

Antígraf i testimonis de l'*editio princeps* d'Ausiàs March: notes per a un *stemma codicum**

Josep Lluís Martos
Universitat d'Alacant

L'edició de les poesies d'Ausiàs March impreses per Carles Amorós el 1543 són el punt de partida indubtable per a l'establiment del seu cànon poètic, elaborat i difós per la impremta, que es completa en el cançoner vallisoletà de 1555 i que queda definitivament establert amb l'edició crítica d'Amadeu Pagès, els límits del corpus i la seqüència de composicions de la qual no es qüestionen ja en les edicions de Pere Bohigas i de Robert Archer (1997a).¹ L'*editio princeps* de March,² tanmateix, és un producte ben diferent i lluny del propòsit de les edicions de 1543, 1545, 1555 i 1560.³ Aquest imprés, que Pagès identifica com a cançoner *a*, ix de les premses valencianes de Joan Navarro el 1539, amb un corpus de tan sols quaranta-sis poemes, però acompanyats de la corresponent traducció castellana, obra d'un poeta avesat en totes dues llengües, que en l'edició s'anomena Baltasar de Romaní⁴ i que, des de les sòlides investigacions d'Ivan Parisi, podem identificar com el Comanador Escrivà del *Cancionero general*.

La reescriptura del text de March

És, precisament, aquesta concepció diferent de l'*editio princeps* marquiana i el protagonisme d'un poeta del renom social del Comanador Escrivà en un projecte editorial d'aquestes característiques allò que defineix aquest cançoner imprés enfront dels productes cincentistes posteriors. S'ha considerat Romaní com un editor de les poesies de March que manipula el text per motius de prevenció inquisitorial, al davant d'una nova realitat censoradora que s'estava intensificant en el moment en què es gesta aquesta.⁵ Amb aquesta perspectiva es focalitza la transmissió del text original en català,

* Aquest treball s'emmarca en el projecte FFI2017-86313-P (AEI/FEDER) del Ministerio de Economía, Ciencia e Innovación i del projecte PrometeoII/2014/018 de la Generalitat Valenciana.

¹ Sí que es fa, molt parcialment, en la de Joan Ferraté, que, no obstant això i *sensu stricto*, no és una edició crítica. Per a la caracterització de les edicions de Pagès i Bohigas, vegeu, respectivament, Poveda 2012a i 2012b.

² Per a aquest cançoner imprés, vegeu, principalment, Escartí 1997, i López Casas 2003 i 2005.

³ Per a l'única anàlisi completa de les cinc edicions cincentistes d'Ausiàs March posterior al d'Amadeu Pagès, vegeu l'esplèndid treball de Maria Mercè López Casas (en premsa), que avança en l'aproximació a aquests cançoners impresos, amb propostes decidides que fan trontollar hipòtesis acceptades i tan arrelades per la crítica com la intervenció directa de Folch de Cardona en el projecte editorial de Carles Amorós. És ben interessant, així mateix, el treball de Vicent J. Escartí (2010) sobre la difusió castellana de March a través de la impremta. Per a edicions concretes, destaque els treballs de Lloret (2008 i 2013) i López Casas (2010) quant al cançoner imprés *b* (1543); els de Martos (2013a i 2014a) quant a la còpia manuscrita de l'edició *c*; els de López Casas (2011, 2012, 2014a, 2014b, 2015, 2017a i 2017b) per al cançoner *d* i la seua relació amb *E*; i el de López Casas (2018) per a l'edició *e*.

⁴ Vegeu, per a aquesta tasca de Romaní com a traductor, Compagna i Martos 2014b. Per a la impressió sevillana en 1553 del text castellà d'aquesta edició, vegeu López Casas 2005; i, per a la traducció en el marge d'un exemplar del cançoner *a* de 1539, vegeu López Casas 2002.

⁵ "S'ha de fer notar que la major part de les estrofes omeses tracten d'assumptes religiosos. Romaní va fins a modificar els versos on figuren els mots *Deu*, *Paradis*, etc. Se veu ben clar que volia evitar les severitats d'Inquisició" (Pagès I, 57), que mutilava les llibertats del pensament religiós, considerades com a heterodoxes i properes a l'erasmisme, si més no des de dos anys abans de la publicació d'aquest cançoner: "No sabem quant de temps esmerç en portar-la endavant, però poc abans de dur-la a la impremta, exactament el 1537, la Inquisició condemnava l'erasmisme —ço és, el que significava pensar més lliurement i amb capacitat crítica sobre aspectes religiosos—, i aquella condemna oficial des del

però no s'hi té suficientment en compte que el Comanador Escrivà és el traductor o adaptador d'aquestes poesies al castellà i, per tant, responsable directe del discurs vessat en unes composicions de les quals acaba sent, en realitat, l'autor. Si entenem això, comprendrem que bona part de les intervencions de Romaní sobre el text original estan al servei dels seus poemes en castellà. I és que el cançoner *a* recull en el seu procés editorial moltes lliçons que no semblen provenir d'una tradició prèvia, sinó que es tracta de variants originades en la impremta, moltes de les quals responen a les necessitats del traductor.⁶ Si atenem a la quantitat i a la qualitat de les manipulacions textuais de les poesies en català, en principi podria semblar que Romaní buscava el major grau de respecte a l'original, per la subtilesa de bona part de les lliçons intervingudes. Ara bé, en realitat arriba a apropiarse del text de March fins el punt que no sols n'intercanvia d'ordre versos o modifica rimes, sinó que, molt probablement, degué ser ell el responsable de la majoria de les mutilacions que s'hi detecten, quan no responien a estrictes raons de la materialitat de l'imprés.⁷ Sembla que hi prima el seu lluíment com a poeta reconegut que és, fins el punt que modula el text original per facilitar-ne la seua versió, de la mateixa manera que, efectivament, intervé en passatges d'una certa heterodòxia religiosa la traducció dels quals encara és més manipulada —i això incideix en la nostra hipòtesi—, donant lloc a un discurs en alguns casos completament diferent i, fins i tot, oposat al de l'original (Martos 2014b).

Aquesta edició és, doncs, una mostra clara de la intervenció que pateixen els textos en la impremta, com denunciava anys després Jeroni Figueres en el pròleg al manuscrit *E*: “vistas les errors e inadvertències dels impressors, les quals corrompen la escriptura y sentències de les dites obres”.⁸ Aquestes variants de traductor, però, no ens han de fer descartar aquest testimoni ecdòticament com a producte tardà i amb un text mediatitzat, manipulat, ni tampoc per l'eclecticisme amb què Pagès caracteritza la totalitat dels testimonis marquians del segle XVI, manuscrits o impresos,⁹ un eclecticisme que es genera en el procés de restauració cinentista del seu corpus poètic relacionat amb la impremta, com he explicat des de fa anys (Martos 2005 i 2011), a través de la recol·lecció de materials per a (re)construir l'obra completa d'aquest autor,¹⁰ a partir de diferents fonts, de reculls previs miscel·lanis o parcialment monogràfics. El moment més àlgid i, per això, complex és al voltant de 1540, per la multiplicació de nous reculls i perquè implica el punt d'inflexió entre els testimonis antics i els moderns: els cançoners manuscrits *BDGKE* i els impresos *abc*. N'estem parlant, per tant, de vuit dels tretze testimonis monogràfics marquians, als quals hauríem d'afegir les dues edicions de 1555 i 1560, que deriven en bona part de l'edició *b*.

poder civil i eclesiàstic de l'imperi degué influir sens dubte en l'eliminació sistemàtica de tots aquells passatges en què March feia referència a Déu, als sants o al papa de manera no massa d'acord amb el que Romaní devia entendre que era l'ortodòxia desitjable” (Escartí 1997, 45). Vegeu també Mahiques Climent (109), que en desenvolupa la desencertada hipòtesi de Pagès.

⁶ En aquest sentit, hem de ser prudents i analitzar sistemàticament la manera d'actuar dels copistes, sense apriorismes que remetien a una font perduda, que, tanmateix, tampoc no estic en disposició de negar. De fet, totes les variants exclusives d'un cançoner no han de respondre necessàriament a una mateixa causa, com també s'ha demostrat en l'edició de Romaní. Per a les lliçons úniques del cançoner *B*, vegeu Martos 2015.

⁷ Degué entendre la selecció de cobles d'un poema al mateix nivell que l'antologia de composicions que havien de ser incloses en aquest cançoner imprés, sense importar-li la integritat del text, com no li resultava essencial per als seus objectius editorials la totalitat de l'obra d'Ausiàs March.

⁸ Cite per l'edició que en fa Vicent J. Escartí (1997, 289).

⁹ “L'eclecticisme de les còpies o de les edicions del XVI^{en} segle per les quals s'ha utilitzat, no solament l'original o un intermediari perdut, sinó ls reculls manuscrits o impresos que ns queden encara” (1912-1914, I: 124).

¹⁰ Com ha explicat Vicenç Beltran, a partir de la dispersió del seu cançoner d'autor original.

No sols no queda fora d'aquest eclecticisme generalitzador de Pagès el cançoner *a*, sinó que devia inaugurar, al seu parer, aquest model de testimonis: “L’edició *a* es, doncs, el primer text eclectic d’Auzias March que hagi sigut constituït al XVI.^{en} segle” (I, 136). I és ben cert que aquesta edició, més enllà de les lliçons úniques generades en el procés de traducció i impressió de l’antologia, presenta variants compartides amb testimonis ben diferents i que pertanyen a un subarquetip principal o a un altre, segons els *stemma codicum* de Pagès i Archer, les filiacions dels quals no coincideixen totalment. Ara bé, precisament per l’interès secundari que Romaní havia atorgat a la fixació del text català pròpiament dit, al servei del seu text castellà, dubte molt que aquest fos un text tan eclèctic com pensava Pagès, un cançoner que, a la manera humanista que reconeixia Eulàlia Duran per a altres testimonis, col·locacionés un grau de fonts tan elevat i dispers com el que una anàlisi completa dels poemes ha deixat entreveure.

L’*stemma codicum* de la poesia de cançoner

Vaig defensar fa uns anys una metodologia específica per a l’establiment de l’*stemma codicum* d’un cançoner, perquè l’edició crítica d’aquesta poesia és un procés amb una idiosincràsia diferent a la fixació d’altres textos, ja que els materials d’aquests reculls poètics en són diversos i ben sovint tenen diferent procedència. Per a això, partia de la filologia material, del coneixement profund dels testimonis en la fase de la *recensio* que superés la mera *descriptio*, que, en ocasions, s’ha limitat a un protocol que no té conseqüències ecdòtiques. Així mateix, reprenia la consideració que Pagès, malgrat advertir-la, no aplicava, en reconèixer que “sent incomplets tots els nostres manuscrits, es poesia per poesia que s’haurien d’estudiar les llurs relacions. Però aquest procediment, que s pot seguir amb les obres poc nombroses d’alguns trobadors, allargaria desmesuradament el nostre comentari” (I, 125).¹¹ Eren raons productives les que el duïen a prendre aquesta decisió, però no d’efectivitat ni, menys encara, amb fonamentació ecdòtica, la qual cosa tampoc no va evitar que, en aquesta mateixa línia, Robert Archer justificés que “els límits pràctics d’extensió de la present edició no permeten contemplar la possibilitat de seguir un mètode pròpiament neolachmannià, que implicaria l’elaboració de 128 *stemma*, sobre el qual, en teoria, es construiria el text” (1997b, 32-33). La reflexió sistemàtica sobre la tradició textual de cada poema i el consegüent establiment de l’*stemma codicum*, que hauria de ser la base sobre la qual es construís una bona edició crítica, se sacrifica en tots dos casos, conscientment i sabent-ne les limitacions, per dedicar els esforços a la fixació textual pròpiament dita.¹²

N’és un exemple aplicat d’aquesta línia metodològica de recerca el treball que vaig elaborar sobre la complexa tradició textual del poema 87 (Martos 2010a), així com les investigacions de major abast de Maria Mercè López Casas sobre els cançoners

¹¹ Vicenç Beltran reconeix la necessitat d’aquesta “tasca que algun dia s’haurà d’emprendre si més no perquè és l’únic procediment fiable si volem fer una edició realment crítica i filològicament definitiva del cançoner” (88).

¹² Vegeu Martos 2013b, que desenvolupa àmpliament el que ja vaig defensar una dècada abans: “Entendria perfectamente un *stemma* de códices que contienen una gran obra en prosa o que son copias completas de cancioneros marquiianos, pero los testimonios de Ausiàs March son diferentes y muchos de ellos se han formado a partir de la recopilación de cuadernos sueltos que han ido ensanchando sus límites a pequeños cancioneros o secciones de cancioneros, para acabar siendo cancioneros monográficos de autor. Dentro de un mismo cancionero puede haber familias de manuscritos muy distintas y no es nada beneficioso una consideración unitaria y global de éstos. El punto de partida es el reconocimiento de una tradición manuscrita de March mucho más compleja de lo que evidencian sus cancioneros conservados y, una vez hecho esto y estudiado a fondo, se puede establecer un *stemma* de secciones de manuscritos. Este trabajo es arduo y complejo y, quizás, la solución paralela y previa es hacer el *stemma* no de los códices completos, sino de todos y cada uno de los poemas de Ausiàs March” (Martos 2003, 140).

impresos *b*, *d* i *e* (2010, 2011, 2012, 2014a, 2014b, 2015, 2017a, 2017b, 2018 i en premsa), o les de Vicent R. Poveda (2013 i 2015) per a l'*editio princeps* d'Ausiàs March, clau per a entendre la relació entre els testimonis antics de la seua poesia i els de la quarta dècada del segle XVI. Estableix Poveda les relacions individuals de cada poema —fins on la seua extensió ho permet— i, en acabar, analitza les dades per determinar la filiació entre aquest cançoner *a* i cadascun de la resta de testimonis, que divideix en tres grups: “aquells que són anteriors a l'*editio princeps* (AFG^1HLMN); els que es poden considerar més o menys coetanis (BG^2G^4K); i els que són clarament posteriors ($DEbcde$)” (2015, 88). D'aquesta anàlisi, extrau les següents dades:¹³

Taula 1. Coincidències individuals de testimonis

	AFG ¹ HLMNa
Aa	10, 31 26, 42
Fa	18, 8 93, 97-100 97, 28 105, 35
G ¹ a	102, 224
Ha	17, 13 17, 30 17, 40 89, 45 91, 9 92, 12 93, 97-100 100, 36 104, 49-64 104, 157
La	1, 20
Ma	-
Na	8, 1 8, 20 13, 28 91, 34 93, 97- 100 95, 26
	BG ² G ⁴ K
Ba	34, 32 100, 27 100, 166 100, 224 106, 22 106, 45 106, 113 106, 250 106, 253
G ² a	8, 28 13, 28 94, 7 94, 16 94, 22 94, 107 95, 46 95, 48 95, 51 96, 33 97, 5 97, 6 105, 179 105, 180 105, 181 113, 241 114, 51 114, 78 115, 9
G ⁴ a	-
Ka	102, 66
	DEbcde
Da	15, 35 100, 84 106, 142
Ea	23, 11 23, 13 26, 25 26, 26 92, 20 92, 48 92, 103 105, 80
ab	15, 35 100, 84 106, 142
ac	15, 35 100, 84 106, 142
ad	10, 4 88, 11 88, 60 91, 49 93, 28 94, 70 95, 10 98, 72 106, 15 106, 296 106, 363
ae	10, 4 88, 11 88, 60 91, 49 93, 28 94, 70 95, 10 98, 72 106, 15 106, 296 106, 363

¹³ Incorpore en la primera columna la parella de testimonis marquiens sotmesos a *collatio* i en la segona el número de poema, separat amb coma del número de vers, en què Poveda (2015) localitza les variants que fan confluïr tots dos cançoners; si n'hi ha més d'una variant, separe per barra vertical les referències. Per al cos de les variants i per a altres variacions que hi cataloga, remet al seu treball i, per a l'anàlisi stemmàtica completa de cada composició del cançoner *a*, vegeu la seua tesi doctoral (Poveda 2013).

Els testimonis de l'edició de 1539 i els cançoners posteriors

D'aquesta filiació sinòptica del cançoner *a*, es pot deduir fàcilment la relació amb cançoners coetanis i posteriors, fonamentalment G^2 , *D* i *E*, sens dubte partint de l'imprès o del seu antígraf. La influència dels materials d'*a* en la formació del cançoner *D* degué ser limitada, probablement, perquè es va emprar en una darrera fase de la seua formació,¹⁴ com també es va produir en el cançoner *G*, que es completa¹⁵ amb nou poemes sencers o mutilats, agrupats en aquesta darrera secció i que es recullen també en l'imprès *a* (Martos 2014c):

Taula 2

96		ff. 161 ^r -161 ^v
114	[fragment]	ff. 162 ^r -162 ^v
22	[fragment]	f. 163 ^r
94		ff. 163 ^r -165 ^v
105	[fragment]	ff. 165 ^v -166 ^r
115	[fragment]	f. 166 ^v
113	[fragment]	f. 166 ^v
95		ff. 167 ^r -168 ^r
97		ff. 168 ^v -169 ^v
	[En blanc]	ff. 170 ^r -174 ^v

El tercer d'aquests poemes és, en realitat, un procés de còpia interrompuda de la composició 22, ja transcrita completa pel copista G^2a en els ff. 131^v-132^v.¹⁶ En el cas del f. 163^r, l'antígraf presentava una versió acèfala, a la qual manca la primera cobla del poema i, en advertir-ho el copista, deixa de transcriure'l i ratlla l'estrofa en qüestió, un mecanisme de cancel·lació que únicament es produeix en aquesta ocasió al llarg del còdex. Vicenç Beltran (2006: 163) va parar atenció a aquesta errada, que cap altre no havia intentat justificar abans i que, de fet, no s'ha incorporat a l'aparat crític del cançoner marquià fins l'edició de Robert Archer (1997b, 108), tot i que sols n'assenyala la cancel·lació, sense tenir-ne en compte les variants, malgrat que es tracta d'un error que dona llum sobre una font diferent a l'emprada sistemàticament en G^2 . Dic això perquè, tot i agrupar-se totes dues versions de *G* quant a la variant *fals* (v. 11), coincident en FNa,¹⁷ enfront de *folls*, divergeixen en la lliçó *Car non es hu no trobe tot FNEKd* (v. 13), compartida pel poema complet de G^2 , enfront de *Car no es hu que no trop tot*, de la cobla cancel·lada del f. 163^r, que filia amb el cançoner imprès *a*, l'edició de Romaní de 1539 (Martos 2014c). És cert que l'extensió del fragment eliminat i la qualitat de les variants no són arguments suficients, però n'hi ha un altre de més important: el cançoner *a* és l'únic que presenta una versió acèfala del poema 22, amb pèrdua de la primera cobla i que s'inicia amb el v. 9, exactament com la versió que es va començar a transcriure en el f. 163^r. Aquest era el fil del qual tirar per desfer la madeixa.

¹⁴ De la mateixa manera que va ocórrer amb la utilització d'una còpia del cançoner *B* en l'elaboració de *D* (Martos 2015, 131-134).

¹⁵ "En la darrera secció, que coneixem com a G^2 i que tanca aquest cançoner. L'estructura de *G* ens aporta, en síntesi, seccions arrancades d'una àmplia recopilació miscel·lània de finals del segle XV (G^1); un quadern també original, de transmissió independent del pas del segle XV al XVI (G^3); i uns poemes copiats prèviament per una mà del segle XVI en els vuit primers folis del volum, que donen lloc al subcançoner G^4 (Martos 2003). Aquests darrers materials són propers en temps i espai als responsables de la secció G^2 , composta per una sèrie de quaderns que funcionen "como elemento cohesionador de tres colecciones previas" (Martos 2005, 412).

¹⁶ El còdex compta amb cinc copistes diferents, dos dels quals he discriminat i caracteritzat recentment: un com a únic responsable de G^4 (Martos 2010b) i un altre que he anomenat G^2b per ser el copista secundari de G^2 ,¹⁶ enfront de la tasca essencial de transcripció duta a terme en aquest subcançoner per G^2a (Martos 2009).

¹⁷ També amb EKde, però són testimonis posteriors a G^2 , fins i tot molt probablement el cançoner *K*, tot i que les dates són bastant properes.

Si bé en aquest cas la llacuna inicial era decisiva, més ho deu ser encara en els poemes 113, 114 i 115, dels quals es conserven fragments que en dos dels casos són, fins i tot, una sola cobla: les composicions 115 i 113, en aquest ordre, conserven respectivament la primera i la darrera estrofa,¹⁸ de manera que totes dues, compostes amb dècimes, passaren a concebre's com un sol poema de dues estrofes. Així ocorre en l'edició de 1539, ja que totes dues unides sota l'aparença d'una sola composició tanquen el cançoner marquiat com a *Capitulo IIII* de la *Cantica Spiritual* (f. 118^v), de la mateixa manera que en el subcançoner G^2 van precedides de la rúbrica comuna *Mossen Auzias March* (f. 166^v).

El cas del poema 114 és ben simptomàtic, perquè en G^2 (ff. 162^{r-v}) hi ha exactament les mateixes llacunes que en el cançoner imprès (ff. 102^r-103^v): se'n conserven els versos 41-84 i 89-92, de manera que en manquen els vv. 1-40 i 85-88. L'error principal és, doncs i de nou, l'acefàlia de la composició. Els versos 85-88 són substituïts pels de la *tornada*, que, a diferència del que ocorre en la majoria d'aquests poemes que tanquen G^2 i en la totalitat del cançoner imprès *a*, sí que es conserva, però desplaçant el seu lloc. Aquesta variació estructural del poema es degué generar en la preparació que Romaní va fer del text de March per a la impremta i, més enllà que haja pogut arribar des de G^2 o des del cançoner *a*, la variant produïda en el manuscrit *D* sembla dependre en darrera instància d'aquest moment d'inflexió de la tradició textual.

La composició 105 és una de les que apareix de manera fragmentària en aquesta darrera secció del cançoner *G*, però, en realitat, és un cas ben diferent als altres quatre poemes tractats adés, perquè aquest té una tradició textual mutilada o fragmentada en els testimonis més antics i això és el que recullen *G* i *a*. Entre els folis 38^r-41^r de G^1 se'n copien tan sols les vint primeres cobles (vv. 1-160), de manera idèntica als manuscrits *FHK* i, fins i tot, al cançoner imprès *a* (ff. 104^r-108^v). Ara bé, G^2 (ff. 165^v-166^f) i *a* (ff. 117^v-118^f) recullen també la segona part del poema com a composició independent, tot i que amb llacunes que coincideixen en ambdós testimonis: si bé esperariem que hi apareguessen els vv. 161-224, corresponents a les vuit darreres estrofes, en realitat sols se'ns hi trasmeten els vv. 161-192, de les cobles 21, 22, 23 i 24, les dues primeres amb l'ordre invertit en tots dos casos.

Els poemes de la darrera secció de *G* es van transcriure, per tant, a partir d'un nou antígraf, donant lloc a una secció amb una tradició textual diferent a la resta dels poemes de G^2 , formada per les composicions 96, 114, 22, 94, 105, 115, 113, 95, 97. Això ho sabem a partir d'un primer apropament material al còdex, que, seguit d'una anàlisi sistemàtica de variants,¹⁹ resol els problemes de filiació dels *stemma* existents a hores d'ara de l'obra d'Ausiàs March. S'incorporen al cançoner, per tant, una vegada que se n'ha fet l'índex inicial i que se n'han repassat les duplicacions; i el copista G^2b n'afegeix la referència en la taula quan ja estan transcrits en el cançoner, en una revisió inversa dels continguts, des del darrer fins al 96.²⁰ En aquest punt de l'argumentació, tenim constància, per tant, de l'addició de nous materials en una secció delimitada a la fi del cançoner *G*, que remet clarament i unívoca a l'imprés de Baltasar de Romaní a partir de les llacunes de les composicions 22, 94, 105, 113, 114 i 115, que coincideixen amb exclusivitat en tots dos cançoners.

¹⁸ A falta de les tornades o endreces en el darrer cas, que es degueren eliminar, com la resta, en el procés d'edició del cançoner *a*.

¹⁹ Per a l'estudi i l'establiment de les quals, remet a Martos 2014c.

²⁰ Això és així perquè en la secció de poemes amb un *incipit* que comença per la lletra P —l'única que recull més d'una composició provinent d'aquest nou antígraf—, l'ordenació de les poesies 115, 105 i 94 és inversa a la de la seua aparició en el cançoner.

Si tenim en compte que l'edició *a* omet les *tornades* —no *quasi totes*, com diu Pagès (I, 121-122), sinó *totes*, les 37 possibles—, sorprén que tres dels cinc poemes d'aquesta darrera secció de *G*², malgrat que lligen tan estretament amb *a* enfront de la resta de la tradició, sí que mantenen la *tornada*, a diferència del cançoner imprès: es tracta de les composicions 94, 96 i 97.²¹ Per tant, és ben improbable que l'edició *a* fos directament la font que buidà el responsable del cançoner *G* per trobar les composicions de March que mancaven en el seu recull. No obstant això, si tenim en compte que les variants i les llacunes filien indubtablement *G*² i *a*, és evident la conclusió que se'n deriva: en aquest procés de recol·lecció de textos que mancaven en *G*, es va tenir en compte el manuscrit que Baltasar de Romaní va preparar per a la impremta, en algun dels seus estadis previs, bastant avançat, en qualsevol cas, perquè ja contenia la selecció dels poemes, la mutilació d'alguns versos i estrofes, i la manipulació de variants. Aquest testimoni sembla tractar-se de l'original d'impremta *sensu stricto*, perquè la traducció ja degué estar feta a aquestes altures de la fixació textual.

Sols des d'aquesta hipòtesi de l'original d'impremta, es poden entendre la majoria de les lliçons úniques de *G*² en aquests poemes, fàcilment explicables a partir d'una font manuscrita, hui perduda i relacionada estretament amb el procés editorial d'*a*. Aquest testimoni degué tenir correccions, tot i que menors, pel grau d'apropament a l'edició i perquè es degué tractar d'una còpia manuscrita en net sobre la qual fer-ne una darrera revisió. Aquestes correccions són les que explicarien algunes variants de *G* que divergeixen relativament de l'imprés.

Les lliçons úniques d'*a*²² quant a aquests poemes responen sovint a processos d'actualitzacions o banalitzacions lingüístiques pròpies de la impremta i es degueren generar durant el procés de revisió de proves, si no en la preparació de les caixes amb les formes de cada quadern. També des d'aquesta hipòtesi es podria justificar la creació del poema híbrid a partir de dues cobles, respectivament, de les composicions 115 i 113, per no deixar en blanc un foli complet del cançoner imprès: si la selecció dels textos i la traducció de Romaní era prèvia al procés de composició física de l'edició, la llargària d'aquest poema de dues dècimes hagués estat suficient per a la seua funció pragmàtica, a més del valor conceptual d'aquests versos per a tancar el cançoner. Més enllà de les raons que ho propiciaren, és evident que les *tornades* es lleven ben avançat el procés, perquè encara les contenia l'antígraf manuscrit de la darrera secció de *G*². És probable, fins i tot, que aquesta acció alliberés espai en l'edició i ben bé podria ser la causa que el recompte previst no coincidís amb la solució darrera i que l'adequació inicial d'aquesta composició de dues cobles per a completar el cançoner no acabés d'acomplir la seua funció, ja que, finalment, hi va restar en blanc un foli i mig, un problema difícil de resoldre en un estat tan avançat de l'edició.

Aquestes dades són essencials per a la datació del cançoner *G*, ja que Pagès havia interpretat la data d'impressió d'*a* —el 10 de març de 1539— com a *terminus post quem*, perquè aquest cançoner imprès havia estat determinant en la formació del manuscrit. Fins i tot, concretà entre 1539 i 1541 primer (Pagès I, 133), i entre 1540 i 1542, després,²³ el període en què tingué lloc aquesta influència i, per tant, la conclusió del cançoner *G* (Pagès I, 146), amb la qual cosa es complicava la cronologia i, en

²¹ Tot i que la poesia 95 l'elimina, no ho fa *sensu stricto* la 114, sinó que ha passat a ocupar el lloc dels versos suprimits per Romaní en la darrera cobla.

²² Aquelles que no queden com a exclusives per un error de lectura del copista de *G*, lògicament menors en aquests poemes, perquè *G*² tendia a seguir-les.

²³ És una més de les assistemàtiques de Pagès en el seu estudi dels testimonis, en el qual dubta sobre quin d'aquests cançoners copia de qui i, per tant, si *G*² és la font de l'imprés o si aquest s'usa per completar-ne el manuscrit. *Sensu stricto*, com he demostrat, no és ni un cas ni l'altre.

conseqüència, el sentit de les influències entre aquest cançoner i d'altres coetanis, com ara i especialment el cançoner *D*. No obstant això, sembla que la data del colofó d'aquesta edició s'ha de constituir, en realitat, com el *terminus ante quem* per a la confecció definitiva del cançoner *G*, perquè no tindria sentit que s'hi hagués fet servir l'original d'impresca manuscrit d'*a*, havent estat ja al carrer l'edició impresa. S'hi va emprar, en definitiva, un dels seus originals manuscrits, passat a net i amb algunes correccions menors, però ja preparat per a la impremta.

Aquesta circumstància i la cronologia derivada ens permet analitzar amb certa solvència la filiació entre testimonis que es multiplicaven entre 1539 i 1543, que es comença a construir amb una base fonamentada ecdòticament, de manera que les tradicions textuals dels cançoners *B* i *G*² influeixen en la formació de *D*, així com les lliçons del cançoner imprès *a* arriben als manuscrits *G*², *D* i *E*. En el cas de *B*, no podia ser directa la influència en *D*, sinó a través del seu testimoni original, bé l'antígraf, bé una primera còpia rebutjada d'aquest cançoner en passar-la a net, com sembla que ha ocorregut. És això mateix —però entrant en joc un procés editorial— el que va ocórrer amb el cançoner *a*, del qual ens ha romàs *sensu stricto* un únic testimoni, però amb nombrosos exemplars conservats; ara bé, en tenim constància, si més no, que un manuscrit emprat en el procés editorial va córrer en els cenacles marquians de la València del segle XVI, que és un testimoni perdut, directament relacionat amb l'*editio princeps*. Tots dos són, pràcticament, una còpia exacta, però no en la seua totalitat i això podria dur a equívocs cronològics o ecdòtics en identificar-los, *sensu stricto*, com un sol testimoni.²⁴

Els testimonis antics i l'antígraf de l'edició de 1539

Els *stemma* de Pagès i Archer no sols parteixen de la consideració dels cançoners com a obres globals, sinó que, d'una banda, sistematitzen un model de transmissió per a tots els testimonis del segle XVI, com a obres eclèctiques amb fonaments humanistes,²⁵ i, d'una altra banda, apliquen un sistema d'anàlisi similar als testimonis antics, fonamentat, per inèrcia, en aquest mateix pressupòsit.²⁶ Ara bé, els cançoners marquians del segle XV i d'inicis del XVI encara eren fruit d'un model de transmissió centrífuga, més enllà que el protagonisme de les poesies de March era evident en aquelles antologies, com a selecció qualitativa i quantitativa.

En efecte, el cançoner *a* comparteix variants amb els dos subarquetips de l'*stemma*, que divergeixen en els proposats per Pagès i Archer: en el cas del primer, aquestes branques principals i altres de la transmissió textual de la poesia de March són *FG¹H* i *AN*, mentre que Archer agrupa *AFG¹H* enfront exclusivament d'*N*.²⁷ No sols ho evidencia l'anàlisi d'*a* amb cadascun d'aquests testimonis antics, sinó que la filiació textual afecta a grups que es combinen i s'amplien de la següent manera (Poveda 2015, 97-104):

²⁴ Aquest manuscrit, pel grau d'intervencionisme i per la proximitat textual al cançoner imprès *a*, no era el seu antígraf, la influència del qual en altres testimonis anteriors sembla limitada, però no necessàriament en els posteriors, en paral·lel a l'edició i al manuscrit derivat del seu procés d'impressió.

²⁵ I sols això, perquè l'únic apropament humanista, en el sentit més estricte, és el que en fa Mariner (Coronel Ramos 1995 i 1997).

²⁶ Per als límits i les limitacions d'aquests *stemma codicum*, vegeu Poveda 2014.

²⁷ Els casos dels cançoners manuscrits *LM* no són determinants, perquè sembla que depenen de la tradició del testimoni *A* en un segon estadi textual, que no afecta a les conclusions d'aquest treball.

Taula 3. Coincidències en grups de testimonis antics

<i>FG¹a</i>	106, 69
<i>FHa</i>	17, 26 77, 20 85, 50 85, 64 102, 74 102, 93
<i>ANa</i>	23, 4 45, 94 89, 18 89, 29 90, 19 90, 30 90, 19 97, 25 97, 29 98, 13
<i>AFa</i>	2, 9 95, 10
<i>FNa</i>	10, 21 18, 12 18, 48 26, 24 85, 27 85, 55 93, 81 93, 47 93, 65
<i>HNa</i>	15, 17 106, 261
<i>AHNa</i>	46, 20 92, 109 92, 181 92, 247 96, 15
<i>AFHa</i>	77, 2
<i>AFNa</i>	4, 51 9, 22 9, 25 33, 5 33, 20 33, 40 45, 18 45, 64 45, 89
<i>FG¹Na</i>	57, 8 61, 30 61, 31 61, 32 93, 65 93, 70 93, 104 93, 126 93, 127
<i>FG¹Ha</i>	66, 25 77, 19 87, 210 87, 250 92, 118 102, 6 102, 30 102, 36 102, 83 102, 84 102, 219 106, 455
<i>FHNa</i>	85, 23 94, 6 106, 472
<i>AFG¹Na</i>	4, 36 5, 4 71, 30 71, 54 71, 62 87, 7 87, 162 87, 185 87, 318 88, 16 89, 42 89, 42 90, 6 93, 65
<i>AFG¹Ha</i>	71, 8 88, 7 93, 103
<i>AFHNa</i>	71, 13
<i>FG¹HNa</i>	71, 2 88, 9 88, 35 106, 38 106, 56 106, 87 106, 442

S'hi van complicant, per tant, les relacions, fent-les més potents amb grups grans i divergents, segons l'esquema de filiacions de Pagès i Archer. Però dubte molt que puguem explicar la confluència de tradicions textuals antigues pertanyents als dos subarquetips principals de l'*stemma codicum* marquià com a fruit d'un procés de col·lació humanística en l'*editio princeps* i, menys encara, en la seua font manuscrita. Aquestes dades confirmen, en realitat, la hipòtesi de superació del pretès eclecticisme humanista de l'*editio princeps*, perquè una actuació d'aquest caire deixaria mostres aïllades i de fàcil reconeixement pel seu caràcter puntual, com ocorre amb la influència del cançoner *a* en *G*², *D* i *E*. Ací, no obstant això, el que trobem és que

els grups no sols no es mantenen estables, sinó que, a més a més, s'amplien, la qual cosa ens fa pensar en un còdex superior a tots aquests que els ha servit d'antígraf. Són aquests manuscrits més antics de la tradició marquià els que es van desvinculant d'una font comuna que s'hauria de situar en un punt molt proper a l'original marquià, com justifica la coincidència dels manuscrits *AFG¹HN* amb l'imprés de Romani (Poveda 2015, 104).

En definitiva, la manipulació parcial del text per a la seua traducció i impressió ha estat la principal raó del seu oblit ecdòtic, però això no impedeix que en puguen emergir variants suficients que, com que no són lliçons úniques, sinó que filien amb la tradició antiga, deixen entreveure la importància textual de l'antígraf de l'*editio princeps* i, en la seua absència, d'aquest cançoner *a*. Aquest cançoner no és un producte de ressò humanista quant a pràctiques de col·lació textual, però sí que és una edició plenament renaixentista, en la qual se subratlla la tradició literària de March per crear un producte nou: els poemes del Comanador Escrivà, en una pràctica que, si més no conceptualment, està en l'òrbita del que faran poetes com Pere Serafí, tot i que en un grau de dependència textual menys estret.

A aquest arrelament amb la tradició més antiga que puguem albirar per a la poesia de March, hem d'afegir la seua fortuna textual, a través del testimoni manuscrit perdut o de l'imprés conservat, amb nombrosos exemplars, que arriba a participar de l'eclecticisme —ací sí— de cançoners manuscrits posteriors, com és el cas, almenys, dels testimonis *G*, *D* i *E*, en aquest ordre cronològic, però està per determinar sistemàticament si així va ocórrer també en *B* o *K*.²⁸

Obres citades

- Archer, Robert, ed. Ausiàs March. *Obra completa*. Barcelona: Barcanova, 1997a.
 ---, ed. Ausiàs March. *Obra completa. Apèndix*. Barcelona: Barcanova, 1997b.
 Beltran Pepió, Vicenç. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech/Publicacions l'Abadia de Montserrat, 2006 (“Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics”, 3).
 Bohigas, Pere, ed. Ausiàs March. *Poesies*, edició revisada per Amadeu-J. Soberanas i Noemi Espinàs. Barcelona: Barcino, 2000 (“Els Nostres Clàssics”, B19) [1a ed. 1952-1959].
 Compagna, Anna Maria. “Don Baltasar de Romaní, traduttore di Ausiàs March”. En Nancy De Benedetto i Ines Ravasini ed. *Da Papa Borgia a “Borgia Papa”. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*. Lecce: Pensa, 2010. 91-119.
 Coronel Ramos, Marco Antonio. “La fuente de la traducción latina de Ausiàs March realizada por Vicente Mariner (Turnoni, 1633)”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 71/1 (1995): 5-80
 ---, ed. Ausiàs March. *L'Ausiàs March llatí de l'humanista Vicent Mariner*. València: Edicions Alfons el Magnànim/Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 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.
 Escartí, Vicent Josep, ed. Ausiàs March. *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*. València: Bancaixa, 1997, 2 vols.
 ---. “Les edicions cinccentistes d'Ausiàs March: la via d'accés a Castella”. En Ricard Bellveser ed. *La poesia d'Ausiàs March i el seu temps*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2010. 285-310.
 Ferraté, Joan ed. *Les poesies d'Ausiàs March*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994 [1a ed. 1979].
 Lloret, Albert. “La formazione di un canzoniere a stampa”. *Ecdotica* 5 (2008): 103-125.
 ---. *Printing Ausiàs March. Material Culture and Renaissance Poetics*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013.
 López Casas, M. Mercè. “¿Quevedo, traductor de Ausiàs March?”. En Juan Casas Rigall i Eva M^a Díaz Martínez eds. *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade, 2002. 555-589.
 ---. “La recepció d'Ausiàs March al segle XVI: l'edició de Romaní (1539)”. *Caplletra* 34 (2003): 79-110.
 ---. “La recepció d'Ausiàs March al segle XVI: l'edició de la traducció castellana de Romaní (Sevilla 1553)”. En Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro eds. *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, 2. Alacant: Universitat d'Alacant, 2005. 979-992.

²⁸ Per a la còpia parcial dels impresos de March en els testimonis manuscrits posteriors, vegeu Martos 2011.

- . “¿El cancionero *D* de Ausiàs March, un original de impremta?”. En José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Dietrick, D. Martín Sanz i M^a Jesús Díez Garretas eds. *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, 2. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid/Universidad de Valladolid, 2010. 1181-1200.
- . “De los impresos al cancionero *E* de Ausiàs March”. En Josep Lluís Martos ed. *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 171-186.
- . “El cançoner valencià de Lluís Carròs de Vilaragut i l’edició de les obres d’Ausiàs March a Valladolid”. En Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet i Héctor H. Gassó eds. *Estudios sobre el “Cancionero general” (Valencia, 1511)*, 2. València: Universitat de València, 2012. 653-668.
- . “Las variantes de impremta en la edición *d* de Ausiàs March (Valladolid 1555)”. En Josep Lluís Martos ed. *La poesía en la impremta antigua*. Alacant: Universitat d’Alacant, 2014a. 79-94.
- . “De la doble versió al poema fantasma: la creativitat de la impremta”. *Revista de Poètica Medieval* 28 (2014b): 245-264.
- . “¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?”. En Carlos Alvar ed. *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*. San Millán de la Cogolla: Cilengua/Fundación de San Millán de la Cogolla, 2015. 835-846.
- . “Un cancionero ‘extravagante’ en la edición vallisoletana de las obras de Ausiàs March”. En José Carlos Ribeiro Miranda i Rafaela da Câmara Silva eds. “*En Doiro antr’o Porto e Gaia*”. *Estudos de Literatura Medieval Ibérica*. Porto: Estratégias Criativas, 2017a.
- . “Lectores humanistas y doble versión: variantes impresas para el cancionero manuscrito *E* de Ausiàs March”. En Josep Lluís Martos ed. *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alacant: Universitat d’Alacant, 2017b.
- . “Claudi Bornat, editor d’Ausiàs March? Estudi material d’un cançoner imprès”. *eHumanista/IVITRA* 13 (2018): 472-488.
- . “Los cancioneros impresos de Ausiàs March: variantes y filiación textual”. En premsa.
- Mahiques Climent, Joan. “D’Ausiàs March a Baltasar de Romaní: les al·lusions morals i teològiques en la ‘Cántica de amor’”. En Jesús L. Serrano Reyes ed. *Actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena”*, 2. Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003. 107-128.
- Martos, Josep Lluís. “Cuadernos y génesis del Cancionero *O*¹ de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)”. En Jesús L. Serrano Reyes ed. *Actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena”*, 2. Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003. 129-142.
- . “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 / Los Cancioneros de Lucrecia*. Ferrara: Unipress, 2005. 409-425.
- . “La duplicació de poemes en el cançoner *G* d’Ausiàs March”. *Cancionero General* 7 (2009): 35-69.
- . “*Tot entenenet amador mi entengua*: la transmissió del poema 87 en el cançoner *G* de Ausiàs March”. *Catalan Review* 24 (2010a): 59-77.
- . “La gènesi del Cançoner *G* de Ausiàs March: les mans dels copistes de *G*² i *G*⁴”. En José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Dietrick, D. Martín Sanz i M^a Jesús Díez Garretas eds. *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, 2. Valladolid: Ayuntamiento

- de Valladolid/Universidad de Valladolid, 2010b. 1349-1359.
- . “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.
- . “Estructura codicológica y problemas de transmisión del cancionero C de Ausiàs March (Real Biblioteca, El Escorial, L-III-26)”. *eHumanista* 25 (2013a): 156-178.
- . “*Stemmata codicum* i filologia material: eines i mètodes per a la fixació de la poesia de cançoner”. *eHumanista/IVITRA* 4 (2013b): 383-393.
- . “Ausiàs March en Italia: variantes y contextos de un *codex descriptus*”. *Revista de Poética Medieval* 28 (2014a): 265-294.
- . “La variante de traductor”. En Josep Lluís Martos ed. *La poesia en la imprenta antiga*. Alacant: Universitat d’Alacant, 2014b. 105-117.
- . “El cançoner *G*² d’Ausiàs March i l’edició de Baltasar de Romani”. *Estudis Romànics* 36 (2014c): 273-301.
- . “De la filología material a los textos y sus variantes: el proceso de copia del cancionero B de Ausiàs March”. *Cultura Neolatina* 75/1-2 (2015): 119-142.
- Pagès, Amadeu, *Les obres d’Auzias March*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1912-1914, 2 vols.
- Parisi, Ivan. “La verdadera identidad del comendador Escrivà, poeta valenciano de la primera mitad del siglo XVI”. *Estudis Romànics* 31 (2009): 141-162.
- Poveda Clement, Vicent R. “Amadeu Pagès i Ausiàs March: revisió dels límits d’una edició crítica a través dels cançoners *G*² i *G*⁴”. En Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet i Héctor H. Gassó eds. *Estudios sobre el “Cancionero general” (Valencia, 1511)*, 2. València: Universitat de València, 2012a. 155-169.
- . “Trets filològics d’una edició crítica: Ausiàs March i Pere Bohigas”. En Antonia Martínez Pérez i Ana Luisa Baquero Escudero eds. *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012b. 781-790
- . *La tradició textual de l’editio princeps d’Ausiàs March*. Alacant: Universitat d’Alacant, 2013 [tesi doctoral].
- . “Els límits dels *stemmata codicum* de les poesies d’Ausiàs March”. *eHumanista/IVITRA* 6 (2014): 12-31.
- . “La font de l’editio princeps d’Ausiàs March”. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 4 (2015): 78-109.