

## Algunos casos de duplicación de los poemas en la tradición de Ausiàs March\*

Federico Guariglia  
Università di Verona

RESUMEN: *A pesar de una amplia bibliografía crítica, la tradición de Ausiàs March sigue presentando algunos problemas filológicos. Una de estas críticas es la duplicación de los poemas en los cancioneros ausiasmarquianos. La duplicación fue estudiada en el cancionero G, pero necesita todavía de una revisión crítica general. El artículo es un tentativo de analizar la cuestión para preparar un estudio sistemático de la duplicación en la poesía de Ausiàs March. Al largo de este artículo, el autor se focaliza, sobre todo, sobre la posible existencia de algunos folios sueltos, o Liederblätter, que podrían haber conservado unas versiones alternativas de algunos poemas de Ausiàs March que encontramos duplicados en los manuscritos del autor valenciano.*

PALABRAS CLAVE: *Ausiàs March – Liederblätter – Cancionero – Poesía valenciana – Tradición*

ABSTRACT: *Despite an extensive critical bibliography, the tradition of Ausiàs March continues to present some philological problems. One of these criticisms is the duplication of poems in the Ausiàs Marchian songbooks. The duplication was studied in the songbook G, but it still needs a general critical revision. The article is an attempt to analyse the question in order to prepare a systematic study of duplication in Ausiàs March's poetry. Throughout this contribution, the author focuses, above all, on the possible existence of some loose folios, or Liederblätter, which could have preserved the alternative versions of some of Ausiàs March's poems that we find duplicated in the manuscripts of the Valencian author.*

\* Para este artículo quería agradecer a Anna Maria Babbi su relectura; a Vicent Escartí y Francesc Granell sus consejos lingüísticos y temáticos. Por último, quería dar las gracias a Ivo Elies Oliveras por su ayuda fundamental y su amistad.

KEYWORDS: *Ausiàs March* – *Liederblätter* – *Songbook* – *Valencian poetry* – *Tradition*

### 1. *Premisa*

Preparar un artículo sobre la obra de Ausiàs March, significa enfrentarse a un autor fundamental de la literatura catalana que necesita un estudio profundo para comprender su trabajo. Y también intentar dominar un poeta que ha sido largamente estudiado en la mayoría de sus aspectos. A pesar de que la obra de Ausiàs March presenta una bibliografía muy precisa y omnicomprendiva, hay algunas características filológicas que siguen necesitando aclaración. Como por ejemplo la cuestión del orden de las poesías o la elección de los manuscritos bases en las ediciones, la autoridad de algunos poemas y el *status* de algunos códices, como el C y el I, que se consideran *descripti*.<sup>1</sup>

Una de las cuestiones mas importantes es la de la circulación de la obra del poeta valenciano. Como ha analizado atentamente Vinçent Beltran,<sup>2</sup> en la bibliografía de Ausiàs March, existen diferentes opiniones sobre la transmisión textual de las poesías y sobre la existencia de un cancionero ordenando por el autor.

Pagès<sup>3</sup> supuso un arquetipo común de donde proviniera toda la tradición de la obra de Ausiàs March, compuesto por el mismo autor valenciano. El poeta, al momento de la muerte, habría tenido en su casa «dos llibres [...] desquernats ab cobles»,<sup>4</sup> que Pagès y Joan Ferraté<sup>5</sup> identificaban como los originales de las poesías del autor. El primer libro habría constituido la estructura original que nos encontramos en los cancioneros mas antiguos, como *F*. Sin embargo, la propuesta de Pagès no fue aceptada universalmente, dado que sea Pere Ramírez i Molas<sup>6</sup> sea Carlos Ro-

<sup>1</sup> Se trata de cuestiones que se encuentran, por ejemplo, en los estudios de Costanzo di Girolamo: Di Girolamo 1997, 1999a, 1999b, y Ausiàs March (ed. Di Girolamo<sup>1</sup>), Id. (ed. Di Girolamo<sup>2</sup>). También una reciente tesis (Poveda 2013) subrayo la necesidad de “una nova metodologia” en el estudio de la tradición textual del autor. Véase también Poveda 2014.

<sup>2</sup> Véase Beltran 2005.

<sup>3</sup> Véase Ausiàs March (ed. Pagès), pp. 146-147.

<sup>4</sup> Véase Villalmanzo 1999, p. 411; Di Girolamo 1999b, p. 51 y Beltran 2005, p. 13.

<sup>5</sup> Véase Ausiàs March (ed. Pagès) y Ferraté 1979.

<sup>6</sup> Véase Ramírez i Molas 1970.

mero Muñoz<sup>7</sup> rechazaron la idea de un cancionero de autor.

En este sentido, una propuesta innovadora es la de Di Girolamo que no reconoce la mano del autor y opina que «l'opera di March così come ci è giunta sembra seguire il filo di una fabula, mancando di un vero e proprio intreccio che è [...] al più locale e sembra tutt'altro che intenzionale». Di Girolamo propuso una «graduale sedimentazione dei testi nel passaggio di copia».<sup>8</sup>

Finalmente, Vinçent Beltran confirmó la ascendencia común de toda la tradición, basándose en datos codicológicos y literarios, pero limitando la influencia directa de Ausiàs March como artífice del cancionero, a los poemas I-C.<sup>9</sup> El resto de la tradición se habría constituido por, utilizando las palabras de Di Girolamo, sedimentación.<sup>10</sup>

Para definir “sedimentación” se recurre frecuentemente al concepto, desarrollado por Gustav Gröber, de *Liederblätter*, es decir pequeños cuadernos (o folios sueltos) en los cuales los autores habrían difundido sus propias poesías en pequeños grupos, quizás recogidas por tema.<sup>11</sup> Sin embargo, el concepto de *Liederblätter* ha sido utilizado para la poesía trovadoresca, que tuvo un público y una difusión diferente de la de Ausiàs March. Por esta razón, no todo lo que Gröber escribió sobre los *Liederblätter* puede ser aplicado a la poesía del autor valenciano, sobre todo por la distancia temporal, que produjo diferencias en la recepción de los poemas y su difusión.

Pero, podemos admitir la existencia en la tradición del autor, de algunos folios volantes que llamaremos simplemente “folios sueltos” para prevenir una confusión anacrónica con los *Liederblätter* de los trovadores. Estos folios deben ser considerados como los sucesores de la tipología de transmisión textual descrita por Gröber.<sup>12</sup>

La duplicación en la poesía trovadoresca ha sido objeto de contribuciones y comunicaciones que tenían la intención de estudiar algunos ele-

<sup>7</sup> Véase Romero Muñoz 1979.

<sup>8</sup> Di Girolamo 1999b, pp. 50-51.

<sup>9</sup> Véase Beltran 2005 y 2006.

<sup>10</sup> Véase Di Girolamo 1999b, p. 51.

<sup>11</sup> Véase, sobre el término *Liederblatt*, el clásico Gröber 1877 y Zinelli 2002. Sobre la cuestión, hay que señalar el trabajo de D'Arco Silvio Avalle y Lino Leonardi que investigaron el *status quaestionis* de los *Liederblätter* en 1993 (véase Avalle - Leonardi 1993, pp. 61-106). Y también hay que recordar que la poesía ibérica conserva un claro ejemplo de *Liederblatt*: el pergamiño Vindel con las poesías de Martín Codax.

<sup>12</sup> Véase Gröber 1877 y Zinelli 2002.

mentos de la tradición de los cancioneros. Por ejemplo, Giuseppina Brunetti se concentró sobre la duplicación en los cancioneros I y K, proponiendo una metodología de trabajo para analizar el fenómeno.<sup>13</sup>

Aunque la duplicación en Ausiàs March nunca ha sido objeto de un estudio general, algunos estudiosos han analizado los casos de duplicación en el cancionero G con la intención de subrayar el carácter antológico del códice y la diferente proveniencia de los materiales que lo constituyen.<sup>14</sup>

El presente artículo no tiene como objetivo la solución de los sobredichos problemas filológicos sino la observación y la evaluación de algunos fenómenos de duplicación de los poemas en los manuscritos del autor que puedan ayudar a esclarecer el concepto de sedimentación y, quizás, ayuden a comprender mejor la historia de la tradición.

## 2. La duplicación en Ausiàs March

La obra de Ausiàs March se conserva en trece manuscritos, a los cuales habría que añadir cinco ediciones impresas.<sup>15</sup> No todos presentan duplicación, de ahí que para el análisis el artículo se concentre en los manuscritos mas importantes, excluyendo los que no muestran este fenómeno. La

<sup>13</sup> Véase Brunetti 1994.

<sup>14</sup> Esta es una referencia a Martos 2009.

<sup>15</sup> Los cancioneros de Ausiàs March son los siguientes: A (Paris, Bibliothèque nationale de France, Es. 225); B (Paris, Bibliothèque nationale de France, Es. 479); C (Madrid, Biblioteca del Escorial, L.iii.26); D (Madrid, Biblioteca nacional de España, 2985); E (Madrid, Biblioteca nacional de España, 3695); F (Salamanca, Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, 2244); G (Valencia, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, 210); H (Zaragoza, Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, 210); I (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 10); K (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2025); L (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 9); M (Barcelona, Ateneu Barcelonès, 1); N (New York, Hispanic Society of America, 2281); O (Cambridge, Trinity College, R. 14-17). Los impresos principales son *a* (*Las obras del famosísimo filósofo y poeta mossén Osias Marco, caballero valenciano de nación catalán*, Juan Navarro, 1539; véase Escartí 1997), *b* (*Les obres de mossén Ausiàs March, ab una declaratió en los marges de alguns vocables scurs*, Carles Amorós, 1543), *c* (*Les obres del valerós y extremu cavaller, vigil y elegantíssim poeta Ausiàs March, novament revistes y estampades ab gran cura y diligència*, Carles Amorós, 1545), *d* (*Las obras del poeta mossén Ausiàs March, corregidas de los errores que tenían*, Gonçalo Fernández de Córdoba, 1555), *e* (*Les obres del valerós cavaller y elegantíssim poeta Ausiàs March, ara novament ab molta diligència revistes y ordenades y de molts cants aumentades*, Claudi Bornat, 1560). Todos los manuscritos y las ediciones se pueden consultar en *Cervantesvirtual*.

duplicación afecta, en particular modo y de maneras diferentes, los manuscritos A, B, C, D, G y puede verificarse en maneras distintas.

El primer caso, que podemos llamar duplicación aparente, es el de la poesía XVI: *Junt és lo temps que mon goig és complit* en el cancionero A (Paris, Bibliothèq̃ue nationale de France, Es. 225):<sup>16</sup> aunque pueda parecer que la poesía ha sido conservada dos veces en el cancionero, su doble presencia es debida a un error del copista que copió la poesía XXX, *Vengut és temps*, modificando el título en *Junt és lo temps* (XVI). El índice de las obras presenta el título de *Junt es lo temps* para las dos poesías, la XXX y la XVI. Es una tipología que no es muy útil en la definición de la tradición de Ausiàs March.

Hay también casos intermedios como el de la poesía LXXXIII *Si col malt*, siempre en el cancionero A. La *sparça* de Ausiàs March es repetida en los *folios* 140v y 184v, la primera en la sección miscelánea de los autores y la segunda en la sección ausiasmarquiana. Si observamos el índice, podemos notar la ausencia de las dos poesías que los dos copistas intentaron añadir en un segundo momento, quizás después la compilación del índice. Las dos no presentan variantes importantes frente de la tradición del *Cancionero* y no nos ayudan en la definición de la trasmisión textual.

Hay casos que parecían mas interesantes y sobre los cuales intentaremos focalizarnos a lo largo del artículo.

### 3. Ausiàs March, Sobresdolor m'a tolt l'imaginar (XXVII), cancionero A

En el cancionero A se encuentra la poesía *Sobres d'amor* que no se configura como duplicación de *Sobres dolor*, sino como la poesía *Sobres d'amor* de Luis de Vilarosa, poeta y caballero catalán, aunque los manuscritos A y I la atribuyen a Ausiàs March. Hay también un caso de duplicación que afecta la tornada de la poesía: después de la tornada, hay una estrofa, llamada *endreça* ('corrección') que presenta una variante.

Plena de seny / no's pot ben sofferir  
 Vide dolor / sens pendr'algun espay  
 Lo meu desig / se converteix en glai  
 Quant me record / que res vos haia dir  
 (*Tornada*)

Plena de seny lo cors meu depertir  
 Del spirit veurets ans que us desam  
 En layre alta fara cridant vn clam  
 Pensant en vos sius volrets penedir  
 (*Endreça*)

<sup>16</sup> Sobre el cancionero A, véase Beltran 1999.

Se trata de dos variantes distintas y la segunda solo se encuentra en el manuscrito A y en su *descriptus* I, que la acoge como continuación del poema y la añade tras de la tornada. Leyendo el *stemma codicum* de Pagès (Fig. 1),<sup>17</sup> la duplicación no parece justificada, dado que A proviene de un arquetipo X<sup>2</sup> y de A provienen los manuscritos L, M y G<sub>2</sub>, que, sin embargo, no presentan la *endreça*. De X<sup>2</sup> proviene también

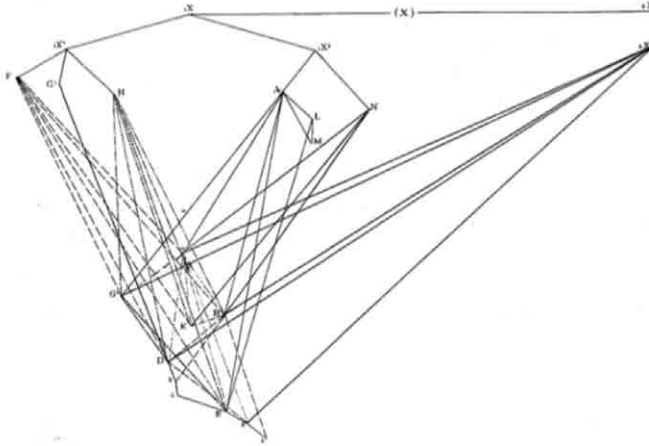


Fig. 1. *Stemma* de Pagès, en Ausiàs March (ed. Pagès), pp. 146-147.

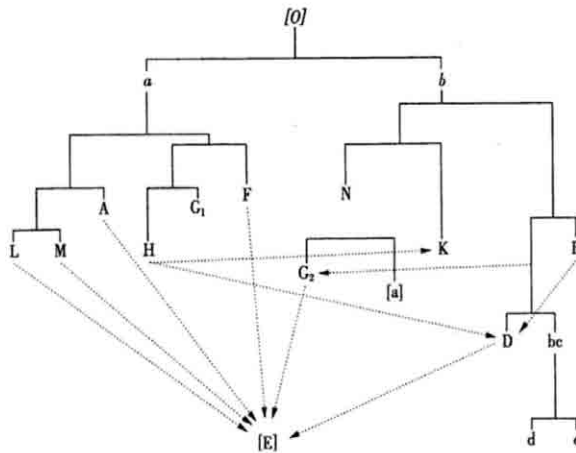


Fig. 2. *Stemma* de Archer, en Ausiàs March (ed. Archer), p. 33.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Véase Ausiàs March (ed. Pagès).

<sup>18</sup> Véase también Poveda 2013, p. 99.

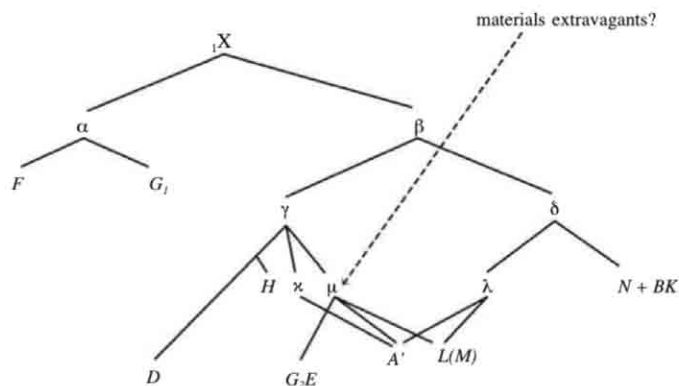


Fig. 3. *Stemma* de Gómez 2019, p. 96.

el manuscrito de Nueva York (N). Y tampoco es justificada en el *stemma* de Archer que propone la relación entre el cancionero A y L, M, H, G<sub>1</sub>, F (Fig. 2).<sup>19</sup>

Innovadora es la corrección de Francesc Gómez<sup>20</sup> que admite una triple filiación de A (Fig. 3) y, sobre todo, la posible presencia de «materials extravagants» en la composición de la antología  $\mu$ , se trate de otro antígrafo o de los «quaderns solts»<sup>21</sup> de los cuales habla Vincent Bertran por la poesía de Ausiàs March. Algunas poesías del autor, sobre todo las posteriores al C, se dispersaron y circularon en pequeñas recopilaciones y en cuadernos sueltos.

A pesar de la corrección, el problema de la unicidad de la *sparça* sobrevive, dado que de la antología  $\mu$  provienen también, directa o indirectamente, los manuscritos G<sub>2</sub>, E, L y M, que no presentan la corrección del códice A. De ahí que tengamos probablemente que admitir la presencia de otros materiales en la composición del códice A, quizás los “materials extravagants” que intervinieron también en la antología  $\mu$ .

La tradición de *Sobresdolor* es particularmente compleja dado que también en la edición *c* y en el manuscrito C,<sup>22</sup> su *descriptus*, el texto se du-

<sup>19</sup> Véase Ausiàs March (ed. Archer).

<sup>20</sup> Véase Gómez 2019, p. 96.

<sup>21</sup> Beltran 2005, p. 19.

<sup>22</sup> Sobre el manuscrito C, véase Ramírez i Molas 1981; Martos 2013 y 2014a. Para consultar el *status quaestionis* de la bibliografía crítica sobre el códice, véase Martos 2014, p. 265, nota 2.

plica de manera diferente. La primera versión es completa, mientras la segunda mutilada.

Esta segunda versión se encuentra también en D y sobre todo en G<sub>1</sub>,<sup>23</sup> que contiene el testimonio más antiguo del poema mutilado, y en la edición *d*. Esta segunda versión se debe a una mutilación en la transmisión del texto. De nuevo, tenemos que interrogarnos sobre la entidad y calidad de la tradición ausiasmarquiana: la forma mutilada no puede provenir de un cancionero original, sino que debería tener otro origen, sea un folio suelto, sea un caso de doble filiación de un cancionero, es decir un códice copiado de dos antologías, una con la versión integral y otra, que no conservamos, con la versión mutilada. Este códice debió de ser copiado por un copista que no se dio cuenta de la duplicación.

Lo que habría que subrayar es que no se trata de una de las poesías posteriores al C, cuya tradición podría conectarse con los *Liederblätter* en la opinión de Beltrán, sino que se trata de la poesía número XXVII.

Por lo tanto, podría ser que el fenómeno afecta también a las poesías anteriores al C como sugeriría el caso de *Sobres dolor*.

#### 4. *Ausiàs March*, Vós qui sabeu de la tortra·l costum (XLII), cancionero A

Siempre en el cancionero A, hay la duplicación de la estrofa V de la poesía XLII *Vos qui sabeu*.

Quant hoyreu / alcauota prouada  
 Responeu prest / que per vos ho diran  
 Epuy per nom / propius nomenaran  
 En lo respost / nous mostreu empexada  
 Interrogant / amichs e que voleu  
 En fets damor / ayres que io fer pusque  
 En tracte tal / iames me trobi cruscha  
 Presta sere / aquant demanareu  
 (f. 206v)

Quant hoireu / alcauota prouada  
 Responeu prest / que per uos ho dira  
 Epuy en nom / propius cridara  
 Nous mostreu gens / en luyr empaxada  
 Dient senyors / eques lo queno leu  
 Hay res afer / que seruey damor puixa  
 Quen tracte tal / iames mj trobi fluixa  
 Sius mjinformau / axi ho trobareu  
 (f. 162v)

Esta duplicación está justificada por el uso de la estrofa *Quant hoireu Alcauota prouada* (CLXIV) por Francesc Ferrer, que la incluye en su *Co-*

<sup>23</sup> Sobre el complicado cancionero G, véase los estudios de Josep Lluís Martos (Martos 2003, 2009, 2010, 2014b).



*nort*.<sup>24</sup> Según el *Conort*, Ferrer, traicionado, llegó a la corte del rey para encontrar a alguien que insultara las mujeres y su ingratitud. Sin embargo, los poetas cortesanos contemporáneos solo cantaban las alabanzas de las mujeres. Entonces, aparecieron a Ferrer los antiguos poetas catalanes (junto con Bertran de Ventadorn) que le cantaron sus estrofas mas misóginas. Ausiàs March cantó *Alcavota provada*.

En primer lugar, la duplicación de la poesía confirma la estrecha relación entre los manuscritos A, L, M,<sup>25</sup> dado que la versión del *Conort* se encuentra en A y M<sup>26</sup> (y en el *descriptus* I) y se habría encontrado probablemente también en el manuscrito L si éste no hubiera perdido algunos *folios*.

Entre las dos versiones (AMA<sub>1</sub>M<sub>1</sub>) hay variantes comunes, pero hay también formas que no se encuentran en A y M, y algunas que faltan en la tradición de Ausiàs March. A pesar de que se admita una innovación por parte de Francesc Ferrer, que utilizó y modificó la poesía para demostrar la falsedad de las mujeres, existe también la posibilidad que Ferrer, como sugiere Gómez,<sup>27</sup> conociera una variante alternativa y, quizás, mas antigua, dado que, algunas veces, A<sub>1</sub>M<sub>1</sub> concuerdan con los manuscritos antiguos G<sub>1</sub>, H, N.<sup>28</sup>

### 5. Ausiàs March, Alt e amor, d'on gran desig s'engendra (III)

Otro caso de duplicación en el cancionero A interesa la poesía *Alt e Amor* que se encuentra en la versión *Per molt Amor* (A<sub>1</sub>BKLN) y *Vençut per alt* (E).

Alt he amor / don gran desig sengendre	Per moltamor / don gran desig sengendra
Esper uinent / per tots aquests grahons	Esper vinent / per tots aquests granos
Me son delits / hem donen passions	Me son delits / mes donem passions

<sup>24</sup> Sobre el *Conort*, véase Auferil 1989; Cantavella 1989.

<sup>25</sup> Véase Gómez 2019.

<sup>26</sup> Sobre el códice L, véase Torruella 1995. Sobre el manuscrito de l'Ateneu, véase Rodríguez Risquete 2010.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 81-82: «Encara que Ferrer – o la seva tradició – podria haver innovat, també és probable que hagués conegut una versió primerenca del poema, lleugerament diferent de la transmesa per l'arquetip i testimoniada per manuscrits antics».

<sup>28</sup> Sobre el manuscrito de Zaragoza, véase Torró 2010.

Lapor del mal / quim fa magrir carm tender	La por del mal / quim famagrir carn tendre
E portal cor / sens fum continuu foch	E port al cor / sens fum continuu foch
E el calor / no surt apart deffora	E la calor / no surt apart defora
Socorreu me / dins los termens dunora	Socorreu me / dins los termens dunota
Car mos senyals / demostren viure poch	Car mos senyals / demostren viure poch
(XLVIIIv)	(Lv)

Solo en el manuscrito F un copista se dio cuenta de la duplicación y tachó *Per molt amor*, substituyendo con *Alt e Amor*. Mientras en el *descriptus* I el copista comprendió que se trataba del mismo poema y, a lado de *Alt e Amor*, escribió «Aquesta ja es scrita con lo nombre 19».

Las dos formas corresponden, en el *stemma* de Pagès,<sup>29</sup> a los dos rasgos de la tradición textual: de un lado, *Alt e Amor* y del otro *Per molt amor*. Sin embargo, ¿Cómo se explica la presencia de *Per molt amor* en F, que se localiza en la parte izquierda del *stemma codicum*, la zona de *Alt e Amor*? ¿Deberíamos suponer un origen antiguo de la duplicación que remonta al antígrafo 1X1 de Pagés? Éste me parece otro ejemplo donde los materiales sueltos podrían haber modificado la lección original.<sup>30</sup>

## 6. *Ausiàs March*, Aquell ateny tot quant atényer vol (CIII), *cancionero* B

En su edición Pagès ya advirtió que la poesía CIII estaba presente dos veces en el *cancionero* B, en los folios 102v-103 y 172v-174r. Como ya explicó María Mercé López Casas,<sup>31</sup> el poema CIII nos remite a una tradición textual compleja. Ya que el poema se hay conservado en tres versiones distintas. La primera, 60 versos, se encuentra en los testimonios *FDEHKbc* y en los folios 102v-103 de B, mientras la segunda, con 84 versos, solamente en el *cancionero* B. Esta segunda versión incorpora tres estrofas nuevas. La tercera versión contiene también 84 versos.

Para estudiar la duplicación del código de Paris, hay dos aspectos fundamentales que tenemos que subrayar. En primer lugar, el hecho que el manuscrito B parece terminado tras el *folio* 172r, dado que la larga poesía

<sup>29</sup> Véase *Ausiàs March* (ed. Pagès).

<sup>30</sup> La modifica en el íncipit no se verifica solo en *Alt e Amor*, sino también en la poesía XXXII, *L'home pel mont*.

<sup>31</sup> Véase Casas 2014, p. 259.

A *mi acorda un dictat* se concluye con «Deo gratias» y un espacio blanco. Después de *Deo gratias* se copiaron dos poesías, la CIII y la CXXIV. Por lo tanto, podemos pensar que Pere Vilasaló, único copista del códice, ya había concluido la obra cuando recibió otro antígrafo. Como ya hemos visto por el manuscrito A, este antígrafo no debe ser considerado necesariamente un manuscrito, sino uno de los *folios* sueltos que conservaban las poesías de Ausiàs March posteriores al C.<sup>32</sup>

Esta observación, me parece confirmada por el segundo aspecto fundamental de la duplicación: las dos poesías CIII no son iguales, y ésta es probablemente el origen de la duplicación. Por alguna razón, «quizás por ser más largo o por ser bastante diferente en sus versos»,<sup>33</sup> se tomó la decisión de copiar la segunda CIII. La diferencia principal entre las dos poesías consiste en la presencia, en B<sub>2</sub>, de tres estrofas que B<sub>1</sub> no acoge. Sin embargo, hay también variantes textuales menores que distinguen las dos versiones.<sup>34</sup>

La duplicación afecta la poesía CIII en diferentes maneras. La primera versión de la poesía, la de los folios 102v-103, duplica la estrofa seis. En la disposición siguiente, la forma de izquierda a sido rallada por el copista que se dio cuenta de la duplicación. A pesar de esto, el origen de los materiales de la estrofa sigue siendo desconocida.

Rey es tot hom aquest lo fa sclau  
Com plau emou als quil han engenrat  
Dells lesser pren de que lom es torbat  
Vehent dells fets lançant natura part  
Aquest destruu aquells don lesser traui  
Ell es fill cert de falsopinio

Rey es tot hom aquest lo fa sclau  
Donal dolor pels desitxs no complir  
Senyor lo fa subiugat aseruir  
E pel costum no sentiut que passau  
Ell es aquell qui lom portan lo mon  
Cercant la fi que james trobara  
Car fora si james hi peruendra  
Sa fi no es en natura ne fon

La segunda versión del texto y las variantes sugieren que Vilasaló recibió las dos poesías después de la conclusión del manuscrito B y tomó la decisión de copiarlas, aunque la CIII estuviera ya presente. Los antígrafos provenían de dos ramos diferentes de la tradición de Ausiàs March.

<sup>32</sup> La referencia es siempre a Beltran 2005.

<sup>33</sup> Casas 2014, p. 261.

<sup>34</sup> Véase *ivi*, pp. 260-263.

Como ya hemos dicho, existe una tercera versión, también de 84 versos, transmitida por las ediciones *de*, que mezcla en cierta forma la primera con la segunda versión. En particular, por las estrofas que se encuentran en B<sub>1</sub>, casi siempre concuerda con B<sub>1</sub>, rechazando las lecciones de B<sub>2</sub>. Sin embargo, en las tres estrofas añadidas, siempre coincide con B<sub>2</sub>, y solo hay tres variantes.<sup>35</sup>

21 Dins nos sta lo be que obs hauem B<sub>2</sub>: prest e sens cost es quant mester hauem BDEbcde : Prest sens gran cost es quant mester hauem FHK

23 La voluntat ab conçell elegex B<sub>2</sub>: Tant que la fam com mes nauem nos [hauem nos Dbcde] creix : DFHKbcde : Tant que la fam com mes hauem mes crex BE

25 conciliatiu direm B<sub>2</sub>: compost no fartarem BDbcde : per [que K] null temps FEHK

28 Amb ells concort virtut moral traurem B<sub>2</sub>: Aquests reglats en terms lo [los e] metrem Dbcde : Y aquell maior que dentendre prenem FEHK

33 Tal apetit B<sup>2</sup> : Aquest voler BDbcde : Aquell voler FEHK

35 Lo finit fa ab linfinit vn ent B<sup>2</sup> : Dells lesser pren de que lom es torbat BDbc : Semblals [Semblas K] mas poch de quel om es torbat FEHKde

40 Quel rational B<sup>2</sup> : Han per dolent BDbc : E quill segueix FEHKde

44 James a port atteny la sua nau B<sup>2</sup> : E pel costum no sentiu que passau BDbcde: Al desijat e fa lo quel plau FEHK

45 Ell portab si vn altre quil confon B<sup>2</sup>: Ell [Çell Ed] es aquell qui lom portan lo mon BDFEHKbcde

47 per null temps y vendra B<sup>2</sup>: james hi peruendra BDFEHKbcde

52/76 ason stat li ve B<sup>2</sup> : al necessari son BDFEHKbc : al neçassarils te de

54/78 lobesta en dar enon tenir B<sup>2</sup>: non traurem daquells son propi be BDFEHKbcde

55/79 Aço no pot home auar sentir B<sup>2</sup> : Hoc hun be fals que tost sen ua o ue BDFEHKbcde

56/80 Entendre si e creurab dolor gran B<sup>2</sup> : Tal quel [qual K] pus rich es lo mes pobreiant BDFEHKbcde

58/82 Contentament B<sup>2</sup> : Lo gran delit BDFEHKbcde

59/83 sperança B<sup>2</sup>: cobeiança BDFEHKbcde<sup>36</sup>

## 7. La duplicación en el cancionero D

En el cancionero D<sup>37</sup> existen, al lado de la versión mutilada de *Sobresdolor*, tres casos de duplicación: la poesía xxx *Vengut es temps*, la xxxii *L'home pel mont*, y la xl *Cell qui altruy*. Las poesías duplicadas fueron copiadas, junto a la versión mutilada de *Sobres dolor*, desde el folio 114v hasta el 118r, mientras las originales ocupan la primera parte del cancionero. La particularidad de estas poesías es que una segunda mano, proba-

<sup>35</sup> A los versos 56, 69 y 65, quizás introducidos por una copia mnemónica.

<sup>36</sup> Se utiliza aquí el *stemma* de Casas 2014, p. 260.

<sup>37</sup> Véase Lloret 2008.

blemente antes de la edición impresa, se dio cuenta de la duplicación y tachó las poesías duplicadas, excepto la versión mutilada de *Sobresdolor* que no reconoció. Por eso, solo ésta se encuentra en los impresos. La comparación entre las poesías me parece confirmar que las dos provinieran de dos autógrafos diferentes, aunque deberían ser muy parecidos. Sin embargo, la cuestión de la justificación de esta presencia permanece poco clara. De nuevo, la solución debería tener en cuenta una posible doble filiación del cancionero *D*, dado que las dos versiones presentan algunas variantes. La proximidad de las poesías tachadas en el códice sugiere que éstas provinieran de un único autógrafo, quizás un cuaderno suelto que contenía los poemas duplicados.

### 8. *La duplicación en otros manuscritos*

En este análisis, por la presencia de varios estudios, hemos dejado de parte el cancionero *G*, una antología ausiasmarquiiana compuesta por cuatro cuadernos (*G*<sub>1</sub>, *G*<sub>2</sub>, *G*<sub>3</sub>, *G*<sub>4</sub>) de procedencia, edad y familia filológica diferente, como han demostrado Pagès, Archer y Martos.<sup>38</sup> En extrema síntesis, podemos subrayar como propio el cuaderno *G*<sub>3</sub>, una sección formada por un solo poema, el CXII, y escrita por una mano diferente, se configura como «un exemple feaent de full de poesia o *Liederblatt*».<sup>39</sup>

Por último, hay también casos que pueden ser justificados a través de la complejidad de la tradición del cancionero, sin recurrir a los *folios sueltos*. Como el manuscrito *E*, del cual ya Pagès y Archer<sup>40</sup> subrayaron la múltiple filiación como posible explicación de los casos de duplicación de los poemas LXXX y LXXXI.

### 9. *Conclusiones*

Las distintas versiones de los poemas en la tradición del poeta valenciano pueden justificar el recurso a los conceptos de doble filiación y contami-

<sup>38</sup> Véase Ausiàs March (ed. Pagès), pp. 35-41; Ausiàs March (ed. Archer) y Martos 2003, 2009, 2010, 2014b.

<sup>39</sup> Beltran 2005, p. 22.

<sup>40</sup> Véase Ausiàs March (ed. Pagès), pp. 28-31; Ausiàs March (ed. Archer).

nación en la tradición de Ausiàs March. Examinando el *stemma* de Pagès estos conceptos se visualizan fácilmente (Fig. 1).

Sin embargo, parece justificado también el recurso a la idea de los folios sueltos. Ya Pagès había pensado a una difusión de la obra de Ausiàs March a través de «quaderns solts» sin desarrollar su afirmación.<sup>41</sup> Ahora, a distancia de un centenario del trabajo de Pagès, hay algunos indicios que testimonian el utilizzo de esta tipología de transmisión en la poesía del poeta valenciano, en primer lugar, de carácter codicológico, como evidenciado por Beltran.<sup>42</sup>

La poesía CIII, por ejemplo, es un caso evidente de que dos versiones del texto circularan en la tradición de Ausiàs March, aunque desconocemos el origen de la segunda versión. La transmisión a través de *quaderns solts* podría ser una explicación convincente y compartida con los resultados de Beltran y de Costanzo di Girolamo.<sup>43</sup> Pero hay algunos datos que pueden añadirse a estos estudios. Por ejemplo, la duplicación de la *Endreça* de *Sobresdolor* en el manuscrito A, que podría sugerir la circulación de una segunda versión de la poesía que no se encuentra en los manuscritos conservados.<sup>44</sup>

Los casos hasta aquí expuestos evidencian la fuerte complejidad de la tradición de Ausiàs March. Al lado de los cancioneros conocidos, habría que suponer la existencia de algunos «materials extravagants»<sup>45</sup> que difundieron otras versiones de las poesías del autor valenciano. El problema real es la identificación de estos materiales y su origen. Como ya propuesto, desarrollando las afirmaciones de Beltran,<sup>46</sup> tendríamos que admitir la existencia de *folios sueltos* en la tradición del cancionero, ahora bien la presencia de versiones dobles en las poesías anteriores al C podría sugerir una mayor influencia de esta tipología de tradición de la que supuso Beltran.<sup>47</sup> Estas conclusiones podrían confirmar la opinión de Costanzo di Girolamo que describió la tradición del poeta refiriéndose a «una difusió

<sup>41</sup> Véase Ausiàs March (ed. Pagès), I, p. 123.

<sup>42</sup> Léase las premisas en Beltran 2005, p. 19.

<sup>43</sup> Véase *ibidem*; Di Girolamo 1999b y Poveda 2013.

<sup>44</sup> Sin embargo, la duplicación en el cancionero D es otro caso de duplicación problemática, porque se manifiesta antes de la poesía C.

<sup>45</sup> Por la definición, véase Gómez 2019, p. 96.

<sup>46</sup> La referencia es siempre a Beltran 2005.

<sup>47</sup> Véase *ibidem*, p. 25.

“capil·lar” de l’obra de March, que s’hauria divulgat en petits grups de poemes a mesura que l’autor l’anava composant». <sup>48</sup>

Un estudio sistemático de la duplicación podría ayudar en la definición de algunos rasgos de la difusión de la obra del autor y, quizás – lo escribo de manera provocadora – a solucionar finalmente el problema de la existencia de un cancionero de autor.

### BIBLIOGRAFÍA

- Ausiàs March, *Les obres d’Auzias March*, Amédée Pagès (ed.), 2 voll., Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1912-1914.
- *Obra completa*, Robert Archer (ed.), 2 voll., Barcelona, Barcanova, 1997.
- *Pagine del Canzoniere*, Costanzo Di Girolamo (ed.<sup>1</sup>), Milano-Trento, Luni, 1998.
- *Páginas del Cancionero*, Costanzo Di Girolamo (ed.<sup>2</sup>), José María Micó (trad.), Madrid - Buenos Aires - Valencia, Pre-textos, 2004.
- Avalle D’Arco Silvio 1993, *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*, Lino Leonardi (ed.), Torino, Einaudi.
- Beltran Vicent 1999, *Tipologia i gènesi del cançoner J, ms. Esp. 225 de la Bibliothèque Nationale de París*, en Ortuño Santiago - Martínez Tomàs (ed.), *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 1997)*, 3 voll., Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, I, pp. 337-352.
- 2005, *Aspectes de la transmissió textual d’Ausiàs March*, en Alemany Rafael - Martos Josep Luís - Manzanaro Josep Miquel (ed.), *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval: Alicante, 16-20 de setembre de 2003*, 3 voll., Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, I, pp. 13-30.
- 2006, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castelló - Barcelona, Fundació Germà Colón Doménech - Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Brunetti Giuseppina 1994, *Il testo riflesso: appunti per la definizione e l’interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali*, en Guida Saverio - Latella Fortunata (ed.), *La filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno della Società Filologica Romana (Messina, 19-22 dicembre 1991), 2 voll., Messina, Sicania, II, pp. 609-628.

<sup>48</sup> Véase la relectura de Di Girolamo 1998-1999 en Beltran 2005, p. 25.

- Cantavella Rosanna 1989, *Del Perilhos tractatz al Conhort de Francesc Ferrer*, en *Actes del VIIIè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Tolosa de Llenguadoc 1988*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 449-58.
- Casas María Mercé Lopéz 2014, *De la doble versió al poema fantasma: la creativitat de la impremta*, «Revista de poètica medieval», 28, pp. 245-264.
- Cervantesvirtual* = *Biblioteca virtual "Miguel de Cervantes"*, secció Ausiàs March, <http://www.cervantesvirtual.com> [fecha de ultima consultación: 13/05/2021].
- Di Girolamo Costanzo 1997, *Tradurre Ausiàs March*, «Llengua & Literatura», 8, pp. 369-400.
- 1998-1999, *El Cançoner d'Ausiàs March*, «Canelobre», 39-40, pp. 69-76.
- 1999a, *Una nuova edizione di Ausiàs March*, «Medioevo romanzo», 23, pp. 121-144.
- 1999b, *Il canzoniere di Ausiàs March*, en Alemany Rafael (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 45-58.
- Escartí Vicent Josep 1997, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March (1539)*, València, Fundació Bancaixa - Universitat de València - Generalitat Valenciana - Biblioteca Nacional.
- Ferraté Joan 1979, *Les poesies d'Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ferrer Francesc 1989, *Obra completa*, Jaume Auferil (ed.), Barcelona, Barcino.
- Gómez Francesc J. 2019, *La tradició textual d'Ausiàs March en els manuscrits ALM: aportació a un nou stemma codicum*, «Llengua & Literatura», 29, pp. 59-99.
- Gröber Gustav 1877, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien», 2, pp. 337-670.
- Lloret Albert 2008, *La formazione di un canzoniere a stampa*, «Ecdotica», 1, pp. 103-125.
- Martos Josep Lluís 2003, *Cuadernos y génesis del Cancionero O<sup>1</sup> de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)*, en Serrano Reyes Jesús Luis (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II congreso internacional, "in memoriam" Manuel Alvar*, 2 voll., Baena, Ayuntamiento de Baena, II, pp. 129-142.
- 2005, *La restauración de las obras de Ausiàs March: los cancioneros impresos del siglo XVI*, en Baldissera Andrea - Mazzocchi Giuseppe (ed.), *I Canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrecia*, Atti del Convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII, Ferrara, Unipress, pp. 409-425.
- 2009, *La duplicació de poemes en el cançoner d'Ausiàs March i el copista G<sup>2</sup> B*, «Cancionero General», 7, pp. 35-69.



- 2010, *La gènesi del Cançoner G de Ausiàs March: les mans dels copistes de G<sup>2</sup> y G<sup>4</sup>*, en Fradejas José Manuel (ed.), *Actas del XIII congreso internacional asociación hispánica de literatura medieval*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid - Universidad de Valladolid, pp. 1349-1359.
  - 2013, *Estructura codicológica de transmisión del cancionero C de Ausiàs March (Real Biblioteca, El Escorial, L-iii-26)*, «eHumanista», 25, pp. 156-178.
  - 2014a, *Ausiàs March en Italia: variants y contextos de un codex descriptus*, «Revista de poética medieval», 28, pp. 265-294.
  - 2014b, *El cançoner G<sup>2</sup> d'Ausiàs March i l'edició de Baltasar de Romani*, «Estudis Romànics», 36, pp. 273-301.
- Poveda Vicent Ramon Clement 2013, *La tradició textual de l'editio princeps d'Ausiàs March*, Tesis doctoral, dirigida pel Dr. Josep Lluís Martos Sánchez, Alacant, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana.
- 2014, *Els límits dels stemmata codicum de les poesies d'Ausiàs March*, «eHumanista/IVITRA», 6, pp. 12-31.
- Ramírez i Molas Pere 1970, *La poesia d'Ausiàs March: anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics*, Basel, Privatdruck der J. R. Geigy.
- 1980, *Un manuscrit inèdit d'Ausiàs March*, en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, Homenatge a Josep M. Casacuberta*, 2 voll., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, II, pp. 217-240.
- Rodríguez Risquete Francisco Javier 2010, *El cançoner de l'Ateneu (Biblioteca de l'Ateneu de Barcelona, ms. 1)*, en Alberni Anna - Badia Lola - Cabré Lluís (ed.), *Transllatar i transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edènum - Universitat Rovira i Virgili, pp. 425-473.
- Romero Muñoz Carlos 1979, *Re-imaginaciones de Ausiàs*, «Rassegna iberistica», 4, pp. 3-60.
- Torró Jaume 2010, *El cançoner de Saragossa*, en Alberni Anna - Badia Lola - Cabré Lluís, *Transllatar i transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edènum - Universitat Rovira i Virgili, pp. 379-423.
- Torruella Joan 1995, *Cançoner L. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 9*, Bellaterra, Fundació «La Caixa» - Seminari de Filologia i Informàtica del Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Villalmanzo Jesús 1999, *Ausiàs March. Col·lecció documental*, València, Institució «Alfons el Magnànim», Diputació de València.
- Zinelli Fabio 2002, *Gustav Gröber e i libri dei trovatori (1877)*, «Studi mediolatini e volgari», 48, pp. 229-274.

