

**STEMMATA CODICUM i filologia material: eines i mètodes per a la fixació textual de la poesia de cançoner\***

Josep Lluís Martos  
Universitat d'Alacant

L'edició crítica de la poesia de cançoner és un procés amb una idiosincràsia diferent a la fixació d'altres textos, perquè els materials d'aquests reculls poètics en són diversos i ben sovint tenen diferent procedència; aquests fonaments crítics, tanmateix, no sempre s'hi han tingut o s'hi tenen compte. Podem il·lustrar-ho fàcilment a través de la poesia d'Ausiàs March, conservada en dènou cançoners, tretze dels quals són monogràfics. Això contrasta —i molt— amb el que ocorre amb els grans autors de la tradició castellana, raó per la qual ens podem fer una idea del potencial que té la transmissió de l'obra de March per a l'estudi de fenòmens de transmissió en la poesia de cançoner hispànica, als quals he dedicat una part important de la meua investigació en la darrera dècada. Sens dubte, hi són de gran utilitat els *stemmata* establerts per Amadeu Pagès i per Robert Archer, si més no com a punt de partida. Podria dir que no m'alinee amb la manera d'entendre l'*stemma codicum* d'aquests autors, però, en realitat, sí que ho faig: el problema és que, per funcionalitat, han traït conscientment les idees exposades en els seus respectius estudis, en oferir un arbre genealògic de tots els testimonis, considerats com una única obra i no com un recull de poesies diferents.

Amadeu Pagès mateix reconeix 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). En aquesta mateixa línia, Robert Archer justifica 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 *stemmata*, sobre el qual, en teoria, es construiria el text” (Archer, 32-33). La reflexió sistemàtica sobre la tradició textual de cada obra i el consegüent establiment de l'*stemma codicum*, que hauria de ser la base sobre la qual es construïa una bona edició crítica, *s'agilitza* en tots dos casos, conscientment i sabent-ne les limitacions, per dedicar els esforços a la fixació textual pròpiament dita.

En desgreuge dels dos grans editors marquiàns,<sup>1</sup> la tasca era ingent i és perfectament comprensible la decisió presa, però això no vol dir que, des de la calma amb què podem treballar-hi disposant-ne a hores d'ara de dues edicions crítiques de gran solvència, convinga encetar el procés d'anàlisi de tots i cadascun dels poemes de March per establir els límits de les relacions entre les tradicions crítiques que conflueixen en cada recull. I així ho vaig reclamar, de fet, fa una dècada:

Entendria perfectament un *stemma* de còdices que contenen una gran obra en

---

\* Aquest treball s'emmarca en el projecte FILO/FFI2011-25266 del Ministerio de Economía y Competitividad, del qual sóc investigador principal.

<sup>1</sup> Pere Bohigas (I: 159) reconeix que, per a la seua edició crítica de les poesies de March, no va consultar aquest cançoner ni físicament ni a través de microfilm: “No hem vist el ms G, però hem pogut adonar-nos de les seves característiques en l'aparat crític de l'edició de Pagès” (I: 167). No obstant això i malgrat mantenir-se aquesta advertència de Bohigas en l'edició revisada per Soberanas i Espinàs, s'hi afegia una nota recollida de les indicacions manuscrites que l'editor tenia en un dels exemplars de la seua edició: “Amb posterioritat a la impressió del primer volum [de la 1a edició], hem examinat el ms. 210 (ant. 92-6-7) de la Universitat de València (G). Els folis 566-72 són escrits per una mà diferent, no gaire posterior a la dels folis 496-565 i més antiga que la dels folis 603-44.” Aquesta revisió, tanmateix, sols aporta una datació dels folis pertanyents a G<sup>3</sup> més propera a la mà de G<sup>1</sup> que a la de G<sup>2</sup>, però no té resultats directes en cap altre aspecte codicològic, ni en les variants, marcades ja en la seua edició a partir de Pagès.

prosa o que son copias completas de cancioneros marquianos, 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).

Amb posterioritat a aquest treball, Vicenç Beltran ha avalat 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). Des d'aquest encoratjament i des del convenciment propi, el grup d'investigació interuniversitari que tinc la sort de dirigir (*CIM*) s'ha proposat d'avançar en aquesta empresa, perquè no hi interferisquen les presses d'un objectiu com la fixació textual i perquè la comunitat científica pugui disposar d'aquestes dades, bé com a complement de les edicions crítiques actuals, bé com a fonaments sobre els quals reeditar March en un futur. Maria Mercè López Casas, com a membre de l'equip, assumeix la necessitat d'aquest objectiu darrer i, en aquesta línia, n'exposa els passos o les vies per a assolir-lo:

Creació artística que al segle XXI encara ens enlluerna i ens duu a estudiar-la per poder entendre i desxifrar la seva poesia, i per això hem de fer servir les eines de la crítica textual, no en tenim d'altres més vàlides. Les dues propostes de *stemma codicum*, la de Pagès (1912-14, I: full solt entre pp. 148-149) i la d'Archer (1997, 33), fetes amb una vuitantena d'anys de diferència, no ens satisfan plenament encara perquè ens manquen estudis complets de tots els cançoners, estudis sistemàtics de la relació entre dos testimonis emparentats, estudis dels diferents processos de còpia... I quan tot això s'haurà aconseguit, caldrà també elaborar un *stemma* per a cada poema. Solament així podrem apropar-nos de manera més fiable a la poesia original d'Ausiàs March (López Casas 2012, 654).

L'anàlisi de la tradició textual s'ha de fer des d'una doble via, que es retroalimenta: a partir dels poemes individuals i des de l'anàlisi dels cançoners complets. Si ens centrem en una poesia com a objecte d'estudi, cal atendre tots els testimonis des d'un mateix rang i establir-ne les relacions genealògiques com a obra independent que és. Ara bé, trobarem casos en els quals les variants o errors no siguin suficients per a poder dibuixar-ne un *stemma codicum*; no obstant això, en altres sí que ho seran i, per aquesta raó, no podem renunciar a aquestes dades, per prevenció d'improductivitat, perquè es basa en una premissa errònia, sistematitzada pel que fa a les obres en vers; en realitat, es tracta d'un problema quantitatiu, de quantitat de text en el qual es pugui produir l'error o la variant significativa, per la brevetat connatural a algunes composicions d'aquest gènere. Ara bé, si tenim en compte que alguns poemes de cinc cobles o més presenten aquesta unitat textual, ens trobem al davant d'una qüestió de qualitat, però entesa com a mostra d'una certa cura i respecte en la transmissió de l'obra de March, malgrat la seua complexitat i, si més no, quant als poemes de temàtica estrictament amorosa. Aquest entrebanc parcial se supera quan analitzem els cançoners en la seua totalitat,

perquè s'hi mostren *tendències* genealògiques: hi ha variants d'una entitat insuficient per a determinar la pertinença a una família o a una altra, però la recurrència d'això, unida a casos de poemes amb errors o variants de major entitat, permet determinar la tradició textual d'un cançoner, a través de les seues seccions, si les té. Quan es tracte de l'estudi d'un recull complet, no s'hi consideraran les relacions inexistents amb altres cançoners i això permetrà elaborar-ne un *stemma* específic, en el qual se n'evidencien les línies genealògiques a partir de l'anàlisi completa de tots els poemes que conté la col·lecció en qüestió i no des d'unes dades de mostra, que no contempen la totalitat dels materials. En disposar d'un *stemma codicum* d'un cançoner, l'anàlisi de la resta serà exponencialment més senzill, perquè ja està fixada la relació exacta dels nous reculls analitzats amb aquells dels quals tenim dades concloents. La reunió de les conclusions parcials dels *stemma* dels cançoners anirà dibuixant a poc a poc l'arbre genealògic de tots els testimonis, fonamentat en un procés d'anàlisi exhaustiva des de la doble perspectiva del poema i del cançoner, cadascuna de les quals avala i reforça les conclusions de l'altra.

L'eclecticisme dels cançoners d'Ausiàs March del segle XVI prové del procés de restauració relacionat amb la impremta, com he explicat des de fa anys (Martos 2005 i 2011), a través de la recol·lecció de materials per (re)construir una recopilació de l'obra completa d'aquest autor, a través 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 marquiens, als quals hauríem d'afegir les dues edicions de 1555 i 1560, que en deriven en bona part de l'edició *b*. A aquests hem dedicat els nostres esforços en el grup d'investigació *CIM* en els darrers anys,<sup>2</sup> entre els quals destaca la tesi doctoral de Vicent R. Poveda Clement, sobre la tradició textual del cançoner imprés de 1539, que ha fet camí en aquesta línia de recerca, precisament a partir d'un cançoner clau per a entendre la relació entre els testimonis antics i els de la quarta dècada del segle XVI. En realitat, l'imprés *a* és una *rara avis* en aquest context, perquè arrela directament amb una tradició més antiga, prèvia a la separació de les dues principals branques dels testimonis més solvents i, per tant, ben propera a l'original; el problema rau, tanmateix, que es tracta d'un text manipulat parcialment en la impremta i que selecciona una sèrie de composicions d'un antígraf indubtablement més ampli (Martos 2014a).

El mètode d'anàlisi que propose no es limita a l'estudi de les variants entre testimonis, sinó que parteix també de l'entitat física dels cançoners: la codicologia ha d'entendre's en el nostre context com a filologia material<sup>3</sup> i ha d'estar al servei de la fixació textual, de l'anàlisi hermenèutica i de la recepció de les obres literàries, en darrer terme. És aquesta la línia d'investigació innovadora del nostre grup, que combina tots dos aspectes, sovint dissociats. Estic plenament convençut de la rendibilitat d'aquesta metodologia, perquè n'ha donat molts resultats en els darrers anys. Així, per exemple, Maria Mercè López Casas (2010) va aclarir els dubtes d'Archer respecte a la relació entre el cançoner *D* i l'imprés *b* a través de l'anàlisi de les marques d'impremta més o menys subtils del manuscrit, que demostraven que el primer era un manuscrit que es va

<sup>2</sup> La pàgina electrònica del grup és [www.cancioneros.org](http://www.cancioneros.org), encara que els materials catalans s'han vehiculat fonamentalment com a articles de revista i capítols de llibre.

<sup>3</sup> Preferesc aquest terme al de "bibliografia material," perquè els objectius darrers de l'estudi material que propose són estrictament filològics.

fer servir en el procés editorial del segon.<sup>4</sup> O bé, n'és un exemple paradigmàtic el que ocorre amb el cançoner *G*, que suposa l'altre punt d'inflexió entre les tradicions antiga i moderna dels testimonis marquiàns. De fet, es tracta ben probablement del primer cançoner eclèctic d'aquest autor, a través del qual il·lustraré la unió d'aquestes dues línies d'estudi basades en la transmissió textual: la via material i l'ecdòtica. Aquests són els fonaments dels quals s'ha de partir, en darrera instància, per a l'edició crítica de la poesia de cançoner.

La gènesi del manuscrit *G* d'Ausiàs March és, indubtablement, la més complexa dels cançoners d'aquest autor, per a l'establiment de la qual he partit del recompte i anàlisi dels quaderns que formen el còdex, com a tret material més objectiu des del qual encetar un estudi d'aquestes característiques. Més enllà de la confluència de tradicions textuais diverses en el seu procés de formació —com és propi en altres recopilacions del segle XVI, entre les quals destaquen els cançoners *D* i *E*—, allò que caracteritza aquest recull marquià és la incorporació directa d'alguns d'aquests materials com a part del nou cançoner, sense tornar a copiar-los. Aquesta estructura ens aporta, en síntesi, seccions arrancades d'una àmplia recopilació miscel·lània de finals del segle XV (*G*<sup>1</sup>) (Pagès, I: 35); un quadern també original, de transmissió independent del pas del segle XV al XVI (*G*<sup>3</sup>) (Massó i Torrents, 167; Archer, 17); i uns poemes copiats prèviament per una mà del segle XVI en els vuit primers folis del volum, que donen lloc al subcançoner *G*<sup>4</sup> (Martos 2003). Aquests darrers materials són propers en temps i espai als responsables de la secció *G*<sup>2</sup>, composta per una sèrie de quaderns que funcionen “como elemento cohesionador de tres colecciones previas” (Martos 2005, 412).

La idiosincràsia del volum es veu, per exemple, en la presència de cinc copistes diferents, dos dels quals he discriminat i caracteritzat recentment: un com a únic responsable de *G*<sup>4</sup> (Martos 2010a) i un altre que he anomenat *G*<sup>2b</sup> per ser el copista secundari de *G*<sup>2</sup>,<sup>5</sup> enfront de la tasca essencial de transcripció duta a terme en aquest subcançoner per *G*<sup>2a</sup> (Martos 2009). Amb una procedència tan diversa dels materials com aquesta i amb la intervenció de cinc mans diferents, podem fer-nos una idea de la quantitat de petges que s'han anat deixant en el procés de formació d'aquest volum i, el que és més important per als objectius d'aquest treball, de la combinació de cinc tradicions textuais diferents, la qual cosa evidencia la tesi sobre la qual es fonamenta la meua argumentació: l'eclecticisme dels cançoners cinc-centistes i els resultats de l'estudi codicològic com a suport ecdòtic. La riquesa d'aquestes dades no ens pot passar desapercebuda, perquè il·lustra i explica alguns dels mecanismes de reunió i fusió de materials que s'han produït en altres recopilacions tardanes de la poesia d'Ausiàs March.

Una de les conseqüències d'aquesta diversitat de materials és la duplicació de poemes en aquest cançoner (Martos 2009), que ens confirma dades molt valuoses sobre la manera de construir *G*, obra dels copistes i correctors que anomenem *G*<sup>2a</sup> i *G*<sup>2b</sup>, tot i que en aquesta darrera tasca prengué més protagonisme *G*<sup>2b</sup>, que havia intervingut en el procés de còpia quan hi havia problemes de transmissió. Degué ser qui va encarregar la feina a *G*<sup>2a</sup>, per les clares qualitats estètiques de la seua lletra —més encara si la comparem amb la de *G*<sup>2b</sup> mateix—, però va seguir de prop la transcripció i la formació definitiva de *G*, participant-hi, de fet, de manera activa. El seu paper de revisor del volum és destacat i també a ell són atribuïbles les notes de variants. A través de l'anàlisi

<sup>4</sup> Quan va explicar això el setembre de 2009 en el *XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, encara no s'havia publicat Lloret 2008, que arriba en paral·lel a la mateixa conclusió, en un esplèndid treball.

<sup>5</sup> El secundari quantitativament, perquè és ell el coordinador del cançoner *G*.

de la complexa casuística que gira al voltant dels errors per duplicació de poemes, he pogut dibuixar les principals línies d'actuació en la gènesi del cançoner *G* d'Ausiàs March.

La *collatio* entre els poemes duplicats, en relació amb la resta de testimonis, ens ofereix unes possibilitats molt interessants per caracteritzar-ne les filiacions genealògiques de les diferents seccions del cançoner i completa la perspectiva d'anàlisi material. Així, vaig poder confirmar la filiació preponderant de *G*<sup>2</sup> amb *H*, mentre que els poemes de *G*<sup>1</sup> entroncaven amb *F*,<sup>6</sup> conclusions a les quals arribava així mateix en l'estudi de la transmissió textual del poema 87 (Martos 2010b). Sorprén, tanmateix, que el principal antígraf dels materials copiats per a la confecció del cançoner *G*<sup>2</sup> d'Ausiàs March filie amb la tradició textual del manuscrit *H*, malgrat que l'*stemma codicum* de Robert Archer (33) els situa en subarquetips diferents, sense que hi haja cap nexa secundari entre tots dos. Sí que ho va fer, tanmateix, Amadeu Pagès (I: 133),<sup>7</sup> tot i que hi afegí quatre tradicions més que es relacionaven amb aquest subcançoner de *G*.

De l'anàlisi de les dades del cançoner *G* a què m'he referit fins ara, em va cridar l'atenció un aspecte pragmàtic que se n'eixia de la norma: la duplicació de poemes no tenia lloc mai dins un mateix subcançoner, excepte en el cas interromput de la composició 22. En realitat, aquest poema<sup>8</sup> no arriba a repetir-se completament, però se n'inclou tota la segona cobla en el f. 163<sup>r</sup>, un error d'identificació per l'acèfalia del poema en la nova font de *G*<sup>2</sup>. Es tracta de l'únic cas en el qual un copista de *G* ratlla completament una cobla i n'adverteix la confusió, deixant-ne evidència clara. Vicenç Beltran (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 (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*<sup>2</sup>. Dic això perquè, tot i agrupar-se totes dues versions de *G* quant a la variant *fals* (v. 11), coincident en FNa,<sup>9</sup> enfront de *folls*, divergeixen en la lliçó *Car non es hu no trobe tot FNEKd* (v. 13), compartida pel poema complet de *G*<sup>2</sup>, enfront de *Car no es hu que no trop tot*, de la cobla cancel·lada del f. 163<sup>r</sup>, que filia amb el cançoner imprés *a*, l'edició de Romaní de 1539 (Martos 2014b). És cert que l'extensió del fragment eliminat i la qualitat de les variants no són arguments suficientment sòlids, 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, com la versió que es va començar a transcriure en el f. 163<sup>r</sup>. Aquest era el fil del qual tirar per desfer la madeixa.

Aquest error de còpia se situava cap a la fi del cançoner, emmarcat en la següent seqüència de composicions:

96	ff. 161 <sup>r</sup> -161 <sup>v</sup>	Lagran dolor que llengua no pot dir
114[fragment]	ff. 162 <sup>r</sup> -162 <sup>v</sup>	Mon mal no es tant com en altre vench
22 [fragment]	f. 163 <sup>r</sup>	<del>Puix mon affany es entre tots primer</del>

<sup>6</sup> En qualsevol cas, algunes poesies de *G*<sup>2</sup> són clarament properes a *F*, la qual cosa no nega la preponderància de la tradició *H*.

<sup>7</sup> De fet, filia amb *H* quant a les variants i sols amb l'edició per a les llacunes o mutilacions, tot i que més endavant sí que aporta algun exemple de manipulació en lliçons d'*a* que arriben a *G*<sup>2</sup>: "Ja hem observat que *G*<sup>2</sup> presenta les mateixes intervencions que *EHD* y les mateixes llacunes que *DG*<sup>1</sup>*a*. Per altra part l'estudi de les lliçons ha acostat, en alguns indrets, *G*<sup>2</sup> amb *AFH*" (Pagès 1912-1914, I, 137).

<sup>8</sup> Transcrit ja pel copista *G*<sup>2</sup>*a* en els ff. 131<sup>v</sup>-132<sup>v</sup>.

<sup>9</sup> També amb *EKde*, però són testimonis posteriors a *G*<sup>2</sup>, fins i tot molt probablement el cançoner *K*, tot i que les dates són bastant properes.

94	ff. 163 <sup>r</sup> -165 <sup>v</sup>	Puix me trob sol en amor a mi sembla
105[fragment]	ff. 165 <sup>v</sup> -166 <sup>r</sup>	Prech te Sennor quem faces incenssible
115[fragment]	f. 166 <sup>v</sup>	Puix me penit senyal es cert quebaste
113[fragment]	f. 166 <sup>v</sup>	Dels fets la fi la mort los determina
95	ff. 167 <sup>r</sup> -168 <sup>r</sup>	Queval delit puis no esconegut
97	ff. 168 <sup>v</sup> -169 <sup>v</sup>	Si per null temps cregui ser amador
	ff. 170 <sup>r</sup> -174 <sup>v</sup>	[En blanc]

Els nou poemes complets o mutilats que trobem agrupats en la darrera secció del cançoner *G* es recullen també en l'imprés *a*, la qual cosa és ben interessant si tenim en compte que la cobla del poema 22 cancel·lada ens posava en la pista d'aquesta edició com a possible font. 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,<sup>10</sup> 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 marquà com a *Capitulo IIII* de la *Cantica Spiritual* (f. 118<sup>v</sup>), de la mateixa manera que en el subcançoner *G*<sup>2</sup> van precedides de la rúbrica comuna *Mossen Auzias March* (f. 166<sup>v</sup>).

El cas del poema 114 és ben simptomàtic, perquè en *G*<sup>2</sup> (ff. 162<sup>r-v</sup>) hi ha exactament les mateixes llacunes que en el cançoner imprés (ff. 102<sup>r</sup>-103<sup>v</sup>): 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, 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*<sup>2</sup> i en la totalitat del cançoner imprés *a*, sí que es conserva, però desplaçant el seu lloc. Aquesta variació estructural del poema es degué generar, com he explicat en un altre context (Martos 2011), 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*<sup>2</sup> 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<sup>r</sup>-41<sup>r</sup> de *G*<sup>1</sup> se'n copien tan sols les vint primeres cobles (vv. 1-160), de manera idèntica als manuscrits *FHK* i, fins i tot, al cançoner imprés *a* (ff. 104<sup>r</sup>-108<sup>v</sup>). Ara bé, *G*<sup>2</sup> (ff. 165<sup>v</sup>-166<sup>r</sup>) i *a* (ff. 117<sup>v</sup>-118<sup>r</sup>) recullen també la segona part del poema com a composició independent, tot i que amb llacunes que coincideixen en ambdós testimonis: si bé esperàriem 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*<sup>2</sup>, 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

<sup>10</sup> 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*.

anàlisi sistemàtica de variants, resol els problemes de filiació dels *stemmata* 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.<sup>11</sup> 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.

L'apropament material, sistemàtic i minucios als còdexs és el primer pas que cal en un procés d'edició crítica de la poesia de cançoner, passant després als aspectes estructurals del recull, tot plegat per a comprovar les variacions dels poemes, a través de les llacunes, dels desordres de versos o estrofes i de l'anàlisi de les variants pròpiament dites. A partir d'aquests darrers passos no sols es confirma l'estreta relació entre les tradicions dels cançoners  $G^2$  i  $a$ , sinó que ens ha permès filar molt més prim.

El cançoner  $a$  recull lliçons en el seu procés editorial que no semblen provenir d'una tradició prèvia, si més no en la majoria dels casos, sinó que es tracta de variants originades en la impremta. Tot i que trobem un nombre important de lliçons úniques al llarg de l'edició, és simptomàtic que s'hagen reduït en els poemes objecte d'aquest treball, mentre que, quan  $a$  s'allunya de la tradició, comparteix quasi sistemàticament la variant amb  $G^2$ .<sup>12</sup> La relació entre  $G^2$  i  $a$  s'estreix en aquesta darrera secció de  $G$ . En els poemes que ja havien estat copiats d'una altra font, és absolutament lògic, d'una banda, que no hi haja influència d' $a$  en  $G$ , i, d'una altra, que les lliçons úniques de l'edició siguin més freqüents, perquè aquest manuscrit no les recull.

La responsabilitat de Baltasar de Romaní en la manipulació del text original de March per prevencions inquisitorials s'ha convertit en un lloc comú en els apropaments crítics que s'han fet a la transmissió textual de l'edició  $a$ , reprenent les conclusions de Pagès extretes sols a partir d'uns pocs exemples, perquè en bona part dels catalogats es refereix exclusivament a la seua intervenció, sense justificar-ne la causa. Si atenem al catàleg de manipulacions de les poesies en català, en principi podria semblar que Romaní buscava el major grau de respecte al text 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 intercanvia d'ordre versos o modifica rimes, sinó que, molt probablement, degué ser ell el responsable de les mutilacions que s'hi detecten (Martos 2014a). 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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> És una evidència clara de l'estreta relació que tenen ambdós cançoners per a aquesta darrera secció de  $G$ . Major encara que l'existent entre els manuscrits  $BD$ . En qualsevol cas, una part de les variants úniques de  $B$  deixen de ser-ho i arriben a la tradició posterior per la seua influència directa en  $D$ , com ocorre en aquest cas, tot i que amb una confiança més ferma en el cançoner  $a$  com a font. El procés és diferent, tanmateix, perquè l'artífex de  $G$  fa servir  $a$  per completar el seu recull, però no disposa de tantes fonts per a l'elaboració de  $G^2$  com el responsable de  $D$  i, més enllà de la revisió molt puntual d'alguna variant cancel·lada, es limita a juxtaposar-les. Més encara perquè aquesta font apareix ben avançat el procés, just abans de tancar la col·lecció.

objectius editorials la completesa de l'obra d'Ausiàs March.<sup>13</sup>

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*: “vistes les errors e inadvertències dels impressors, les quals corrompen la escriptura y sentències de les dites obres” (Escartí, 289). Tot plegat, atés l'interès secundari de Romaní per la fixació del text català, dubte molt que aquest fos un text tan eclèctic com pensava Pagès i, si de cas, aquesta característica li degué provenir del seu antígraf, tot i que la barreja de tradicions antigues degué respondre, més aïna, al fet de pertànyer aquesta font perduda a un estadi ben antic de la transmissió textual d'Ausiàs March.<sup>14</sup>

Efectivament, l'edició *a* omet les tornades —no *quasi totes* (Pagès, I: 121-122), sinó totes, les 37 possibles—; no obstant això, sorprèn que tres dels cinc poemes d'aquesta darrera secció de *G*<sup>2</sup> que haurien de tenir tornada, malgrat que lligen tan estretament amb *a* enfront de la resta de la tradició, en aquest cas la mantenen, a diferència de l'imprés: es tracta de les composicions 94, 96 i 97.<sup>15</sup> 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 el seu recull, perquè, precisament tres dels poemes manlevats hi mantenen les tornades, la manca de les quals caracteritza aquest cançoner imprés. No obstant això, si tenim en compte que les variants i les llacunes filien indubtablement *G*<sup>2</sup> 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 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*<sup>2</sup> en aquests poemes, fàcilment explicables a partir d'una font manuscrita. 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*<sup>16</sup> 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 imprés: 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,

<sup>13</sup> “La que cregué més adequada per al seu assaig, més a to amb els corrents neoplatònics (deixant, per tant, de banda els poemes eròtics) i prudent, evitant possibles intromissions inquisitorials” (Duran 1997, 98).

<sup>14</sup> Gestat en l'òrbita dels cançoners *FHA*, tot i que la proximitat amb *F* és major, segons he pogut constatar.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Aquelles que no queden com a exclusives per un error de lectura del copista de *G*, lògicament menors en aquests poemes, perquè *G*<sup>2</sup> tendia a seguir-les.



perquè encara en contenia alguna 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 acomplís 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.

En definitiva, aquesta investigació, des de l'anàlisi material dels testimonis fins a la *collatio codicum*, avala la relació de  $G^2$  amb la tradició d'*a*, ja apuntada per Pagès fa exactament un segle, però presenta dos importants matisos que afecten al seu procés de formació: en primer lloc, aquest testimoni es fa servir per completar un recull pràcticament acabat i la seua influència es concentra en els darrers poemes del cançoner *G*, des del 96 fins a la fi del recull; i en segon lloc, la font de  $G^2$  no va ser directament l'edició, sinó un dels originals manuscrits que se'n van preparar. Aquests aspectes són essencials per a la datació del cançoner *G*, ja que Pagès havia interpretat la data de publicació 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,<sup>17</sup> 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 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 té sentit que s'hi hagués fet servir l'original d'impremta manuscrit d'*a*, havent estat ja al carrer l'edició impresa. En va emprar un dels seus originals manuscrits, passat a net i amb algunes correccions menors, però ja preparat per a la impremta.

---

<sup>17</sup> 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.

**Obres citades**

- Archer, Robert ed. Ausiàs March. *Obra completa. Apèndix*. Barcelona: Barcanova, 1997.
- Beltran Pepió, Vicenç. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech / Publicacions l'Abadia de Montserrat, 2006.
- Bohigas, Pere ed. Ausiàs March. *Poesies*. Barcelona: Barcino, 1952-1959. 5 vols.
- Duran, Eulàlia. "La valoració renaixentista d'Ausiàs March." Dins *Homenatge a Arthur Terry*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. Vol. I: 93-108.
- Escartí, Vicent Josep ed. *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March (1539)*. València: Bancaixa, 1997. 2 vols.
- Lloret, Albert. "La formazione di un canzoniere a stampa." *Ecdotica* 5 (2008): 103-125.
- López Casas, Maria Mercè. "¿El Cancionero D de Ausiàs March, un original de imprenta?" Dins José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, & María Jesús Díez Garretas eds. *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. 1181-1200.
- . "El cançoner valencià de Lluís Carròs de Vilaragut i l'edició de les obres d'Ausiàs March a Valladolid." Dins *Estudios sobre el Cancionero general (València, 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*. València: Universitat de València. 653-668.
- Martos, Josep Lluís. "Cuadernos y génesis del Cancionero O<sup>1</sup> de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)." Dins Jesús L. Serrano Reyes ed. *Actas del II Congreso Internacional "Cancionero de Baena."* 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 canzioneri di Lucrezia*. Ferrara: Unipress, 2005. 409-425.
- . "La duplicació de poemes en el cançoner G d'Ausiàs March i el copista G2b." *Cancionero General* 7 (2009): 35-69.
- . "La gènesi del cançoner G d'Ausiàs March: les mans dels copistes de G<sup>2</sup> i G<sup>4</sup>." Dins José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, & María Jesús Díez Garretas eds. *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. 1349-1359.
- . "Tot entenent amador mi entengua: la transmissió del poema 87 en el cançoner G d'Ausiàs March." *Catalan Review* 24 (2010): 59-76.
- . "La copia completa y la restauración parcial: los cancioneros impresos de Ausiàs March en los manuscritos." Dins Josep Lluís Martos ed. *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011, 13-45.
- . "La variante de traductor." Dins Josep Lluís Martos ed. *La poesía en la imprenta antigua*. Alacant: Universitat d'Alacant, 2014.
- . "El cançoner G<sup>2</sup> d'Ausiàs March i l'edició de Baltasar de Romani." *Estudis Romànics* 36 (2014).
- Massó i Torrents, Jaume. "Manuscrits catalans." *Revista de bibliografia catalana* 6 (1906): 145-269.
- Pagès, Amadeu ed. *Les obres d'Auzias March*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans,

1912-1914. 2 vols.

Poveda Clement, Vicent Ramon. *La tradició textual de l'“editio princeps” d'Ausiàs March* (tesi doctoral). Alacant: Universitat d'Alacant, 2013.