica de obligación.

12 Como demuestran seis de los primeros hemistiquios de esta estrofa, mientras que los otros dos no lo tienen, precisamente, por el uso del futuro simple. Dos de los ocho decasílabos (vv. 4 y 5) presentan este ritmo yámbico en todo el verso y siete de ellos tienen acento en la sexta sílaba.

13 «En el català primitiu, les irreals de present es construïen amb temps d'indicatiu: l'imperfet d'indicatiu a la pròtasi i el condicional a l'apòdosi» (Pérez Saldanya 1998, 299).

partir de una oración condicional, de nuevo con la prótasis en presente (v. 5), pero con una duplicación de la apódosis en futuro, ahora sí en su forma gramaticalizada simple, construida sobre la estructura copulativa *no perreu... ni perdreu...* (vv. 6–7) y seguida de una subordinada causal (v. 8). La variante *perdien* del *Jardinet d'orats* frente a *perdreu* en el resto de testimonios es, por lo tanto y sin lugar a dudas, incorrecta en cuanto a la persona y en cuanto al tiempo verbal, puesto que se trata de un futuro que viene determinado por la *consecutio temporum* de la oración condicional, como confirma, además, el verso anterior, por la estructura paralela.

La variante singular *james may* X¹ frente a *en lo món* UO⁴X² (v. 3) presenta una acumulación de adverbios que, además de reincidir en significado, es ajena al estilo de Corella, aunque no son exclusivamente los argumentos estilísticos aquellos que desaconsejan esta lección única frente a la compartida por los otros tres testimonios, sino razones lingüísticas: el plural de *pendrien*¹⁴ no se entendería sin la lección del testimonio base, puesto que se refiere a los que habitan *en lo món*.¹⁵

La falta de sentido del fragmento que contiene la lección única *si vol tentar* X¹ frente a la solución mayoritaria de los otros testimonios, que leen en común con variantes ortográficas o fónicas —*puys nol tancau* O⁴, *puix nol tancau* U, *puix nol tanquau* X² (v. 23)—, apunta al hecho de que se pudiese tratar de un error de lectura,¹⁶ al cual se podría haber unido un error de memoria al transcribir la conjunción, si no es que, más bien, se trata de una elección estilística consciente, porque, de hecho, se cataloga un caso parecido unos versos antes: *e] puix* X¹ (v. 15).

Per vós se dix la dona baratera,
que portau foch davall les vostres falde,
del qual tothom, *puix no-l tancau* ab baldes,
pendre-n porà com d'una *gran foguera* (vv. 21–24).

He destacado también las dos últimas palabras porque, también en este caso, el *Jardinet d'orats* presenta una variante singular, *cantonera*, frente al resto de testimonios, que leen en común *gran foguera* O⁴UX² (v. 24). Este derivado de *canto*

¹⁴ Se trata de uno de los verbos de la condicional irreal de presente que, además, no presenta variantes en ninguno de los cuatro manuscritos, por lo que se debe de tratar, sin duda, de la lección original.

¹⁵ Es por ello que no se podría argüir a favor de la variante única *james may* que permitiese el acento en la sexta sílaba, como rasgo italianizante recurrido por Corella, puesto que, además, esto es una tendencia, pero no una norma que anule criterios lingüísticos.

¹⁶ Por la coincidencia de grafías completas y por la posibilidad de confusión de los trazos de otras.

hace referencia al lugar donde, ya entonces, se solía colocar la prostituta para ejercer su profesión, aunque «també's deya *placera*, en el meteix sentit, a la de les places, y *finestrera*, en el concepte apropiat» (Miquel i Planas 1911, 359). El término *cantonera* se utiliza en la versión de *X¹* del *maldit* corellano como sustantivo, tal y como lo recoge el DCVB, que lo define como 'Dona pública que es posava per les cantonades a provocar els homes', de manera menos específica que el *Diccionari Aguiló* (Dag) 'dona pública, adúltera, prostituta'.

Aunque Joan Coromines recoge la palabra muy brevemente, no incorpora este significado en catalán (DECLC), pero sí que lo hace en castellano (DCECH), como 'mujer pública', que documenta en Cristóbal de Castillejo y en Sebastián Fernández.¹⁷ El *Diccionario de Autoridades* (DAut) recoge este significado como segunda acepción de la palabra, que documenta en Juan de Ávila, en Diego Gracián y en Francisco de Quevedo.¹⁸ Aunque el *Tesoro* de Covarrubias también incluye el término, lo hace, simplemente, como sinónimo de mujer enamorada.¹⁹ Los ejemplos más antiguos aportados por el CORDE son de c. 1520, en un pliego poético de Rodrigo de Reinosa (Rodríguez Moñino 1997, 433s., n° 474) y en 1534, en la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva.²⁰ Si el CORDE cataloga más de diez casos con esta acepción, alternando usos adjetivos y sustantivos, en el CICA solo se recogen tres contextos adjetivos: uno en el *Sermo Circumcisionis Christi* de sant Vicent Ferrer,²¹ que supone, por tanto, la documentación más antigua en catalán, que supera en más de un siglo el primer testimonio castellano; y dos del último cuarto del siglo XVI, de ámbito legislativo y administrativo, como son el texto

17 Además de recoger el derivado *cantonearse* como 'andar de esquina en esquina para lucir', del que se llega a *contonearse*, 'andar meneando el cuerpo como ostentación de garbo', ambos documentados en el paso del siglo XVI al XVII.

18 «Se llama tambien la mugér perdida y pública, que anda de esquina en esquina, provocando à pecar. Dixose assi, porque andan siempre de cantón en cantón para estar à la vista, y servir mas facilmente de tropiezo a los que passan».

19 «2. *Dar a uno cantonada*, es hurtarle el cuerpo, torciendo el camino y dejando la vía recta. 3. Y de allí se dijo *cantonera* la mujer enamorada, porque siempre procura la casa en lo postrero de la calle al cantón, para que los que entraren y salieren en su casa, se traspongian luego sin atravesar toda la calle. Ezequiel, cap. 6: «Ad omne caput viae aedificasti signum prostitutionis tuae. Caput viae», se entiende en los cantones, o encrucijadas; de donde la mujer enamorada tomó el nombre de *cantonera*».

20 «¿Quién, Palana, la cantonera de cuatro maravedís, que bive a la cal nueva?» (Baranda 1988, 353).

21 «Axí com quiscun hom o dona que vol aconseguir paraís cové que prenga aquesta circumcisió, axí mateix comunitat, si vol ésser ben conservada e salvada de la ira de Déu, no deu sostenir sinó solament bordell general per als malastruchs, mas particular no, per gran noble que sie e per gran capellà que sie. Que tingue putana? Tallar-lo deveu, tal bordell particular e de putana cantonera» (ed. Schib 1988, vol. 6, 249).

mallorquín del *Edicte del virrei Lluís Vich i Manrique* (1584)²² y un proceso de crímenes de Lérida (1596).²³

El Dag documenta esta palabra, en la quinta acepción del lexema, ya en el *Liber elegantiarum* del valenciano Joan Esteve, impreso en Venecia en 1489 —«Una dona cantonera o enamigada: Mulier adultera»—,²⁴ mientras que el DCVB incorpora este significado en primer lugar y lo ejemplifica tan solo con el anónimo *Col·loqui de dames*:

¿Y pot pensar
Que a nosaltres lanfornar
Punt nons carrega,
Puix no tenim quins fassa brega
Per matrimoni?
Arens dich la tel dimoni;
La cantonera! (vv. 923–929) (Miquel i Planas 1911, 274).²⁵

El CIVAL cataloga el mismo ejemplo del sermón vicentino que CICA y el aportado por el DCVB del *Col·loqui de dames*, además de otros seis usados en plural por Melcior Miralles en la *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, asociado

22 «Contra los qui se jactaran de haver besat o tingut acte deshonest ab alguna dona. Ítem, mana y ordena sa senyoria per llevar tota manera de infàmia, dans y scàndols, que qualsevol persona que se jactarà o avanarà, dirà o afirmarà haver ell tingut acte deshonest ab qualsevol dona, viuda, casada o donsenlla fora del sobra dit fi y effecte de casar-se ab elles, sinó sols per infamar o desonrar aquelles o sos marits, pares, mares, germans o altres parents, o altrament per qualsevol altra causa o respecte, incidescan, ara sia ver ara sia falç, en pena d'estar una hora al costell o d'estar trenta dies a la presó y de haver-se a desdir públicament y tornar la fama o de desterro o de galera per temps de tres anys, atteza la qualitat de la dona, marit, pare, o parent, y en la matexa pena encorreran los qui diran y afirmaran altres haver tinguts actes desonestes ab níguna dona viuda, casada o donsenlla, ara sia ver ara no sia, ab tal que no sia dona pública cantonera o altra, qui públicament viu deshonestament» (cap. 74) (Miralles 2006, 239). Para la edición completa del texto, véase Miralles (2006, 236–240).

23 «Die XXVIII julii 1595. [i] Berthomeu Scuder, porter real, habitant, etc., testes, productus pro parte dicti Petri Biana, qui juravit, etc. Et interrogatus super primo articulo, etc. Et dixit: «Senyors, jo l'he vist tenir molts anys botiga assí en Leyda y sempre lo he vist tenir per bon menestral de son offici y de molts parrochians». Super secundo, etc. Et dixit: «Senyors, jo-l tinch per tal qual lo article lo rahona y per tal és tingut y reputat». Super tertio, etc. Et dixit: «Senyors, jo may he entés que dit micer Pere Biana sie persona inquieta sinó que procure de viure de son propri offici». Super duodecimo articulo, etc. Et dixit: «Senyors, a dita na Falses la tinch per dona pública y cantonera per ço que jo, testes com a porter real la he presa algunes vegades ab hòmens, y del demés que diu dit article que dita na Falses té mala voluntat a dit micer Biana no y sé res jo, testes»» (Farreny 2004, 81).

24 Y, sin citar la obra en cuestión, lo hace también en 1564 en Palma.

25 Miquel i Planas (1911, 275s.) localiza el uso del sinónimo *placera* en esta misma obra: «Y ja que tot lo mon deuoren / Aytals placeres, / Yols fare passar calderes; / Pel nom de Deu» (vv. 976–979).

como adjetivo a *fembres* o a *dones*, excepto en un caso sustantivado, que corresponde a una breve referencia de la tabla inicial, a manera de resumen del contenido: «Crida de les cantoneres» (Sanchis Sivera 1932, xxxv).²⁶ Los otros dos casos en que se usa el término como sustantivo son, casualmente, los dos únicos textos poéticos que lo documentan: el anónimo *Col·loqui de dames* y la variante singular del *maldit* de Corella a la que me he referido. Ambos son de la segunda mitad del cuatrocientos y, como el resto de ejemplos del siglo XV testimoniados, se encuentran en textos valencianos, de un cierto registro coloquial, en mayor o menor medida. Hay otro dato, sin embargo, que los une: ambos están conservados en testimonio único²⁷ y lo hacen en un mismo cancionero, que, precisamente, es el *Jardinet d'orats*, lo que dudo mucho de que sea una casualidad.

No creo, en definitiva, que la lección única *cantonera* sea una variante de autor de Joan Roís de Corella porque no pertenece al léxico habitual utilizado por este poeta, mientras que sí que encontramos tal palabra, sin embargo, en otra obra anónima del *Jardinet d'orats* incorporada a la misma sección valenciana, de manera que se trata de los dos únicos casos de documentación en obras poéticas, que comparten un uso sustantivo. A pesar de que no sea un argumento decisivo, la variante del testimonio base y de los otros dos, *gran foguera*, permite, además, una cadencia yámbica, lo que ilustra una tendencia que irá enriqueciendo la poesía corellana en cuanto al ritmo hasta llegar a construir composiciones completas en *estramps*, cuya estética radica, precisamente, en la musicalidad del verso.

En el primer hemistiquio del verso 16 —«ffels e infels»— encontramos un rasgo fónico habitual del copista del *Còdex de Cambridge*, la tendencia al hiato frente a la reducción vocálica, en este caso en la palabra *feel*, una variante que no es necesariamente mejor que la del testimonio base y la del resto de manuscritos, puesto que la sinalefa es una excepción en la poesía catalana medieval. Por ello y por criterios meramente cuantitativos, convendría editar la forma reducida de los otros tres testimonios: *ffels e* | *ffells he* X¹, *feels e* X² (v. 16).

El otro testimonio de copista oriental, el *Cançonier de París*, presenta un texto mucho más cuidado que el *Jardinet d'orats*, a pesar de que se trate de un cancionero más de medio siglo posterior y de que la presencia de Corella en él sea un añadido final a lo que, en realidad, es una extensa colección de poemas de Ausiàs March, su cancionero B.²⁸ Los rasgos fónicos del catalán oriental son muy limita-

26 El pasaje completo del cuerpo del texto al que remite la tabla es este: «Lo senyor infant, visrey, feu fer crida de les males dones cantoneres anassen al loch comu, de jochs e de altres coses, si's tenen» (Sanchis Sivera 1932, 429).

27 En el caso del *maldit* me refiero, lógicamente, al testimonio único de esta versión.

28 Después de haber dado por concluida la recopilación marquiana, a la luz del *Deo gratias* del f. 172v, su compilador encontró dos composiciones más de este poeta, que añadió a continuación:

dos y atribuibles solo al copista barcelonense, Pere Vilasaló,²⁹ lo que parece remitir a antiágrafos valencianos. Ni por tratarse de un texto de remate,³⁰ ni por provenir de una fuente menor,³¹ ni por elaborarlo un copista oriental, ni por ser una copia muy tardía, por ninguna de estas razones las poesías de Joan Roís de Corella transmitidas por el *Cançoner de París* presentan una acumulación de lecciones singulares o de errores,³² sino más bien al contrario.

Más allá de la ausencia de *tornada*, solo encontramos dos lecciones únicas de poco alcance. La primera de ellas se descarta fácilmente por razones objetivas, puesto que la adición del artículo en el segundo hemistiquio del verso 6 lo convierte en hipermétrico en este testimonio: *vivint com salamandra* | *vivint com la salamandra* O⁴ (v. 6). Se trata de un error de copia habitual, fácilmente detectable en el caso de la poesía, como ilustra, de hecho, que algo parecido estuvo al punto de ocurrir en la transcripción del primer hemistiquio del verso 19 —«Pendran gran lum»—, en este caso en el testimonio base, pero su copista lo advirtió y lo corrigió: *lum* | ~~la~~ *lum* U, *llum* O⁴X² (v. 19).

La otra lección singular del *Cançoner de París* es la que encontramos en el primer hemistiquio del verso 13 —«En dubte stich»—, que ofrece la variante *tinch* frente a *stich*, del resto de los testimonios, ambas adiaforas o equipolentes. Si bien es cierto que, en principio, podría responder a una variante de autor, también lo

una versión abreviada o mutilada del poema 103 y el 124, en cuyo antiágrafo debía de encontrarse también el *maldit* de Joan Roís de Corella y su intercambio de elogios en verso con el príncipe de Viana, como parece sugerir el nuevo *Deo gratias* que cierra este grupo de poemas (f. 177r), que marca el final de un proceso de copia con una cierta unidad textual. Esto debió de ocurrir en la primera versión del cancionero, pasada a limpio en el códice conservado como manuscrito Esp. 543 de la BNF, si no es que se copió un antiágrafo completo, aunque lo dudo por el tipo de encargo de que se trataba. Véase, para este tema, Martos (2015a).

29 De hecho, son pocos, incluso, para un copista oriental y eso no solo demuestra que el antiágrafo era valenciano, sino también que Vilasaló era bastante cuidadoso al respecto, a pesar de las críticas por atribuirle erróneamente un intervencionismo en los textos de March (Pagès 1912–1914, 17 y 49; Archer 1997, 13s.), que no debió de corresponderle (Martos 2015a, 135s.).

30 Para esta función de la poesía corellana en su transmisión manuscrita e impresa, así como de su relación con usos del grabado en el período incunable, véase Martos (2014).

31 Con los problemas de transmisión y la falta de calidad en la copia que eso podría haber comportado. Un antiágrafo que Archer (1997, 13) ha querido justificar como una colección de preguntas y respuestas, a pesar de que no lo son, *sensu stricto*, ninguno de los poemas de Corella y del príncipe: «És possible que aquest grup de poemes procedeixi d'alguna col·lecció de Demandes i Respostes, atès que els vs. 49–50 del cmi deixen ben clar que es tracta d'una Resposta a una Demanda perduda; el manuscrit de Cambridge, descrit per Parramon, i que recull una altra còpia del poema cxxvi de March, conté una recopilació d'aquest tipus».

32 Como sí que lo hacen, por otro lado, buena parte de los poemas de la primera etapa de Ausiàs March transmitidos por este cancionero.

es que resultaría fácil su génesis por confusión de lectura del copista, en un sentido u otro, a partir de la ausencia, inadvertencia o ultracorrección del signo tiro-niano de la nasal. Sería extraño, sin embargo, que la variante apócrifa fuese la forma *stich*, compartida por tres testimonios, precisamente en un verso que, como veremos a continuación, agrupa las versiones y acerca la del *Cançoner de París* a la del *Jardinet d'orats*. Por esta razón, si se hubiese tratado de variantes de autor, la forma descartada por Corella habría sido, en cualquier caso, esta lección única, que no llega al resto de testimonios. No nos ha de sorprender que la variante principal, la forma *stich* del testimonio base y de otros dos de ellos, tenga que recurrir a la *s* líquida para que funcione el recuento métrico, puesto que, en realidad, esto incide en lo que he advertido sobre la excepcionalidad de la sinalefa y la preferencia, de esta manera, por otros recursos que la evitan, como son la elisión vocálica por aglutinación. Roís de Corella recurre a ello con frecuencia y lo hace en este mismo poema, de hecho: «Caldà cremant més que'l foch en la spera» (v. 25). Y también en otros, como, por ejemplo en *La Sepultura* —«E yo, sculpit als vostres peus en marbre» (v. 5), «vostre sperit, qu'al meu era conforme» (v. 25)—, en el poema *A Bernat del Bosch* —«donchs, no spereu que faç algun miracle» (v. 16)— o en su copla de bien y mal decir —«no stich desigós de veure dolor» (v. 3).³³

En *Curial e Güelfa* y, sobre todo, en *Tirant lo Blanc*, que imita el discurso en prosa corellano, predomina y es frecuente la construcción *tenir en dubte*, pero esta no aparece en la obra de creación de Joan Roís de Corella,³⁴ mientras que sí que lo hace, de nuevo, la estructura *estar en dubte*, en esta ocasión en el mito de Piramo y Tisbe, incorporado a las *Lamentacions*: «Estant en aquest dupte, sentí gran remor prop la font, que pensí tornàs altra vegada la fera bèstia» (Martos 2001b, 197). No vuelve a aparecer otra construcción de estas características más que en el *Triümphe de les dones*, pero en este caso se trata de *portar dubte*, que aporta un matiz de acción y un agente diferente.³⁵ Aunque encontramos también

33 Incluso lo hace Bernat Fenollar en la pregunta «Lo crèdit gran que de subtil entendre» que dirige a Roís de Corella: «vós possehiu, senyor de mi stimat» (v. 2). Todos estos ejemplos podrían tratarse de un fenómeno de elisión, en cualquier caso, pero la recurrencia a la *s* líquida prácticamente sistemática en el *Còdex de Cambridge* genera casos en los que habría que restituir la vocal inicial, como en la esparza «Des que perdí a vós, déu de ma vida» —«stà'l meu cors que strema set lo gasta» (v. 3)—, un verso que también contiene el fenómeno de elisión catalogado arriba, o en la primera copla del poema *Desengany*, que cierra la *Lletra consolatòria*: «que quascú creu tenir un smaragde» (v. 8).

34 No lo hace en su traducción del *Salteri*, ni he sido capaz de encontrar ningún ejemplo en el *Cartoixà*. De hecho, en estas obras, incluso la recurrencia a la construcción *sens dubte* es menor.

35 «Ab stils plens de popular pompa, e a l'orde dels Sancts Apòstols acompanyau la desordenada regla de la Garrotera oferints vots no solament a rahó tota contraris, mas de ésser tenguts imposi-

estar dubtós en la *Història de Santa Magdalena*, no es un dato significativo, puesto que responde a una estructura básica con verbo copulativo, si bien estamos ante una solidaridad léxica que incide en esta preferencia estilística.³⁶

A todo ello habría que añadir un último argumento, derivado de la idiosincrasia de la obra en cuestión: al tratarse de un poema y, en concreto, de un primer hemistiquio, es habitual que se generen fórmulas que pasen de un poeta a otro, puesto que los pies métricos y la distribución de acentos está ya fijada. Y, en este caso, es más que significativo y, de hecho, me parece un argumento definitivo que Ausiàs March utilizase exactamente el mismo hemistiquio: «En dupte stich; la mia mà tremola» (59, 13) (Bohigas 2000, 201).

He anunciado la importancia del segundo de los hemistiquios de este verso para la filiación genética de las fuentes del poema: *que fósseu may donzella* [*fósseu james donzella* O⁴, *james fosseu donzela* X¹ (v. 13)]. Los dos testimonios de copista occidental —uno de ellos el base— comparten la lección, sin variantes, frente a las del *Cançonier de París* y del *Jardinet d'orats*, que filian entre sí y frente a la agrupación de los otros dos manuscritos, con una simple permuta de orden entre las dos primeras palabras del hemistiquio, que, más allá de su carácter menor en la prosa, podría tener efectos sobre la métrica en los textos poéticos, como ocurre aquí en cuanto al ritmo: la variante del código parisino ofrece acento en la octava sílaba, mientras que la generada por Narcís Gual lo hace en la sexta. Es la evolución de este rasgo, precisamente, con acento en la sexta y en la octava, es decir, de nuevo con ritmo yámbico, lo que encontramos en la variante de los testimonios occidentales y, en última instancia, lo que me hace optar por ella, además de la autoridad derivada del testimonio base y del criterio cuantitativo, razones por las cuales edito el verso de la siguiente manera: *en dubte stich que fósseu may donzella*. Esta podría ser, sin embargo, una variante de autor, una reelaboración del verso de mano de Joan Roís de Corella —que tiende a la revisión y a la reescritura, como se ha demostrado para la prosa—,³⁷ cuya primera redacción encontramos en los testimonios orientales, los más alejados en el espacio o en el tiempo, unidos sin embargo por este rasgo, que es fundamental para entender su filiación y para plantearse el origen de las lecciones únicas del *Jardinet d'orats*, que bien serían estadios anteriores del texto, o bien intervenciones ajenas a Joan Roís de Corella.

bles, que *portau dubte* a les discretes dones, sia ver, en vostres còssors, racionals ànimes tinguen posada». La edición es mía, aunque aún inédita y, por ello, remito a Miquel i Planas (1913) y a Martínez Romero (1996) para la obra completa.

³⁶ «No estigau dubtós, rey, senyor e marit, que·ls mèrits de la gloriosa santa a tan alta excel·lència atenyen, que en lo meu part ella és estada la madrina». La edición también es mía e inédita, por lo que, de nuevo, remito a Miquel i Planas (1913) para la totalidad del texto.

³⁷ Véase para ello Annicchiarico (1995), Torró (1996) y Martos (2001b).

En un caso y en el otro, son las lecciones del testimonio base aquellas que cobran autoridad para la fijación crítica del texto.

3 Las versiones y la omisión de la *tornada*

Más allá de todas las variantes aducidas hasta ahora, es la *tornada* (vv. 25–28) lo que, en realidad, nos permite hablar de una verdadera doble versión del *maldit* de Joan Roís de Corella. Aunque su variación es algo compleja, en última instancia vuelve a agrupar los testimonios occidentales frente a los orientales, que, además, se alejan entre sí. El *Cançonier de Mayans* y el *Còdex de Cambridge* recogen la versión de la *tornada* con el *senhal* «Calda cremant», que es la que editó Miquel i Planas y que, por ello, ha adquirido un cierto carácter canónico, aunque esto no puede convertirse en un prejuicio para la reflexión ecdótica:

Calda cremant més que'l foch en la spera,
per a dir «no», feu-vos serrar les dents,
que no-s pot dir algú dels requirents
en negun temps hoys de vós espera (*U*).

Calda cremant mes quel foch en la spera
per a dir no feu vos serrar les dents
que no pot dir algu dels requirents
oys de vos *spera* li diguesseu *spera* (*X*²).

Los tres primeros versos son idénticos, excepto por la eliminación del pronombre átono del último de ellos, que modifica la estructura sintáctica impersonal cuyo complemento directo es una subordinada substantiva con elisión del nexo *que*, un rasgo casi sistemático en la prosa de Corella, que, con fines métricos, alterna en su poesía. Aunque, en un principio, podríamos considerar adiaforas ambas variantes, la estructura sintáctica del testimonio base es menos evidente y, así, es más difícil llegar a ella a partir de la lección de *X*², que provoca que *algú dels requirents* pase a ser sujeto gramatical del verbo de la oración principal y no de la subordinada; si a esto unimos lo ocurrido en el verso siguiente, como veremos a continuación, parece que *X*² contiene aquí una *lectio faciliior*, una lección apócrifa.

La principal variante de la *tornada* entre los testimonios occidentales es la que encontramos en el último verso, en el cual la cancelación de la palabra *spera* deja entrever el intervencionismo de Lluís Palau, que, con ello, habría subvertido la lección de *U*. Se desplaza el segundo hemistiquio a una posición inicial, lo que conlleva un movimiento de la palabra-rima que, al ser advertido, se busca subsanar, generando, muy probablemente, una variante de copista que reescribe este verso al sustituir el complemento directo original de *oys* por una subordinada substantiva, con lo cual se acumula un segundo nexo elidido y se genera, así, un contexto demasiado obvio, repitiendo el verbo de dicción del verso anterior, que

complementa a uno de audición. Además, con esta reescritura del texto se pierde el ritmo yámbico del segundo hemistiquio, con acento en la sexta y en la octava, para generar uno en la séptima sílaba. Todo ello conduce a preferir aquí, por lo tanto y de nuevo, la lectura del testimonio base frente a la del *Còdex de Cambridge*.

Los testimonios orientales difieren por una doble vía de UX²: si el *Jardinet d'orats* presenta una versión absolutamente nueva de la *tornada*, el *Cançoner de París*, simplemente, no incorpora ninguna y se limita a un poema de tres octavas:

Bella sens par³⁸ sens dupla fas cert
 hon que siau senpre vostre sere
 del que ver dich tant tost men desdire
 si a vos veis ab cara descuberta (X¹).
 om. (O⁴).

El primero de los versos de la versión de X¹ ni rima con el último, ni concuerda con el sujeto femenino, por lo que la corrección de *cert* por *certa* es obvia y necesaria. No es este, sin embargo, el único error de este verso, sino que, además, es hipométrico, falto de una sílaba que Miquel i Planas (1913, 416) restituye en su aparato crítico con el pronombre átono *vos*, de manera que habría que editarlo, si lo aceptamos, de la siguiente manera: «Bella sens par, sens dupla vos fas certa» (v. 25).³⁹

Estos errores parecen ser de copista, con lo cual no tendrían peso específico en el debate sobre el origen de ambas versiones de la *tornada*, a diferencia de otro rasgo que sí que me parece determinante para ello y para sus consecuencias ecdoticas: la rima. La *tornada* sigue la tendencia corellana de rimar el primer verso con el cuarto, mientras que los dos internos lo hacen entre sí, según la estructura *abba*, sobre la cual se generan *cobles creucreuades*, que caracterizan la poesía de Joan Roís de Corella de manera sistemática, a excepción, tan solo, de su intervención en el poema *Imperfeció humana*, que, al ser una respuesta a una pregunta de Bernat Fenollar, sigue la estructura encadenada de la rima fijada por él (*abab*).

38 Este primer hemistiquio, ya se encuentra como tal en los *estramps* de Jordi de Sant Jordi, abriendo la cuarta estrofa —«Bella sens par ab la pressensa noble» (Riquer/Badia 1984, 173)— y no en posición de *senhal*, como en esta *tornada*. Volvemos a encontrarlo en un poema anónimo del *Cançoner del marquès de Barberà* (S¹), el que comienza «James degu ama lo que no veu» (RIALC 0e.8), casualmente o no en la misma posición que en la poesía de Jordi de Sant Jordi: «Bella sens par, li digui pres hun moment». Para este grupo de poemas en S¹ y las correcciones que los reescriben, véase Aramon i Serra (1964) y Martí (2002).

39 Con la reducción de la africana final a fricativa, que caracteriza la versión de las poesías de Roís de Corella en el *Jardinet d'orats* y que debemos atribuir, muy probablemente, a un rasgo fónico de su copista.

Otra cosa bien diferente es lo que ocurre en las versiones del *maldit* en cuanto a los enlaces estróficos, puesto que Joan Roís de Corella tiende a generar *cobles capcaudades* entre la última estrofa del cuerpo del poema y la *tornada*, de manera que su último y primer verso, respectivamente, comparten la rima. Así ocurre en el *Plant d'amor* y en la *esparsa* «Si us he fallit, ma gran amor ho causa», en ambos casos de manera idéntica al *maldit*. Y también lo hace en el elogio intercambiado con el príncipe de Viana «Fflor de saber, de qui'l saber estil·la» y en la diatriba en verso dirigida a *Bernat del Bosch*, aunque repitiendo el esquema de rimas completa de la *coda* de la estrofa anterior.⁴⁰ En el segundo elogio a Carlos de Viana incorporado en su intercambio de cartas —una *esparsa* con *tornada* que Miquel i Planas (1913, 156) editó sin estrofismo—, Corella genera una variante de este recurso clásico y, en vez de repetir la rima del último verso previo a la *tornada* en el primero de esta, lo hace en el segundo y, en consecuencia, en el tercero.

En *Imperfecció humana*, Corella no solo reproduce la estructura de rimas de Fenollar —o estas, propiamente dichas—, sino las palabras-rima completas, además de alejarse del poema inicial para generar una *tornada* que aquél no contenía, lo que deja entrever su gusto por tal molde poético. En esta misma línea de enriquecimiento de su poema frente al enviado por Fenollar, Roís de Corella evoluciona respecto de la tradición legada también en cuanto a los enlaces estróficos: si bien es cierto que se trata del único caso en que se aleja de la repetición del último verso de la estrofa previa, también lo es que no abandona, *sensu stricto*, el referente de las *cobles capcaudades*, aunque sea, de nuevo, para experimentar sobre él. En esta ocasión, no repite en la *tornada* ni el último verso, ni las rimas de la *coda* de la estrofa previa, sino las del *front* y, siguiendo el juego establecido con Fenollar, reproduce los *mots-rima* completos. Y lo hace, sin lugar a dudas, por una razón evidente: las palabras elegidas por Fenollar para cerrar estos cuatro primeros versos son *rims de fènix*, palabras de difícil rima que, por su belleza fónica, Corella utilizará para generar sus versos *estramps* (*marbre, pedra, arbre, edra*).

Joan Roís de Corella es absolutamente sistemático, por lo tanto, al enlazar su *tornada* con la estrofa anterior mediante procedimientos de *capcaudament*, bien siguiendo la norma trovadoresca, bien experimentando para hacerla evolucionar en una demostración de virtuosismo técnico, una transgresión que implica un profundo conocimiento de la tradición, que, sin embargo, no considera inalterable. Esto será, de hecho, uno de los signos de su originalidad poética, de su cami-

⁴⁰ En el primer caso, en realidad, repite el esquema de rimas entre el *front* y la *coda*, según la estructura *abbaabba abba*.

no hacia la modernidad, *leixant apart l'estil dels trobadors*, como diría, con otros matices, Ausiàs March.⁴¹

El enlace estrófico del cuerpo del poema con la *tornada*, un rasgo técnico omnipresente en la poesía corellana, no se encuentra, sin embargo, en la versión de *X¹*, puesto que, para ello, la rima tendría que ser asonante, un rasgo que, más allá de una presunta épica perdida, es absolutamente inédito en la poesía catalana hasta la adopción del *romance*. Esto sería suficiente para dudar de su autoría, teniendo en cuenta que esta composición es, de hecho, aquella que demuestra un mayor conocimiento, dominio y respeto de las técnicas trovadorescas, ya desde su mera concepción como *maldit*. Este recurso sí que aparece, sin embargo, en la versión compartida por *UX²*, que, además, recurre a otros rasgos de virtuosismo métrico que desaparecen en la de *X¹*.

Así, el primer y último verso de la *tornada* repiten el *mot-rima*, aunque, en realidad, se trata de *rims equívocs*, puesto que la primera *spera* (v. 25) se refiere a una de las esferas del mundo sublunar, la del fuego, según la estructura ptolemaica del universo, con lo que se genera la habitual metáfora hiperbólica corellana construida sobre una imagen cosmológica (Martos 2010); la segunda *esfera* (v. 28) remite al 'acto' o a la 'capacidad de esperar', de 'tener paciencia', algo que no necesitaban los que requiriesen de amor a aquella cuyo nombre oculta Corella tras el *senhal* «Calda cremant». Si los *rims equívocs* de la *tornada* abren y cierran su estructura de rimas, así ocurre también en la primera estrofa a partir de la repetición del homónimo *casta*: en el verso primero como adjetivo que atañe a la castidad y en el octavo como 'clase', referida al origen gentil, probablemente noble, de la protagonista.

Corella, además, combina este recurso con otro, al recurrir a las *cobles capfinides*, de manera que la primera estrofa acaba con la misma palabra que empieza la segunda, retomando, por tanto, la utilizada como *rims equívocs*, con lo cual se aporta un tercer significado a *casta*, en un juego poético doble, que enlaza ambas estrofas: significa aquí 'linaje', una descendencia «no poch bella», a través de la cual, acumulando una lítote y una metonimia, se deja entrever la belleza exterior de esta dama, puesto que el poeta vaticina que la heredarán sus descendientes.

⁴¹ Es buena muestra de esta manera de actuar lo ocurrido con su *escondit*, que invierte la perspectiva, de manera que los *adynata* no están al servicio de la declaración hiperbólica de amor, sino de desamor, de rechazo (Martos 2009a; 2009b).

4 La versión apócrifa, en conclusión

En definitiva, el *maldit* de Joan Roís de Corella supone una demostración de dominio de la tradición trovadoresca en cuanto a aspectos temáticos y, fundamentalmente, métricos, para construir un poema con una cuidada estructura circular, sobre la cual se incide desde diferentes perspectivas, para aportarle un ritmo que supera los límites del verso. La mera opción de las *cobles crecreudades*, como característica general de su obra rimada, evidencia su gusto por este recurso, puesto que cada una de las cuartetas se abre y se cierra con la misma rima (*abba*). Alcanza en este poema su máximo nivel de desarrollo tal técnica, enlazando, además, dentro de cada estrofa, el *front* con la *coda* a través de la repetición de la primera rima, según la estructura *abbaacca*; generando *rims equívocs* entre el primero y el último de los versos de las dos estrofas que, a su vez, abren y cierran la composición; y, finalmente, enlazando estróficamente estas coplas con la siguiente y con la anterior, en el primer caso mediante las *cobles capfinides* y en el segundo a través de las *cobles capcaudades*, con lo cual se superan los límites de la estrofa para aportar unidad al cuerpo del poema y al *metatexto* que supone la *tornada*, una unidad no solo formal, sino también conceptual.

Ninguno de estos rasgos se conserva, sin embargo, en la versión de la *tornada* ofrecida por el *Jardinet d'orats*: el *capcaudament* con la estrofa anterior y la recurrencia a los *rims equívocs*, que inciden en su estructura circular, marcada desde la primera copla, son rasgos genéticos del poema, rasgos sobre los cuales se construyó la composición y responsables, en buena medida, de su éxito literario. Dudo mucho, por lo tanto, que Joan Roís de Corella haya sido el artífice de tal reescritura de la *tornada*, porque anula aspectos formales básicos de la construcción del poema y porque su contenido se aleja del tono virulento del resto de la composición, como implica su mera concepción como *maldit*.⁴² Lo que encontramos en el *Jardinet d'orats* es una versión apócrifa, una versión de otro poeta.

Y no debemos extrañarnos de ello, porque debía de ser habitual en la Valencia de entonces, como se documenta, al menos, en contextos de certamen literario: Bernardí Vallmanya, el traductor de la *Cárcel de amor*, hace suyo un poema de Joan Garau, que abrevia para adaptarlo a la estructura requerida a las normas del certamen mariano de 1474, que dio lugar al conocido incunable de las *Trobes*

42 «Les cobles A Caldesa són, senzillament, una diatriba violenta en contra d'ella: el poeta, prenent peu del cognom de Caldesa, fa una glossa del significat material del mateix (*caldesa*, ço és, *calor*, *xardor*), ab certes inclinacions fisiològiques que atribueix a la susdita dama. Nèt y clar: l'acusa de desvergonyidament libidinosa, titllant-la, sense paliatius, de dòna baratera y entregada al comerç de la sensualitat» (Miquel i Planas 1911, LXXXI).

o *lahors de la Verge Maria*;⁴³ en este mismo certamen, el notario valenciano Berenguer Cardona presenta dos composiciones que podrían ser una reelaboración de otros textos, incluso ajenos a su autoría;⁴⁴ y, finalmente, el platero castellano Pere de Civillar, optó a este mismo premio con una visión celestial bien conocida ya entonces y reutilizada en un certamen posterior, lo que, en este mismo sentido, resulta ciertamente sospechoso.⁴⁵

El *maldit* es, precisamente, el primer poema de Roís de Corella que se recoge en el *Jardinet d'orats*, dentro de una sección valenciana que se extiende desde el noveno hasta del decimosexto cuaderno.⁴⁶ Esta antología interna de X¹ presenta un carácter misceláneo y un cierto desorden de los materiales que, precisamente, ha generado problemas de atribución a Corella de algunas obras que le son aje-

43 «La poesia presentada al certamen de 1474 reproduceix cinc estrofes de les vuit que té l'*Obra de Nostra Dona per mossén Garau* que apareix als folis 312 v., 313 i 313 v. del *Cançoner català de la Universitat de Saragossa*, reducció que Vallmanya va fer per tal d'emmotlar-se a les condicions del cartell. Aquest mossén Garau cal identificar-lo segurament amb el cavaller valencià Joan Guerau, que, el 20-XI-1472, fou nomenat pel futur Ferran el Catòlic «menestral e ferrador» seu [...]. És probable que hagués mort ja el 1474, data del certamen marià, la qual cosa podria explicar el plagi descarat» (Ferrando 1983, 199).

44 «Les dues composicions («Sagrat vaxell, archiu sobreycel-lent» i «Mare de Déu, eternalment prevista» que hi va presentar són les úniques mostres de la seua activitat literària. Com que ja era aleshores d'edat molt avançada, no és massa arriscat suposar que molts d'aquests versos podrien haver estat el resultat d'una adaptació d'altres composicions, seues o no, per tal d'emmotlar-se a les bases del cartell. Corella, Bernardí Vallmanya i, segurament, d'altres van fer una cosa semblant» (Ferrando 1983, 180).

45 «La visió celestial que Civillar evoca en la seua obra sembla que era ben coneguda aleshores. Jeroni Sentpere també l'utilitzarà en el *Triumpho y sentència en laor de la Immaculada Concepció de la Puríssima Mare de Déu* del certamen marià de 1532 (vegeu pp. 849–864). ¿És la poesia de Civillar una adaptació d'alguna altra coneguda composició, com féu Berdardí Vallmanya?» (Ferrando 1983, 202).

46 Esta sección presenta la peculiaridad de contener tres colofones de diferente entidad: uno primer en el f. 154v, justo después de copiar el poema conocido como *La mort per amor* de Joan Roís de Corella —*plus est quam dimidiis hich ergo finem dabo*—; un simple *Finite sunt* después de la *Requesta d'amor*, que debe de referirse a esta composición y a las dos anteriores; y uno último, de mayor alcance, en el f. 192v: «FINITE SUNT OPERE MULTORUM SCRIPTE ANARCISO GUAL/ SIGNUMQUE APONITUR SUUM:/ i dessota, dins un escut, veiem un ocell que sembla una guatlla. Dessota encara, *In paucis confide quia multi sunt sine fide Nam si decipiaris/ tu quoque fachs similem sich ars deluditur arte/ ut per numero numerum ponas/ titulus contra vicis*» (Torró 1992, 34). Se podría hablar, por lo tanto, de secciones determinadas por estos colofones, que no parecen responder, *sensu stricto*, a los límites de los autógrafos, si atendemos a los diferentes *ductus* de la letra de Narcís Gual, a pesar de que no podemos desestimar estos datos de manera absoluta. Para la descripción del *Jardinet d'orats*, que hace referencia a las diferentes foliaciones, remito a Torrò (1992); para la obra de Corella en este cancionero, en estudio comparativo con el resto de las recopilaciones de este autor, véase Martos (2005b).

nas, a menudo por manipulación del copista en las rúbricas, como se ha demostrado para los textos únicos que preceden al colofón del f. 192^v, enmarcados por una composición de Joan Moreno y por otra de Bernat Fenollar, a los cuales o a cuyo círculo se atribuyen estas piezas⁴⁷ e, incluso, el origen del antígrafo de esta sección valenciana.⁴⁸

Por un lado, está documentada la reelaboración de textos poéticos ajenos en la Valencia de la segunda mitad del siglo xv y, por el otro, el mismísimo *Jardinet d'orats* contiene obras atribuidas a Joan Roís de Corella, a partir de la fama, precisamente, del personaje literario colectivo en que se convirtió Caldesa, hasta el punto de que el poeta dialoga con ella en una composición a diferentes voces, el *Debat ab Caldesa*, que se ha atribuido, con acierto, «a Joan Moreno, Bernat Fenollar o a qualsevol dels seus amics, o a més d'un d'ells» (Torró 1996, 108). Y en este mismo círculo habría que localizar, de hecho, el origen del *Col·loqui de dames*, que cierra esta sección valenciana de X^l, el otro texto poético que había utilizado la palabra *cantonera*, un registro inédito en la obra de Corella,⁴⁹ que enraíza con los tonos del mal atribuido *Debat ab Caldesa*. En este sentido, es interesante la caracterización final que hace la beata de otra de las protagonistas del *Col·loqui de dames*, cuyo marido es Xanxo Caldes y ello, junto al tono de la diatriba anónima, llevó a Miquel i Planas a relacionarla con el personaje de Caldesa:

¿Y qui es ella
Sino vna fogueyant paella
De veri?
Son marit, jal conegui:
En Xanxo Caldes (vv. 1057–1061) (1911, 278–279).

Per la nostra part, tenim la persuasió completa de que la dòna de qui tant dolorosa experiència rebé el nostre autor era una dòna casada, de Valencia, muller d'un tal Xanxo Caldes; al qual és feta al·lusió en el *Coloqui de dames*. Encara direm més: estem plenament conven-

47 «El més prudent, em sembla, fóra pensar si fossin del mateix Joan Moreno, del qual sí que sabem que escriví per a Violant d'Urrea. Aquell *superioris* potser es referia a ell [...]. Per tant, el *Debat amb Caldesa* de pertànyer a Joan Moreno, Bernat Fenollar o a qualsevol dels seus amics, o a més d'un d'ells. Tampoc no m'estranyaria que aquests fossin els autors de l'intercanvi epistolari entre Corella i Caldesa que JO transmetia, als fulls finals del quadern onzè on havia copiat *Lo jui de París*, entre uns altres versos de Joan Moreno «a una filla el governador de València», segons diu la taula final. Probablement es tractava també de Violant d'Urrea, ja que Pero d'Urrea fou governador general de València de 1458 a 1469» (Torró 1996, 108).

48 «L'antígraf de què disposava Narcís Gual havia de ser molt proper, si no procedent, del cercle de Joan Moreno i Bernat Fenollar, com denuncia la identificació que hem assenyalat més amunt de la dama a compte de la qual escrivia Joan Moreno» (Torró 1996, 108–109).

49 Pues el *manyeta* con el que se despidió el amante de la protagonista de la *Tragedia de Caldesa* pertenece a un ámbito más coloquial que vulgar.

çuts de que l'anònim autor d'aquell desvergonyit poema, entengué retratar, en la casada de les tres dames del *Coloqui*, aquella mateixa Caldesa, de qui Mossèn Corella ens deixà un idèntic retrat moral (1911, LXXXII–LXXXIII).

A alguno de esos poetas del grupo valenciano habría que atribuir, por lo tanto, esta versión de la *tornada* y, muy probablemente, una parte importante de las variantes del cuerpo textual, como es el caso evidente de *cantonera*. Miquel i Planas (1911, LXXXII–LXXXIV) se planteó a partir de un hipotético debate con un colega, para rebatirlo, algo tan descabellado como que hubiese sido Corella el autor del *Col·loqui de dames*; ahora bien, no lo sería tanto que ese mismo poeta anónimo fuese el responsable de esta versión del *maldit* y del *Debat ab Caldesa*.

La versión conservada en el *Cançoner de París* podría contener pistas para determinar la génesis, los límites y la atribución de este proceso de reescritura del *maldit* corellano. Las variantes del verso 13 filian O^4X^1 frente a UX^2 , los testimonios occidentales, que comparten versión de la *tornada*; no es así, sin embargo, entre los orientales, puesto que su ausencia en O^4 no permite saber cuál era la versión de estos versos perdidos. Quizás no se ha conservado por mero capricho de la materialidad de la transmisión textual o, tal vez, se eliminó de manera voluntaria, sea cual fuere la razón. Con esto, bien se habría generado una versión sin *tornada* que podría haber sido el origen de la reescritura conservada en X^1 —lógicamente, anterior a este cancionero y que habría corrido en la Valencia de la segunda mitad del siglo XV—; o bien se habría eliminado de alguno de los autógrafos de O^4 , puesto que, ante la fama del poema, era fácilmente reconocible su carácter apócrifo.⁵⁰ No creo que fuese, sin embargo, esta última opción, puesto que X^1 contiene variantes de redacción que responde al mismo *usus scribendi* que la reescritura de la *tornada* y estas se habrían encontrado, asimismo, en O^4 si el fragmento omitido correspondiese a la versión única del *Jardinet d'orats*.

Los testimonios UX^2 son cercanos en el espacio y en el tiempo, copiados en Valencia alrededor de la muerte del poeta, en los dos manuscritos de mayor calidad externa e interna, los únicos utilizados como testimonio base en unas ediciones críticas o en otras de la obra de Joan Roís de Corella (Miquel i Planas 1913; Badia 1991; Martínez Romero 1996; Martos 2001b, 2005b y 2009b). La cercanía a las versiones de autor de los autógrafos se une a la datación de estos testimonios en la Valencia inmediata a la muerte del poeta, circunstancias que avalan la versión transmitida por UX^2 y, especialmente, por el testimonio base, que, además,

⁵⁰ A pesar de lo tardío de la copia de O^4 , los materiales transcritos por Pere Vilasaló debían provenir de un autógrafo antiguo y con pocos testimonios interpuestos, un autógrafo en el cual la obra de Roís de Corella se asocia a la de Ausiàs March.

no presenta lecciones únicas ni discrepancias ecdóticas que justifiquen su abandono, ni siquiera de manera puntual.⁵¹ Dudo mucho de que, en esas circunstancias y con los argumentos aducidos, los dos mejores testimonios que recogen la obra de Joan Roís de Corella pudieran transmitir una versión de la *tornada* demasiado diferente no solo al original de autor, sino, incluso, a la última de sus versiones.⁵²

5 Referencias bibliográficas

- Annicchiarico, Annamaria, *Varianti corelliane e «plagi» del «Tirant»: Achille e Polissena*, Roma, Schena, 1995.
- Aramon i Serra, Ramon, *Una cançó i tretze cobles esparses inèdites*, in: *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, vol. 2, Gembloux, Duculot, 1964, 21–38.
- Archer, Robert, *Introducció*, in: id. (ed.), *Ausiàs March, Obra completa. Apèndix*, Barcelona, Barcanova, 1997, 11–40.
- Badia, Lola, *El «Plany dolorós de la reina Hècuba» de Joan Roís de Corella. Restauracions i contextos*, in: Ferrando, Antoni/Hauf, Albert G. (edd.), *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, vol. 3, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, 195–223.
- Baranda, Consolación (ed.), *Feliciano de Silva, Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Beltran, Vicenç, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castellón/Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- BITECA = Beltran, Vicenç, et al. (edd.), *Bibliografia de textos antics catalans*, <<http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhmbi.html>> [último acceso: 15.05.2016].
- Bohigas, Pere (ed.), *Ausiàs March, Poesies*, Barcelona, Barcino, 2000 (Barcelona, Barcino, 1952–1959).
- Carbonell, Jordi (ed.), *Joan Roís de Corella, Obres completes*, vol. 1: *Obra profana*, Valencia, Albatros 1973.
- CICA = Torruella, Joan/Pérez Saldanya, Manuel/Martines, Josep (edd.), *Corpus informatitzat del català antic*, <<http://cica.cat/>> [último acceso: 15.05.2016].

⁵¹ Podríamos hablar, como mucho, de algo tan menor como la lección única de *que-n] quin O⁴X¹X²* (v. 4), frente a un uso sistemático del pronombre relativo de persona que, tal vez, era el original, pero que, al tratarse de una variante que podría ser poligenética y que responde a una fluctuación morfosintáctica propia de la época, la resuelvo respetando el testimonio base. Encontramos otro caso parecido, en el cual, sin embargo, los dos testimonios de copistas occidentales comparten la elección ante los orientales: *calor que] calor qui O⁴, color qui X¹* (v. 18). Ilustra los límites de intervencionismo de los copistas en este tipo de soluciones lo que ocurre en *que] qui O⁴* (v. 22), contexto en el cual se interpreta un nexo causal *que* como relativo y se transforma en *qui*.

⁵² Si aceptamos, en última instancia, que estamos ante un testimonio con una versión apócrifa, se nos plantea un problema añadido: ¿tales variantes deberían pasar al aparato crítico? Creo que sí, dado que incluimos las generadas por copistas, que son igual de ajenas al original y porque, en última instancia, no dejan de pertenecer a la tradición textual de un poema.

- CIVAL = Acadèmia Valenciana de la Llengua, *Corpus Informatitzat del Valencià*, <<http://cival.avl.gva.es/cival/buscador.jsp>> [último acceso: 15.05.2016].
- CORDE = Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español*, <<http://corpus.rae.es/corde-net.html>> [último acceso: 15.05.2016].
- Dag = Aguiló i Fuster, Marian, *Diccionari Aguiló*, 8 vol., ed. Fabra, Pompeu/Montoliu, Manuel de, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1915–1934.
- DAut = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 3 vol., Madrid, Gredos, 1964.
- DCECH = Corominas, Joan/Pascual, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vol., Madrid, Gredos, 1996–1997.
- DCVB = Alcover, Antoni Maria/Moll, Francesc de Borja/Sanchis Guarner, Manuel, *Diccionari Català-Valencià-Balear*, 10 vol., Palma de Mallorca, Moll, 1930–1962.
- DECLC = Coromines, Joan, *Diccionari etimològic complementari de la llengua catalana*, 9 vol., Barcelona, Curial/«La Caixa», 1983–1991.
- Dutton, Brian, *El cancionero del siglo xv (c. 1360–1520)*, 7 vol., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990–1991.
- Farreny Sistach, Maria Dolors, *La llengua dels processos de crims a la Lleida del segle XVI*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2004.
- Ferrando Francés, Antoni, *Els certàmens poètics valencians*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1983.
- Guarner, Luis, *Les Trobes en lahors de la Verge Maria. Primer incunable español*, Valencia, Patronato Nacional del V Centenario de la Imprenta, 1974.
- Hauf, Albert (ed.), *Joanot Martorell, Tirant lo Blanch*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2004.
- Martí Grajales, Francisco, *Primer libro impreso en España. Les Trobes en lahors de la Verge Maria, publicadas en Valencia en 1474 y reimprimas por primera vez*, Valencia, Librería de Pascual Aguilar, 1894.
- Martí, Sadurní, *El «Cançoner del marquès de Barberà» (S¹/BM1): descripció codicològica*, Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval 11 (1998), 463–502.
- Martí, Sadurní, *Escolios sobre impaginación y variantes redaccionales en Montserrat 992*, in: Deyermont, Alan/Whetnall, Jane (edd.), *Proceedings of the Twelfth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary-University of London, 2002, 67–76.
- Martínez Romero, Tomàs (ed.), *Joan Roís de Corella, Rims i proses*, Barcelona, Edicions 62, 1994.
- Martínez Romero, Tomàs, *Per a una interpretació del «Triümo de les dones» de Roís de Corella: claus ecdòtiques i literàries*, in: *Miscel·lània Germà Colón*, vol. 6, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, 37–69.
- Martos, Josep Lluís, *El «Cançoner de Maïans» (BUV MS 728): un cançoner d'autor de Joan Roís de Corella*, in: *Miscel·lània Arthur Terry*, vol. 3, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, 93–113 (= 1999a).
- Martos, Josep Lluís, *El «Còdex de Cambridge» del Trinity College, R. 14. 17 (X²): descripció i estudi*, in: Fortuño Llorens, Santiago/Martínez Romero, Tomàs (edd.), *Actes del VII Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22–26 de setembre de 1997)*, vol. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, 443–460 (= 1999b).
- Martos, Josep Lluís, *La gènesis de un cancionero catalán de autor: Joan Roís de Corella y el «Cançoner de Maïans»*, in: Botta, Patrizia/Parrilla, Carmen/Pérez Pascual, Ignacio (edd.), *Canzonieri iberici*, A Coruña, Editorial Toxosoutos/Università di Padova/Universidade da Coruña, 2001, 313–328 (= 2001a).

- Martos, Josep Lluís (ed.), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: edició crítica*, Alicante/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001 (= 2001b).
- Martos, Josep Lluís, *Los espacios en blanco y la estructura del «Cançoner del marquès de Barberà»*, in: Deyermont, Alan/Whetnall, Jane (edd.), *Proceedings of the Eleventh Colloquium*, London, Queen Mary-University of London, 2002, 57–65.
- Martos, Josep Lluís, *El «Còdex de Cambridge», el «Cançoner de Maïans» y el «Jardinet d'orats» a través de la obra de Roís de Corella*, in: Moreno, Manuel/Severin, Dorothy S. (edd.), *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, London, Queen Mary-University of London, 2005, 113–140 (= 2005a).
- Martos, Josep Lluís, *La «Lletra consolatòria» de Joan Roís de Corella: edició crítica*, *Revista de Literatura Medieval* 17 (2005), 9–30 (= 2005b).
- Martos, Josep Lluís, *Fechas para la datación del «Còdex de Cambridge»*, *Crítica del Texto* 9:3 (2008), 87–108.
- Martos, Josep Lluís, *El cataclisme còsmic en l'obra de Joan Roís de Corella*, in: Cañas Murillo, Jesús/Grande Quejigo, Francisco Javier/Roso Díaz, José (edd.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, 835–845 (= 2009a).
- Martos, Josep Lluís, *L'«escondit» de Joan Roís de Corella*, *Revista de Poètica Medieval* 22 (2009), 115–132 (= 2009b).
- Martos, Josep Lluís, *La cosmovisió medieval en March y en Corella: «la que fexuga jau» y la «tremuntana ferma»*, *Revista de Filologia Romànica* 27 (2010), 101–130.
- Martos, Josep Lluís, *Variants y variaciones interpoemáticas: de la «Vida de la sacratíssima Verge Maria» a la «Lahor de la Verge» de Joan Roís de Corella*, *Revista de Literatura Medieval* 25 (2013), 135–164 (= 2013a).
- Martos, Josep Lluís, *Estudi introductori*, in: Joan Roís de Corella, *Psalteri: edició crítica*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2013, 10–149 (= 2013b).
- Martos, Josep Lluís, *La poesia de Joan Roís de Corella: textos de rematada*, in: Ferrando, Antoni (ed.), *Joan Roís de Corella i el seu món*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2014, 487–507.
- Martos, Josep Lluís, *De la filologia material a los textos y sus variantes: el proceso de copia del cancionero «B» de Ausiàs March*, *Cultura Neolatina* 74:1–2 (2015), 119–142 (= 2015a).
- Martos, Josep Lluís, *La transmissió del «maldit» de Joan Roís de Corella: anàlisi material*, in: Haro Cortés, Marta (ed.), *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia, Universitat de València, 2015, 717–725 (= 2015b).
- Massó i Torrents, Jaume, *Bibliografia dels antics poetes catalans*, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 5 (1913–1914), 2–276.
- Massó i Torrents, Jaume, *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia*, vol. 1, Barcelona, Alpha, 1932.
- Miquel i Planas, Ramon (ed.), *Cançoner satíric valencià dels segles XV y XVI*, Barcelona, Casa Miquel-Rius, 1911.
- Miquel i Planas, Ramon (ed.), *Obres de J. Roig de Corella*, Barcelona, Casa Miquel-Rius, 1913.
- Miralles i Montserrat, Joan, *Antologia de textos de les Illes Balears*, vol. 1: *Segles XIII–XVI*, Barcelona, Institut d'Estudis Baleàrics/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- Morel-Fatio, M. Alfred, *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, Paris, Imprimerie Nationale, 1892.
- Pagès, Amadeu, *Pròleg*, in: id., *Les obres d'Auzias March*, vol. 11, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912–1914, 3–181.

- Pérez Saldanya, Manuel, *Del llatí al català. Morfosintaxi verbal històrica*, València, Universitat de València, 1998.
- Riquer, Martí de/Badia, Lola (ed.), *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, València, Tres i Quatre, 1984.
- Rodríguez Moñino, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia/Editora Regional de Extremadura, 1997.
- Sanchis Guarner, Manuel (ed.), *Les trobes en lahors de la Verge Maria (València, 1474)*, València, Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de València, 1974.
- Sanchis Guarner, Manuel (ed.), *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, València, Vicent García Editors S. A., 1979.
- Sanchis i Sivera, Josep (ed.) (1932), *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim*, València, Acció Bibliogràfica Valenciana.
- Schib, Gret (ed.), *Sant Vicent Ferrer, Sermons*, 6, Barcelona, Barcino, 1988.
- Soldevila, Llorenç (ed.), *Joan Roís de Corella, Poesia i prosa*, Barcelona, Edicions 62/Edicions Orbis, 1985.
- Tesoro = Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995.
- Torró, Jaume, *El MS. 151 de la Biblioteca Universitària de Barcelona («Jardinet d'orats»): descripció i estudi codicològic*, Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval 6:1 (1992), 1-55.
- Torró, Jaume, *El mite de Caldesa: Corella al «Jardinet d'orats»*, Atalaya 7 (1996), 103-116.