

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL  
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de  
Rafael Alemany,  
Josep Lluís Martos  
i Josep Miquel Manzanaro**

**Volum I**

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA  
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 10**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrès (10é. 2003. Alacant)  
Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /  
edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -  
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;  
23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)  
Ponències en català, castellà i gallec  
ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)  
1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior  
a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.  
III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.  
821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Pizà

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),  
Museu Municipal de l'Almodí, Xàtiva  
Imprimeix: TÁBULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum I): 84-608-0303-1

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

## ASPECTES DE LA TRANSMISSIÓ TEXTUAL D'AUSIÀS MARCH

Va existir realment un cançoner d'Ausiàs March? En abstracte, la resposta és òbvia; però els darrers anys s'ha posat en dubte si el conjunt de la seva obra, tal com la coneixem, deriva d'un manuscrit d'autor, ja estructurat, com va defensar en el seu moment Amadeu Pagès (1912-1914: I, 117-149), o si aquell cançoner tan complet que el temps ens ha llegat no és sinó la construcció d'algun admirador del gran poeta valencià.

Vegem en primer lloc la tradició crítica i començarem pels orígens, o sigui, per Amadeu Pagès. En el seu estudi de la transmissió textual, remarcava que «B D F K N segueixen un ordre que és sensiblement el mateix, sobretot per als dos primers terços de l'obra; i és clar que aquest acord dels manuscrits més antics, o almenys més complets, tendeix a provar que la llur classificació correspon a la de l'original» (Pagès 1912-1914: I, 119); recordava després «que les poesies hi són disposades en el mateix ordre en què varen ser escrites» (Pagès 1912-1914: I, 120), i acabava amb una hipòtesi agosarada, però no sense fonament: les darreres setze composicions de la seva edició, a més de les que ocupen els números **76** i **101**,<sup>1</sup> no consten sinó per petits grups en alguns dels manuscrits, manquen en els més antics i van sorgint, també en petits grups, en diverses edicions. Com que a l'inventari dels béns del poeta consten «dos llibres en paper, de forma de fulls, desquernats, ab cobles» (Villalmanzo, 1999: 411), dedueix que del primer volum hauria sortit el gruix dels poemes, copiats i conservats pels manuscrits antics, mentre els copistes tardans i els editors haurien recuperat la resta (el contingut del volum segon) a poc a poc, per petits grups (Pagès 1912-1914: I, 123).

Bohigas, en preparar la seva edició, acceptà aquesta seriació cronològica i hi afegí altres elements significatius, com les mencions a l'edat de l'autor, vagues però escaients amb el lloc que ocupen, o la «repetició de certs temes en obres que estan de costat»; amb tot, també remarcà que per als poemes de la part final (els que

1. Al llarg d'aquest estudi, identificaré les obres segons la numeració de Pagès, respectada, com és ben conegut, per tots els editors, i a fi d'estalviar confusions amb el número d'ordre de cada manuscrit, les citaré sempre en negreta.

procedeixen del suposat «segon volum» de l'autor) no tenim cap indicatiu d'una ordenació antiga ni acreditada per la tradició manuscrita, i recorda a més la presència d'«algunes dislocacions de grups d'obres, que fan pensar en quaderns que en llurs models estaven canviats de lloc». Per això, tot i estar-hi d'acord en general, concloïa que «fóra absurd, però, considerar aquesta ordenació obra de l'autor en totes les seves parts» (Bohigas, ed. 1952-1959: i, 71-73).

El primer investigador que negà amb fermesa l'ordenació cronològica fou Pere Ramírez i Molas (1970: 195-212), amb arguments poc convincents: no la trobava justificada en tots i cadascun dels poemes datats per Pagès però, sobretot, no la jutjava coherent amb l'evolució formal i ideològica de l'obra de March. De bell antuvi he de dir que aquesta argumentació em resulta força discutible. D'una banda, tot i reconeixent les seves inconsistències de detall, podem dir que l'extremada coherència interna del conjunt del cançoner no ha estat posada en dubte per cap investigador; a més, creure que l'evolució d'un autor ha de seguir, com proposa aquest estudiós, al llarg de més de trenta anys, una línia recta i sense vacil·lacions, és d'una simplicitat més que dubtosa, encara més en un personatge tan complex i contradictori com era, sens dubte, el poeta March.

Pocs anys després, Carlos Romero Muñoz tornà sobre el tema amb propostes aleshores revolucionàries, però amb arguments poc sòlids. Basant-se en una cronologia massa retardada per als cançoners més antics, que creu de començaments del xvi, proposa que l'ordenació canònica hauria estat el resultat d'una operació d'inspiració petrarquista: «¿Quién nos asegura que, a pesar de las razones del crítico [Pagès] el orden de F no constituya también el resultado de otra operación [...] de *construcción*, en cierto sentido personal, del mismo cancionero? ¿Quién nos asegura que las Rimas de Petrarca no condicionan ya lo que muy bien podríamos considerar una de las primeras (si ya no la primera) de las *re-imaginaciones* conocidas de Ausias March?» (Romero Muñoz 1979: 17). Segons la seva proposta, tots els cançoners, inclosos els miscel·lanis, constituïrien altres propostes d'interpretació d'una personalitat poètica per part dels copistes o dels antòlegs, i les incoherències narratives en la successió dels poemes, en particular en la successió dels senyals, denunciarien una mà estranya, independent de la voluntat de l'autor.

Ben al contrari, l'anàlisi de Pagès fou retinguda i desenvolupada per Joan Ferraté. En el seu estudi, volgudament àcid i, de vegades, atrabiliari, remarcava que les primeres vint-i-nou composicions del cançoner contenien una notable unitat estructural i força ecos interns, i d'això deduïa que March fou «responsable únic de l'ordenació fixa en què ens han estat transmeses les poesies» (Ferraté 1992: 64). Sobre aquell canemàs cronològic superposà les dotze seccions en què havia dividit l'obra de March (Ferraté 1994: xlvii i següents). Reprenent i modificant parcialment la conjectura de Pagès, ell suposava que un primer volum amb les cent set primeres composicions l'havia reunit March l'any 1450, en fixar el poeta la seva residència a València, i acceptava que hauria estat el primer d'aquells «dos llibres [...] desquernats, ab cobles» de l'inventari dels seus béns, i que «va aprofitar el fet que residís d'una manera permanent en una ciutat on la curiositat literària devia ser més activa i generalitzada que a Gandia per tal de donar a conèixer el conjunt de



l'obra composta fins aleshores en una ordenació autoritzada i d'acord amb el pla unitari fixat per ell». Amb tot, «aquesta 'publicació' formal no es devia repetir en el cas del segon 'llibre', que, tanmateix, March va tenir temps encara d'ordenar i fixar definitivament abans de la seva mort» (Ferraté 1994: XLVIII-XLIX). En aquest sentit, hem de fer almenys dues precisions: la primera, que el poeta havia viscut, més o menys regularment, a la capital del Regne des de 1444 (Chiner Gimeno 1997: 376-377); la segona, com veurem al llarg d'aquesta exposició, que la difusió de l'obra del nostre autor no degué ser sempre tant monolítica.

Xavier Dilla (2000: 16-17), que va ampliar aquesta anàlisi dels connectors intertextuals al conjunt del cançoner, proposa per la seva banda que «existeix [...] una trajectòria poètica intel·ligible en el conjunt de les poesies de March en l'ordre bàsicament concurrent en què ens les han transmises els manuscrits dels segles xv i xvi». Em sembla pertinent recordar que l'orientació de Joan Ferraté s'adiu perfectament amb els estudis de Marco Santagata (1979a i 1993) sobre el cançoner de Petrarca i la seva estructura interna, que ell no semblava conèixer; però Xavier Dilla (2000: 44-47), en reprendre aquella línia de recerca, s'hi integra conscientment i explícita. La vella teoria de Pagès, amb petites modificacions, segueix incòlume per a aquests dos investigadors.

Qui ha estudiat també amb cura i deteniment aquest problema és Costanzo Di Girolamo (1996: 33-44; 1998: 42-50; 1998-1999: 45-48; 1999). En exposar l'estat de la qüestió, titlla d'anacrònics els criteris estructuradors de Ferraté i de «discutibles» els arguments de Ramírez i Molas; la reconstrucció de les il·lacions internes descrites per Dilla li sembla una bona aportació, però, en la seva opinió, no acrediten l'existència d'una estructuració interna. Observa que «l'opera di March così come ci è giunta sembra seguire il filo di una fabula, mancando invece di un vero e proprio intreccio: l'intreccio sembra riguardare al più zone locali, non la struttura complessiva, e, peggio ancora, sembra tutt'altro che intenzionale» (1999: 50-51). L'autor lloa la «profonda unità» de l'obra de March, però no creu que mai hagués compostat un veritable cançoner; l'ordre cronològic de les seves obres en els manuscrits es deuria a la difusió progressiva, feta pel mateix autor en el moment de llur composició: «L'ordine si sarà creato solo con la graduale sedimentazione dei testi nel passaggio da una copia all'altra» (1999: 50).

Per la seva banda, Robert Archer, en preparar la seva edició, exposà diverses consideracions sobre la hipòtesi de Pagès, l'obra del qual estudià amb deteniment.<sup>2</sup> Al llarg de nombroses i denses publicacions preliminars, revisà algunes de les seves hipòtesis, i hem de valorar favorablement la proposta de revaluació del manuscrit de la Hispanic Society (1990-1991; 1993: 43-46); en algun moment es va manifestar contra la teoria d'un original d'autor: «és poc versemblant que totes les versions que hi ha hagut dels pomes de March hagin derivat d'una obra ordenada i revisada poc abans de la mort del poeta» (1996: 309 i 310). També en algun cas va expressar certes reserves sobre els detalls en la datació dels poemes; sembla admetre-

2. Vegeu, per exemple, l'excel·lent Archer 1996, un estat de la qüestió força complet de la tasca de l'erudit rossellonès, que compara amb les aportacions posteriors als aspectes que ell estudià.

la en general, però dissenteix en un parell de punts (1985: 6-8 i 185-186). Em sembla que, a tall de conclusió, podem acceptar com a definitives dues afirmacions paleses en la justificació que acompanya la seva edició, molt més matisades: «Hem rebutjat la idea de 'dues parts' originals, i deduïm de les filiacions un arquetip comú a tots els testimonis [...] No volem especular sobre si aquest arquetip deriva d'un cançoner personal, tot i que creiem que un cançoner d'aquestes característiques lògicament havia d'existir» (1997: II, 34-35).

Vistes les reserves expressades ara i adés pels diversos investigadors, sembla que podem sintetitzar fàcilment llurs judicis sobre les conjectures cronològiques de Pagès a partir de dos tipus de consideracions independents. En primer lloc, una acceptació generalitzada d'aquella proposta, amb matisacions o precisions sobre algun poema concret que canvia segons cada investigador; en segon lloc, el desori que aquesta cronologia introdueix en la successió d'alguns aspectes constitucionals del cançoner, en particular l'alternança de senyals, que voldríem identificar amb dones diferents i, per tant, s'haurien de succeir ordenadament, segons períodes cronològics i lògics ben marcats. Ara bé: jo remarcaria que la interpretació de cada senyal com a distintiu d'un cicle poètic diferent és una hipòtesi interpretativa, i cap hipòtesi no pot tenir prioritat sobre les dades cronològiques que Pagès va postular (en conjunt ben fermes) i que ningú no ha negat de pla. Potser en aquest cas resultarà més recomanable revisar les interpretacions literàries.<sup>3</sup>

He deixat expressament per a la fi d'aquesta revisió la discussió de la rèplica més contundent que ha rebut Pagès, basada sobre consideracions força innovadores: l'article de Lluís Cabré i Jaume Turró (1995). Al seu parer, March no podia conèixer cap cançoner d'autor previ, i la posició proemial del poema «Així com cell qui en lo somni:s delita» havia de ser una intervenció del primer ausiarmarquisme, concretament a la Nàpols del rei Ferrante. Encara que no és, com hem vist, completament original, la proposta resulta engrescadora. D'una banda, no tenim cap dubte que a March, durant el Renaixement, se'l va llegir en clau petrarquista, ni que un dels focus d'aquest culte fou la personalitat de l'almirall de Nàpols, Ferran Folch de Cardona, inspirador dels reculls *B K* i qui sap si, també, de tres edicions barcelonines.<sup>4</sup> A més, un cert nacionalisme d'època proposava (cito la formulació de López de Hoyos) que «en lo que toca a los conceptos, es tan subido que los de

3. Per al problema dels senyals, vegeu les propostes, certament suggeridores, de X. Dilla 2000: 109-127.

4. Vegeu la descripció d'aquests testimonis per Amadeu Pagès (1912-1914: I, 14-17, 21-28 i 49-50), com recorden Turró i Cabré (1995: 127). Tinc greus dubtes sobre totes les conjectures de Pagès sobre la possibilitat que *D* sigui l'original sobre el qual es va executar l'edició de 1543; els manuscrits que feien servir els impressors quedaven força fets malbé per la brutícia dels tipus d'impremta i les ditades dels caixistes, i res d'això no es pot observar en el manuscrit; i si no fou així, no hi ha cap indicatiu que permeti vincular aquest manuscrit amb l'Almirall. Però hi ha d'altres arguments sobre els quals tornaré en un altre lloc. La numeració executada sobre el manuscrit, seguint l'ordre de la impressió (i les anotacions marginals que hi va copiar), podia haver estat feta per algun lector que va col·locar els dos exemplars. En aquest sentit es manifestà també Pere Ramírez i Molas (1981) després d'estudiar les variants del manuscrit i de l'edició. Pel que fa a les edicions, la de Claudi Bornat, Barcelona, 1560 va dedicada a



más delicado juicio creen que Petrarca tomó muchos de los más delicados que tiene». <sup>5</sup> D'altra banda, l'apropament entre els dos autors resulta palès des de diversos punts de vista: escassetat de poesies d'ocasió, inevitables en l'òrbita cortesana, una marcada erotomania, que fa de l'amor gairebé tema poètic únic i, sobretot, la vivència del sentiment amorós com un conflicte interior, mai resolt, entre la passió i la religiositat, que no tenia precedents en la història de la poesia occidental. Podem creure també que, si els editors del segle XVI, des de Baltasar de Romani, <sup>6</sup> no van dubtar en distingir en l'obra de March els «Cants d'amor» dels «Cants de mort», si el manuscrit B i bon nombre d'editors no van poder-se abstenir de desplaçar a la posició prologal el poema 39, inspirant-se, com bé recorden els dos autors d'aquest article, en l'exemple del *Canzoniere*, aleshores ¿no és versemblant de creure que algun lector napolità, en la Nàpols de 1460-1475, on s'estava forjant el primer petrarquisme italià no cortesà (Santagata 1979b), podia haver tingut la temptació de desplaçar un altre poema, el núm. 1 de l'ordenació canònica, a fi de fer-ne un pròleg?

És clar que una cosa és el que pogué o no passar, i una altra cosa és què va succeir en realitat; malauradament, deixant de banda la petjada de March en l'obra d'alguns poetes catalans que sabem vinculats amb el regne napolità en algun moment de la seva vida, <sup>7</sup> ni tan sols tenim notícies d'un possible coneixement de March en la Nàpols de 1460-1475, on la que va brillar, evidentment, fou la poesia castellana: d'allà va sortir, sense cap mena dubte, l'arquetip dels tres cançoners castellans de factura humanística, els que coneixem com a *Cancionero de Stúñiga*, *Cancionero de Venecia* i *Cancionero de Roma* <sup>8</sup> i aquest darrer fou copiat per al fill de Ferrante, Alfonso, duca di Calabria, les armes, emblemes i divises del qual podem veure al frontispici (Sgrò 2003: 53-59). És més, la política cultural de Ferrante, el fill del Magnànim, fou d'una palesa italianització lingüística i literària que el dugué a foragitar el català de la Cancelleria Reial <sup>9</sup> i permeté (o fomentà) l'aparició, per primera vegada en la història del Regne de Nàpols, d'una escola poètica en dialecte local, precisament pels volts d'aquests mateixos anys (Mandalari 1885; Altamura

---

l'almirall, i les de 1543 i 1545 li són atribuïdes segons les afirmacions de Jeroni Figueres en el pròleg al manuscrit E (vegeu l'edició d'aquest text per Vicent Josep Escartí 1999: 187).

5. Amédée Pagès (1912: 254) es fa ressò d'aquets judicis; el text pot veure's en Riquer 1946: xxxi.

6. Per a l'estudi d'aquesta edició, vegeu A. Pagès 1912-1914: I, 55-60; avui tenim un facsímil d'Escartí (1997); vegeu l'estudi del vol. II i, en particular, les pp. 35-46.

7. És el cas de Romeu Lluïll, Bernat Hug de Rocabert i Pere Torroella, recordats per Cabré i Turró (1995: 131), però ni sabem fins a quin punt s'havien format poèticament en aquell ambient italià (això, si més no, per als dos últims, és més que dubtós) ni fins a quin punt la seva producció reflectia aquella influència, i no la de la Cort o la de la ciutat de Barcelona; aquí, com demostra el cançoner J, l'influx marquà a meitat de segle XV era evident.

8. La transmissió d'aquesta branca dels cançoners procedents de la Corona d'Aragó, potser més nombrosos en aquests anys que els originaris de Castella, fou estudiada per Alberto Várvaro (1964: 66-80), i les seves conclusions foren revalidades per les edicions de Lia Mendia (1989: 40-46), Carla de Nigris (1988: 73-78) i Emma Scoles (1967: 15-21). Vegeu també l'estudi de Lia Mendia (1995: 173-186).

9. Arm.-Ad. Messer 1912: cxi-cxvi, observa que el català va desaparèixer de la Cancelleria Reial napolitana poc després de la mort del Magnànim, tret d'unes poques cartes adreçades a membres de la Casa Reial d'Aragó.

1962 i 1978). A més, inserí la tradició literària napolitana al si de la literatura italiana en fomentar el primer petrarquisme italià no cortesà, fortament marcat pels seus usos literaris, però també per l'adopció del toscà com a llengua literària pròpia;<sup>10</sup> a la fi de segle, aquest esforç permeté que la cort napolitana es posés al primer rengle de la que avui és la literatura nacional d'Itàlia amb l'obra de poetes com Benet Garret, el Cariteo i, molt en particular, a través de la creació de Sannazaro. Però ens manca qualsevol element de judici que ens permeti ni tan sols albirar la possibilitat que la llengua catalana s'hagués mantingut literàriament vigent a la cort napolitana.<sup>11</sup> No tenim, per tant, cap element que permeti vincular l'arquetip de tota la transmissió textual ausiasmarquiana a la cort de la Nàpols quatrecentista; la proposta de Cabré i Turró exigiria el suport de dades concretes o d'arguments més convincents.

D'altra banda, avui coneixem força bé els cançoners medievals d'autor i, com vaig remarcar en un altre lloc (Beltran 1998), el cançoner de March, tal com el trobem en els manuscrits més antics, conserva diversos indicis d'un origen autorial que podem detectar en d'altres reculls d'autenticitat demostrada. En primer lloc, una sensible ordenació interna de caire cronològic, justament observada per Amadeu Pagès (1907 i 1912-1914: I, 161-169) i, de vegades, poques, rectificada pels seus successors, tan subtil i subreptiva que difícilment hauria pogut ser percebuda per un lector antic. D'una banda, tenim set poemes força ben datats; de l'altra, aquesta seqüència és reforçada per la cronologia relativa dels dos aniversaris amorosos i de les al·lusions a la progressió de l'edat. Al meu parer, aquesta seqüència cronològica de base permet explicar d'entrada la coincidència general (no sempre de detall) entre la data de composició dels poemes i llur posició però, sobretot, explica, d'una banda, la continuïtat narrativa o discursiva dels textos i, d'altra, els ecos intertextuals entre poemes propers.

Entre els fruits més sovintejats de la reordenació a posteriori d'un recull personal per convertir-lo en un cançoner, hem de remarcar la transposició de determinats poemes amb funció prologal, com és el cas d'«Així com cell qui en lo somni delita» (núm. 1), de composició palesament tardana<sup>12</sup> i, per tant, inserit intencionadament en aquest lloc. A més, en dos dels manuscrits, D i B, els únics que els contenen, el cançoner acaba amb dos textos clarament conclusius, «Adéu-siau, vós, mon delit» i «A mi acorda un dictat» (128 i 129).<sup>13</sup> Tots aquests són recursos habituals i documentats en els cançoners medievals d'autor. Només ens manca un

10. Vegeu Santagata 1979b.

11. Max Cahner (1980: 236-238) estudia la castellanització progressiva de la cort napolitana des del regnat de Ferrante, i no creu en cap mena de conservació del català després de la desaparició del Magnànim.

12. En general, remeto a l'edició de Robert Archer (1997, vol. i) per a les referències bibliogràfiques dels estudis sobre cada obra. Amb tot, he de recordar que aquest poema, la seva datació i la seva funció han estat objecte constant d'atenció dels estudiosos: a fi de no recarregar aquestes notes, vegeu a més les referències contingudes a X. Dilla 2000: 274-275.

13. Vaig incidir sobre aquests aspectes en Beltran 1998: 65-66. Joan Ferraté (1994: LII-LIII) creu que la conclusió del cançoner és la composició 127, i sosté (com han fet altres) que la 128 és una falsificació d'algun lector de March.



dels trets que habitualment marquen l'existència d'un recull d'aquesta mena: l'existència de rúbriques amb informacions que només l'autor o algú molt proper a ell podia conèixer; és el cas de les que acompanyen algunes obres de Vallmanya en el cançoner de París, de Fogassot en el cançoner de l'Ateneu o les de l'autògraf de Joan Berenguer de Masdovelles;<sup>14</sup> però, tal com ens ensenya la transmissió dels casos esmentats, aquestes rúbriques desapareixen en els manuscrits nascuts fora del cercle de l'autor. I, si en alguna cosa s'han posat d'acord tots els estudiosos de la transmissió de March, és que «els manuscrits de què avui disposem són còpies, o còpies de còpies».<sup>15</sup>

Avui no puc desenvolupar totes les implicacions d'aquest plantejament metodològic, però puc resumir les meves hipòtesis a fi d'enquadrar aquesta exposició. Els estudis sobre el nostre poeta han estat esplendorosos en totes les èpoques de la Filologia Catalana i Romànica, però, potser, han deixat una mica de banda els aspectes més rellevants per als problemes que ara ens ocupen. Malgrat les dues edicions filològicament elaborades, la de Pagès i la d'Archer, encara no tenim estudis de transmissió textual per a cadascun dels poemes, ni una anàlisi detallada dels manuscrits amb atenció a la seva constitució codicològica; en el meu futur estudi sobre la transmissió textual tractaré d'omplir aquest darrer buit, però ara hauré d'avançar algunes dades. En conjunt estic convençut que la transmissió del cançoner de March sortí d'una col·lecció enllestida per l'autor mateix, amb unes cent composicions, que es tancava amb els poemes que ocupen les posicions **99** i **100** de les edicions modernes. Segurament, l'autor tractà d'organitzar una segona versió, que només podem albirar a través dels manuscrits B i D, acabada, malgrat els dubtes d'autoria (Ramírez i Molas 1980), pels actuals números **127** i **128**, i és possible que circulés un altre arquetip més antic, que arribava fins al núm. **107**. Però no podem deixar de banda el fet, remarcat per Pagès i Bohigas, que en el seu moment circularen també quaderns solts, amb un o uns pocs poemes, que ha donat fonament i solidesa a la teoria de Di Girolamo. Concretament, exposaré els arguments a favor de la hipòtesi que algun sector del cançoner de March, en particular els poemes posteriors al número **100** de les edicions modernes, haguessin circulat d'aquesta manera.

Començarem amb algunes faltes del cançoner F, conservat a la Biblioteca de la Universitat de Salamanca. Sabem bé que un incident freqüent en la reproducció de cançoners és l'oblit de poemes, que després eren recuperats en algun lloc més avançat, quan el copista parava esment en l'omissió; és el que observem en aquest manuscrit: el copista reproduí els núms. **96-97** en ordre invers (com tota la tradició) en les seves posicions 97-98; però (per un error) girà tot d'una dos fulls i se saltà les dues estrofes darreres més la tornada del seu 97 i les tres primeres del seu 98,

14. Aquestes rúbriques han estat objecte repetit de l'atenció dels estudiosos, que solen veure-hi la mà de l'autor; vegeu Ramon Aramon i Serra 1938: xix, reimprès avui al seu 1997: 217, Aramon 1947-48 ara també a 1997: 316 i nota i, sobre aquest mateix argument, Beltran 2003, Jaume Auferil 1986: 1, 37-77, i també la visió de conjunt que vaig dedicar a aquest aspecte a Beltran 1998 i a l'estudi sobre el cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles (Beltran, en premsa).

15. La idea no és seva, però sembla haver reeixit aquesta formulació de Joan Fuster 1989: 67.

i va deixar els dos poemes incomplets i enllaçats com si fossin un sol text, híbrid dels dos. Més tard, segurament havent acabat la còpia del manuscrit, cregué que li mancava el 96 (el seu 98: recordem que havia perdut l'*incipit*, i que des de la segona estrofa apareixia com si fos la continuació del 97) i el recopià a la fi del manuscrit, amb el seu número 109. Però el que ara ens interessa remarcar és que aquest error revela que el seu antígraf, com aquest mateix manuscrit, copiava els poemes a tres estrofes per pàgina, i que les tornades ocupaven el mateix espai que una octava.

Estudiarem ara un nou salt de text, aquesta vegada en el testimoni B; després d'haver copiat el núm. 46, «Veles e vents» (ff. 39r- 40r) continua amb el núm. 52 de la successió estàndard, «Clamar no-s deu», i el 53, «Ab tal dolor» (ff. 40r-42v), però en aquest punt recupera els núms. 47-51 abans oblidats (de «Bé-m meravell» a «Tal só com cell», ff. 42v-45v). La configuració de la pàgina al ms. B és força diferent de la d'F; si aquest ocupa cadascuna amb tres estrofes, B ho fa amb tres i mitja, i no té la cura d'encabir un nombre d'estrofes regular a totes les pàgines; podem avançar que aquest és un model força corrent en les còpies del segle XVI. Amb tot, sembla com si l'antígraf de B tingués també tres estrofes per pàgina, sis per foli: els poemes que s'ha saltat, els núms. 47-51, contenen cinc estrofes i tornada cadascun; com que la tornada va precedida, regularment, per una rúbrica (en alguns manuscrits, com D, d'un blanc), ocupa el mateix espai que una estrofa sencera. Aquesta extensió equival, per tant, a trenta estrofes, cinc folis; el núm. 52 té cinc estrofes més tornada, el 53, sis més tornada, un espai equivalent al de tretze estrofes, més o menys dos folis. L'explicació sembla senzilla: després de copiar el número 46, el copista va recomençar la feina cinc folis massa endavant i copià els dos següents; en adonar-se'n, tornà enrera i recuperarà els textos oblidats. En qualsevol cas, i això és el que ens interessa, també l'arquetip de B estava copiat a tres estrofes per pàgina. Per fi advertiré que també el copista de l'altre manuscrit fonamental de la tradició cinc-centista, D, començà en el seu moment la transcripció a tres estrofes per pàgina, tot i que, des del foli cinquè, dubtà contínuament entre mantenir aquest format o deixar-lo de banda a fi de traslladar el text segons la disposició més sovintejada d'aquest període, tres estrofes i mitja per pàgina.

També el manuscrit N conté errors que ens duen a les mateixes conclusions. Havent transcrit les cinc estrofes del núm. 58 de l'ordenació estàndard, «Sí com lo ric» (f. 59r-v), en passar al foli següent (f. 60r), en lloc de copiar la tornada d'aquesta composició («Llir entre cards, delits d'amor estan») tornà enrera i començà la tornada del núm. 53 (*incipit* del poema «Ab tal dolor», tornada «Llir entre cards ma voluntat se gira»); seguint en l'error, començà per segona vegada el poema 54 («Qui, sinó foll»), del qual reproduí les dues primeres estrofes. Després, girà full, s'adonà de l'errada, ratllà el text duplicat i escriví al f. 60v la tornada correcta del núm. 58, la rúbrica i les dues primeres estrofes del núm. 59, «Sí co-l malalt que-l metge». El resultat és força interessant: el f. 60r conté exactament el mateix text, línia a línia, que el f. 54r, com si el copista s'hagués copiat a si mateix; com que això resulta impossible, hem de suposar que estava reproduint el seu model pàgina a pàgina, foli a foli, amb el mateix format de pàgina; i el resultat fou un salt de cinc folis.



Un altre error d'aquest copista en reproduir el núm. 75 de l'ordenació estàndard, «Qui és aquell» (ff. 107r-109r), ens duu a la mateixa conclusió. El f. 108r comença amb l'estrofa cinquena, «Mercuriús e Pal·las» i segueix amb la sisena («En gran discord») i la setena («Ceres quan és»); després, el copista, que qui sap si mentrestant ho havia deixat per dinar i havia perdut el fil, es trobà que havia girat full al seu manuscrit (108v), però no s'adonà que l'antígraf seguia obert per la pàgina que ja havia copiat i reproduí novament l'estrofa cinquena, «Mercuriús e Pal·las». El text li devia semblar conegut i després verificà l'error i continuà, com si res, amb l'estrofa correcta, la vuitena («Saturn e Mars»). Ara bé: aquest error produí un desacord entre la paginació del model i la de la còpia; qui sap si fou per això que al f. 114r, després de copiar dues esparses d'una sola estrofa («Quant plau a Déu» i «Si co·l malalt»), deixà un gran espai en blanc i començà el poema següent (84, «Tant he amat que vinc») a la propera pàgina, 114v. A fi de reforçar aquesta hipòtesi, que N copiava a pàgina i línia el seu antígraf, el mateix que F, observarem que els dos manuscrits segueixen per al poema 75, «Qui és aquell», la mateixa disposició de les pàgines fins al lloc de l'error: fixeuvos en la seqüència següent:

| Manuscrits | Est./Pàg.: | Est./Pàg.:    | Est./Pàg.:    | Est./Pàg.:    |
|------------|------------|---------------|---------------|---------------|
| N          | 107r: 1    | 107v: 2, 3, 4 | 108r: 5, 6, 7 | 108v: 5, 8, 9 |
| F          | 76v: 1     | 77r: 2, 3, 4  | 77v: 5, 6, 7  | 78r: 8, 9, 10 |

Em sembla que, després d'aquestes coincidències entre ambdós manuscrits, hem de deduir que F i N, però també B, seguien un o sengles antígrafs copiats a tres estrofes per pàgina (dues, com hem de veure més endavant, en el cas de cobles de deu versos), i que intentaven seguir-lo amb la mateixa disposició a fi de facilitar el càlcul dels folis necessaris i de controlar els possibles errors de còpia. I qui sap si també perquè aquell antígraf tenia el prestigi d'un model consagrat.

En el cas concret de F i N, les semblances formals són sorprenents; com és ben sabut, els dos manuscrits són molt propers, tant en el nombre de poemes continguts com en el seu ordre, però sobta observar que foren transcrits seguint exactament la mateixa disposició, pàgina a pàgina. Fins als folis 20r de F i 21r de N, cada pàgina copia exactament el mateix text; arribat a aquest punt, N es va saltar el núm. 21 («Tant en amor»), que recuperà en el seu núm. 81, però, com que havien estat executats a sis estrofes per foli, un poema sencer, des del núm. 22 («Callen aquells») el paral·lelisme va seguir sense alteracions. La pèrdua de dos folis amb el text del núm. 42 («Vos qui sabeu») i d'estrofes del 41 i del 43 que hem descrit en F provoca una nova alteració; però novament la regularitat de la composició dels poemes, de cinc estrofes i tornada cadascun, permet que els dos segueixin amb una mateixa distribució de text i pàgina, que no es perd fins arribar a la còpia duplicada que F fa del seu f. 55r al 60r. Des d'aquest punt, el contingut del *recto* de N passa al *verso* del foli següent de F i, per fi, ambdós manuscrits perden definitivament llur simetria quan F oblida l'estrofa cinquena del número 63 («Qui·m tornarà»).

F i N es mantenen així constantment fidels al seu suposat antígraf i ofereixen una coincidència formal absoluta en la seva impaginació: estan disposats a tres estrofes per pàgina, sense vacil·lacions, al llarg de tot el cançoner; només difereixen els poemes escrits en dècimes (el **87**, «Tot entenent» i el **92**, «Aquelles mans», els únics que compareixen en els dos manuscrits), disposats, amb una regularitat també total, a dues estrofes per pàgina. La resta de cançoners, o bé segueixen aquesta nova estructura en tots els poemes d'aquesta mena o bé en conserven rastres a bastament que ens confirmen aquest supòsit, però aquest aspecte avui no ens interessa gaire. Per contra, ara resulta pertinent una observació comuna a tots els errors esmentats en la còpia de poemes que fan servir l'octava trobadoresca.

Efectivament, com hem remarcat, el salt dels números **47-51** en el manuscrit B afecta un grup de trenta estrofes, uns cinc folis segons aquest format; l'error de N en copiar dues vegades la mateixa pàgina als seus ff. 55r i 60r es produeix també a una distància de cinc folis. Quan el copista de N perdé el paral·lelisme amb el seu antígraf en confondre's de pàgina en el poema **75** seguí com si res fins el núm. **83**; arribat a aquell punt, deixà un espai en blanc a la fi del full a fi de copiar el **84** començant una pàgina (114v). Si ens hi fixem, els núms. **80-83** són esparses, i aquestes, molt sovint, eren encabides en espais en blanc, al peu d'una pàgina o per a completar un quadern; a més, els números **76-83** sumen un total de vint-i-nou estrofes i bé podien haver format un ternió. És cert que tot això ens pot indicar que l'antígraf estava copiat sobre quaderns d'aquesta mida? Per ara no resulta un indicatiu ferm, però no serà l'únic. Com veiem, periòdicament anem trobant diversos errors que ens indueixen a suposar l'existència d'un arquetip copiat a tres octaves o dues dècimes per pàgina. D'altra banda hem de recordar que els estudis del manuscrit G han aïllat la secció G<sup>3</sup>, formada per un sol poema, el núm. **112**: es tracta sens dubte d'un quadern encastat al manuscrit, escrit d'una mà diferent, que fa servir un paper amb una altra marca i copia només un poema, i a més deixa en blanc tot el darrer foli que li sobrava. És un exemple feiaent de full de poesia o *Liederblatt* dels que, com sabem, circulaven solts durant tota l'Edat Mitjana i més endavant.

Però el que ara ens interessa és un testimoni indirecte, però molt ferm, de la circulació de les obres tardanes de March mitjançant fulls solts: em refereixo al núm. **104** de les edicions (166 del cançoner *H*). El text d'aquest manuscrit està incomplet: manquen els vv. 49-64 i 201-216, o sigui, les estrofes VII-VIII i XXVI-XXVII, i fou executat com de costum a tres estrofes per pàgina, trossejat segons la successió següent: vv. 1-48 = ff. 236v-237r, vv. 65-112 = ff. 237v-238r, vv. 225-272 = ff. 238v-239r, vv. 113-200 = ff. 239v-241r, vv. 217-224 = ff. 241r, vv. 273-288 = f. 241v que es pot observar en el diagrama 2b. Els blocs conservats comencen al *verso* d'un foli i acaben al *recto* següent; no podem pensar, per tant, en una transposició directa de folis al nostre manuscrit; d'altra banda, en un bon nombre d'aquests casos es tracta de blocs de sis estrofes (48 versos): vv. 1-48, 65-112, i 225-272. El grup dels vv. 113-200 està format per onze estrofes però al final del f. 241r, en acabar aquesta part, fou copiada l'estrofa següent, vv. 216-248. També en el f. 241v, on són copiats els vv. 273-288, les dues estrofes darreres del poema, el copista deixa espai al peu de pàgina per a una altra estrofa.



Aparentment ens trobem amb una còpia caòtica; res més lluny de la realitat. Primer es va esdevenir la mutilació de l'original, per la intervenció d'un copista maldestre, descurat o freturós que es va saltar les estrofes que manquen al manuscrit; tant el seu arquetip com la seva còpia degueren estar transcrits a tres estrofes per pàgina, com tota aquesta part del cançoner. El resultat degué ser el que represento en el diagrama següent (i deixem de banda, de moment, l'ordre dels folis a H, del qual ens ocuparem a continuació):

| Antígraf | 1r    | 1v    | 2r    | 2v      | 3r      | 3v       |
|----------|-------|-------|-------|---------|---------|----------|
| H        | 236v  | 237r  | 237v  | 238r    | 239v    | 240r     |
| Estrofes | I-III | IV-VI | IX-XI | XII-XIV | XV-XVII | XVIII-XX |
| Versos   | 1-24  | 25-48 | 65-88 | 89-112  | 113-136 | 137-160  |

| Antígraf | 4r        | 4v                   | 5r        | 5v          | 6r         | 6v |
|----------|-----------|----------------------|-----------|-------------|------------|----|
| H        | 240v      | 241r                 | 238v      | 239r        | 241v       |    |
| Estrofes | XXI-XXIII | XXIV, XXV,<br>XXVIII | XXIX-XXXI | XXXII-XXXIV | XXXV-XXXVI |    |
| Versos   | 161-184   | 185-200,<br>216-224  | 225-248   | 249-272     | 273-287    |    |

Com s'ha pogut arribar a l'estructura d'aquest quadern, vistosament atípic? Primerament, les trenta-sis estrofes originals, a tres estrofes per pàgina, ocupaven un quadern com aquest, però complet; en desaparèixer les estrofes VII-VIII (vv. 49-64) i XXVI-XXVII (vv. 201-216), quedà la pàgina 6r amb dues estrofes i la 6v en blanc, i aquestes coses, copiant cançoners, passen sovint. L'existència d'aquest error en algun antígraf ens és confirmada pel testimoni K, que omet els mateixos versos.

Però les transposicions de H exigeixen un pas intermediari fàcil d'explicar. El bifoli central del quadern (ff. 3 i 4) va caure del seu lloc i, per error, fou col·locat entre els folis 5 i 6; farem el canvi sobre l'esquema anterior i el refarem seguint l'ordre dels folis de H: vet ací la disposició del manuscrit:

| Antígraf | 1r    | 1v    | 2r    | 2v      | 5r        | 5v          |
|----------|-------|-------|-------|---------|-----------|-------------|
| H        | 236v  | 237r  | 237v  | 238r    | 238v      | 239r        |
| Estrofes | I-III | IV-VI | IX-XI | XII-XIV | XXIX-XXXI | XXXII-XXXIV |
| Versos   | 1-24  | 25-48 | 65-88 | 89-112  | 225-248   | 249-272     |

| Antígraf | 3r      | 3v       | 4r        | 4v                   | 6r         | 6v |
|----------|---------|----------|-----------|----------------------|------------|----|
| H        | 239v    | 240r     | 240v      | 241r                 | 241v       |    |
| Estrofes | xv-xvii | xviii-xx | xxi-xxiii | xxiv, xxv,<br>xxviii | xxxv-xxxvi |    |
| Versos   | 113-136 | 137-160  | 161-184   | 185-200,<br>216-224  | 273-287    |    |

Veiem, per tant, que bona part dels manuscrits més primerencs de la transmissió textual d'Ausiàs March, F, N i H, juntament amb alguns sectors de B, ens fan suposar l'existència d'un model copiat a tres octaves per pàgina, i qui sap si congegut per l'acoblament de ternions. Coneixem constatacions semblants per a d'altres tradicions textuais i no té, per tant, res de sorprenent: Maria Careri (1994) va remarcar fa temps que certs cançoners provençals genèticament relacionats oferien també característiques codicològiques i paleogràfiques semblants i els estudiosos dels cançoners en qualsevol llengua poden observar amb facilitat com aquestes característiques s'articulen segons determinades constants que són diferents de les que observem en manuscrits no poètics de la mateixa llengua, contingut i època —pensem, per exemple, en la homogeneïtat dels manuscrits d'Eiximenis.

Si ara ens atenim al conjunt del cançoner hipotètic que suposem a l'origen de la transmissió, organitzat, si fa no fa, com les edicions modernes, les primeres setanta composicions de l'ordenació Pagès són gairebé totes de cinc estrofes més tornada: això implica que, amb una disposició de tres estrofes per pàgina, cada foli conté un poema, cada ternió, sis poemes i uns 264 versos; és més: en alguns indrets sembla com si l'autor d'aquest agençament (fos March o no) hagués compensat la longitud de poemes anòmals; per exemple, el núm. **3** (dues estrofes i tornada) va seguit del **4**, de set estrofes i tornada, el **28** (dues estrofes i tornada) i el **29** (una estrofa) es compensen amb el **30** (set estrofes i tornada, els tres plegats, 12 estrofes) el **44** (tres estrofes més tornada) va seguit del **45** (dotze estrofes amb tornada) però es compensa amb el **46** (set més tornada), el **64** (tres estrofes amb tornada), amb el **63** (vuit i tornada), etc.

No resultaria gens difícil dividir la successió de textos en grups de sis poemes de longitud més o menys uniforme, d'uns 250-275 vv.; es més, si observem les seccions en què Ferraté dividí la seva edició, contenen parts del cançoner que s'apropen als múltiples d'aquestes quantitats,<sup>16</sup> però em sembla un exercici gratuït sense més dades o, si més no, sense unes fites fermes en diversos indrets del cançoner que ens permetin verificar periòdicament la validesa d'aquesta distribució. Mentre no trobem més indicis d'aquesta estructura, em sembla excessivament agosarat intentar arribar més enllà en les nostres recerques. Ara bé, aquest supòsit ens permetrà explorar la conjectura avançada en el seu moment per Pagès, reblada

16. Ferraté 1994: XLIV-XLV. El primer grup, per exemple, és de vint-i-nou poemes, el segon, de tretze, el tercer, de vint-i-nou, etc.

per Bohigas per a sectors concrets i que Di Girolamo amplià al conjunt de l'obra de March: que aquesta podia haver estat divulgada mitjançant quaderns solts. Al seu moment intentaré demostrar que resulta innecessària per als primers cent poemes del cançoner; per contra, si posem els ulls a la darrera part, a partir del núm. 100, és possible que hagin circulat aïllats o en petits grups.

Ja Gustav Gröber,<sup>17</sup> en estudiar la difusió de la poesia dels trobadors provençals, havia concebut l'existència de fulls de poesia (*Liederblätter*) amb els quals els propis autors haurien difós petits grups dels seus poemes, qui sap si com a obsequi a amics, protectors i poderosos; per a aquella època, D'Arco Silvio Avalle (1961), a partir de microseccions compactes de diversos cançoners, ha reconstruït indirectament un petit recull d'obres de Peire Vidal, però sol creure's que l'únic exemplar conservat físicament és el pergami Vindel, amb sis *cantigas de amigo* del trobador gallec Martin Codax.<sup>18</sup> En realitat, existeix també un exemple força més suggestiu, un rotlló servat a la biblioteca del Lambeth Pallace de Londres, amb debats del *trouvère* Jean Bretel.<sup>19</sup>

Per al període de March estem més ben informats; en un altre lloc vaig identificar dos plecs, potser autògrafs, amb poesies de Juan del Encina, que el poeta hauria regalat al seu protector el Marquès de Tarifa (Beltran 1995). Per a la literatura catalana puc assenyalar dos plecs independents, avui relligats conjuntament al ms. 1744 de la Biblioteca de Catalunya, el primer de cinc bifolis, que conté la «Qüestió entre el Vescomte de Rocabertí i Jaume March sobre el departiment entre l'estiu i l'hivern»,<sup>20</sup> i el segon de dos, amb el «Vers figurat» de Llorenç Mallol. Cadascun fou copiat d'una mà diversa, que féu servir un paper diferent, amb procediments decoratius també diferenciats; només l'atzar de la seva conservació conjunta en una mateixa biblioteca determinaren la seva reunió en un manuscrit factici. Aquests precedents ens permeten acceptar la teoria de Costanzo Di Girolamo quan proposa una difusió «capil·lar» de l'obra de March, que s'hauria divulgat en petits grups de poemes a mesura que l'autor l'anava composant. Si per al gruix del cançoner, en les cent primeres composicions, aquesta teoria sembla innecessària, si atenem a l'organització dels darrers vint-i-vuit poemes en els manuscrits B D F H K N la trobarem força escaient. Veiem primer la distribució d'aquests poemes en els seus diversos testimonis:

[Vegeu pàgina següent]

17. Gröber 1877. Aquesta recerca fou represa per D'Arco Silvio Avalle-Lino Leonardi 1993; per a l'estat de la qüestió sobre els *Liederblätter*, vegeu la p. 62.

18. Dels nombrosos estudis que se li han dedicat citaré només l'edició i anàlisi de Manuel Pedro Ferreira 1986; vegeu també Beltran 2003.

19. London, Lambeth Palace, Miscellaneous Rolls, 1435; el manuscrit, com a tal, no ha estat estudiat, però sí publicat per Axel Wallenskold 1917.

20. Hi ha una edició facsímil, *Qüestió* 1932; fou descrit per Massó i Torrents 1913-1914: G.



| Núm . | 100 | 101 | 102 | 103     | 104   | 105    | 106 | 107 | 108 | 109 | 110 | 111 | 112 | 113 |
|-------|-----|-----|-----|---------|-------|--------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| F     | 107 |     | 91  | 92      | 102   | 103    | 108 | 76  | 101 | 106 | 104 |     |     |     |
| N     |     |     |     |         |       |        | 74  | 75  |     |     |     |     |     |     |
| G     | 56  | 9   | 57  |         | 25/58 | 34/123 | 59  |     |     |     |     |     | 65  | 125 |
| H     | 55  |     | 169 | 168     | 167   | 166    | 171 | 172 |     |     |     |     | 173 |     |
| K     | 97  |     | 98  |         | 101   | 102    | 103 | 104 |     |     |     |     |     |     |
| B     | 99  |     | 100 | 101/122 | 102   | 103    | 104 | 105 | 106 | 107 | 108 | 109 | 115 |     |
| D     | 100 | 101 | 106 | 107     | 108   | 109    | 110 | 111 | 112 | 113 | 114 | 115 | 116 | 117 |

|   | 114 | 115 | 116 | 117 | 118 | 119 | 120 | 121 | 122        | 123 | 124 | 125 | 126 | 127 | 128 |
|---|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| F |     |     |     |     |     |     |     |     | 105<br>(A) |     |     |     |     |     |     |
| N |     |     |     |     |     |     |     |     |            |     |     |     |     |     |     |
| G | 121 | 124 |     |     |     |     |     |     |            |     |     |     |     |     |     |
| H |     |     |     |     |     |     |     |     |            |     |     |     |     |     |     |
| K |     |     |     |     |     |     |     |     |            |     |     |     |     |     |     |
| B | 117 | 110 | 111 | 112 | 113 | 114 | 118 | 119 | 116<br>(B) |     | 123 |     |     | 120 | 121 |
| D | 118 | 119 | 120 | 121 | 122 | 123 | 124 | 125 | 126<br>(B) | 127 | 128 | 129 |     | 130 | 131 |

Com es pot veure, només D inclou la major part d'aquests poemes en l'ordre que acceptà Pagès, inspirat en aquest manuscrit. La resta, si excloem B, en la pràctica només conté fins al núm. 111, que Pagès considerava el final del primer volum de l'arquetip; per la meua banda, les greus discordances en l'ordenació de tots aquests testimonis em fa pensar que l'arquetip finia amb el núm. 100 i que la resta, segurament, s'havia difós en petits grups, generalment de dos poemes, que anaren entrant en els diversos testimonis segons l'atzar de la seva arribada a mans de cada compilador.

D'altra banda, hem vist abans que el testimoni concurrent de gran part dels manuscrits suggereix per a l'arquetip un format de tres octaves per pàgina, que es



podien adaptar amb flexibilitat a fi d'encabir les rúbriques i, si era el cas, una tornada. També, si s'esqueia, podien romandre pàgines en blanc. A la vista d'aquestes dades, examinem ara l'extensió hipotètica d'aquests grups:

| Núm.    | Estrofes       | Pàgines | Folis | Bifolis |
|---------|----------------|---------|-------|---------|
| 102-103 | 29 + 7T = 37   | 12,33   | 6     | 3       |
| 104-10  | 536 + 28 = 64  | 22,33   | 12    | 6       |
| 106-107 | 61 + 10TT = 73 | 24,33   | 12    | 6       |

Com podem veure, aquests poemes podien haver circulat en grups d'un o de dos quaderns de tres bifolis (qui sap si, en els dos darrers casos, en senions), un format homogeni, estandarditzat, que repetia el mateix mòdul de còpia que hem pogut observar per a la primera versió del cançoner que estimem en les cent primeres composicions. La hipòtesi de Di Girolamo em sembla, doncs, força apropiada al problema que estem debatent.

En conclusió, la transmissió textual de l'obra de March se'ns manifesta particularment complexa; avui només he pogut ocupar-me d'un dels seus aspectes més sorprenents, la homogeneïtat del format en els testimonis antics, la possibilitat d'una difusió dispersa, en petits grups de poemes, per a la darrera secció, i la coincidència de totes aquestes característiques en un model homogeni, que sembla procedir d'un arquetip prestigiós i, segurament, autorial. Em sembla que properament podré donar més llum sobre la transmissió del nucli del seu cançoner, al meu parer sortit del mateix autor; de tota manera, una visió definitiva d'aquests problemes exigirà sempre un estudi aprofundit de la transmissió poema a poema, de la qual estem encara molt allunyats.

VICENÇ BELTRAN  
Universitat de Barcelona

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALTAMURA, Antonio (1962), *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Napoli, Fausto Fiorentino («Collana di Studi e Testi di Letteratura», 3).
- (1978), *La lirica napoletana del Quattrocento*, Napoli, Società Editrice Napoletana («Studi e Testi di Letteratura Italiana», 14).
- ARAMON I SERRA, Ramon (1938), *Cançoner dels Masdovelles (Manuscrit 11 de la Biblioteca de Catalunya)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans / Biblioteca de Catalunya.
- (1947-1948), «Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista», *Estudis Romànics*, 1, pp. 159-188.
- (1997), *Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

- ARCHER, Robert (1985), *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- (1990-1991), «El manuscrit N d'Ausiàs March a la Hispanic Society of America», *Llengua & Literatura*, 4, pp. 359-422.
- (1993), «Ausiàs March en sus manuscritos: reevaluación de tres problemas fundamentales», *Hispanófila*, 107, pp. 43-57.
- (1996), «El llegat ausiasmarquià d'Amadée Pagès», *Llengua & Literatura*, 7, pp. 291-315.
- (1997), Ausiàs March, *Obra completa* (vol. i) i *Apèndix* (vol. ii), Barcelona, Barcanova.
- AUFERIL, Jaume (1986), «La Sort d'Antoni Vallmanya i el cercle literari de Valldonzella», dins *Studia in Honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. 1, pp. 37-77.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1961), *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi, 1961. [Reeditada amb el títol *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 572), 1993, enriquida per Lino Leonardi amb una completa actualització bibliogràfica.]
- BELTRAN, Vicenç (1995), «Dos *Liederblätter* probablement autògrafs de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 41-71.
- (1998), «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, 78, pp. 49-101.
- (2003), «Martin Codax o el poeta intemporal», <[http://cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Codax/estudio.shtml](http://cervantesvirtual.com/bib_autor/Codax/estudio.shtml)>.
- (2003), «La disfressa de l'amor cortès: Joan Berenguer de Masdovelles i el seu cançoner», *Cancionero General*, 1, pp. 9-28.
- BOHIGAS, Pere, ed. (1952-1959), Ausiàs March, *Poesies*, 5 vols., Barcelona, Barcino.
- CABRÉ, Lluís & Jaume TURRÓ (1995), «"Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario": La poesia i d'Ausiàs March i la tradició petrarquista», *Cultura Neolatina*, 55, pp. 117-136.
- CAHNER, Max (1980), «Llengua i societat en el pas del segle xv al xvi. Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països Catalans», en J. Bruguera i J. Massot i Muntaner, eds., *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Cultura Catalanes (Andorra, 1-6 d'octubre de 1979)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 183-256.
- CARERI, Maria (1994), «Ressemblances matérielles et critique du texte: exemples de chansonniers provençaux», *Revue des Langues Romanes*, 98, pp. 79-98.
- CHINER GIMENO, Jaume J. (1997), *Ausiàs March i la València del segle xv (1400-1459)*, València, Generalitat Valenciana / Consell Valencià de Cultura.
- DE NIGRIS, Carla (1988), *Juan de Mena. Poesie minori*, Napoli, Liguori.
- DI GIROLAMO, Costanzo (1996), *Pagine del canzoniere*, Napoli (edició privada i numerada).
- (1998), *Pagine del canzoniere*, Milano/Trento, Luni editrice.

- (1998-1999), «El *Cançoner* d'Ausiàs March», *Canelobre*, 39-40, pp. 69-76.
- (1999), «Il 'canzoniere' di Ausiàs March», dins Rafael Alemany, ed., *Ausiàs March i el món cultural del segle xv*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana («Symposia Philologica», 1), pp. 45-58.
- DILLA, Xavier (2000), *En passats escrits. Una lectura de la poesia d'Ausiàs March*, Barcelona, Empúries («Biblioteca Universal», 134).
- ESCARTÍ, Vicent Josep (1997), *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*, València, Bancaixa / Universitat de València / Generalitat Valenciana / Biblioteca Nacional.
- (1999), «Encara sobre València i Ausiàs March al segle xvi», dins Rafael Alemany, ed., *Ausiàs March i el món cultural del segle xv*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana («Symposia Philologica», 1).
- FERRATÉ, Joan (1992), *Llegir Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1994), *Les poesies d'Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1986), *O som de Martin Codax*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- FUSTER, Joan (1989), «Lectures d'Ausiàs March en la València del segle xvi», *Llibres i problemes del Renaixement*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GRÖBER, Gustav (1877), «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, II, pp. 337-670, en particular pp. 337-358.
- MANDALARI, Mario (1885), *Rimatori napoletani del Quattrocento*. [Con prefazione e note di... Dal Cod. 1035 della Bibl. Nazionale di Parigi, per cura de' dottori Giuseppe Mazzatinti ed Antonio Ive Caserta, Ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1979.]
- MASSÓ I TORRENS, Jaume (1913-1914), «Bibliografia dels antics poetes catalans», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 5, pp. 3-276.
- MENDIA, Lia (1989), *Le poesie di Lope de Stúñiga*, Napoli, Liguori.
- (1995), «La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona: note su alcune tradizioni testuali», *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 173-186.
- MESSER, Arm.-Ad. (1912), *Le codice aragonese. Étude générale. Publication du manuscrit de Paris. Contribution à l'histoire des aragonais de Naples*, Paris, Champion.
- PAGÈS, Amadeu (1907), «Étude sur la chronologie des poésies d'Auzias March», *Romania*, 36, pp. 203-223.
- (1912), *Ausias March et ses prédécesseurs: essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1912. [Que cito per la versió catalana de Víctor Gómez, *Ausiàs March i els seus predecessors*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1990.]
- (1912-1914), *Les Obres d'Auzias March. Edició crítica*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, reimpressió facsimilar de València, Consell Valencià de Cultura, 1991.
- Qüestió entre lo vescomte de Rocabertí e mossèn Jacme March sobre lo departiment de l'estiu e de l'ivern. Vers figurat i escondit fer per en Llorenz Mallol*, Barcelona, Industrias del Papel, 1932.
- RAMÍREZ I MOLAS, Pere (1970), *La poesia d'Ausiàs March. Anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics*, tesi de doctorat, Basilea.



- (1980), «El problemàtic cant 128 d'Ausiàs March i la tradició manuscrita», *Estudis Universitaris Catalans. xxiv. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, Barcelona, Curial, vol. 2, pp. 497-512.
- (1981), «Un manuscrit inèdit d'Ausiàs March», *Estudis de Llengua i Literatura Catalana*, 9, *Homenatge a Josep M. Casacuberta*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1981, pp. 119-133.
- RIQUER, Martí de (1946), *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1979), «Re-imaginaciones de Ausias March», *Rassegna Iberistica*, 4, pp. 3-60.
- SANTAGATA, Marco (1979a), *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana editrice.
- (1979b), *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.
- (1993), *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- SCOLES, Emma (1967), *Carvaljal. Poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- SGRÒ, Simona (2003), *Il canzoniere napoletano-aragonese della Biblioteca asanatense (Ms. 1098): edizione e studio*, tesi di Laurea inèdita, Roma, Università «La Sapienza», Facoltà di Lettere e Filosofia.
- VÀRVARO, Alberto (1964), *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori.
- VILLALMANZO, Jesús (1999), *Ausiàs March. Col·lecció documental*, València, Institutió Alfons el Magnànim / Diputació de València.
- WALLENSKOLD, Axel (1917), «Le manuscrit Londres, Bibliothèque de Lambeth Palace, Misc. Rolls 1435», *Mémoires de la Société Néophilologique de Helsingfors*, 4, pp. 3-40.