

eds.

Luigi Giuliani, Victoria Pineda

Estemática: el Siglo de Oro por las ramas

Actas del XVII Taller Internacional
de Estudios Textuales



FIU
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

MODERNA/COMPARATA

ISSN 2704-5641 (PRINT) - ISSN 2704-565X (ONLINE)

– 42 –

MODERNA/COMPARATA

Editor-in-Chief

Anna Dolfi, University of Florence, Italy

Scientific Board

Marco Ariani, Roma Tre University, Italy

Enza Biagini, University of Florence, Italy

William Marx, Collège de France, France

Giuditta Rosowsky, Vincennes-Saint-Denis Paris 8 University, France

Evangelia Stead, University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France

Nicola Turi, University of Florence, Italy

Gianni Venturi, University of Florence, Italy

Estemática: el Siglo de Oro por las ramas

Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales

eds.

Luigi Giuliani, Victoria Pineda

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2025

Estemática: el Siglo de Oro por las ramas : actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales / eds. Luigi Giuliani, Victoria Pineda. – Firenze : Firenze University Press, 2025.
(Moderna/Comparata ; 42)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221507515>

ISSN 2704-5641 (print)
ISSN 2704-565X (online)
ISBN 979-12-215-0750-8 (Print)
ISBN 979-12-215-0751-5 (PDF)
ISBN 979-12-215-0752-2 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs
Front cover image: M0005418: *Aruni (dragon plant) from Erbario Medicinale, 15th century.* Source: Wellcome Collection. Licence: Public Domain Mark

La preparación del presente volumen ha sido financiada por el programa de la Unión Europea *Next Generation EU*, en el marco del PRIN 2022, proyecto *Early Modern Spanish Theater (1570 - 1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources (2022SA97FP)* – CUP J53D23013540006.

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2025 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Índice

Introducción	
Por las ramas del Siglo de Oro: perspectivas sobre la estemática <i>Luigi Giuliani, Victoria Pineda</i>	7
Editar el teatro de Lope con <i>stemma</i> : sentido y lección <i>Gonzalo Pontón</i>	13
Contra el texto base: apuntes a partir de algunas ediciones de teatro español del siglo XVII <i>Fernando Rodríguez-Gallego</i>	37
Subarquetipos perdidos y otros fantasmas del teatro del Siglo de Oro <i>Luigi Giuliani</i>	81
Su un problema ricorrente nelle edizioni di testi teatrali. Qualche esempio italiano e una proposta terminologica <i>Paolo Trovato</i>	97
Ecdótica, estemática y cancioneros <i>Vicenç Beltran</i>	107
Cancioneros en Roma: el caso de un manuscrito (impertinente) con poemas de Pedro de Padilla (Vat.Reg.Lat. 1635) <i>Patrizia Botta</i>	123
Estemática y bibliografía material en la novela corta del Barroco <i>Rafael Bonilla Cerezo</i>	151

Asedio estemático y tipofilológico a la primera narrativa (1612-1623) de Salas Barbadillo <i>Marta Fabbri</i>	205
Observación y práctica: limitaciones del método genealógico (o del editor) en la edición de una obra de Quevedo <i>Fernando Plata Parga</i>	231
Índice de obras y autores citados	251

INTRODUCCIÓN

Por las ramas del Siglo de Oro: perspectivas sobre la estemática¹

Luigi Giuliani, Victoria Pineda

Los Talleres Internacionales de Estudios Textuales nacieron en 2004 en la Universidad de Extremadura, al calor de las inspiraciones y las emociones que despertaron en nosotros los primeros *colloquia* de la recién fundada European Society for Textual Scholarship (ESTS) en Copenhague (2003) y Amberes (2004), y también el congreso de Nueva York de 2003 de su “asociación-madre”, la americana Society for Textual Scholarship (STS). Aquellos encuentros nos empujaron primero a proponerle a la ESTS la celebración en Alicante de su primer congreso (co-organizado por las universidades de Extremadura, Alacant, Lleida y Autònoma de Barcelona), y luego a imaginar la posibilidad de reproducir en España ese modelo —centrado en la reflexión teórica y metodológica, y transversal con respecto de las tradiciones filológicas nacionales— en actos de menor envergadura y con periodicidad anual.

Desde su primera edición —que inauguró Alberto Blecua en 2004 en Cáceres— los Talleres han mantenido la misma estructura: un número reducido de especialistas, no necesariamente afines por su campo de investigación o su orientación metodológica, comparten dos días de ponencias y debates. Tras

¹ La preparación de esta introducción y del presente volumen ha sido financiada por el programa de la Unión Europea Next Generation EU, en el marco del PRIN 2022, proyecto Early Modern Spanish Theater (1570 - 1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources (2022SA97FP) – CUPJ53D23013540006.

Luigi Giuliani, University of Perugia, Italy, luigi.giuliani@unipg.it, 0000-0002-0204-7203
Victoria Pineda, University of Extremadura, Spain, mvpineda@unex.es, 0000-0002-8649-7227

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Giuliani, Victoria Pineda, *Por las ramas del Siglo de Oro: perspectivas sobre la estemática*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.02, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 7-11, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

nueve ediciones en la Universidad de Extremadura, los Talleres se trasladaron por un año a la Universidad de Córdoba (2013) y desde 2014 se celebran en la Università degli Studi di Perugia. A partir de la edición XIV y durante tres años, gracias a la financiación del “PRIN 201582MPMN – Il teatro spagnolo (1570-1700) e l’Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali”, de cada Taller ha salido publicado un volumen monográfico con las respectivas actas, en las cuales se abordaban aspectos de la edición de textos teatrales: las acotaciones (XIV Taller), el diálogo (XV) y la puntuación (XVI) (Giuliani y Pineda 2018; 2020a; 2020b).

Tras una interrupción de cuatro años y en el marco de un nuevo PRIN, hemos reanudado la serie de los Talleres eligiendo como hilo conductor del encuentro un tema de mayor alcance que completara la visión de la ecdótica de los textos teatrales y al mismo tiempo la insertara en el contexto de la transmisión textual del Siglo de Oro.

La ecdótica española ha conocido en los últimos cuarenta años un impulso excepcional gracias al esfuerzo de dos gigantes, Alberto Blecua y Francisco Rico, que, desde perspectivas a menudo opuestas y bebiendo con inteligencia de fuentes extranjeras (la tradición italiana y la *material bibliography* anglosajona, respectivamente) han plantado en España la semilla de una crítica textual con perfil propio, superando tanto la venerable praxis de un Cotarelo y de un Menéndez Pidal como otras aportaciones valiosas, aunque aisladas, de un Germán Orduna y una Luisa López Grigera. Porque, más allá del esmero y la brillantez de sus ediciones, lo que ha connotado la labor de Blecua y de Rico siempre ha sido su afán por acompañar la atención hacia un texto concreto con la construcción de discursos de orden teórico y metodológico. En sus artículos, en las introducciones y en las notas de sus ediciones, los dos han sabido dialogar —a veces explícitamente, otras de forma solapada— entre ellos y, sobre todo, con la tradición filológica europea, dejando una huella que seguirá marcando durante mucho tiempo nuestro campo de estudios.

Ese diálogo —nacido alrededor de la eficacia del método de Lachmann cuando este se aplica a la transmisión impresa— desembocó en la polarización de diferentes visiones sobre el problema de la detección, la interpretación y la enmienda del error, con todas sus premisas y consecuencias sobre la filiación correcta de los testimonios. Esas reflexiones guiaron y a la vez se forjaron al calor del trabajo de proyectos financiados con fondos públicos y de iniciativas editoriales particulares dedicadas a la edición crítica de los clásicos de la literatura española: la teoría, pues, iba de la mano de la práctica ecdótica en la tarea de edición de los textos teatrales del Siglo de Oro² —o de las obras completas

² Entre ellos: Prolope, fundado por Alberto Blecua, y los proyectos de edición de las obras dramáticas de Calderón (dir. Luis Iglesias Feijoo), Mira de Amescua (dir. Agustín de la Granja), Rojas Zorrilla (Rafael González Cañal y Germán Vega García-Luengos), Moreto (dir. María Luisa Lobato), Cervantes (dir. Luis Gómez Canseco), Juan Pérez de Montalbán (dir. Claudia Demattè), Luis Vélez de Guevara (dir. George Peale), Antonio de Solís (dir. Frédéric Serralta).

de Quevedo (en el proyecto dirigido por Alfonso Rey), de los cancioneros de la Biblioteca Corsiniana de Roma (dirigido por Patrizia Botta), del fondo teatral manuscrito de la Real Biblioteca (Gondomar Digital, dentro del PRIN coordinado por Fausta Antonucci que patrocina el Taller de este año), de la novela corta del Barroco (dirigido por Rafael Bonilla Cerezo), entre otras empresas—; y en hazañas editoriales como la de la Biblioteca Clásica, que empezó sus andanzas en la editorial Crítica de Barcelona bajo la dirección de Francisco Rico y que ahora se publica en el ámbito de la Real Academia.

La XVII edición los Talleres Internacionales de Estudios Textuales se inauguró en el Departamento de Letras de la Università degli Studi di Perugia el 6 de mayo de 2024, día de san Pedro Nolasco, reunió a nueve especialistas para que aportaran distintas perspectivas sobre la transmisión de diferentes géneros literarios. Las versiones ampliadas de sus ponencias, completas con los *stemmata* e ilustraciones que se presentaron en su momento, no aspiran solo a ofrecer unos determinados *case studies*, sino que, respondiendo a la petición de los organizadores, apuntan a ilustrar procedimientos, hipótesis y teorías.

Las primeras cuatro ponencias tuvieron como objeto la transmisión del teatro. Gonzalo Pontón, actual director del grupo de investigación Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona, ilustró la metodología empleada por su grupo en la edición crítica de las *Partes de comedias* de Lope de Vega, haciendo hincapié en cómo durante el proceso se conjugó el análisis de los datos bibliográficos y la información proporcionada por el *stemma* de cada *Parte*. En particular, una nueva consideración de las decisiones de algunos de los editores de las *Partes XXII* y *XXIII* nos permite atisbar la importancia del *stemma* como herramienta para la hermenéutica del texto.

Por su parte, Fernando Rodríguez-Gallego destacó las dificultades y las contradicciones implícitas en la selección de un texto-base para elegir las variantes sustanciales en *stemmata* bipartitos. Los ejemplos sobre los que Rodríguez-Gallego construyó su razonamiento se tomaron de comedias de varios dramaturgos. El riesgo es el que el editor confíe demasiado en la lógica mecánica del texto-base, abdicando así de su responsabilidad y alejándose realmente de la última voluntad del autor.

Luigi Giuliani consideró dos tipologías de “testimonios-fantasma” en la tradición impresa: las ediciones cuya existencia —conjeturada a partir de datos bibliográficos— entorpece la labor de algunos editores críticos a la hora de reconstruir la transmisión de una obra, y la creación de subarquetipos perdidos que se da frecuentemente en los *stemmata* constituidos por *sueltas*. Este segundo fenómeno se estudia a partir de la comparación entre el *stemma* (que se considera también como reflejo de las disposiciones legales y administrativas, y las relaciones comerciales entre libreros e impresores) y el llamado «árbol real», es decir, la totalidad de las ediciones de una determinada obra que se imprimieron realmente.

En la óptica comparatista que siempre ha distinguido los Talleres, se invitó a Paolo Trovato para que ilustrase casos de la transmisión de textos teatrales italianos. Trovato analizó el caso de las llamadas «varianti performative», es decir,

modificaciones de los guiones debidas a la necesidad, por parte de las compañías, de adaptarlos a distintas representaciones teatrales que respondieran a los horizontes de expectativas del público de distintos lugares y distintas épocas. Los ejemplos están sacados de la *Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, de la *Aminta* de Torquato Tasso y de la *Cortigiana* di Pietro Aretino.

Las dos intervenciones siguientes abordaron los problemas ecdóticos de la edición de colecciones de poesía. Vicenç Beltran ilustró las dificultades que supone la edición de cancioneros que contienen las obras de un único poeta y de los misceláneos, recopilados por lectores que reunieron poemas de múltiples autores. Beltran se centró en las variantes de dos cancioneros con las obras del Marqués de Santillana, el ms. 2655 de la Universidad de Salamanca (SA8) y el ms. 80 de la Biblioteca Pública de Toledo (TO1). La disyuntiva consiste en editar el cancionero en su integridad o trazar el *stemma* de cada poema para realizar la edición crítica de las obras de un único autor. De ambos planteamientos hay muestras en la praxis filológica asentada a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días.

Patrizia Botta analizó la tradición de tres poemas de Pedro de Padilla comparando las versiones contenidas en el autógrafo de 1578, y en cancioneros de finales del siglo XVI, con el códice Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana. Este presenta variantes más arcaicas, que coinciden con las del autógrafo y que testimonian la circulación temprana de las obras de Padilla, variantes que se han conservado probablemente por el carácter periférico de Italia en la transmisión de la lírica española de la época.

Dos ponencias se dedicaron a la transmisión de la narrativa breve poscervantina. Rafael Bonilla Cerezo examinó veintiséis colecciones de novelas cortas, desde el *Lazarillo de Manzanares* de Juan Cortés de Tolosa (1620) a las *Navidades de Madrid* de Mariana de Caravajal y Saavedra (1663), lo que permite la aplicación de herramientas crítico-genealógicas (a menudo conjuntamente con el análisis bibliográfico) para establecer su filiación y llevar a cabo su edición. El autor destaca la necesidad de cotejar no solo todas las ediciones existentes sino también varios ejemplares para detectar posibles variantes de estado. Al mismo tiempo, reseña las ediciones modernas de dichas obras y comenta las decisiones de los filólogos de los siglos XX y XXI.

Muy estrechamente relacionada con la anterior, la ponencia de Marta Fabbri abordó la tradición textual de las primeras obras narrativas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (*La hija de Celestina*, de 1612; *La ingeniosa Elena*, de 1614; *El caballero puntual*, de 1614 y 1619; *Corrección de vicios*, de 1615; *Casa del placer honesto*, de 1620; *El necio bien afortunado*, de 1621; y *Don Diego de Noche*, 1623), para cuya edición subraya la validez y utilidad del método neolachmanniano, aplicado conjuntamente con los principios de la tipofilología.

Fernando Plata reflexionó sobre las limitaciones del método a la hora de filiar textos breves y de circulación clandestina e inicialmente anónima como el memorial *Católica, sacra, real Majestad* (1638-1639) de Francisco de Quevedo, del que sobreviven cuarenta y seis manuscritos y un impreso, que transmitieron tres versiones distintas del texto. La presencia de huellas de contamina-

ción hace que sea casi imposible trazar un *stemma* que aclare la filiación de todos los testimonios.

Los casos prácticos y reflexiones teóricas expuestos en las ponencias y los debates que siguieron a cada una de ellas, y que de alguna manera han ayudado a configurar los trabajos finales, conforman un panorama desde el que continuar pensando en la validez, los instrumentos y los límites metodológicos de quienes nos ocupamos de editar los textos literarios del Siglo de Oro en nuestros días.

Bibliografía

- Giuliani, Luigi, y Victoria Pineda, eds. 2018. *“Entra el editor y dice”: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*. Venecia: Edizioni Ca’ Foscari (Biblioteca di Rassegna Iberistica 10).
- Giuliani, Luigi, y Victoria Pineda, eds. 2020a. *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. Florencia: Firenze University Press.
- Giuliani, Luigi, y Victoria Pineda, eds. 2020b. *El punto y la voz. La puntuación de los textos teatrales (siglos XVI-XVIII)*. Pisa: Pisa University Press.

Editar el teatro de Lope con *stemma*: sentido y lección

Gonzalo Pontón

La obra dramática de Lope de Vega constituye un cuerpo textual gigantesco, superior al millón de versos, integrado por algo más de 360 comedias auténticas, conservadas en una multiplicidad y diversidad de testimonios manuscritos e impresos. A la edición crítica de ese corpus se ha consagrado el grupo de investigación Prolope desde sus orígenes en 1990. Es mucho tiempo (no solo cronológico, sino también en la evolución contemporánea de los estudios textuales), son muchas comedias editadas y publicadas (cuando escribo estas líneas, más de 250), muchas energías humanas e intelectuales concitadas y una casuística que bien puede calificarse de inacabable. Todo ello regido, desde el punto de vista ecdótico, por los dictados del método genealógico-crítico¹.

La edición del teatro de Lope se abordó desde el principio, en efecto, con *stemma*. Fue una decisión científica de Alberto Blecua, fundador, ideólogo y principal director de Prolope, sustentada en su convicción, ilustrada en decenas

¹ Para una visión de conjunto sobre la labor de Prolope, sus logros científicos y las dificultades ecdóticas enfrentadas, con ejemplos distintos de los que voy a proponer aquí, me permito remitir a Pontón (2022). Aunque hablo en nombre propio y las reflexiones que siguen son mías, quiero recalcar que lo hago también como director y *general editor* de un amplio colectivo cuyo trabajo resuena en mis reflexiones. Quiero agradecer a Victoria Pineda y Luigi Giuliani su indesmayable y valiosa dedicación a los estudios textuales desde los talleres organizados primero en Cáceres y luego en Perugia, así como su enigmática convicción de que valía la pena incluir las páginas que siguen en el presente volumen.

de trabajos (véanse simplemente Blecua 1983 y 2012) y propagada a través de sus discípulos, de que el llamado método neolachmanniano supone una herramienta de primer orden, insustituible, a la hora de llevar a cabo ediciones filológicas que puedan considerarse críticas, también cuando este método se emplea más allá del marco de la transmisión manuscrita de textos clásicos grecolatinos, materia sobre la que se definió originalmente².

1. Heurística: una tipología editorial como pauta

Junto a esta toma de partido metodológica, otra circunstancia decisiva en el *modus procedendi* ha sido la importancia concedida, a la hora de organizar el trabajo de edición, a la forma editorial dominante en la transmisión del teatro del siglo XVII. Como es sabido, la obra dramática de Lope se difundió fundamentalmente en impresos y en vida del autor, en las colecciones de doce piezas llamadas *partes de comedias*, así como en otras modalidades impresas pero en lo fundamental deudoras de esta, que a menudo —desde un determinado momento, el año 1617, y hasta su muerte en 1635— estuvo bajo el control del propio dramaturgo. El modelo de las *partes*, que nace por y para Lope, fue hegemónico durante los primeros decenios del siglo XVII y condicionó la circulación impresa no solo de su teatro, sino del de la mayoría de autores áureos, de Tirso a Calderón, de Ruiz de Alarcón a Pérez de Montalbán o Moreto (Moll 2011, 219-42; Giuliani 2010; Gómez Sánchez-Ferrer 2015; Pontón 2017).

Estas circunstancias materiales reclaman, a la hora de la edición crítica, dos vectores fundamentales de ataque. En primer lugar, se impone atender a la transmisión de la *parte* en bloque, como un todo, lo que exige una caracterización del conjunto de los testimonios comunes a doce comedias de un mismo autor, que orientan lo principal del trabajo textual y que decretan, con pocas excepciones, que la *princeps* es la edición de la que derivan las demás impresiones (cuando las hay), y por lo tanto que aquella es la edición de referencia. Junto con ello, se debe atención a la tradición específica de cada testimonio, con documentos adicionales que obedecen a una tipología más amplia y también sobradamente conocida: autógrafos y apógrafos, con una fortísima huella autorial y gran autoridad, aunque no incontestable en cada detalle; manuscritos no *descripti*, habitualmente con huellas de uso escénico y muy significativas discrepancias textuales con respecto a otros testimonios, más pronunciadas cuanto más tempranas son las comedias; ediciones independientes, como las comedias sueltas, las comedias integradas en recopilaciones de varios autores, las piezas insertas en obras misceláneas, etc.

Aunque la *parte* establece el marco de producción de las ediciones críticas actuales, el objetivo no es editar la *parte de comedias*, sino cada comedia de esa

² La historia, avatares y transformaciones del «método de Lachmann» ha sido trazada e ilustrada por grandes maestros, sobre todo italianos; baste con mencionar a Timpanaro (1963), Orlandi (1995) y Trovato (2014). Véanse también Blecua (1983), Reenen y Mulken (1996) y Roelli (2020).

parte, considerando toda su genealogía, tanto la común como la específica. De ahí que se practique la *recensio* de toda la tradición conservada y se proceda a una *collatio* completa, ya que lo que se persigue es editar críticamente cada comedia desde la atención a las vicisitudes únicas de su transmisión. La *parte*, en suma, es el molde histórico, editorial y textual que ha condicionado y organizado hasta ahora la presentación pública del trabajo de edición y que ha permitido un abordaje colectivo, que simplifica tareas y evita reiteraciones.

2. Un enfoque múltiple y consciente de sus límites

De acuerdo con la historia misma del desarrollo del método genealógico-crítico, no solo se atiende a cada testimonio en tanto que sede de datos relevantes para establecer la filiación y, por esa vía, reconstruir el arquetipo y ofrecer un texto científicamente depurado, sino que se lo percibe y estudia como parte de una diacronía, la historia —casi siempre fragmentaria— de la transmisión del texto. Dado que se trata de una tradición impresa iniciada a principios del siglo XVII y de un autor sumamente popular, no es raro que en un número elevado de ocasiones dispongamos de una cantidad muy importante de testimonios en un tiempo de producción-copia muy ceñido y que podamos datarlos con gran seguridad, circunstancia que convierte a este material en un excelente banco de pruebas sobre filiación estemática³.

No sobraré explicar, aun sin entrar en detalles, que tanto las características de la *parte de comedias* como objeto histórico cuanto la voluntad de exhaustividad implican necesariamente conexiones con otras metodologías. Ante los autógrafos de Lope, conservados en número de cuarenta y cuatro —una cantidad completamente extraordinaria—, hay que atender a procesos de génesis autorial, autocopia, cambios *in itinere* e intervención de otras manos en el trayecto hacia los escenarios. No hay que olvidar tampoco a la paleografía y, ahora, a las humanidades digitales y la inteligencia artificial, por sus técnicas de lectura e identificación automáticas. Ante un impreso, es imprescindible adoptar la mirada propia de la bibliografía material, con una comprensión cabal de los procesos de realización del libro áureo, la descripción precisa de cada edición, su correcta adscripción al taller que la produjo, en el caso de ediciones clandestinas y de «sueltas» sin pie de imprenta, y la colación de más de un ejemplar —idealmente, todos los disponibles— de una misma estampa, en busca de emisiones distintas, correcciones en prensa, reimpressiones no declaradas, recopilaciones facticias y otros datos relevantes. Son confluencias metodológicas que permiten hablar, por lo que respecta a la edición de Lope, de una *ecdótica* del texto teatral, en el sentido plural, complejo, que alberga el término⁴.

³ No es infrecuente que el *stemma* se corresponda —o quepa pensar que se corresponde, cuando hay autógrafo— con el llamado «árbol real», es decir, con la totalidad de los testimonios realmente existentes. Sobre esta distinción puede verse Trovato (2020, 114).

⁴ Resulta imposible detallar aquí todos estos aspectos con la bibliografía oportuna. Me limitaré a destacar, para los autógrafos, a Presotto (2000), Crivellari (2013) y Boadas (2018). Para la bibliografía material, desde las investigaciones de Moll (reunidas en Moll 2011) y

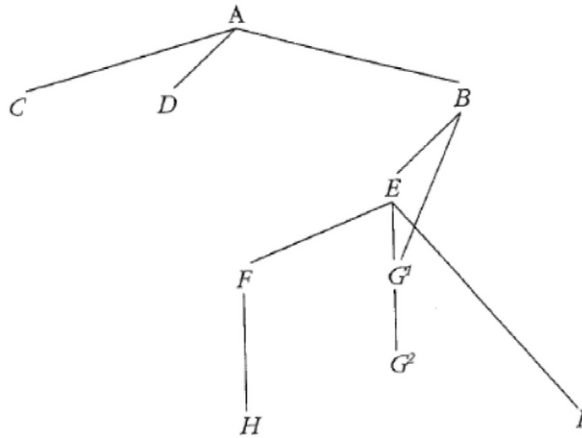
Junto con lo indicado, otra particularidad inescapable radica en la naturaleza problemática del «texto» teatral. En este sentido, es evidente que cualquier procedimiento orientado a la búsqueda y el establecimiento de un texto «original» del teatro, al margen de la diversidad de «agentes del cambio textual» (por decirlo con McGann 1991), podrá siempre ser cuestionado⁵. Aunque es un problema teórico que desborda los límites de la presente ocasión, quiero señalar que el criterio de Prolope es claro: aspiramos a editar con la mayor precisión lo que se ha denominado el «texto pre-eventivo», en la consciencia de que este no se corresponde exactamente con una entidad material existente, identificable de manera no problemática con el autógrafo en limpio de Lope. Y ello por dos razones fundamentales: primero, porque nunca ha existido como un objeto estable, como la más somera aproximación a cualquiera de esos manuscritos de puño y letra confirma; segundo, porque hay elementos en ese autógrafo que no es interesante conservar o que se impone restituir (las grafías de autor o la puntuación, fluctuante la primera y debilísima, cuando no inexistente, la segunda: Greg 1950-1951; Bleuca 2012, 319-42). Que el «texto original de Lope» no se corresponda con un documento no cambia el objetivo, que es reconstruir un texto que se acerque en la mayor medida posible a aquel que el ingenio vendió a una compañía teatral para su representación. Otros avatares de la transmisión, que atestiguan su vida sobre las tablas, son sin duda interesantes pero no forman parte de nuestro empeño como editores, aunque sí como estudiosos del teatro en escena. En buena medida (aunque a veces no lo admitamos, y aunque tengamos muy en cuenta en las ediciones el valor escénico de las acotaciones, la relevancia de los apartes o el recurso a una puntuación suelta, expresiva, que sugiera la declamación escénica), editamos el teatro como poesía. Somos conscientes de lo reductivo de esa decisión, pero al mismo tiempo es la única que concuerda con un proceso de restitución textual basado primordialmente en el método genealógico-crítico. Ahí, el método sirve al objetivo y el objetivo queda circunscrito a lo que el método puede ofrecer.

3. Primer ejemplo: el *stemma* de la *Parte I*

Podemos ilustrar los resultados, y su alcance, con el primer *stemma* del grupo, el que preparamos para la edición de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (1604), conocida como *Parte I*, que es la que cuenta, con mucha diferencia, con el mayor número de testimonios comunes (Campana et al. 1997). Es el siguiente:

la sistematización de Rico (2000 y 2005), debo remitir también al conjunto de prólogos a las *partes* en las ediciones de Prolope, así como al monográfico coordinado por Fernández García y Ramos (2020). Un antecedente valioso, producto de la rica tradición del hispanismo anglosajón, es Casa y McGaha (1985), único en su momento. Sobre las sueltas, además del catálogo de Profeti (1988), pueden verse Vega García-Luengos (1994) y Ulla Lorenzo (2020), entre otras aportaciones suyas.

⁵ Sobre ello hago más las reflexiones de Scannapieco (2014), así como las de Vescovo (2022) y Pieri (2022).



Stemma de la *Parte I*. Ediciones y siglas: Zaragoza, Angelo Tavano, 1604 (A); Valladolid, Luis Sánchez, 1604 (B); Lisboa, Jorge Rodríguez, 1605 (C); Valencia, Gaspar Leget, 1605 (D); Valladolid, Juan de Bostillo, 1605 (E); Amberes, Martín Nucio, 1607 (F); Valladolid, Juan de Bostillo, 1609 (G); Milán, Juan Bautista Bidelli, 1619 (H); Zaragoza, Juan de Larumbe, 1626 (I).

El trabajar con doce comedias — más otros elementos, como loas y entremeses, presentes solo en algunas ediciones — aportaba suficiente material textual para que fuese posible detectar errores significativos, conjuntivos y separativos, en cada nudo de la tradición. Si se hubiese abordado en solitario la edición crítica de una de estas comedias, los resultados no habrían sido tan sólidos ni se habrían revelado algunas particularidades de la transmisión, como el hecho de que la edición G (Valladolid, Juan de Bostillo, 1609) se compuso a partir de dos mitades, una proveniente de la primera impresión del mismo taller (E, 1605) y otra del modelo de esta, también vallisoletano (B, Luis Sánchez, 1604). En el mismo sentido, la precaución de cotejar más de un ejemplar de cada edición permitió descubrir, nuevamente en el caso de G, que lo que parecía una sola tirada eran en realidad dos impresiones bajo una misma portada, probablemente no simultáneas sino sucesivas.

El análisis de las variantes se reveló indispensable para filiar correctamente un testimonio de las ramas bajas, el último, la edición de Zaragoza, Juan de Larumbe, 1626 (I), resultado del empleo de una edición precedente (E) para las comedias y de la *princeps* zaragozana (A) únicamente para el «Prólogo al lector». Una descripción desde la bibliografía material, que no entrara en el examen de las variantes (como la que en su día había realizado Profeti 1988, cuyo mérito por otro lado es inmenso), habría inducido a error. Ciertamente que ello no habría tenido implicaciones para el establecimiento del texto crítico, por ser un *descriptus*, pero en otras circunstancias podría haberlas tenido, y en cualquier caso la reconstrucción de las relaciones históricas entre los testimonios habría adolecido de imprecisiones.

El principal escollo que la *collatio* de la *Parte I* sacó a relucir se ubicó en las ramas altas, particularmente en la relación entre la segunda edición (*B*) y la *princeps*. La presencia de errores comunes a todos los testimonios muestra que la tradición impresa se remonta a un solo arquetipo, pero hay también lecciones singulares de *B* que sanan lugares concretos de forma notable. ¿Es *B* un testimonio innovador a partir de un modelo *A*? ¿Se trata de un caso de contaminación?, ¿de una revisión autorial o cuando menos autorizada? La determinación de qué tipo de fenómeno general revelaban las variantes podía implicar decisiones distintas para los editores de las doce comedias, sobre todo en lo tocante a la adopción del llamado «texto base» para las adiaforas (concepto funcional pero no exento de problemas, según ilustra la contribución de Fernando Rodríguez-Gallego a este mismo volumen). Al no poder probarse la independencia de *B* con respecto a *A*, por la ausencia de errores separativos, se decidió el *stemma* de más arriba, que en el caso de las supuestas equipolentes *AB* implicaba seguir a la *princeps* y considerar las lecciones singulares de *B* como innovaciones sin fuerza autorial, aunque no por ello desdeñables: dado el carácter estragado de toda la tradición de la *Parte I*, se dio entrada —*emendatio ope codicum*— a las innovaciones de la segunda edición que podían razonablemente acreditarse como *meliores*.

A la postre, estas dificultades resultaron menores comparadas con el reto que, para varias de las comedias integradas en la *Parte I*, planteó la existencia de una tradición manuscrita independiente, con un estadio textual plagado de divergencias con respecto a la tradición impresa y que obligaba a situar la restitución del texto crítico en otro nivel conjetural, con dos ramas altas de textualidad no solo muy distinta, sino en ocasiones incompatible⁶. Tal circunstancia, enormemente enriquecedora para conocer la vida textual de las comedias más tempranas de Lope, en los orígenes de la consolidación no solo de su propuesta teatral, sino del mismo sistema de los teatros comerciales, planteaba serios interrogantes al editor, interrogantes que el *stemma* no podía resolver, por cuanto tocaba a la condición móvil del texto teatral, aunque ayudaba a situar el problema en su perspectiva diacrónica de transmisión. Ello restringía la validez de la *emendatio ope codicum* a los casos de errores palmarios del «texto base» en los que la otra rama no comprometía aspectos significativos del devenir dramático de la obra. También permitía colmar las lagunas más manifiestas, aquellas que la métrica delataba. Pero ¿qué hacer con otros casos análogos no confirmables por la métrica, como estrofas enteras o series de versos en un romance? Se planteaba la disyuntiva entre limitar la edición al arquetipo de los impresos, con sus características y errores —ámbito en el que la estemática cumplía su papel—, en la consciencia de que si se buscaba dar un «texto», este era claro y estable, aunque imperfecto; o bien sumergirse, en el intento de remontarse lo más posible hasta la palabra

⁶ Pueden verse los estudios de Campana (1997, 1553-556) sobre *El molino*, Campana y Mayol Ferrer (1997, 987-93) sobre *El nacimiento de Ursón y Valentín*, Pineda (1997, 1403-407) sobre *La amistad pagada*, Pontón (1997, 828-32) sobre *El hijo de Reduán* y Presotto (1997, 120-26) sobre *Los donaires de Matico*. Ténganse en cuenta también las apreciaciones de Bleuca (2012, 343-67).

original de Lope, en un ejercicio de lo que la tradición anglosajona ha denominado «edición híbrida», con no pocos problemas, muchos de ellos irresolubles⁷.

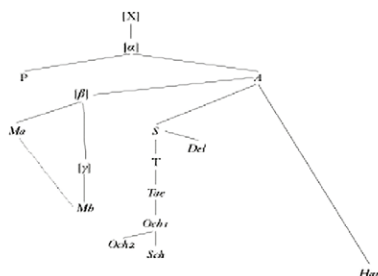
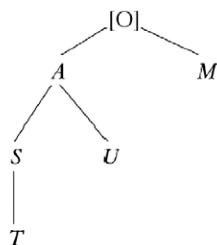
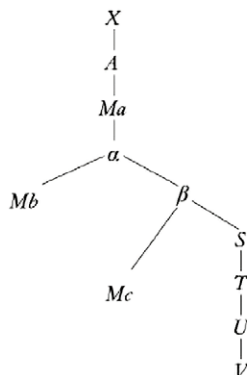
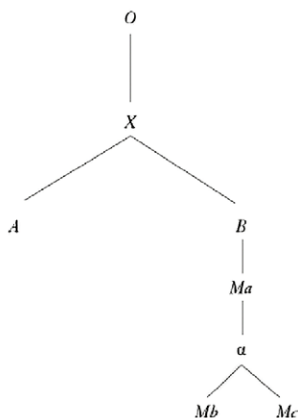
4. Las *Partes XXI* y *XXII*: lo que dice el *stemma* (y lo que no dice)

Ilustremos a continuación, mediante algunos ejemplos recientes, la validez y fecundidad de la estemática cuando se trata de editar el teatro de Lope. Para ello, me centraré en la casuística que ofrecen la *Veinte y una parte verdadera* y la *Ventidós parte perfeta* (ambas de 1635), las últimas publicadas por el grupo Prolope en el momento de celebrarse el simposio que originó esta reflexión⁸. Preparadas —o cuando menos planeadas— por Lope como una unidad y basadas por lo general en textos aceptables, aunque ni por asomo exentos de problemas, se publicaron póstumas, y en algún caso resulta evidente que el dramaturgo, a diferencia de lo que había procurado hacer desde la *Parte IX* (1617), no pudo controlar en su totalidad el proceso de reunión de piezas, ni mucho menos el de su edición (Fernández García, Rodríguez-Gallego y Valdés 2022; Antonucci y Presotto 2023). Entre estas *partes* y las inmediatamente anteriores (la *Parte Veinte* es de principios de 1625) mediaron diez años, en los que el negocio editorial, congelado en Castilla, se fue filtrando por otros cauces, de manera que, al publicarse las dos *partes* en 1635, no pocas de las veinticuatro comedias habían sido ya estampadas con anterioridad en la Corona de Aragón (o bien en la de Castilla —Sevilla más exactamente— bajo apariencia de publicarse en Barcelona, Valencia o Zaragoza), en otras recopilaciones o en ediciones *sueltas*, por lo general de identificación y datación no sencillas.

Así las cosas, de las veinticuatro comedias que componen estas dos *partes* tan solo cinco presentan una *recensio* elemental: son, en la *XXI*, *La bella Aurora*, *Los bandos del Sena* y *El piadoso aragonés* (las dos primeras con solo la *princeps* y la tercera con esa edición y el autógrafo), y en la *XXII* *Nadie se conoce* y *Amor, pleito y desafío* (la primera solo con la *princeps* y la segunda conservada únicamente en el autógrafo de Lope, porque lo que aparece en la *Parte* es una impresión de *Ganar amigos* de Juan Ruiz de Alarcón, equivocación o usurpación a todas luces imposible de achacar al autor). Las demás comedias presentan multiplicidad de testimonios, sobre todo en las ramas bajas de la tradición, tal como atestiguan algunos de los *stemmata* elaborados por los respectivos editores, que recogemos con carácter puramente ilustrativo, sin entrar en las conclusiones alcanzadas:

⁷ El problema teórico y sus límites prácticos se abordan con detenimiento en Pontón (2018, 432-63) a partir de la densa información textual que provee la comedia *El soldado amante*, compuesta en el decenio de 1590, publicada en la *Parte XVII* (1621) y conservada también en un manuscrito temprano. Para la cuestión de la *hybrid edition* en Shakespeare, y la fluctuación de los criterios editoriales, me limito a remitir, entre muchas referencias posibles, al útil resumen de Tronch (2021), con abundante bibliografía.

⁸ Al rematar estas líneas se halla en prensa una nueva remesa de doce comedias, la *Parte XXIII* (Vega 2024), que ya se habrá publicado cuando el presente volumen llegue a los lectores.



Stemmata de ¡Ay, verdades, que en amor...!, ed. F. Rodríguez-Gallego, en Vega (2022, I: 241), *El mejor alcalde, el rey*, ed. F. Antonucci, en Vega (2022, II: 27), *El premio del bien hablar*, ed. V. Pineda, en Vega (2022, II: 183) y *Por la puente, Juana*, ed. E. Di Pastena, en Vega (2022, II: 948).

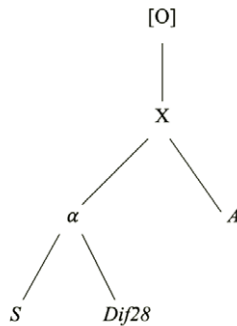
Pero no todos los editores han aportado un árbol: algunos han descrito las relaciones genealógicas de los distintos testimonios hasta donde les ha sido posible establecerlas, sin decidirse a aventurar un *stemma* (o sin considerarlo necesario). Escogeré tres de esas comedias y, después de sopesar las variantes acopiadas en los respectivos aparatos críticos, procuraré trazar el *stemma* más plausible de cada una de ellas. No me guía la voluntad de completar la tarea desde la ortodoxia del método, sino la de mostrar, a través de la pauta de representación genealógica, el modo como esta puede enriquecer la labor del editor, obligado entonces a «pensar estemáticamente», es decir, a sopesar cada variante —y las decisiones que implican— en una maraña de relaciones históricas entre los testimonios y como parte de una lógica de transmisión, error y enmienda textuales que el *stemma* cifra y hace visible⁹.

⁹ Confío en que los ejemplos que aduciré, procedentes de ediciones encargadas a apreciados colegas, se entiendan desde el reconocimiento a la calidad de su labor, que ofrece valiosas lecciones para la reflexión teórica y también, de forma inevitable, cabos sueltos de los que tirar.

Podemos empezar con *El labrador venturoso*, publicada en la *Parte XXII* y que cuenta, además de con esa edición autorizada —pero que en su caso no es la *princeps*—, con otros dos testimonios anteriores estampados en territorios de la antigua Corona de Aragón o presentados como tales: la *Veinte y tres parte* (S), con pie de Valencia, 1629 (pero en realidad una suelta sevillana), y la *Parte veinte y ocho* (*Dif28*), estampada en Huesca en 1634. La edición crítica ha corrido a cargo de Teresa Ferrer Valls (2023). El análisis de las variantes de los tres testimonios que recoge la editora revela la siguiente información¹⁰:

- 1) Existen errores comunes a toda la tradición conocida (así, vv. 710, 1296, 1393-96, 1424), que podemos clasificar como errores de arquetipo, no de original;
- 2) hay errores comunes entre S y *Dif28* (vv. 741, 749);
- 3) S y *Dif28* presentan asimismo versos que no están en la edición autorizada (vv. 1679-86, 1695-98, 1733-40, 2396-98) y que han sido elevados al texto crítico por su editora, y por lo tanto considerados *meliores*;
- 4) *Dif28* no puede copiar de S porque contiene lecturas divergentes con respecto a esa edición (vv. 712, 2142) allí donde esta última presenta errores que *Dif28* no podría reparar si S fuese su modelo (por descontado, S no copia de *Dif28* porque es anterior, según han establecido los estudios bibliográficos).

De esta suma de datos puede deducirse el árbol siguiente:



Propuesta de *stemma* de *El labrador venturoso*. Ediciones y siglas: *Veinte y tres parte*, Valencia, Miguel Sorolla, 1629 (S); *Parte veinte y ocho*, Huesca, Pedro Bluson, 1634 (*Dif28*); *Ventidós parte perfeta*, Madrid, Viuda de Juan González, 1635 (A).

¹⁰ Por razones de extensión, tanto en este caso como en los que seguirán no aduzco una por una las variantes que a mi juicio prueban las conexiones genealógicas, sino que me limito a seleccionar casos que considero seguros e indicar en qué versos se hallan, como respaldo de las conclusiones. Estas lecciones pueden verificarse mediante la consulta del aparato crítico de la correspondiente edición de Prolope. Cuando aduzco pasajes concretos de las ediciones no intervengo en el texto ni modifico su puntuación, aunque ocasionalmente pueda discrepar.

Si nos atenemos a las reglas editoriales que marca el *stemma*, no deberíamos encontrar a la derecha del aparato crítico —esto es, como lecturas desechadas— lecciones que reúnan a *Dif28* y *A*, ni tampoco ninguna en la que coincidan *S* y *A*: unas y otras serían lecciones de arquetipo —siempre, por supuesto, que el *stemma* haya sido elaborado correctamente— y en consecuencia habría que preferirlas y editarlas. En efecto, no hay casos en que esas coincidencias (que desde luego se dan: vv. 289, 712, 2074; 124, 549, 765, 1300) hayan sido rechazadas como texto crítico, excepto en una ocasión, que es la siguiente:

Mas sabe Dios mi intento,
y que fie, Manrique, en su grandeza;
que de este casamiento, 375
pues entre reyes hay igual nobleza,
la paz resultaría
que para bien de España pretendía.

377 paz *Dif28* : luz *SA Men*

La editora, consciente de la particularidad, anota el pasaje, y señala la carencia de sentido de *luz*, lo que la lleva a escoger, *ope codicum*, la enmienda *paz*. Y digo enmienda porque, si nos ceñimos al *stemma*, la lectura de *SA* —es decir, la del arquetipo— contiene ahí un error, y en tal caso hay que entender que la lección de *Dif28* es una conjetura de ese testimonio ante la misma lectura que traen las otras dos ediciones antiguas. La alternativa sería justificar la forma *luz*, avalada por su presencia en dos ramas independientes, e intentar conferirle sentido. En cualquier caso, y con la salvedad de este punto, el mero dibujo del *stemma* permite validar la eficacia del trabajo de la editora y dar un sustento a la argumentación en favor o en contra de una determinada lectura.

Sobra en aquesta montaña,
Lauro, el uno de los dos,
que no cabemos los dos,
si no es que el valor me engaña. 550

549 cabemos los dos *SA Men* : cabemos yo y vos *Dif28*

El texto que trae *SA* es manifiestamente defectuoso, porque sería muy raro, poco menos que inaudito, que Lope incurriera en esa repetición de rima. Como en la ocasión anterior hizo la editora, aquí debe enmendarse, y puede hacerse con *Dif28*, pero en la consciencia —si creemos en la estematología— de que esta lectura no es de arquetipo, sino una enmienda *ope ingenii* (suya o de lo que pudiera encontrarse entre alfa y este testimonio). De hecho, ese *vos* chirría en un contexto en el que Alfonso y Lauro, los dos contendientes, se tratan de tú. Tanto en un caso —detectado— como en el otro —no intervenido—, el árbol permite ponderar la fuerza de una determinada corrección. El editor quedaría facultado, aquí y allí, para proponer otras soluciones razonables (así, *cruz* en el primero). De paso, esta evaluación de casos concretos permite comprender el funcionamiento de *Dif28* como testimonio atento y con cierta tendencia a intervenir.

ALFONSO	Calla, Fileno, que aquí. es todo mudo respeto, porque la primera ley del palacio es el silencio.	2120
FILENO	Voto a tal, que quise echar barahones a este coletto, pero parecen alones y hacen menos alto el cuerpo.	2125
	2122 quise <i>SDif28</i> : quiero <i>A Men</i>	

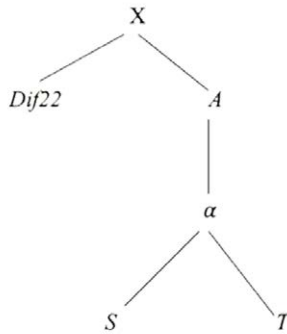
La editora opta por no seguir el texto que le ofrece la *Parte XXII* y editar la lección de alfa —según mi propuesta de *stemma*—, atendiendo acaso a la mayor precisión que parece implicar el uso del pasado, puesto que el personaje, queda claro en la escena, ya lleva puestos los barahones; en consecuencia, se trata de una decisión pretérita, algo que *quiso* hacer e hizo. No obstante, esta forma de pasado no es mejor en un contexto de verbos en presente. En todo caso, si consideráramos hallarnos ante lecciones equipolentes, sería *A* lo que resultaría coherente editar, puesto que la confluencia de *S* y *Dif28* carece de valor cualitativo decisorio. Es un ejemplo menor, perfectamente discutible, pero que muestra que despegarse del «testimonio base» establecido a partir del *stemma* solo debería ocurrir cuando se dispone de fundadas razones para hacerlo.

Integra también la *Parte XXII* la comedia *La carbonera*, editada por Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (2023) y de la que conocemos, además de la edición de 1635, tres testimonios antiguos: la *Parte veinte y dos* (*Dif22*), estampada en Zaragoza en 1630, y dos sueltas (*S* y *T*) sin indicación de lugar ni año. Hay también un manuscrito incompleto (*M*), que solo contiene, o del que solo se ha preservado, la tercera jornada, que es una copia de *Dif22*. Las relaciones que podemos establecer a partir del análisis de las variantes son las siguientes:

- 1) *A* no copia de *Dif22*. Lo prueban las numerosas lecturas de la edición zaragozana de 1630 que no están presentes en *A* y que esta difícilmente podría haber modificado de tenerlas en su modelo (vv. 384, 920, 1236, 1411), así como errores privativos de *Dif22* que son separativos con respecto a *A*: vv. 17, 40, 1192). Este extremo cuenta, además, con una confirmación adicional, puesto que *Amar sin saber a quién*, otra comedia de la *Parte XXII*, apareció también en *Dif22*; Fausta Antonucci, su editora, aun sin detectar tantas divergencias entre los dos testimonios como se acreditan en *La carbonera*, las separa en la filiación, aunque aporta errores comunes, por lo tanto achacables al arquetipo de toda la tradición conservada (por ejemplo en los vv. 357 y 378, una laguna y un error respectivamente; Antonucci 2023, 143-45);
- 2) las dos sueltas *ST* tampoco se remontan a *Dif22*, sino que derivan de *A*: lo prueban todas sus lecturas concurrentes, incluidos errores comunes (valen los ejemplos del primer punto, entre otros muchos posibles);
- 3) *T* no copia de *S* (vv. 1232, 1902, 1973) ni *S* copia de *T* (2078, 2219, 2409*Acot*);

- 4) hay innovaciones y errores de *ST* que parece muy difícil que ambos testimonios puedan haber cometido de manera independiente (vv. 6, 1303, 2552): los errores, en este sentido, son separativos de *ST* contra *A*.

A partir de lo indicado cabe trazar el siguiente *stemma*:



Propuesta de *stemma* de *La carbonera*. Ediciones y siglas: *Parte veinte y dos*, Zaragoza, Pedro Verges-J. Ginobart, 1630 (*Dif22*); *Ventidós parte perfeta*, Madrid, Viuda de Juan González, 1635 (*A*); edición suelta, s.l., s.a. (*S*); edición suelta, s.l., s.a. (*T*).

El principal escollo para la fijación del texto lo constituyen las significativas discrepancias entre *Dif22* y *A*, que llevan al editor a afirmar que pueden considerarse dos redacciones diferentes (Gómez Sánchez-Ferrer 2023, 792-94). Las diferencias suelen consistir en una mayor cantidad de texto en *Dif22* frente a *A*, que deberemos juzgar o bien ampliaciones de la impresión zaragozana o supresiones de la *Parte XXII*, cuyo rango de autoridad —siquiera para esta comedia— quedaría entonces menoscabado. En cualquier caso, no se trata de pasajes extensos sino de numerosos cambios de escasa longitud (véase la tabla que el editor presenta: Gómez Sánchez-Ferrer 2023, 794-99), según es habitual en el trabajo de los *autores de comedias* sobre los originales de los ingenios en su paso del papel a las tablas. Cierto que los dos impresos presentan, en varios pasajes, estadios textuales incompatibles, pero creo que ello no implica una doble redacción autorial. El problema no es de fácil solución, como reconoce el editor, pues prácticamente todas las variantes entre *Dif22* y *A* pueden considerarse como «lecturas equipolentes» (Gómez Sánchez-Ferrer 2023, 794 y 800). Ante esta situación se inclina por editar el texto de *A*, más autorizado en apariencia, si tenemos en cuenta el origen de los materiales y su relación con Lope, y evita contaminar entre las dos tradiciones, en un ejercicio filológico escrupuloso y perfectamente aceptable, que solo da entrada a lecturas de *Dif22* «siempre que se pueda justificar de manera clara que existe un defecto en el texto base que necesita de una enmienda imposible de alcanzar con los testimonios que comparten la misma rama del *stemma* con él» (Gómez Sánchez-Ferrer 2023, 802).

Pero ¿es realmente imposible tomar partido —no digo en bloque, sino caso por caso— por una u otra rama? Ilustrémoslo con algunos puntos que nos obligan a «pensar estemáticamente»:

Señor, si os he de decir
 el que con mayor firmeza
 de lealtad os ha servido 2550
 —como lo dicen las flechas
 de los muros de Granada
 y murallas de Antequera—,

2552 los muros *A Men* : los moros *ST* : la vega *Dif22 M Cot*

Si bien la lectura *muros/moros* señala una genealogía del error de carácter mecánico (con la trivialización *moros* a partir del modelo *muros*), también es cierto que la enmienda de *ST* (de su arquetipo alfa: un error como este es difícil que ambos testimonios hayan podido cometerlo de manera independiente) puede ponernos sobre aviso de que el texto que reciben no les resulta obvio. Ciertamente, la sucesión de *muros* y *murallas* no constituye, si es original, la *variatio* más feliz, y no se entiende bien que los «muros» de la ciudad estén cosidos a flechazos, como lo estarían las murallas de un puesto como Antequera, efectivamente asediado y tomado en 1410. En cambio, es un hecho que la *vega* granadina fue escenario de correrías y escaramuzas hasta el fin de la guerra de Granada en 1492. Si alguna lección parece preferible aquí es la de *Dif22*, y el *muros* de *A* podría explicarse entonces, verosíblemente, como error por sustitución sinónimica ante el inmediato *murallas*¹¹.

JUAN ¿Qué me manda Vuestra Alteza?
 REY Que me aconsejéis, Velasco,
 como a su rey aconsejan
 los deudos y los amigos.
 De los que en Castilla quedan 2535
 o aquí vinieron conmigo,
 ¿quién hay que mejor merezca
 a mi hermana? [...]

2534 y los amigos *AST* : o los amigos *Men* : y los vasallos *Dif22 M Cot*

¹¹ Solo en el primer acto hay un número no desdeñable de ocasiones en que podríamos decantar las equipolentes entre *A* y *Dif22* a favor de esta última, por presentar lecciones que cabe calificar de *meliores*: vv. 61, 129, 230-31, 459, 580, 769, 856. Desde luego que hay un mayor número de casos en los que *Dif22* yerra o parece innovar, como ilustra la edición. La idea de que se pueda tratar de dos redacciones distintas explica el sesgo de las decisiones del editor, puesto que una valoración distinta de las divergencias entre los dos testimonios, considerándolos parte de un mismo proceso textual, con adherencias y cambios característicos de la vida en escena, habría permitido evaluar los casos de otra manera y quizá dar entrada a lecciones de *Dif22* que son *meliores* con un alto grado de probabilidad.

Cabría pensar que es preferible *vasallos*, y justificar esa lectura no solo por la frecuencia del sintagma «deudos y vasallos», documentable por doquier, sino porque *amigos* puede verse atraído por el inferior *conmigo* (su misma presencia, por otra parte, introduce una falsa rima, ciertamente anómala, entre dos versos sueltos del romance).

Si las relaciones genealógicas están bien establecidas, la representación este-mática puede ser de ayuda para colocar en un marco concreto las sucesivas varia-ciones detectadas en la *collatio*, con explicaciones basadas en errores mecánicos:

Llegué, señor, al monte	2100
al tiempo que a la mar el sol quería	
bajar por su horizonte,	
y la noche parece que salía	
de aquellas carboneras	
con más horror que de sus sombras fieras.	2105
Y apenas del caballo	
bajo a la puerta, cuando, al sol conforme,	
rústicos bailes hallo;	
y antes que la ocasión lo que es me informe,	
la hermosa Laura veo	2110
casada e imposible a tu deseo.	

2107 bajo a la puerta cuando al sol *AS Men* : llegó a la puerta cuando al son *Dif22*
: bajó a la puerta cuando al son *T* : llegó a las puertas cuando al sol *M* : llegó a las
a las puertas, cuando al sol *Cot*

Caben pocas dudas de que en el v. 2107 *son* es preferible a *sol* (error que puede explicarse por la presencia de este último término en el v. 2101). El editor, fiel a la primacía de *A*, interviene con tino y edita «bajo a la puerta, cuando, al son». (Con todo, creo que sería preferible *llego* en lugar de *bajo*, es decir, la lección de *Dif22* con un mínimo retoque.) Volviendo a *sol/son*, la concurrencia de *Dif22* y *T*, sin ser resolutoria, invita a considerar con atención su lectura común. Y esta pauta — repito, no decisoria — puede aplicarse también en casos como los dos siguientes:

¿Hay gusto como es el mío,	
que teniendo, como tengo,	
preñada la voluntad,	
se les antojan venenos?	570

570 antojan *AS Men Cot* : antojen *Dif22T*

Seré la primer mujer	1490
que, por tenerle tan alto,	
de dicha le tengo falto.	

1492 tengo *AS Men Cot* : tenga *Dif22T*

La coincidencia entre una de las dos sueltas y la otra rama válida nuestra intuición lingüística —son los subjuntivos, y no los indicativos, lo que esperamos

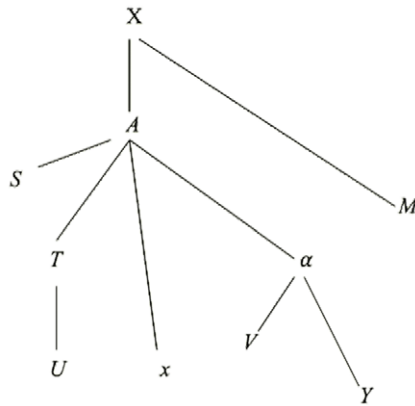
en ambos casos— e invita posiblemente a preferir *antojen y tenga*. Habría mucho más que decir sobre una comedia tan atractiva desde el punto de vista textual como *La carbonera*, pero baste lo señalado para ilustrar las ventajas de trazar el *stemma codicum* y tenerlo a la vista durante el trabajo de edición.

También resulta de gran interés a nuestros propósitos *La boba para los otros y discreta para sí*, incluida en la *Parte XXI*, y cuya característica principal para la *recensio* es la notable cantidad de ediciones sueltas que se han conservado. Paula Casariego y Alejandra Ulla Lorenzo (2022), editoras de la comedia para Prolope, han llevado a cabo un estudio pormenorizado de los testimonios, consignan los principales problemas textuales y señalan las relaciones genealógicas que les es posible establecer entre ellos —«su lugar en la transmisión textual», Casariego y Ulla Lorenzo (2022, 435)— a partir de las variantes halladas, aunque prefieren no proponer ningún *stemma*. Resumamos la información textual, cribemos algunos casos e intentemos profundizar, como en las dos comedias anteriores, en el razonamiento estemático.

Junto con la *princeps*, que es la edición de la *Parte* de 1635 (*A*), la comedia cuenta con un manuscrito del siglo XVII (*M*) y con hasta seis ediciones sueltas antiguas (sigladas *S, T, U, V, X* e *Y*), no todas con pie de imprenta. Las siglas elegidas reproducen ese probable orden cronológico, en el que *S* sería la suelta más temprana —probablemente compuesta en fechas inmediatas a las de la *Parte*, acaso meses después— e *Y* la más tardía, fechada en 1804. Señalemos, como en las ocasiones anteriores, las principales conclusiones que se pueden inferir del análisis de las variantes:

- 1) Hay errores comunes a toda la tradición (lagunas breves, de un verso, des-enmascaradas por la métrica: vv. 913-14, 1306-308);
- 2) *M* comparte lagunas con los demás testimonios, pero colma algunas otras (vv. 1866-868, 2024-26);
- 3) las divergencias entre *A* y *M* no son pocas, aunque tampoco resultan muy profundas, y hay entre ellas algunas lecturas de *M* que parecen *meliores* (vv. 1027, 1419);
- 4) *M* carece de descendencia conocida;
- 5) todas las ediciones sueltas (*STUVXY*) derivan, directa o indirectamente, de la *princeps*;
- 6) *TU* presentan lecturas y errores comunes exclusivos (vv. 347, vv. 584, 693, 1692, 1723) y no parecen derivar de *S* (vv. 66, 85, 1018), que no parece haber generado descendencia (vv. 1110-111, 2606);
- 7) tampoco la ha generado *X* (vv. 963, 1006), que derivaría de la *princeps* de forma directa, ya que no de las precursoras *TU*;
- 8) *VY* comparten errores privativos, lo que indica su relación (vv. 495, 898, 1524, 1681), y al mismo tiempo son independientes de la rama *TU* (v. 1301). Y en concreto es un testimonio muy activo, que colma de manera individual las lagunas que trae *A* (vv. 1306, 1865);
- 9) por otra parte, hay lecturas —errores— individuales de *V* que indican que *Y* no deriva directamente de ella (vv. 464, 591, 607 *Acot*, 615, 1062-63; al revés no es posible, por las fechas de impresión), y cabe pensar en una suelta perdida o no catalogada hasta ahora que es común a ambos testimonios y que explicaría sus divergencias.

A tenor de estos datos, y con todas las precauciones necesarias, el *stemma* más plausible es el siguiente¹²:



Propuesta de *stemma* de *La boba para los otros y discreta para sí*. Ediciones y siglas: *Veinte y una parte verdadera*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1635 (A); edición suelta, s.l., s.a. (pero Sevilla, Francisco de Lyra, poco posterior a 1635) (S); manuscrito 17079 de la BNE, de finales del siglo XVII (M); edición suelta, s.l., s.a. (¿Sevilla, Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1ª mitad siglo XVIII?) (T); edición suelta, s.l., s.a. (¿finales siglo XVIII?) (U); edición suelta, Madrid, Teresa Guzmán, 1737 (V); edición suelta, Madrid, Antonio Sanz, 1745 (x); edición suelta, Madrid, para la Librería de González, 1804 (Y).

Aunque, como queda dicho, la editoras no presentan un *stemma*, dan a entender que el manuscrito no es independiente de la *Parte* y se inclinan por pensar «que, quizás, hubo un testimonio intermedio entre la *parte* y el manuscrito» (Casariego y Ulla Lorenzo 2022, 437). Más bien parece que haya un arquetipo con errores —los compartidos por *AM*— que es antecedente de estos dos testimonios, y que cada cual comete luego sus propios fallos (en el caso de *A* y su descendencia, las dos lagunas indicadas en el primer punto). Las editoras, de acuerdo con su percepción de las relaciones entre *A* y *M*, elevan algunas *meliores* del manuscrito, a mi entender con acierto, al texto crítico, pero presentan esas lecturas como «enmiendas» de *M*, cuando lo más probable es que no lo sean, sino que se trate de lecturas originales (o al menos de arquetipo).

¹² En su edición algo anterior, Zapatero (2020) tampoco presenta *stemma* y llega a unas conclusiones similares a las de Casariego y Ulla, con análogas dudas sobre la posición de *M*, pero señala una filiación para las ramas bajas distinta de la que propongo: considera a *T* *descriptus* de *S*, separa a *U* de *T*, establece un subarquetipo común a *U* y *X*, y sitúa a *Y* como *descriptus* de *V*. Le agradezco su amabilidad a la hora de atender mi consulta sobre estos aspectos.

en la luz hermosa
 bañando las flechas
 de unos ojos negros
 de una dama bella,
 dio luto a los míos,
 pues en esta ausencia...

1419 en la luz hermosa *ASTUVXY* : en veneno dulce *M*

Parece preferible seguir a *M*, que presenta la paradoja —tópica— del veneno dulce de las flechas del amor: son dardos emponzoñados los que hieren a Alejandro, y no bañados en la luz de unos ojos negros —extraña imagen, por otra parte—, y sin ese referente no se entendería el «dio luto» inmediato. De ser así, como creo, el v. 1419 presentaría un error común a toda la tradición impresa. Y no sería el único, según hemos podido señalar.

Comenzaron con esto las señales 2575
 de oscura tempestad, que el miedo aumenta,
 sonando de las ruedas celestiales
 los quicios que la máquina sustentan,

2576 el miedo aumenta *A* : el miedo aumentan *M STUX* : *miedo* aumentan *VY*

Es difícil que la lección de *A* sea la correcta: no es que con el miedo aumenten las señales, sino que estas aumentan el miedo. No deja de sorprender, sin embargo, si nos atenemos al *stemma*, que todos los impresos, aun los más serviles, atinen en una corrección que no se percibe de manera inmediata. Serían necesarias, según nuestro árbol, hasta cuatro intervenciones independientes: en *S*, *T*, *X* y alfa. ¿Quizás hay algo anómalo en la reconstrucción genealógica? Podría explicarse a partir de un problema tipográfico, un plural con tilde en lugar de *n*, una tilde débil que no tintara en algunos pocos ejemplares pero sí en otros, probablemente aquellos de los que derivarían cada uno de los cuatro testimonios que proceden directamente de *A*. Aquí, la circunstancia tipográfica no se impone ni tampoco cede ante la razón genealógica, sino que deben considerarse ambas para validarse mutuamente. Es la explicación más sencilla, y en cualquier caso aconseja editar el plural, aunque no tengamos pruebas de si existió en algunos, quizá muchos, ejemplares de la *princeps*. Podemos aportar algún otro ejemplo que incide en la misma vía:

Confesábase una dama,
 de estas de bonico aseo;
 preguntole el confesor
 —como suelen— lo primero
 el estado que tenía

2506 suelen *MATUVY*: fue en *SX*

Aunque situado en una escala inferior en cuanto a la fijación del texto crítico, este caso puede enfocarse según el mismo modo de razonar que el anterior, esto es, considerando que las circunstancias de la composición de los libros en los talleres tipográficos explican no pocos errores y determinan la filiación. Aquí, el error de *SX* —independiente según el *stemma*— se debe, muy posiblemente, a un antecedente impreso en el que la *ele* no ha dejado huella, generando la apariencia de dos palabras, a lo que ha seguido la casi inevitable lectura de la *ese* alta como *efe*. Este caso, hipotético, no prueba que las sueltas *SX* vayan necesariamente juntas, porque la coincidencia en el error podría deberse a un proceso poligenético, a partir de sendos ejemplares-modelo con el mismo problema de desgaste en ese lugar. ¿Demasiada casualidad? Puede ser, pero necesariamente hay que relacionar unos y otros elementos en las pesquisas reconstructivas acerca de textos de tradición eminentemente impresa como estos. Y a la hora de establecer un *stemma* fundado en errores significativos, es importante no impugnarlo a la primera, sino considerar cuidadosamente aquellas (pocas) variantes que pueden desafiarlo. Muy interesante, en fin, es el ejemplo que sigue:

Pero la culpa he tenido,
 porque si yo me casara
 en Milán, Parma o Ferrara,
 entre el Turco y mi marido
 se pudiera averiguar

2169 o Ferrara *ATUVY*: y Ferrara *A¹SMX*

Con puntual atención a varios ejemplares de la *Parte*, las editoras señalan que la variante depende de ese estado de pliego, y de ello se deriva que *S* copia de *A* sin duda, porque la lección *y* es un palmario error; copia de un ejemplar de *A* en el que ese pliego contiene el error, y lo mismo puede decirse de *X*. En cambio, lo que no nos dice, aunque de entrada lo parezca (así lo creen las editoras: Casariego y Ulla Lorenzo 2022, 444), es que *M* dependa de *A* (o que, según el *stemma*, *M* contamine). No: nos dice que la lección que trae el arquetipo es el error común «y Ferrara», y que «o Ferrara» es una enmienda introducida por la rama *A* y toda su descendencia a partir de una corrección en prensa, lo que explica su ausencia en *SX*. Insisto en que no se trata de sostener un *stemma* a toda costa, sino de confiar en su efectividad si está bien trazado y usarlo, si es posible, como guía para sopesar muchas variantes, y no solo para decidir qué debe editarse, extremo que en este caso está fuera de toda duda. Pero no siempre es así:

Volved, mi libre razón,
 a vuestro antiguo sosiego;
 conozca mi entendimiento,
 y salga de la prisión
 de esta vil transformación

2465

mi cautivo pensamiento.
 Que el ser boba son tan fieras
 burlas en una mujer,
 que el hábito puede hacer
 que lo venga a ser de veras. 2470

2467 boba son VY : bobas son ASTUX : bobas con M

En este caso, si el *stemma* es correcto, habría que prestar crédito a la lección en plural, *bobas*, aunque implique una construcción elíptica no demasiado fácil de aceptar ('que es burlar fieramente a una mujer el decirle que son [todas las mujeres] bobas'). La reconstrucción genealógica se pone a prueba en cada variante y, una vez afianzada, determina las elecciones del editor, su explicación de los problemas del texto y su modo de enfrentarlos (y, cuando es posible, de resolverlos). Aquí, si no nos sentimos inclinados a mantener el texto de la *princeps* e intentar darle sentido, y preferimos acoger la enmienda de VY (probablemente originada en su antecedente alfa), deberemos cuando menos contar a *bobas* como un error de arquetipo.

El último ejemplo que quiero proponer nos obliga a conocer el contexto literario que pueda estar detrás de los versos y de la anécdota que recrean:

¿Cuál ejemplo de más fe
 que en las divinas historias
 un rey de tanto valor, 2495
 a quien Saúl perseguía,
 que como siempre vivía
 fugitivo a su rigor?

2497 siempre eds : simple M

No es que David viviera *siempre* fugitivo al rigor de Saúl, sino que, cuando escapó del entorno del entonces rey de Israel, se hizo el loco, es decir, el *simple*, tal como acredita la fuente bíblica: «Posuit autem David sermones istos in corde suo, et extimuit valde a facie Achis regis Geth. Et immutavit os suum coram eis, et *conlabebatur* inter manus eorum et inpingebat in ostia portae, defluebantque salivae eius in barbam» (1 Samuel 21, 12-3, en el texto de la Vulgata). Una lección así pesa más que otras y nos invita, en la fase de constitución del *stemma*, a valorar la posibilidad de que M no derive de la tradición impresa (a ello nos hemos atendido en el *stemma* propuesto) o quizá —menos probable— de que contamine con algún testimonio ajeno a esa tradición y próximo al arquetipo. En caso contrario deberemos reconocer en este punto la sagacidad, el ojo atento o la familiaridad con las citas bíblicas del copista de M, extremo no imposible pero mucho menos probable.

4. Las bondades del método

La estemática, de enorme relevancia a la hora de establecer el texto crítico, tiene un mecanismo heurístico básico: el árbol genealógico es un resultado al que se llega por deducción a partir de la evaluación de los datos seguros, y a par-

tir de ahí se convierte en un punto de referencia, siempre puesto a prueba, desde el que se avanza en la edición. Ello no se produce *sine iudicio* ni por supuesto con completa seguridad, sino a partir de un proceso interpretativo que obliga a ir permanentemente de la parte al todo y del todo a la parte, en busca del sentido de los cambios, tanto los generales de cada testimonio como los puntuales de un *locus* específico. Al método genealógico-crítico se le debe reconocer su capacidad para iluminar una red diacrónica de relaciones y comprender ese fluir, ese modificarse en el tiempo; el texto sin duda, pero también la tradición es lo que un *stemma* nos brinda. No es —no podría serlo— una especialidad cerrada, puesto que debe vincularse de manera necesaria con otras áreas de los estudios textuales, en la consciencia de las características y límites de cada uno de estos «métodos», y en pos de un sincretismo necesario para dar cuenta de la complejidad teórica, histórica y sociológica de la noción de texto. En fin, no puede negarse al método asociado a Karl Lachmann su competencia como disciplina intelectual que hace al editor más consciente de las dimensiones de su trabajo y de las decisiones que toma en cada momento, según querían ilustrar varios de los ejemplos seleccionados en las páginas precedentes. Paolo Chiesa ha resumido no hace mucho, con las palabras justas, los objetivos y el alcance del método:

The genealogical method provided some key concepts for the analysis of the transmission of texts. Moreover, the method elaborated some principles and tools which have value in themselves and are applicable to a significant number of textual traditions, fully or in part. Indeed, the method has endowed textual studies with an essential diachronic perspective. It could not completely eliminate the editor's *iudicium* –nor was this possible– in choosing the variants; but it has provided editors with an indispensable guide in exercising their *iudicium*. Discovering some limits of the genealogical method and discussing them has produced greater self-awareness, and has given scholars a more mature and refined method (Chiesa 2020, 86)¹³.

Es obvio que no debemos confundir la estemática con la crítica textual *in toto* y considerarla la única ruta posible y fructífera de este campo de conocimiento. Pero no es menos cierto que el método genealógico-crítico cuenta con una larga tradición, se ha ido enriqueciendo a través de una práctica secular, con casuística casi infinita, y ha ido cobrando dimensiones adicionales que han desbordado los objetivos primitivos que en su día lo alumbraron y, de paso, han arrumbado el optimismo positivista fundacional. Construir o proponer un *stemma* es apostar por la historia en la contemplación de la textualidad, y es entender que el objetivo del filólogo sigue consistiendo —junto con otros saberes— en una lenta y esforzada tarea de análisis, comprensión y depuración del texto. Una tarea que no cabe considerar como propedéutica, previa a la interpretación, porque, según se ha querido mostrar aquí, es también, o fundamentalmente, una labor hermenéutica.

¹³ Para una acertada exposición de los límites y prejuicios del método véase asimismo Chiesa (2020, 82-5).

Bibliografía

- Antonucci, Fausta. 2022. Prólogo a *El mejor alcalde, el rey*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. II: 3-36. Madrid: Gredos.
- Antonucci, Fausta. 2023. Prólogo a *Amar sin saber a quién*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXII*, coord. F. Antonucci y M. Presotto, vol. II: 139-54. Madrid: Gredos.
- Antonucci, Fausta, y Marco Presotto. 2023. “La *Ventidós parte perfeta*: historia editorial.” En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXII*, coord. F. Antonucci y M. Presotto, vol. I: 1-44. Madrid: Gredos.
- Bleuca, Alberto. 1983 (2018²). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Bleuca, Alberto. 2012. *Estudios de crítica textual*. Madrid: Gredos.
- Boadas, Sònia. 2018. “Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega.” *Revista de Filología Española* 98: 41-60.
- Campana, Patrizia. 1997. Introducción a *El molino*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. III: 1549-62. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Campana, Patrizia, y Juan-Ramón Mayol Ferrer. 1997. Introducción a *El nacimiento de Ursón y Valentín*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. II: 983-96. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Campana, Patrizia, Luigi Giuliani, María Morrás, y Gonzalo Pontón. 1997. Introducción a *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. I: 11-40. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Casa, Frank P., and Michael D. McGaha, edited by. 1985. *Editing the comedia*. Ann Arbor: Michigan Romance Studies.
- Casariago, Paula, y Alejandra Ulla Lorenzo. 2022. Prólogo a *La boba para los otros y discreta para sí*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. I: 429-64. Madrid: Gredos.
- Chiesa, Paolo. 2020. “Principles and Practice.” In *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, edited by Philipp Roelli, 74-87. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Crivellari, Daniele. 2013. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- Di Pastena, Enrico. 2022. Prólogo a *Por la puente, Juana*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. II: 897-959. Madrid: Gredos.
- Fernández García, Laura, y Rafael Ramos, coords. 2020. *Veinte años de «Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro»*. *Studia Aurea* 14. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Fernández García, Laura, Fernando Rodríguez-Gallego, y Ramón Valdés. 2022. “La *Veinte y una parte verdadera*: historia editorial.” En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. I: 1-60. Madrid: Gredos.
- Ferrer Valls, Teresa. 2023. Prólogo a *El labrador venturoso*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXII*, coords. F. Antonucci y M. Presotto, vol. II: 509-25. Madrid: Gredos.
- Giuliani, Luigi. 2010. “La *Parte de comedias* como género editorial.” *Criticón* 108: 25-36.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo. 2015. “Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII.” Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo. 2023. Prólogo a *La carbonera*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXII*, coords. F. Antonucci y M. Presotto, vol. II: 779-813. Madrid: Gredos.
- Greg, W. W. 1950-51. “The Rationale of Copy-Text.” *Studies in Bibliography* 3: 19-36.

- McGann, Jerome. 1991. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press.
- Moll, Jaime. 2011. *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- Orlandi, Giovanni. 1995. "Perché non possiamo non dirci lachmanniani." *Filologia Mediolatina* 2: 1-42.
- Pieri, Marzia. 2022. "La commedia del '500 fra palco e libro." *Ecdotica* 19: 165-78.
- Pineda, Victoria. 1997. Introducción a *La amistad pagada*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, III: 1399-1410. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pineda, Victoria. 2022. Prólogo a *El premio del bien hablar*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. II: 157-93. Madrid: Gredos.
- Pontón, Gonzalo. 1997. Introducción a *El hijo de Reduán*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. II: 819-35. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pontón, Gonzalo. 2017. "Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)." *Arte Nuevo* 4: 555-649.
- Pontón, Gonzalo. 2018. Prólogo a *El soldado amante*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, vol. I: 421-73. Madrid: Gredos.
- Pontón, Gonzalo. 2022. "Editar el teatro de Lope de Vega: de la práctica al método (y viceversa)." *Ecdotica* 19: 103-18.
- Presotto, Marco. 1997. Introducción a *Los donaires de Matico*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. I: 117-29. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Presotto, Marco. 2000. *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Profeti, Maria Grazia. 1988. *La collezione «Diferentes autores»*. Kassel: Reichenberger.
- Reenen, Pieter van, and Margot van Mulken, edited by. 1996. *Studies in Stemmatology*. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins.
- Rico, Francisco, dir. 2000. *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid-CECE.
- Rico, Francisco. 2005. *El texto del "Quijote"*. Barcelona: Destino.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2002. Prólogo a *¡Ay, verdades, que en amor...!* En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. I: 215-50. Madrid: Gredos.
- Roelli, Philipp, edited by. 2020. *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Scannapieco, Anna. 2014. "Sulla filologia dei testi teatrali." *Ecdotica* 11: 26-55.
- Timpanaro, Sebastiano. 1963. *La genesi del metodo del Lachmann*. Turín: UTET.
- Trovato, Paolo. 2014. *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method*. Padua: Libreriauniversitaria.it Edizioni.
- Trovato, Paolo. 2020. "Neo-Lachmannism: A new synthesis?" En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, edited by Philipp Roelli, 109-38. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Tronch, Jesús. 2021. "Evolución de los criterios ecdóticos en las ediciones modernas del teatro de Shakespeare." En *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, coords. L. Giuliani y V. Pineda, 147-73. Florencia: Firenze University Press.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. 2020. "El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión." *Hipogrifo* 8: 579-600.
- Vega Carpio, Lope de. 2022. *Comedias. Parte XXI*, 2 vols., coords. G. Pontón y R. Valdés. Madrid: Gredos.
- Vega Carpio, Lope de. 2023. *Comedias. Parte XXII*, 2 vols., coords. F. Antonucci y M. Presotto. Madrid: Gredos.
- Vega Carpio, Lope de. 2024. *Comedias. Parte XXIII*, 2 vols., coord. F. Rodríguez-Gallego. Madrid: Gredos.

- Vega García-Luengos, Germán. 1994. "Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España." *Criticón* 62: 57-78.
- Vescovo, Piermario. 2022. "Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità." *Ecdotica* 19: 134-64.
- Zapatero Molinuevo, Ane, ed. 2020. Lope de Vega, *La boba para los otros y discreta para sí*. Madrid: Cátedra.

Contra el texto base: apuntes a partir de algunas ediciones de teatro español del siglo XVII

Fernando Rodríguez-Gallego

Quien esté familiarizado con la crítica textual no va a encontrar, en realidad, nada nuevo en este artículo, en el que me interesará observar cómo una determinada teoría, en apariencia bien conocida y difundida, ha sido en la práctica relegada y sustituida por otras, de manera más o menos consciente, al menos en el campo de las ediciones de textos teatrales españoles de la conocida como Comedia Nueva (es decir, desde finales del siglo XVI hasta principios del XVIII), aunque en esto no parece constituir una excepción.

En las últimas tres o cuatro décadas, desde aproximadamente los años ochenta del siglo XX, se ha venido haciendo en España un esfuerzo extraordinario por editar una parte significativa de su enorme corpus teatral clásico, al menos el referido a sus grandes autores. Fueron naciendo entonces una serie de proyectos de gran ambición que se proponían la edición crítica del teatro completo de un determinado autor, siguiendo unos determinados criterios. Probablemente el caso más representativo sea el del grupo Prolope, nacido en 1989 de la mano de Alberto Blecua con la voluntad de acometer la heroica tarea de editar, en rigurosa edición crítica, el teatro completo de Lope de Vega.

Para una labor de tal envergadura, se elaboraron en 1995 unos minuciosos criterios de edición, revisados y puestos al día en 2008, en una versión que ocupa nada menos que 110 páginas, aunque varias de ellas se corresponden con láminas que sirven de ejemplo. El capítulo 2 de las normas está dedicado a la “Fijación y presentación del texto”, y el segundo de sus apartados se denomina «Texto base». En él se explica lo siguiente:

Fernando Rodríguez-Gallego, University of the Balearic Islands, Spain, f.rodriguez-gallego@uib.cat, 0000-0002-6539-0447

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Rodríguez-Gallego, *Contra el texto base: apuntes a partir de algunas ediciones de teatro español del siglo XVII*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.04, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 37-80, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

El editor deberá elegir entre los distintos testimonios el que servirá de texto base de la comedia. El texto base es el que se considera ‘mejor’ en su conjunto y cuyas lecturas se eligen en caso de variantes adiaforas, y el texto del que se respetan todas las oscilaciones lingüísticas. La elección del texto base deberá ajustarse a las conclusiones extraídas por el coordinador de la *Parte*. Generalmente, el texto base suele coincidir con la *princeps* (Prolope 2008, 19-20).

Podemos atender a continuación a las normas que publicó Ignacio Arellano para el proyecto de edición de las comedias completas de Calderón en la editorial Iberoamericana/Vervuert. Arellano pasa revista a diferentes aspectos relacionados con la edición crítica de textos teatrales, así como a los distintos tipos de testimonios, y escribe:

Supongamos que hemos elaborado nuestro estema¹, tenemos claro cuál es el texto que debemos usar como base y cuáles son los que irán al aparato de variantes (Arellano 2007, 34).

Estas palabras sirven a Arellano para introducir el problema de qué variantes tener en cuenta en el aparato y cuáles no, dada la abundancia de testimonios que suelen conservar las comedias de Calderón, muchos de ellos sin relevancia, lo que lo lleva a formular su concepto de «basura textual». Pero lo que me interesa ahora es cómo se da por hecho que el resultado del proceso de filiación de testimonios, de elaboración de un *stemma*, es tener claro «el texto que debemos usar como base». En ello insiste más adelante, en el «Epítome rápido de normas», en las referidas a los «Criterios básicos de edición»: «Primera fase: recopilación de testimonios [...], examen de los mismos y fijación del texto base» (Arellano 2007, 91).

Si atendemos ahora a otro importante proyecto de edición de teatro del XVII, el de Agustín Moreto, nos encontramos con una situación parecida. El proyecto, ya prácticamente terminado, parte también de unas normas detalladas, en las que leemos lo siguiente:

Es responsabilidad de cada editor redactar el prólogo de su comedia [...], establecer el texto base, cotejar con esmero los diversos testimonios antiguos (siglos XVII y XVIII) con el fin de elaborar el aparato crítico, fijar el *stemma* — siempre que sea posible— [...] (Proteo [2020], 1).

Nótese cómo, en este caso, la elección del texto base es incluso anterior a la *collatio codicum*, de manera que parece acercarse más bien a lo que se suele conocer como «testimonio de colación» (Pérez Priego 2011, 126), es decir, aquel con el que se irán cotejando todos los otros testimonios. Sin embargo, sí parece corresponderse propiamente con el texto base de una edición, como se lee poco después:

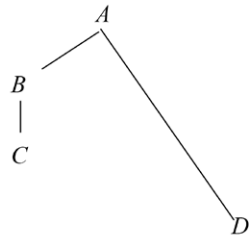
Por “texto base” se entiende el más cercano a la voluntad del escritor, en nuestro caso, Moreto [...]. En principio, la *editio princeps* parece la más adecuada para servir como texto base. Por ello, sus lecturas se eligen en caso de variantes adiaforas y se

¹ Y añade Arellano en nota: «Si es necesario, que no siempre lo es».

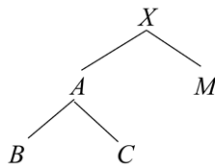
respetan las oscilaciones lingüísticas que presenta y que más adelante se concretarán. Este criterio general no va en detrimento de que en algún caso particular el editor pueda tener otra opinión, incorpore otro testimonio de un caso concreto al texto base y comente las razones de su elección en el aparato crítico (Proteo [2020], 1).

De este pequeño repaso realizado por estos tres destacados proyectos de edición de textos teatrales se observa, en primer lugar, la presencia dominante de la etiqueta «texto base», entendido como base de la edición. Con pequeñas diferencias entre sí, al menos en la teoría, las normas de estos tres proyectos coinciden en señalar que el resultado de las diferentes fases de la *recensio* consistirá en la elección de un texto base que se seguirá fielmente en la edición, y de la que el editor solo se alejará en casos concretos de errores evidentes, que serán enmendados a través de algún otro testimonio o bien *ope ingenii*.

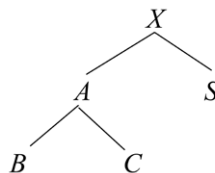
Estos principios se ajustan muy bien a casos en los que, como suele suceder con gran parte del teatro de Lope, toda la tradición de una determinada comedia deriva, directa o indirectamente, de la *princeps*, pues los otros testimonios no suelen ser sino reediciones de una determinada *parte*. Se trata de situaciones plasmadas en *stemmata* como los siguientes:



Sin embargo, a partir de las normas citadas, no queda tan claro qué sucede con *stemmata* que se van volviendo más frecuentes en comedias de las últimas *partes* de Lope, como también de Calderón y Moreto, como este:



O este otro:



Es decir, *stemma* en los que la *princeps* de una determinada *parte* no tiene por qué constituir la base de todos los testimonios de las comedias contenidas en ella, pues con frecuencia existe una edición suelta que puede ser más antigua (e independiente en lo que respecta a su texto), o bien un manuscrito, también de texto no derivado del de la *parte* (ni viceversa), si es que no se trata de una *parte* de diferentes o varios autores. A simple vista al menos, el *stemma* no nos ayuda a seleccionar un texto base.

Cabe plantearse también en qué medida la similitud de criterios en los proyectos de edición mencionados se ajusta a la teoría lachmanniana que constituye la base de la *stemmática*. Hemos de tener en cuenta que en ningún caso se dice en estas normas que se esté yendo contra los principios de la crítica textual tal y como se suele aplicar, sino que, al contrario, parece darse a entender que, en sus distintas formulaciones, estas normas se ajustan a ellos. Arellano (2007, 14-5), por ejemplo, que pasa rápida revista a algunos postulados teóricos, crítica, a través de Pérez Priego, a algunos «críticos más en la línea lachmanniana», pero en concreto por su resistencia a admitir casos de dobles redacciones y variantes de autor, cuando en Calderón se encuentran ejemplos de ambas con cierta frecuencia. Sin embargo, más adelante indica:

Una vez recogidos los testimonios disponibles, para el establecimiento de filiaciones y la elaboración de los estemas, las técnicas (errores conjuntivos, separativos, compuestos, etc.) son generalmente bien conocidas y aceptadas (Arellano 2007, 33).

Es decir, parte Arellano de unas técnicas, las de la crítica textual de corte lachmanniano, conocidas y aceptadas, por lo que podemos suponer que las afirmaciones respecto del texto base mencionadas antes se incluyen en esta línea ortodoxa: no se quiere quebrar principio alguno.

Acudamos, pues, a las fuentes donde se explican esas técnicas de la crítica textual, que, en el caso español, pasan en primer lugar por el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, la autoridad por excelencia de la crítica textual hispánica. Al consultarlo, la primera sorpresa que nos llevamos tiene que ver con el mismo uso de la etiqueta «texto base». Para hacernos una idea, en las normas del grupo Proteo, el sintagma «texto base» aparece nada menos que en 34 ocasiones. En las de Prolope, por su parte, el marbete «texto base» se repite 29 veces (las veces que lo utiliza Arellano no las he podido contar al no disponer de PDF o libro electrónico que permitiese hacer búsquedas). Pues bien, cuando nos enfrentamos a las 360 páginas del *Manual* de Blecua, observamos que utiliza la etiqueta «texto base» en solo siete ocasiones, la mayoría de ellas (cinco) en relación con el problema de cómo actuar en la edición crítica de un texto con variantes de autor (Blecua 1983, 120-21), lugar en el que se sirve del sintagma para referirse a las diferentes redacciones de un texto por parte de su autor: cuál elegir como *texto base* en función de si las variantes de autor se deben a censura o a otras razones. Más adelante, en el capítulo dedicado a la *dispositio textus*, trata Blecua (1983, 141) de las grafías y su modernización, y explica cómo se suele mantener en el texto crítico la grafía «del texto

base», en uso que lo acerca a la concepción anglosajona del término, sobre la que volveré más adelante.

Pero donde no aparece nunca es donde, en principio, debería encontrarse, en la parte del libro dedicada a la *constitutio textus*. El primero de los capítulos de este bloque lo dedica Blecua a la «Aplicación del *stemma* sin contaminaciones ni variantes de autor», y en él explica que, «si la *recensio* traza la filiación a partir de los errores comunes, la *constitutio textus* reconstruye un texto de acuerdo con las lecciones comunes de las distintas ramas» (1983, 85). En esta tarea, el *stemma* es fundamental, pues será la guía que nos ayude a *seleccionar* la variante más adecuada. No se trata, pues, de seleccionar un texto base entre los distintos testimonios de una obra, sino de seleccionar una determinada variante en vista de la información que nos proporciona el *stemma*.

Así, cuando debamos optar entre dos o más variantes a la vista del *stemma*, se nos presentarán básicamente dos opciones: a) Que podamos seleccionar la variante mecánicamente, aplicando la *ley de la mayoría*, situación que puede considerarse la ideal, ya que es más objetiva y fiable y nos permite seleccionar variantes *sine iudicio* o *sine interpretatione*. Y b), que no podamos seleccionar la variante mecánicamente y tengamos que acudir a otros criterios.

Como es sabido, en la transmisión de textos en lenguas modernas la situación a) no suele ser la más frecuente, y normalmente nos encontramos ante *stemmata* que se remontan, bien a un único testimonio (que puede ser la primera edición de una obra o *editio princeps*), o bien a dos ramas que no permiten aplicar la ley de la mayoría. En este último caso, el de los *stemmata* binarios, Blecua en ningún momento acude a la noción de texto base ni recomienda seleccionar uno que se reproduzca con fidelidad en el texto crítico; antes al contrario, insiste en la necesidad de examinar variante a variante. Para editar un texto no partimos de un texto base; partimos de un *stemma*. Y, en caso de lecturas adiaforas, deberemos recurrir a distintos procedimientos, como puedan ser el de la adecuación a los usos habituales de un determinado escritor (su *usus scribendi*) o el de la *lectio difficilior* (en oposición a la *facilior*), por citar dos de los más conocidos, a los que se pueden sumar la *conformatio textus* (el contexto) y, en obras en verso, la *res metrica* (Blecua 1983, 124). En suma, la doctrina neolachmanniana según la expone Blecua parece oponerse a la noción de texto base.

Y lo mismo sucede si acudimos al conocido manual de Miguel Ángel Pérez Priego sobre *La edición de textos*, publicado por primera vez en 1997, en el que el panorama no varía apenas respecto del trazado a propósito de Blecua. El autor casi no utiliza el sintagma «texto base», que solo aparece cuando, en un breve recorrido histórico, menciona la teoría de Greg del *copy-text* o texto base (Pérez Priego 2011, 38-9), o bien, en el apartado dedicado a la *collatio*, como «testimonio de colación», que es el «*texto de base* (de la colación)» (2011, 126) utilizado en esta fase. Más adelante, en el capítulo sobre la *dispositio textus*, apunta la necesidad de elegir un testimonio que constituya la base «para fijar la forma gráfica y gramatical del texto que editamos» (2011, 155) y que denomina *texto base de la edición*, «aunque más propiamente habría que llamarlo *testimonio base de la edición*» (2011, 155). En todo caso, Pérez Priego, de acuerdo con la teoría

de Greg del *copy-text*, insiste en que el texto o testimonio base debe servir solo para elegir entre variantes formales, es decir, las relacionadas con los *accidentals*, mientras que, «cuando existen varios textos que poseen la misma o parecida autoridad, aunque siempre habrá que elegir uno como texto base y seguirlo para las variantes accidentales [...], a este texto base no se le podrá reconocer mayor autoridad respecto de las lecciones sustanciales, [que] vendrán elegidas por otras razones» (2011, 156)².

Por su parte, en el capítulo dedicado a la *constitutio textus*, Pérez Priego apela a que esta se realiza a partir del *stemma* mediante la ley de la mayoría, y, en los casos de *stemmata* binarios que no permiten aplicarla, critica el recurso al *bon manuscrit* de Bédier cuando se lleva al extremo y reivindica la vigencia de la *re-censio* (2011, 148), de manera que propone acudir a la conjetura y aplicar diferentes criterios, como los ya mencionados del *usus scribendi* o la *lectio difficilior*.

Saliéndonos de España, podemos acudir al excelente manual del profesor Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method*, que ya desde el sugerente subtítulo (*A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*), sitúa el texto base, el *copy-text*, entre los elementos que parecen poner en cuestión el método lachmanniano o genealógico. En su exposición de este, encontramos también que se apela al *stemma* para construir el texto, de ser posible a través de la ley de la mayoría (Trovato 2014, 61), y dedica un interesantísimo capítulo al *cisma* de Bédier, así como a rebatir las críticas más importantes que este formuló contra el método lachmanniano (2014, 77-108). Trovato constata, de todos modos, que el bédierismo se ha extendido hasta convertirse en el método predominante, aunque sea de manera inconsciente, aspecto sobre el que volveré al final de mi exposición, sirviéndome de un par de citas tomadas del manual del profesor Trovato.

Y lo curioso es que este bédierismo extendido y, con frecuencia, inconsciente se hace, no utilizando la antigua denominación de *bon manuscrit* propia del filólogo francés, sino un término que, en lo que alcanzo, se toma prestado de la escuela anglosajona y cuyo gran teorizador fue W. W. Greg, en particular en su artículo de 1950-51 "The Rationale of Copy-Text". Según Greg, el sintagma *copy-text* lo inventó McKerrow en su edición de las obras de Thomas Nashe, aunque «he was merely giving a name to a conception already familiar» (Greg 1950-51, 19)³. En el artículo, Greg teoriza su conocida distinción entre lecturas *substantive*, las que afectan a elementos léxicos, y las *accidentals*, las que se

² Este aspecto queda recogido también en la definición que ofrece de *texto base* en el glosario final: «el testimonio que elegimos de entre los existentes para fijar la forma gráfica y gramatical del texto que editamos» (Pérez Priego 2011, 209).

³ Años después, dice Bowers (1972, 82) que «In the simple definition of copy-text [...] he [McKerrow] has not been outmoded. This singularly useful term means simply the early text that an editor uses in each particular case as the basis of his own». Añade Bowers que «Inexperienced editors today impair the usefulness of this term by applying it to the physical printer's copy that any edition utilizes as its basis» (1972, 82), como decir que el texto base de la segunda edición de *Tom Jones* fue la primera edición.

refieren a grafías y puntuación, y reivindica que un editor solo debe seguir fielmente su *copy-text* en lo que respecta a los *accidentals*, mientras que debe tener libertad para elegir la lectura que le parezca más apropiada en lo que respecta a los *substantives*; solo estos últimos, además, responden al método genealógico (1950-51, 26)⁴. Y Greg ilustra sus postulados a través de unos ejemplos que lo llevan a criticar el apego excesivo a la noción de texto base, seguido también con fidelidad en lo que respecta a los *substantives* (1950-51, 28). Greg (1950-51, 31) solo acepta que se acuda al *copy-text* a la hora de elegir entre dos *substantive readings* que «appear to be exactly balanced»: solo en esos casos en la práctica no hay razón para no seguir la recogida en el *copy-text*⁵.

Estas ideas de Greg fueron ampliadas y asentadas, en particular en lo que se refiere a la distinción entre *substantives* y *accidentals* y cómo reconstruir estos, por Fredson Bowers en un artículo de 1972, y en ellas se basó Ruano de la Haza para proponer su idea del método ecléctico en el caso concreto del teatro español del Siglo de Oro, pues «entre textos que poseen la misma relación genealógica con el original perdido [...] no es posible privilegiar una edición sobre otras» (Ruano de la Haza 1991, 516).

En suma, podemos ver que tanto desde el lado neolachmanniano como desde la escuela anglosajona de la que parte la noción de *texto base* o *copy-text*, las ideas teóricas parecen similares: ante dos lecciones de igual autoridad en el *stemma*, tras el proceso de filiación, el editor debe examinarlas en detalle buscando elementos de juicio que le permitan optar entre una y otra, y solo en el caso extremo de no hallar ninguno podrá elegir la que ofrezca el texto base o *copy-text* seguido para las lecturas *accidentals*. Lo cual parece contraponerse a los principios que se formulaban en las normas de edición repasadas al principio del artículo.

¿Y qué nos encontramos si acudimos a la práctica editorial del teatro del Siglo de Oro? Pasaré revista ahora a una serie de ejemplos más o menos significativos que, por un lado, muestran el extraordinario apego que ha existido, en la práctica, al texto base, aunque, por otro, también reflejan los problemas que plantean los *stemmata* binarios y las diferentes posibilidades que caben ante ellos, agra-

⁴ Por cierto que esta distinción entre *substantives* y *accidentals*, capital en la crítica textual anglosajona, apenas ha tenido relevancia en la española, al menos respecto de textos del Siglo de Oro. En la crítica española ha triunfado, de manera muy acertada, el principio de la modernización ortográfica, pero esto quizá ha llevado a soslayar la reflexión sobre vacilaciones fonéticas y morfológicas (del tipo *oscuro-escuro-obsuro*) a las que no alcanza la modernización gráfica y en las que quizá se deberían tener más en cuenta los usos propios de un determinado autor, cuando además disponemos de abundante material autógrafo sobre el que basarnos.

⁵ Ver también Bowers (1972, 106). Se trata de un principio que encontramos asimismo en el manual de Trovato (2014, 84), quien recuerda cómo «In fact, after Bédier's objections to the practice of arbitrarily reconstructing texts, all the most scrupulous Neo-Lachmannian philologists, stemmatic conditions being equal, have retained the readings of the base manuscript (It. *manoscritto base*) adopted for the language of the text, after the example of Provençalists. They thereby reduce recourse to the other branch(es) of the stemma to a minimum, that is, only to cases of errors in the witness adopted as the base manuscript».

vados, en el caso de los textos teatrales, por las múltiples figuras que intervienen en su transmisión, más allá de los habituales autores y copistas.

Y no me resisto a empezar observando un caso extremo de fidelidad al texto base en la edición crítica, por lo demás muy notable, de *De fuera vendrá*, de Agustín Moreto, preparada por Delia Gavela e incluida en la de la *Primera parte de comedias* del dramaturgo, dentro del proyecto de edición crítica de las obras del autor que se ha mencionado ya. Como sucede con gran parte del teatro del poeta, en particular con sus obras más populares, la comedia se ha conservado en una muy nutrida tradición textual, sobre todo dieciochesca, que la editora (Moreto 2010, 12) plasma en un *stemma*. Sin embargo, como se aprecia en él, todos los testimonios derivan, en último término, de la *princeps*, por lo que, en principio, la edición debería consistir en atenerse con fidelidad al texto de esta, aunque examinando los lugares problemáticos en caso de que hubiese que corregir alguna lectura.

Quizá por ello, la editora, tras filiar los testimonios y trazar el *stemma*, no indica en realidad los problemas que haya podido tener a la hora de editar el texto, si hay errores o lagunas insalvables o si se han introducido muchas enmiendas. Y encontramos algunos versos que, en efecto, plantean problemas⁶. Entre ellos, quería destacar ahora el v. 895, en el que se edita, siguiendo el texto de la *princeps*, «Es muy *grande* disolución». El verso es a todas luces hipermétrico (se inserta en un pasaje en quintillas), y así lo entendieron la gran mayoría de los testimonios posteriores, que corrigieron *grande* en *gran*, que seguramente es lo que escribió Moreto. La editora es consciente del error, pero escribe: «Se trata de un verso [hipermétrico], a pesar de lo cual conservamos la opción de la *princeps*» (Gavela García en Moreto 2010, 165). Podemos considerarlo un caso de *bédierismo* extremo, de fidelidad incondicional al texto base, que se mantiene incluso en caso de error manifiesto y advertido⁷.

Un caso más interesante para nuestro propósito es el de la «admirable y esmerada edición», por decirlo con Ruano de la Haza (1991, 497, n. 14), de *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, de Calderón, acometida por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. La edición constituyó un hito en lo que respecta al trata-

⁶ Por ejemplo, el v. 1560, «sabré que tus recatos», resulta hipométrico, porque se omite un *yo* («sabré yo que...») si presente en la *princeps*; lo mismo sucede en el v. 2935, en el que se omite una *Y* que hay en la *princeps* («Y yo también la quería»).

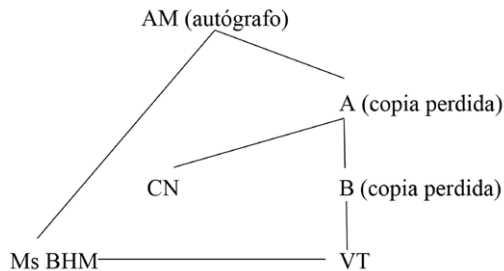
⁷ La editora, sin embargo, sí corrige otros versos, y así lo señala (vv. 870, 898, 1018...), aunque quizá intervenga solo cuando el error afecta más claramente a aspectos gramaticales, y no tanto métricos. En otros versos mantiene la lectura de la *princeps* aun cuando parezcan contener errores, como en el v. 1953, en el que habría de editarse «*la he de dar*», corrección introducida por algunos testimonios dieciochescos, pues el pronombre solo puede referirse a la prima de Lisardo, objeto directo de *dar*. En el v. 2136 se atribuye la réplica *Yo*, de acuerdo con la *princeps*, a Chichón, cuando parece que solo puede ser pronunciada por Lisardo, a quien inmediatamente se dirige la viuda, según entendieron ya distintos testimonios del XVIII, como la edición de García de la Huerta. En el v. 2430, «¿Con espuelas en el coche entra?», se sigue con fidelidad el texto de la *princeps*, pero es un verso manifiestamente hipermétrico, pues forma parte de un romance en *e-a*, y así se advertía ya, como se aprecia en el aparato, en distintos testimonios antiguos que proponían suprimir el artículo.

miento de comedias de las que se han conservado dos versiones: recuperaba la versión autógrafa de la comedia, que había quedado relegada en favor de la que se publicó ya en el siglo XVII, que constituía una reelaboración llevada a cabo por el mismo Calderón con motivo de la boda de Felipe IV con Mariana de Austria, sobre la que se incluyeron en la comedia dos pormenorizadas relaciones que obligaron a revisar y reestructurar el resto del texto. En la edición de Arellano y García Ruiz ambas versiones se editan en páginas enfrentadas y se tratan como textos independientes, cada uno con su tradición textual.

La de la versión autógrafa es muy escasa, pues se reduce al propio autógrafo (AM, según la sigla que le dan los editores) y a otro manuscrito con censuras de 1756 conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Más compleja es la tradición de la versión impresa, que se inicia con la *editio princeps* de la comedia en la *Octava parte* de la colección de *Comedias nuevas escogidas* (CN), publicada en Madrid en 1657, en la que mantiene el título *Agua mansa*, a la que siguió la edición de la obra en la *Octava parte* de las comedias de Calderón publicada por Juan de Vera Tassis en Madrid en 1684 (VT) y donde lleva el título *Guárdate del agua mansa*.

Arellano y García Ruiz (1989, 69) consideran que el «pésimo estado» del texto de la edición de *Escogidas*, «que adolece de extremada deturpación, lo hace prácticamente inservible», por lo que «habrá que llegar a la edición de Vera Tassis para observar en condiciones satisfactorias (o casi, relativamente) la nueva GAM [*Guárdate del agua mansa*]. Es VT quien ofrece el mejor texto, fuente de todas las sueltas que hemos podido ver, y de todas las ediciones posteriores, hasta hoy» (1989, 71), de manera que el texto de la *princeps* queda reducido a ser «un testimonio de interés para el examen de los grados progresivos de la refundición calderoniana de AM hasta llegar a GAM» (1989, 69), versión que, en su concepción, quedó reflejada en la edición de Vera Tassis «y representa una seria modificación de la primitiva AM» (1989, 71).

Así, es respecto del texto de Vera que los editores exponen en detalle la modificación sufrida por el texto (1989, 71-6), aunque «la nueva distribución del texto por jornadas, y las supresiones y añadidos de escenas» (1989, 68) estaban presentes ya en la *princeps*. En suma, dado el mal estado del texto de la *princeps* y el bueno de la edición de Vera, «Para fijar el texto de GAM, y visto el panorama de la tradición, hemos elegido la edición de Vera Tassis como base, señalando las variantes de CN» (1989, 76), aspecto sobre el que insisten poco después (1989, 79), tras proponer el siguiente *stemma* (1989, 78):



Y lo explican así:

Ha de existir entre el original (AM) y CN una copia que introduce ciertos errores, ya permanentes en la tradición posterior, y añade la relación y los otros cambios comentados. CN acumula, por propia iniciativa, muchos errores y deturpaciones. Otra supuesta copia B recogería los errores de A y modificaría algunos versos cercanos a AM (que habían pasado desde A a CN, pero que ahora desaparecen). Esta copia B serviría para la edición de VT, cuyo texto es ya el que define a GAM (Arellano y García Ruiz 1989, 78).

Nótese que, de acuerdo con estas condiciones, la reelaboración llevada a cabo por Calderón parece corresponderse, en primer lugar, con A, testimonio perdido al que se le atribuyen los cambios sustanciales entre las dos versiones, además de «ciertos errores» (¿debidos, pues, a Calderón?), mientras que otro testimonio perdido se encarga de modificar algunos versos que aún se mantenían comunes entre AM y CN (hemos de concluir que se trata de Calderón⁸), aunque, a pesar de esa labor de revisión, mantiene varios de los errores de A.

En realidad, creo que este *stemma* no está suficientemente justificado en las páginas anteriores, con excepción de la contaminación presente en el manuscrito de la BHM, que sí se explica bien (1989, 66-7). Por lo demás, no se atiende a la relación entre CN y VT; de alguna manera se da por hecho que VT, por estar en mejores condiciones, hubo de tener una fuente distinta de CN, y, por considerarse mucho mejor texto que este, es el que se utiliza como «texto base», sin que apenas se corrijan lecturas de VT, a pesar de que, con cierta frecuencia, parecen ser espurias y no deberse a Calderón, sino al ingenio de su amigo Vera Tassis. Los propios editores (1989, 62-3) listan una serie de claros errores comunes de CN y VT, que, de acuerdo con su *stemma*, habría que atribuir a A, y que se mantienen en B, a pesar de que en ese otro supuesto testimonio perdido se habrían introducido una nueva serie de modificaciones que dan a *Guárdate del agua mansa* su forma definitiva.

Una vez que se decide tomar como texto base de la segunda versión el editado por Vera Tassis, resulta interesante para nuestro propósito fijarnos en diferentes lugares en los que quizá, en vez de editarse lecciones de Vera Tassis seguramente debidas a intervenciones *ope ingenii* de este editor, se habría debido seguir otra variante para reconstruir el texto de Calderón. A este respecto, son especialmente ilustrativas las lagunas de CN solventadas por Vera Tassis en pasajes comunes al autógrafo. Ya al principio de la comedia, en un pasaje idéntico en ambas versiones, nos encontramos con este lugar, en un romance en *a-o*:

⁸ «Las modificaciones que GAM presenta respecto de AM pertenecen, creemos, al menos en su mayor parte, al propio Calderón» (1989, 75), aunque «Tampoco podemos estar absolutamente seguros de que algunas de las alteraciones y dificultades que hemos señalado en GAM no tengan por responsable a Vera Tassis o a otro desconocido arreglador» (1989, 76).

AM	CN	VT
Y ya que ausentes las dos, solos, Mari Nuño, estamos, decidme sus condiciones, <i>que habiéndolas yo dejado</i> niñas, no puedo hacer juicio que no sea temerario, (vv. 131-36)	Y ya que ausentes las dos, solos, Mari Nuño, estamos, decidme sus condiciones, niñas, no puedo hacer juicio que no sea temerario,	Y ya que ausentes las dos, solos, Mari Nuño, estamos, decidme sus condiciones, <i>que como las dos quedaron</i> niñas, no puedo hacer juicio que no sea temerario,

Como puede observarse, un verso del autógrafo se pierde en CN, en laguna evidente a través de la métrica. En VT se detecta y se corrige, pero con un verso distinto del original.

Un poco más adelante, en otro pasaje sustancialmente idéntico entre ambas versiones, leemos:

AM	CN	VT
y así tengo por mejor a la que me ha de engañar engañarla yo primero, <i>y cuéstemme mi dinero</i> el gusto, mas no el pesar. (vv. 352-56)	y así tengo por mejor a la que me ha de engañar engañarla yo primero, el gusto, mas no el pesar.	y así tengo por mejor a la que me ha de engañar engañarla yo primero, <i>que yo por amigo quiero</i> el gusto, mas no el pesar.

De nuevo un verso del autógrafo se pierde en CN, laguna fácilmente detectable por métrica (el pasaje está en redondillas) que se soluciona con la adición de un verso distinto en VT. Nótese además cómo el sentido más bien cínico de las palabras de don Félix en AM se pierde por completo en VT, a pesar de lo cual fue esta la lección editada por Arellano y García Ruiz, que también siguieron a VT en el pasaje anterior.

Algo diferente es el siguiente pasaje:

AM	CN	VT
Los más vienen así, y luego son los más agudos, más <i>políticos y discretos.</i> <i>Yo no puedo desear más</i> que ver que vuelve a mis nietos la casa de mis mayores. (vv. 788-93)	Los más vienen así, y luego son los más agudos, más de ver que vuelva a mis nietos la casa de mis mayores.	Los más vienen así, y luego son los más agudos, mas <i>explicaros cuán contento</i> <i>y alegre estoy no es posible</i> de ver que vuelva a mis nietos la casa de mis mayores.

En este caso la laguna (debida a un clásico salto de igual a igual, de *más* a *más*) no se detecta por métrica (estamos ante un romance en *e-o*) pero el texto queda sin sentido. VT se percata del problema y añade dos versos para solucionarlo, aunque se alejan no poco de la versión autógrafa.

Muy interesante es también el siguiente pasaje:

AM
 Aquel emblema lo acuerde
 del perdido caminante
 a quien de noche acontece
 que asombrado del estruendo
 con que del monte descende
 pequeño arroyo, se asusta,
pavoriza y estremece,
 y huyendo de él da en el río,
 porque, *ledo*, le parece
 que no hay malicia en cristal
 que apenas sus guijas sienten,
 en cuya paz anegado
 que no tiene *el* riesgo advierte
 la ruidosa, porque el riesgo
 el agua mansa le tiene.
Vase.
 DOÑA CLARA
 ¿«Que no tiene el riesgo advierte
 la ruidosa, porque el riesgo
 el agua mansa le tiene»?
 Sin duda ¡ay de mí! que oyó
 [...] (vv. 1884-902)

CN
 Aquel emblema lo acuerde
 del perdido caminante
 a quien de noche acontece
 que asombrado del estruendo
 con que del monte descende
 pequeño arroyo, *le* asusta,
pavorea y estremece,
 y huyendo de él da en el río,
 porque *todo* le parece
 que no hay *más buen* cristal
 que apenas sus guijas *siente*,
 en cuya paz anegado
 que no tiene *el* riesgo advierte
 la ruidosa, *por* el riesgo
 el agua mansa le tiene.
Vase.
 DOÑA CLARA
 ¿«Que no tiene *el* riesgo
 la ruidosa, porque el riesgo
 alguna mansa le tiene»?
 Sin duda ¡ay de mí! que oyó
 [...]

VT
 Aquel emblema lo acuerde
 del perdido caminante
 a quien de noche acontece
 que asombrado del estruendo
 con que del monte descende
 pequeño arroyo, *le* asusta,
le perturba y estremece,
 y huyendo de él da en el río,
 porque *a todos les* parece
 que *es manso* cristal
 que *aun las* guijas no le *sienten*,
y en su agua perecen. Pues
 que no tiene riesgo advierte
 la ruidosa, porque el riesgo
 el agua mansa le tiene,
y, así, fue del agua mansa
lo mejor guardarse siempre.
Vase.
 DOÑA CLARA
 ¿*Qué escucho, cielos, qué escucho?*
 ¿«Que no tiene riesgo advierte
 la ruidosa, porque el riesgo
 el agua mansa le tiene»?
 Sin duda ¡ay de mí! que oyó
 [...]

En él se observa cómo en CN se corrompe el texto de AM, aunque todavía remitiendo en sus lecturas a este, mientras que en VT, para solucionar las deficiencias de la *princeps*, se adoptan diferentes estrategias, que lo llevan a alejarse más del texto de AM. Así, la lectura *pavoriza* de AM pasa a *pavorea* en CN, que carece de sentido. Además, en el verso anterior, el correcto «*se asusta*» de AM había pasado a «*le asusta*», lo que hace que VT transforme el absurdo *pavorea* en «*le perturba*», a partir de «*le asusta*», con lo que el protagonista del relato deja de ser sujeto para convertirse en objeto. De igual modo, la lectura *ledo* del original no es entendida en CN, que lo cambia en *todo*, dejando el texto sin sentido. VT, para hacerlo inteligible, interviene, pero a partir de la lectura de CN, con lo que aleja el texto aún más de AM, alterando incluso lecturas correctas, como «en cuya paz anegado», que en CN había dejado de tener sentido por modificaciones anteriores.

En todo caso, la diferencia más llamativa es la adición de tres versos por parte de VT, en un lugar en el que CN se había mantenido fiel a AM. El problema proviene, seguramente, de que, en apariencia, no se respeta en el autógrafo la forma métrica y se suceden dos versos que riman en un romance (en *tiene* y en *advierte*). Sin embargo, la supuesta anomalía se debe a que doña Clara repite textualmente los tres últimos versos pronunciados por doña Eugenia, pero debe entenderse que la recta construcción del romance prescinde, en realidad, de la repetición, recurso al que era aficionado Calderón y que encontramos en otras de sus comedias (como sucede en *También hay duelo en las damas*, vv.

3039-41, o *No hay burlas con el amor*, vv. 2730-733). En CN se mantiene en lo sustancial la lectura de AM, aunque se estropea el pasaje, al suprimirse *advier-te* y cambiarse *el agua* por *alguna*. Vera Tassis, sin embargo, además de corregir esos errores de CN, decide intervenir de manera más amplia para ajustar el texto a la forma métrica, repetición incluida (según hace también, por cierto, en lugares similares de otras comedias en los que la forma métrica se ve alterada por una repetición, como en el citado de *También hay duelo en las damas*), a lo que suma una referencia explícita al refrán *Guárdate del agua mansa* que le sirve de título a su versión.

En suma, las diferencias entre VT y AM en pasajes que, en lo sustancial, se mantienen inalterados entre ambas versiones parecen deberse, más que a intervenciones de Calderón, a los intentos de VT de corregir el texto corrupto (o aparentemente corrupto) de CN, lo que con frecuencia lo aboca a alejarse aún más del original. Sin embargo, Arellano y García Ruiz se atienen en todos estos casos a su texto base, y editan las lecturas de Vera Tassis.

Y que las diferencias entre ambas versiones pueden deberse —en ocasiones— a las correcciones de Vera más que a intervenciones del propio poeta se aprecia asimismo en pasajes que se mantienen inalterados en CN con respecto a AM (es decir, en los que no hay error por corregir), pero que, sin embargo, en VT se alteran. Véase, por ejemplo, este pasaje, común a las dos versiones:

AM	CN	VT
Y una mujer como tú no ha de exponerse a los daños de que parezca delito nada ni se le sea <i>dado</i> hacer profesión de risa que tan presto ha de ser llanto (vv. 551-56)	Y una mujer como tú no ha de exponerse a los daños de que parezca delito nada ni se le sea <i>dado</i> hacer profesión de risa que tan presto ha de ser llanto	Y una mujer como tú no ha de exponerse a los daños de que parezca delito nada ni le sea <i>notado</i> hacer profesión de risa que tan presto ha de ser llanto

En CN el pasaje se mantiene idéntico al autógrafo, pero VT suprime *se* y cambia el participio *dado* por *notado*, tal vez por considerar el verso erróneo⁹, o más probablemente por el propio gusto del amigo de Calderón, que en otros lugares también cambió el verbo *dar* cuando no se utilizaba en su acepción más común¹⁰.

Más claros aún son otros lugares, que se corresponden con los hábitos editores de Vera Tassis. Uno muy básico lo encontramos en el v. 2167 de AM, que lee «propia dádiva de un loco», lectura que pasa tal cual a CN, pero que VT corrige, de acuerdo con su habitual gusto cultista, en «*propria* dádiva de un loco»

⁹ También lo ven como erróneo Arellano y García Ruiz, que enmiendan el texto del autógrafo, suprimen *se* y editan «nada, ni le sea dado», pero entiendo que la lectura, aunque pueda resultar extraña, es una construcción impersonal correcta. Compárese este pasaje de la primera parte del *Quijote*, capítulo 52: «guardando, pero, las leyes de la caballería, que mandan que a ninguna doncella se le sea fecho desaguizado alguno» (Cervantes 2015, 658).

¹⁰ Hesse (1941, 19) recoge el ejemplo «es bien que no me agradezcas / el amigo que te ha *dado*», de *Peor está que estaba*, que VT cambia por *enviado*.

(v. 2662), que es lo que editan Arellano y García Ruiz, aun siendo a todas luces lectura ajena a Calderón. De igual modo, al final de la comedia dice el figurón don Toribio en AM: «Pues quedo sin esperanza / de mi amor, lograrle tengo» (vv. 2916-917), lectura mantenida por CN, que cambia *lograrle* por *lograrla*, haciendo referente a la esperanza, por probable error. VT mantiene la innovación de CN y va aún más allá, pues no le gustaban estas perífrasis con el verbo *tener*¹¹, por lo que lee: «lograrla intento» (v. 3502), que es lo que editan Arellano y García Ruiz por figurar en su texto base, aun siendo una segura innovación de VT.

Otra variante atribuible a Vera Tassis la encontramos en el v. 918 de AM, que lee «ninguna deidad me venza», lectura mantenida en CN pero que VT corrige en «beldad alguna me venza» (v. 1216), con lo que tenemos una sustitución típica de Vera, tal vez por evitar una palabra de ámbito religioso aplicada de manera profana, así como su gusto, sistemático, en cambiar *ninguno* por *alguno* en construcciones negativas, rasgo del que Hesse (1941, 77-7) recoge decenas de ejemplos, en ocasiones también con inversión de los términos.

Un último aspecto en el que se aprecia con claridad que gran parte de las innovaciones de VT no pueden deberse a Calderón se encuentran en el habla de don Toribio, el figurón, pues solo el autógrafo le atribuye «un lenguaje arcaico y transgresor capaz de expresar cómicamente la ridiculez rústica y obsoleta del figurón» (Arellano y García Ruiz 1989, 61), como subrayan los propios editores. Gran parte de este idiolecto propio del personaje se pierde ya en CN, pero en otros casos VT va aún más allá. Por ejemplo, en un pasaje Toribio dice dudar entre sus dos primas y se compara a un burro entre dos piensos, y concluye:

AM	CN	VT
yo así en medio de las dos, que sois mis mejores piensos, por no <i>encentar</i> a <i>nenguna</i> me quedaré de hambre muerto (vv. 717-20)	yo así en medio de las dos, que sois mis mejores piensos, por no <i>incantar</i> a <i>ninguna</i> me quedaré de hambre muerto	yo así en medio de las dos, que sois mis mejores piensos, <i>no sabiendo a cuál llegue antes</i> me quedaré de hambre muerto

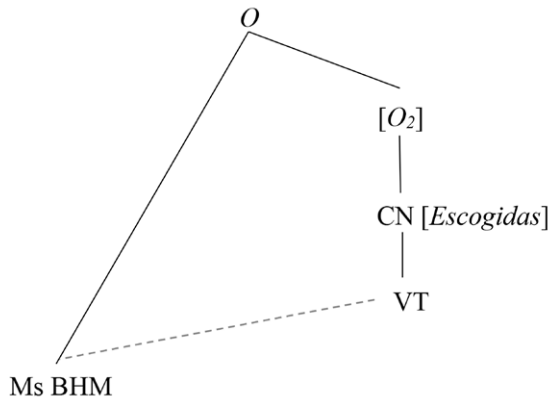
Como explican los propios editores, don Toribio utiliza «un arcaísmo (*encentar* ‘comenzar’) y un rusticismo (*nenguna*) propios del personaje» (1989, 61). En CN se regulariza, seguramente por error, *nenguna* en *ninguna*, mientras que *encentar* pasa a *incantar*, lectura en la que aún se reconoce el arcaísmo. VT, sin embargo, no debe de entenderlo y cambia el verso por completo, y con él los rasgos propios del habla de Toribio.

Más adelante, dice este, de nuevo refiriéndose a sus dos primas: «¿Pues cómo pueden no estar / mis primiesposas decentes?» (AM, vv. 1924-925). En CN, el neologismo chistoso *primiesposas* se separa, por lo que el verso queda en «mis primas esposas decentes», que resulta hipermétrico. VT corrige drásticamente y edita «siempre mis primas decentes», con lo que el chiste de AM se pierde ya por completo.

¹¹ Hesse (1941, 22) recoge este otro ejemplo, de *Ni Amor se libra de amor*: «seguirte tengo, o bien seas», que en VT pasa a «seguirte quiero, o bien seas».

Como vimos, los propios editores muestran en ocasiones sus dudas sobre que «algunas de las alteraciones y dificultades que hemos señalado en GAM no tengan por responsable a Vera Tassis o a otro desconocido arreglador» (1989, 76), y también de manera puntual expresan dudas similares, como ante el añadido de dos versos (vv. 1063-64) por parte de VT, una réplica de don Alonso, no presente ni en AM ni en CN, que les lleva a anotar: «Es posible que [estos versos] sean invención de VT para proporcionar una pregunta lógica a la “respuesta” de don Toribio» (1989, 171).

Se echa en falta, en suma, un más detenido examen de las variantes, que creo que podría haberles llevado a concluir que VT debió de seguir el texto corrupto de CN, que corrigió y enmendó en la medida de sus posibilidades, pero sin tener en cuenta el autógrafo ni ningún testimonio relacionado con este. Así, un *stemma* más ajustado, a la par que económico, me parece que sería el siguiente:



De acuerdo con él, Calderón escribe una primera versión de *El agua mansa*, conservada en el manuscrito autógrafo que ha llegado hasta nosotros. A raíz de las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria, en 1649, reelabora su comedia en una segunda versión cuyo original se ha perdido y que se imprime por primera vez en la *Octava parte de Escogidas* con el título, todavía, de *Agua mansa*. Años después, VT edita de nuevo la comedia, intentando arreglar los errores y lagunas de CN a partir de su propio criterio, como se aprecia con facilidad al observar que, en los lugares comunes con O, enmienda errores y lagunas de CN sin recuperar nunca las lecturas de O.

Por ello, una edición de la segunda versión debería basarse más bien en CN, pues representa en realidad el primer testimonio de esta versión, y debería mantener el título que Calderón quiso darle a la comedia, *El agua mansa*, que es el que vuelve a aparecer tanto en la lista de los títulos de sus comedias conocida como de Marañón o Carlos II, como en la que envió al duque de Veragua poco antes de su muerte, nunca *Guárdate del agua mansa*. Dados los problemas y errores que presenta esta versión, debería corregirse, bien de acuerdo con el autógrafo (en los pasajes coincidentes entre ambas versiones), bien atendiendo a las

lecturas de Vera Tassis en aquellos lugares no coincidentes con la versión autógrafa, pues, aunque seguramente no se basen en algún testimonio autorizado o genuino, el amigo de Calderón demostró su buen olfato corrector en multitud de ocasiones, y en no pocos lugares de *El agua mansa* recupera también lecturas del autógrafa a partir de lugares estragados de CN¹².

Una situación parcialmente similar la encontramos respecto de *Las manos blancas no ofenden*. Para la colación contamos con cuatro testimonios fundamentales: dos manuscritos y dos impresos, que mantienen entre sí relaciones complejas difícilmente reducibles a un *stemma* cabal. Los impresos reproducen en gran medida la situación de *El agua mansa*, pues el primero se corresponde con una *parte* de *Escogidas* (*E*), en este caso la *Nona* (Madrid, 1657), mientras que el segundo vuelve a estar incluido en la *Octava parte* de comedias de Calderón (Madrid, 1684) dada a la imprenta por Juan de Vera Tassis (dejaremos de lado ahora los manuscritos, cuyo texto los acerca más, en todo caso, a la *parte* de *Escogidas* que al texto de Vera, aunque con muchas peculiaridades; puede verse Rodríguez Gallego 2017). Sin embargo, y frente a lo que sucedía en el caso que acabamos de exponer, en este Vera Tassis sí tuvo acceso, sin duda, a un texto distinto del de *Escogidas*, pues su versión contiene 145 versos no presentes en la de *Escogidas*, que, además, no son obligados por métrica o sentido, de manera que es inviable pensar que Vera se los haya podido inventar para suplir lagunas o carencias de su texto base, en caso de haber sido este *Escogidas*. Existen, además, muchas otras diferencias de todo tipo que no parecen atribuibles a intervenciones del amigo de Calderón.

Por ello, en este caso sí parece obligado basar la edición en el texto de Vera, pues el de los demás testimonios parece deturpado en distinto grado. Sin embargo, editar partiendo de Vera Tassis presupone ya el riesgo de incluir en el texto crítico lecturas más propias del amigo de Calderón que del propio poeta, por lo que la detallada *examinatio* de las variantes será también obligada. Fijémonos en un par de pasajes:

EM₁ M₂
 Responde, porque no *piense*
 de nuestro secreto nada.

Dígalo el *ver que, topando*
 en el correo una carta
 con su nombre, supe della
 que su padre la avisaba
 que estaba aquí

VT
 Responde, porque no *entienda*
 de nuestro secreto nada.
 (vv. 1181-182)

Dígalo el *que habiendo hallado*
 en la estafeta una carta
 con su nombre, supe della
 que su padre la avisaba
 que estaba aquí
 (vv. 3342-346)

¹² A este respecto, quizá el mayor problema consista en cómo editar las lagunas de CN detectables por métrica en lugares no coincidentes con el autógrafa. Vera, según su costumbre, las enmienda, pero con versos que seguramente son suyos y no de Calderón, como se aprecia en las lagunas de CN en pasajes sí coincidentes con el autógrafa, en las que las adiciones de Vera se alejaban siempre de él.

Se trata de variantes adiaforas, ya que en ambas ramas el texto tiene sentido completo y respeta la métrica. En principio, un editor bédierista que siguiese el texto de *VT* como base editaría sin duda las lecturas de este, tal vez incluso sin pararse demasiado en estas variantes (y así sucede, por ejemplo, en la edición de Martínez Blasco de 1995)¹³; pero en este caso es importante acudir al *usus scribendi* del escritor y, más aún, al del editor: por alguna razón, Vera Tassis le tenía manía al verbo *pensar*, que cambiaba casi sistemáticamente en sus ediciones de textos de Calderón. Por ello, puede conjeturarse con casi total certeza que lo que escribió Calderón fue *piense*, no *entienda*¹⁴.

Más interesante es el segundo ejemplo: por un lado, podemos estar prácticamente seguros de que Calderón utilizó el verbo *topar*, que a Vera Tassis tampoco le gustaba, por lo que lo cambiaba sistemáticamente por *hallar* o *encontrar*¹⁵; pero, por otro, en lo que se refiere a la variante *correo-estafeta*, es posible que la lectura *correo* sea una *lectio facilior* de la rama de *E* y los manuscritos, ya que *estafeta* aparece en cinco comedias de Calderón, incluida la autógrafa *La desdicha de la voz* (v. 1256). Además, parece haber ciertas diferencias de significado entre *correo* (más bien la persona, aunque no exclusivamente) y *estafeta*, que quizá hagan preferible esta última lectura, aunque siempre quepa la duda de en qué medida se trata de una innovación veratassiana.

Otro ejemplo calderoniano interesante que podemos traer a colación, y sin variantes veratassianas por el medio, es el de *La puente de Mantible*, comedia hoy un tanto olvidada, pero que fue publicada por el propio autor, con todos los honores, en su *Primera parte de comedias*, de 1636, la que supuso su «puesta de largo» editorial después de los diez años sin licencias y que incluía varias de sus obras maestras, como *La dama duende*, *El príncipe constante* y, abriendo el tomo, *La vida es sueño*.

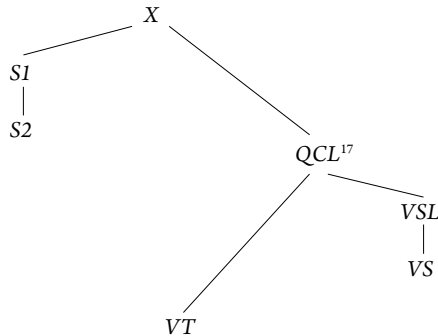
No fue esta, sin embargo, la *editio princeps* de la comedia, que unos pocos años antes se había publicado en dos sueltas sin datos de imprenta y con atribución nada menos que a Lope de Vega, impresas en Sevilla en torno a 1632,

¹³ Más recientemente, sin embargo, y de manera más rigurosa, Verónica Casais Vila, aun editando la versión de Vera Tassis, corrige esta a partir del examen de variantes para depurarla «de las intrusiones tassianas» (Calderón de la Barca 2020, 87).

¹⁴ Hesse (1941, 10-1) recopila diferentes ejemplos en los que Vera sustituye formas de *pensar* por otras del verbo *entender*.

¹⁵ Pueden verse los abundantes ejemplos que recoge Hesse (1941, 1-4). Algo similar sucede con la reciente edición de *Los empeños de un acaso* debida a Manuel Galofaro, en la que el editor, aun habiendo testimonios anteriores, utiliza como texto base la edición de Vera Tassis, y, aunque es consciente de que «parece existir una tendencia en Vera Tassis a realizar modificaciones y a substituir ciertas palabras o expresiones por otras, el desconocimiento por nuestra parte de un manuscrito calderoniano nos obliga a aceptar los términos empleados por Vera Tassis» (Calderón de la Barca 2022, 126). Sin embargo, el conocimiento de los usos de Vera Tassis le podría haber permitido al menos corregir formas como *proprio*, en el v. 1844, o *encontró*, en el 2712, en favor de *propio* y *topó*, según leen los otros testimonios antiguos.

de acuerdo con el tan añorado Don Cruickshank (2010, 224)¹⁶. Las sueltas presentan un texto bastante recortado (hasta 225 versos), en particular en la tercera jornada (probablemente para ahorrar papel), e incluyen varios errores, pero su texto es de relevancia por representar una rama distinta de la de la *Primera parte*, que no desciende de ellas, aunque sí comparten diferentes errores comunes. El *stemma* de la comedia (ver Calderón de la Barca 2016, 85) vendría a ser como sigue:



En lo que alcanzo, el primero en tener en cuenta las sueltas para editar la comedia fue Luis Iglesias Feijoo (véase Calderón de la Barca 2006), en la que preparó del conjunto de la *Primera parte* para la Biblioteca Castro. Iglesias destaca lo atinado de algunas lecturas de las sueltas, y apunta: «Ambas ofrecen un texto bastante bueno, que permite salvar algún error o errata de la Parte, pero tienen asimismo bastantes cortes» (2006, xxxviii). Iglesias sigue, sin embargo, un criterio muy conservador al editar la obra, toma el de la *Primera parte* como texto base y lo reproduce incluso en pasajes en los que las sueltas me parece que leen mejor.

Así, y comenzando por algunos ejemplos menores, en el v. 1427¹⁸ se dice del río del Agua Verde que fluye «fatal, lóbrego e inmundó», lectura de *QCL* compartida por *S1* salvo por un pequeño detalle, la conjunción, que es y en la suelta. Se trata de una variante a todas luces equipolente, muy menor, pero, si acudimos al *usus scribendi* de Calderón, reflejado en sus autógrafos, observaremos que su tendencia era a escribir y aunque la palabra siguiente empezase también por *i*, de manera que probablemente escribiese «y inmundó», que en *QCL* se regularizó en «e inmundó». No se trata, pues, de una auténtica adiaforía, por lo que el *usus scribendi* de Calderón nos autoriza a elegir «y inmundó», como también

¹⁶ De una, la más antigua (*S1*), se conserva un único ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de Austria, con signatura *38.V.4.(Vol.1,7); de la otra (*S2*), que desciende de *S1*, se conservan ejemplares en la British Library, con signatura 11728.h.212, y la Real Biblioteca, con signatura VIII/17152 (3).

¹⁷ *QCL* es la sigla con la que se suele conocer la *princeps* de la *Primera parte* de Calderón, y *VSL* y *VS*, las de dos reediciones posteriores.

¹⁸ La numeración de versos remite a la de Calderón de la Barca (2016).

«y Irene» (*SI*, v. 762*acot*) o «y importa» (*SI*, v. 1577), frente a las correspondientes lecturas de *QCL* «e Irene» y «e importa».

También parece que debe preferirse la lectura de *SI* antes que la de *QCL* en pasajes que no fueron detectados por los testimonios dependientes de *QCL*, como:

<i>QCL</i>		<i>SI</i>	
GUIDO	Señor...	GUIDO	Señor...
EMPERADOR	No, no os disculpéis.	EMPERADOR	No, no os disculpéis.
ROLDÁN	Señor.	ROLDÁN	Roldán.
EMPERADOR	Llevad, Roldán, vos luego a vuestro primo preso a su tienda. (vv. 480-83)	EMPERADOR	Señor. Llevad vos luego a vuestro primo preso a su tienda.

Como puede apreciarse, en *QCL* Roldán se dirige al emperador sin que este le llame antes; en *SI*, al contrario, es el emperador el que se dirige en primer lugar a Roldán, y solo entonces este le contesta, lo que parece más lógico. La lectura de *QCL* parece un error por contaminación del v. 480, también iniciado por *Señor*, por lo que se situó a Roldán, en principio un fragmento de verso, como locutor.

Observemos este otro pasaje:

<i>QCL</i>	<i>SI</i>
Pues ya el relámpago vimos <i>brillante</i> entre nubes leves, pues ya vimos la tormenta amenazar con desdenes y vimos la tempestad prevenir iras crueles, [...] (vv. 2435-440)	Pues ya el relámpago vimos <i>brillar</i> entre nubes leves, pues ya vimos la tormenta amenazar con desdenes y vimos la tempestad prevenir iras crueles, [...]

También en este caso se observa que, aunque la lectura de *QCL* tenga sentido, por lo que se mantuvo en toda la tradición posterior, es seguramente la de *SI* la auténtica, en consonancia con los infinitivos de los versos siguientes, *amenazar* y *prevenir*.

Podemos, por último, destacar el siguiente pasaje, en el que Iglesias Feijoo también mantuvo la lectura de su texto base, *QCL*:

<i>QCL</i>	<i>SI</i>
esa poderosa eminencia, de quien es pensil el cielo, pues logra por jardines sus esferas y <i>por</i> estrellas <i>sus</i> rosas (vv. 2881-885)	esa poderosa eminencia, de quien es pensil el cielo, pues logra por jardines sus esferas y <i>sus</i> estrellas <i>por</i> rosas

En este caso, la puente de Mantible (*esa poderosa eminencia*) es tan grande que tiene como jardín (*pensil*) el propio cielo, de tal manera que las esfe-

ras celestes son los jardines de la puente y, de igual modo, las estrellas son sus rosas, según lee *SI*. No tiene, pues, sentido en realidad la lectura de *QCL*, ya que son los elementos relacionados con el cielo (*esferas* y *estrellas*) los que, metafóricamente, se toman *por* los jardines y *por* sus rosas, en perfecto quiasmo típico de Calderón. Estamos de nuevo ante un caso en el que el examen detenido del pasaje permite comprobar que la aparente adiaforía no es tal, lo que obliga a elegir la lectura de *SI*, aun no siendo el testimonio que se utilice como base de la edición.

En esta línea, y si acogemos lecturas de *SI* cuando creemos que pueden ser las auténticas, en detrimento de las de *QCL*, quizá debería hacerse lo propio también con cuatro versos de *SI* que se perdieron en *QCL*:

	<i>SI</i>		<i>QCL</i>
EMPERADOR	¡No más, que bien está! Dentro Fierabrás.	EMPERADOR	¡No más, bien está! Dentro Fierabrás.
FIERABRÁS	¡Oh, cuán veloces, viles cristianos, venís! ¿Tanto de mi vista hūís que no os alcanzan mis voces?	FIERABRÁS	¡Esperad, que no dan la gloria al que la intenta, si después no la sustenta!
ROLDÁN	¿Qué es esto?		
FIERABRÁS	¡Esperad, que no dan la gloria al que la intenta, si después no la sustenta! (vv. 508-15)		

La laguna se produce en un pasaje en redondillas, y, aunque no se corresponde con un corte limpio de una redondilla, se da la circunstancia de que la omisión no afecta a la métrica, pues los fragmentos que quedan encajan perfectamente. A mi entender, la laguna debió de producirse por un salto de ojo de una intervención de Fierabrás iniciada a mitad de verso a otra intervención de Fierabrás también iniciada a mitad de verso, con la circunstancia de que el resultado, como se acaba de indicar, encajaba en la métrica del pasaje y no afectaba al sentido. Seguramente por ello, Iglesias Feijoo se acoge a su texto base y no recoge estos cuatro versos en su edición; pero, si de lo que se trata es de reconstruir *X* y corregir sus errores, entiendo que deberían incorporarse a una edición crítica de la obra¹⁹.

Problemas de este estilo se presentan también respecto de otra obra de Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza*, que plantea la dicotomía de en qué medida mantenerse fiel a un determinado texto base en lugar de abrirse a las lecturas de otra rama independiente del *stemma*. La comedia se publicó en 1637 en la *Segunda parte de comedias* del dramaturgo, preparada también por iniciativa de este. Frente a lo que sucedía con *La puente de Mantible*, la *parte*

¹⁹ Para más detalles, véase Rodríguez-Gallego 2016.

sí se corresponde con la *editio princeps*, pero de nuevo tenemos un testimonio anterior, en este caso manuscrito, el 14.927 de la Biblioteca Nacional de España, fechado en 1635 (es decir, dos años antes de la aparición de la *Segunda parte*) y que lleva la firma de Diego Martínez de Mora, esmerado copista que también nos ha dejado buenas traslaciones de *El sitio de Bredá* y de *Saber del mal y el bien*, obras recogidas en la *Primera parte de comedias* de Calderón, aparecida un año antes de la *Segunda*, así como de *Un castigo en tres venganzas*, publicada, muerto Calderón, en la *Novena parte*.

Aunque conocido ya desde tiempo antes, la importancia del manuscrito no fue puesta de relieve hasta 1958, en un artículo de Edward Wilson sobre el texto de *A secreto agravio* en el que llegaba a la conclusión de que «the manuscript must remain the basis for the critical text, but both the two *Partes* and even Vera Tassis will also have to be consulted» (1973, 101). El artículo de Wilson se insertaba en una línea de polémicas en torno a las distintas ediciones de la *Segunda parte* y su valor textual, candentes en aquel momento. Y, precisamente también por las polémicas y dudas en torno a la *Segunda parte*, yo mismo dediqué un artículo a la comedia (Rodríguez-Gallego 2007) para, frente a la postura de Wilson, defender que, al contrario, debía ser el texto de la *Segunda parte* el que se utilizase como base para una edición de la comedia, dado que, en general, parecía ser más completo y presentar menos errores que el manuscrito, aunque este resultase muy útil para enmendar los errores de la *parte* y rellenar sus lagunas (en lo que se aprecia cómo yo también pensaba en ese momento en términos fundamentalmente de texto base).

En todo caso, si me interesa ahora volver sobre esta comedia es porque, al margen de los errores de una rama que se pueden solventar a partir de la otra, las relaciones entre ambas destacan por su notable adiaforía, que afecta en ocasiones a versos enteros. En este caso, el problema se agrava al haber indicios de variantes de autor, de manera que se siembra la duda de en qué medida algunas variantes pueden deberse al paso por una compañía, que interviene en el texto para corregir errores o modificar pasajes que puedan resultar oscuros, o bien al mismo Calderón, que en algún momento de la transmisión de la comedia, y tal vez a instancias de una compañía, interviene para revisar algunos pasajes (práctica que, en lo que a él respecta, está atestiguada en diferentes manuscritos íntegra o parcialmente autógrafos), en cuyo caso ambas variantes serían auténticas aunque se correspondieran con redacciones distintas.

Que la comedia fue revisada en grado relativamente amplio se aprecia ya en las acotaciones, más abundantes y minuciosas en el manuscrito (Rodríguez-Gallego 2007, 236-37), lo que constituye un primer elemento que distancia a ambas ramas y que delata una intervención consciente por parte de alguien (fuese para suprimir y reducir acotaciones, fuese para añadirlas).

Si atendemos ya al texto dramático, los errores o lagunas evidentes de una u otra rama no plantean tampoco mayor problema. Observemos, por ejemplo, este lugar:

QC²⁰
 ¿Posible es que tal dijese
 sin que, desde el corazón
 al labio, consuma y queme
el pecho este aliento, esta
respiración fácil, este
 veneno infame, de todos
 tan distinto y diferente [...]?
 (vv. 1083-89²¹)

M
 ¿Posible es que tal dijese
 sin que, desde el corazón
 al labio, consuma y queme

 veneno infame, de todos
 tan distinto y diferente [...]?

En el texto, la ausencia en *M* de dos versos de *QC*, aunque no detectable por métrica (se trata de un romance), sí deja el sentido bastante forzado, lo que obliga a recuperar sin duda los versos de *QC*, para que el pasaje tenga sentido completo.

Más interesante es este otro lugar, en el que se lee en *QC*:

Doña Leonor de Mendoza [...]

llegará a Aldea Gallega,

donde salgo a recebilla

con tan venturosas muestras

como veis, y un bello *barco*

tan *venturosa* la espera

que juzga por perezosas

hoy del tiempo las ligeras

alas, porque el bien que tarda

no llega bien cuando llega

(vv. 324-39)

El pasaje, que pertenece a un romance en *e-a*, presenta una pequeña anomalía en la concordancia de *barco* y *venturosa*, que fue detectada ya por distintos testimonios de la tradición impresa, que corrigieron en *venturoso*. Sin embargo, el manuscrito muestra que el error se debió a la omisión de cuatro versos:

Doña Leonor de Mendoza [...]

llegará a Aldea Gallega,

donde salgo a recibilla

con tan venturosas muestras

como veis, y un bello barco

que las ondas lisonjea

del Tajo, por no haber visto

tan hermoso cisne en ellas,

la está esperando, y un alma

tan *venturosa* la espera

que juzga por perezosas

hoy del tiempo las ligeras

alas, porque el bien que tarda

no llega bien cuando llega.

²⁰ *QC* es la sigla tradicional de la *princeps* de la *Segunda parte* de Calderón.

²¹ La numeración de versos se corresponde con Calderón de la Barca (2011).

Como se puede observar en el texto del manuscrito, *venturosa* concordaba con *alma*, y la pérdida de esos cuatro versos ocasionó la anomalía en el texto de *QC* (pensar que, al contrario, se añadieron cuatro versos en *M* para salvar la anomalía parece imposible, pues iría en contra de las enmiendas más habituales, que tienden siempre a la economía, como se aprecia en los testimonios impresos que se limitaron a enmendar en *venturoso*).

Algo parecido sucede con este pasaje, en el que se lee en *QC*:

D. LOPE [...] Si en vos es ciego el amor,
en mí, mudo.

MANRIQUE Y desafortunado
en mí endemoniado así.
(vv. 930-34)

El texto no tiene problemas métricos (es un romance en *e-e*), pero carece de sentido. La manifiesta mala lectura de *QC* fue corregida ya en *VT* y en *Z* con la enmienda «ha sido» en lugar de «así»; sin embargo, el manuscrito nos muestra cómo en realidad el problema de *QC* proviene de la omisión de dos versos que dotan al pasaje de todo su sentido:

D. LOPE [...] Si en vos es ciego el amor,
en mí es mudo.

MANRIQUE Y de esa suerte,
en mí endemoniado, así
hoy en los tres llega a verse
*mudo, endemoniado y ciego*²².

Hasta ahora parece que ir editando el texto de *A secreto agravio* no es especialmente complejo, pues se trataría de ir eligiendo un texto u otro en función de los errores que presentase uno de ellos. Pero hay pasajes que lo complican, como este:

QC

D. LOPE [...] Consolaos
de que la fortuna os deja
un amigo verdadero
y que no ha tenido fuerza
contra vos, pues no os quitó
este valor que os alienta
esta alma que os anima
y este brazo que os defiende.
No me respondáis; dejad
las cortesanas finezas
entre amigos escusadas
(vv. 345-55)

M

D. LOPE [...] Consolaos
de que la fortuna os deja
un amigo verdadero
y que no ha tenido fuerza
contra vos, pues no os quitó
ese valor que os alienta
esta alma que os anima,
este pecho que os granjea
y este brazo que os estime.
D. JUAN *Dejad que bese la tierra.*
Échase a sus pies y levántale don Lope.
D. LOPE No me enternezcáis, dejad
las cortesanas finezas
entre amigos escusadas

²² Se trata de un guiño a un pasaje evangélico al que se alude también en otras obras de Calderón.

En principio, cabe calificar la variante como adífora, pues cada uno de los pasajes, por separado, tiene sentido completo y respeta la métrica (un romance en *e-a*). En *QC* se omiten una acotación (algo habitual en otros lugares de la comedia) y dos versos presentes en *M*, uno de ellos pronunciado por otro personaje; sin embargo, se introducen otras variantes en el impreso para que la omisión no se aprecie y, de alguna manera, se reinterpreta el pasaje, pues parece suprimirse en *QC* el cierto patetismo de que don Juan se eche a tierra, a los pies de don Lope, quien, por lo que se deduce de la indicación indirecta de «No me respondáis», debe de limitarse a cortar un intento de don Juan por intervenir.

En autógrafos calderonianos no son infrecuentes este tipo de intervenciones, con pequeñas omisiones de versos y reescrituras de versos adyacentes para que estas no se adviertan. ¿Se trata de una variante de autor? ¿Es, al contrario, la de *M* la lectura genuina y proviene la de *QC* de algún atajo de compañía o de un intento de arreglar tal vez la omisión de un verso o algún error de transmisión? Erik Coenen, en su edición de la comedia, no duda de que el texto del impreso constituye una «versión revisada» de los versos del manuscrito, pero le parece poco cuidadosa, por lo que expresa sus «dudas sobre la autoridad de la intervención» (Calderón de la Barca 2011, 86-7).

Un pasaje similar es el siguiente:

QC

¿Hay, honor, más sutilezas
que decirme y proponerme,
más tormentos que me aflijan,
más penas que me atormenten,
más sospechas que me maten,
más temores que me cerquen,
más agravios que me ahoguen
y más celos que me afrenten?
¿No?, pues no *podrás* matarme
si mayor poder no *tienes*,
que yo sabré proceder
callado, cuerdo y prudente [...] *...*
hasta tocar la ocasión
de mi vida y de mi muerte;
y en tanto que *esta se llega*,
¡valedme, cielos, valedme!
(vv. 1164-181).

M

¿Hay, honor, más sutilezas
que decirme y proponerme,
más tormentos que me aflijan,
más penas que me atormenten,
más sospechas que me maten,
más temores que me cerquen,
más agravios que me ahoguen
y más celos que me afrenten?
¿No?, pues no *podrán* matarme
si mayor poder no *tienen*,
que yo sabré proceder
callado, cuerdo y prudente [...] *...*
hasta tocar la ocasión
de mi vida y de mi muerte;
y en tanto que *aquesta llama*
me esté atormentando siempre
todo será confusiones.
¡Valedme, cielos, valedme!

De nuevo se trata de una variante que cabe considerar adífora, pues ambos testimonios tienen sentido completo y respetan la métrica (un romance en *e-e*). En *M*, el sujeto de *podrán* y *tienen* vendrían a ser los celos que se mencionan en el verso inmediatamente anterior. En *QC*, por su parte, se omiten dos versos si presentes en *M*, pero la omisión no se percibe pues no afecta a la métrica y, además, se modifica el verso inmediatamente anterior para hacer sujeto a la muerte, lo que parece tener bastante fuerza; además, así el verso «¡valedme, cielos,

valedme!» pasa a quedar integrado en la construcción sintáctica, de acuerdo con otros lugares calderonianos, según observó Coenen (Calderón de la Barca 2011, 88-9). Al tiempo, *podrán* y *tienen* se convierten en *podrás* y *tienes*, con lo que su sujeto pasa a ser el honor, al que se apelaba versos antes. ¿Son variaciones conscientes? ¿Son variantes de autor? En el caso de la omisión de dos versos, ¿vuelve a tratarse de una omisión errónea, solo que, en este caso, ya en algún testimonio anterior se había introducido una corrección para que la omisión se percibiese? ¿Se debe tal vez a la intervención de un censor, quizá molesto por si la llama pudiese considerarse trivialización de las del infierno, según ha sugerido Coenen (2011, 89)?

Las dudas respecto de variantes adiaforas, o aparentemente adiaforas, se producen también sin que afecten a omisiones de versos. Veamos, por ejemplo, estos dos lugares:

QC
Lo que yo una vez amé,
lo que una vez aprendí,
podré perderlo, ¡ay de mí!,
olvidarlo no podré.
¿Olvido donde hubo fe?
Miente amor. ¿Cómo se hallara
burlada verdad tan clara?
(vv. 489-95)

Basta, basta, pensamiento;
sufrimiento, basta, basta,
que verdad puede ser todo
y, cuando no, aquí no hay causa
para mayores extremos:
sufre, disimula y calla
(vv. 816-821)

Ms
Lo que yo una vez amé,
lo que una vez aprehendí,
podré perderlo, ¡ay de mí!,
olvidarlo no podré,
porque es constante mi fe.
Miente amor. ¿Cómo se hallara
burlada verdad tan clara?

Basta, basta, pensamiento;
sufrimiento, basta, basta,
que verdad puede ser todo
y, cuando no, aquí no hay causa
para mayores extremos:
un volcán tengo el alma

En principio, ambos pasajes parecen tener sentido, al tiempo que respetan la métrica. Sin embargo, en ambos casos parecen superiores las lecturas de QC. En el primero, la versión un tanto más neutra del manuscrito cuenta con mayor fuerza en QC gracias a la interrogación retórica, que al mismo tiempo dota de más sentido a la respuesta que da la propia Leonor («Miente amor»). El segundo se corresponde con el final de un monólogo en el que don Lope analiza cómo actuar tras descubrir a don Luis — posible amante de su mujer— en su casa y escuchar la historia que este le cuenta. Don Lope duda si creer a don Luis o no y, en todo caso, intenta no precipitarse. En este contexto el verso de QC encaja a la perfección, pues recoge el estado tormentoso en que se encuentra el personaje («sufre»), así como su voluntad de mantener la frialdad («disimula y calla»), en tanto que el verso del manuscrito, más grandilocuente, se ciñe al tormento en que está don Lope. Debe notarse además que la fórmula «sufre, disimula y calla», que supone un ajustado esquema de la actuación que desarrolla don Lope en la comedia, aparece aquí por primera vez en la versión impresa y es

reiterada poco después como verso final de la segunda jornada (lugar en donde aparece ya también en el manuscrito, aunque con la leve variante: «disimula, sufre y calla»), así como otras dos veces en un monólogo en la tercera jornada (vv. 398 y 417), en donde parte y manuscrito finalmente coinciden. Con un verso similar sanciona don Juan el relato de don Lope sobre cómo ha muerto don Luis: «Desta suerte ha de vengarse / quien espera, calla y sufre» (vv. 760-61). Por estas razones, entiende Erik Coenen que «Se vislumbra aquí la mano del poeta, que al repasar el texto podría haber querido fortalecer el impacto retórico de la frase “sufre, disimula y calla”» (2011, 84).

Parece, pues, complicado que las lecturas de *M* supongan intentos de modificación de las de *QC*. ¿Pueden provenir las lecturas de *M* de lagunas que se quisieron rellenar? ¿Pueden ser las de *QC* variantes introducidas para afinar el texto, y, por tanto, corresponderse con variantes de autor?

Volviendo a diferencias entre las dos ramas en cuanto a la ausencia o presencia de versos, hay casos que, bajo la apariencia de omisiones por error de una de las dos ramas no presentes en la otra, tal vez escondan problemas que provienen del arquetipo. A este respecto resulta de interés el siguiente pasaje:

	QC		Ms.
D. LOPE	[...] Ea, Manrique, guía con esa luz.	D. LOPE	[...] Ea, Manrique, guía con esa luz.
MANRIQUE	No oso, que yo de duendes soy poco goloso.	MANRIQUE	No oso, que yo de duendes soy poco goloso.
D. LEONOR	No entréis, señor, aquí: yo soy testigo que aseguraros este cuarto puedo.	
D. LOPE	Pues ¿de qué tienes miedo?	D. LOPE	Pues ¿de qué tienes miedo?
MANRIQUE	De todo.	MANRIQUE	De todo.
D. LOPE	Suelta, digo. Y tú <i>vete</i> de aquí que antes es dicha que falte otro testigo a mi desdicha. (vv. 1570-578)	D. LOPE	Suelta, digo. <i>Quítale el hacha.</i> Y <i>vétete</i> de aquí, que antes es dicha <i>Apte.</i> que falte otro testigo a mi desdicha.

Este lugar se encuentra en un pasaje en sextetos lira, y ya hemos de tener en cuenta que los fragmentos que combinan heptasílabos y endecasílabos, sobre todo en diálogos de réplicas cortas y versos partidos, suelen ser más dados a incluir errores, y, de hecho, poco antes hay otra laguna en *M* que afecta a un verso partido.

En este caso, nos hallamos dentro de una serie de diecisiete sextetos lira con esquema abbaC (es decir, los cinco primeros versos heptasílabos y el sexto endecasílabo) que solo se altera levemente en dos estrofas, al menos en *QC*, curiosamente las dos en las que parece haber lagunas en *M*. Quizá el pasaje más interesante sea el copiado arriba, en el que las intervenciones de don Lope y Manrique cierran una estrofa, que se ajusta al esquema indicado, mientras que la de Leonor inicia una nueva estrofa, que lo altera debido a la medida de los versos, pues el sexteto se abre con dos endecasílabos y se cierra con otros dos, cuando solo sería esperable uno, de tal manera que queda un esquema ABbaCC: se res-

peta el esquema de rima pero no la medida. No obstante, la irregularidad en el manuscrito es mayor, pues faltan los dos versos iniciales, de tal manera que la estrofa queda trunca, en solo cuatro versos.

Quizá no sea casualidad la presencia anómala de dos endecasílabos en *QC* precisamente en un lugar donde existe una laguna en el manuscrito. Ha de notarse también que tras la intervención de Leonor solo presente en *QC* don Lope responde directamente a la de Manrique y no parece haber reparado en absoluto en las palabras de su esposa, que podrían suprimirse sin que se viese afectado el sentido del pasaje. ¿Estaría presente la laguna de esos dos versos ya en el arquetipo, y se intentó solucionar en *QC* o en algún antecedente de manera un tanto precipitada, añadiendo dos versos que restituían el esquema de rima aunque no respetando la medida del patrón estrófico, y sin que se insertasen particularmente bien en el contexto dramático? ¿Es posible atribuir a Calderón esa adición? ¿Cabe pensar que sean versos genuinos, achacables a un despiste métrico de Calderón, y que tal vez hasta se suprimiesen en la rama de *M* precisamente por interrumpir el fluido discurrir del diálogo entre don Lope y Manrique? También Erik Coenen destaca la «torpeza» de esta intervención (2011, 87), aunque incorpora los versos en su edición.

Un caso parcialmente similar es el siguiente:

QC

Quéjase, porque amar sabe,
una yedra si perdió
el duro tronco que amó;
y con acento süave
se queja una simple ave
y en amorosa prisión
.....
así aliviarse pretende,
que al fin la queja se entiende
si se ignora la canción
(vv. 464-73)

M

Quéjase, porque amar sabe,
una yedra si perdió
el duro tronco que amó;
y con acento süave
se queja una simple ave
y en amorosa prisión
cuando le falta su unión;
así aliviarse pretende,
que al fin la queja se entiende
si se inora la canción

Tenemos aquí una décima en *QC* a la que le falta un verso, sí presente en el manuscrito. La laguna se detecta ya por métrica, y de ahí que se solventase *ope ingenii* en otros testimonios de la tradición impresa, como *Z*, que añadió «canta suave canción», o, ya en el siglo XIX, Hartzenbusch (la laguna pasó desapercibida a Vera Tassis), quien añadió «del que la cogió a traición» (lectura que han seguido todas las ediciones modernas), aunque antes de «y en amorosa prisión».

En principio, podría pensarse que la laguna no tiene mayor importancia, pues se puede solventar gracias a *M*, pero la solución propuesta por Hartzenbusch puede alertar de que tal vez el verso esté descolocado en este testimonio. Así lo entendió Fernández Mosquera (Calderón de la Barca 2007), quien lo incorporó a su edición, aunque antes de «y en amorosa prisión», corrección que le parece acertada a Erik Coenen, quien se pregunta: «¿Podría ser que ambos textos de-

rivaran de un mismo manuscrito autógrafo, en el que este verso figuraba como corrección al margen, donde fácilmente pudo pasarlo por alto el cajista de la *Segunda parte* y equivocarse el copista Martínez de Mora al colocarlo en el texto?» (2011, 90). Parece poco plausible que ese mismo autógrafo fuese utilizado tanto al componerse la *Segunda parte* como al copiar Martínez de Mora su manuscrito, pero sí lo es más que la situación descrita se corresponda con el arquetipo *X*, copiado sin el verso añadido al margen en una rama, y con él, pero mal situado (siempre que aceptemos esta hipótesis), en la otra rama.

Por no alargarme en exceso, quiero traer a colación un último caso relativo de nuevo a omisión de versos:

QC
 pero al salir de la cuadra
 topé un hombre que me dijo:
 «¿Quién va?». Yo, que imaginaba
 que eran mis propios contrarios,
 no les *respondo* palabra.
 De una sala en otra entré
 hasta aquí. Esta es la causa
 de haberme hallado, señor,
 escondido en vuestra casa
 (vv. 1630-642)

M
 pero al salir de la cuadra
 topé un hombre que me dijo:
 «¿Quién es?». Yo, que imaginaba
 que eran mis propios contrarios,
 no les *respondí* palabra.
Siento espadas y yo huyendo
de tres volví las espaldas,
que en ventaja conocida
es más cordura que infamia.
 De una sala en otra entré
 hasta aquí. Esta es la causa
 de haberme hallado, señor,
 escondido en vuestra casa

En ejemplos anteriores habíamos visto casos de omisiones que creaban errores, o bien de omisiones acompañadas de otras variantes que hacían que la omisión no se percibiese. En este caso tenemos un tercer tipo, pues se trata de un corte limpio, de manera que en *QC* no se ven afectados ni el sentido ni la métrica. En *M* se explicita que don Juan entra de una en otra sala por ir huyendo, pero es información prescindible, pues ya en versos anteriores indicaba don Juan, el personaje que habla, que había subido por la escalera de la casa huyendo de tres hombres que le embistieron. ¿Podría por ello pensarse que estos versos se eliminaron voluntariamente, como tal vez otros ya omitidos en *X* (la comedia tiene 2753 vv. en la edición de Erik Coenen, algo corta para los usos de Calderón, aunque no exageradamente)? ¿Pudo ser Calderón el que los omitió, como hizo también en algunos autógrafos, para acortar la extensión de una determinada obra? ¿Se trata de una omisión errónea, solo que, frente a lo que sucede en otros casos en que también se perdían dos o cuatro versos, aquí no se generó ningún error?

Como se puede apreciar, el panorama que ofrece la comedia es complejo, al presentar dos ramas independientes que incluyen no pocas variantes de importancia aparentemente adiáforas, que tal vez puedan ser en algunos casos variantes de autor. ¿Cómo proceder?

En los últimos años se han publicado un par de ediciones de importancia de la comedia. En la suya de la *Segunda parte* de Calderón para la Biblioteca Castro (que, de acuerdo con las normas de la colección, carece de notas y aparato

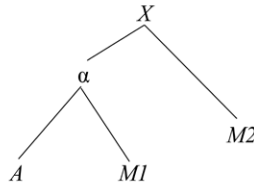
crítico), Santiago Fernández Mosquera adopta una posición conservadora, coherente con el deseo de dar preeminencia a la *parte*. En la breve nota textual (Calderón de la Barca 2007, lxvi-lxviii) se entiende que es el de *QC* el texto más completo y fiable, por lo que se adopta como base, y únicamente se interviene en él ante errores manifiestos, por lo que solo se incorporan versos de *M* cuando se refieran a pasajes erróneos de *QC*, en concreto, los tres tratados más arriba. Sin embargo, cuando en *M* haya versos no presentes en la *parte* pero esta tenga sentido, se respeta el texto de la *parte*, considerando que esas omisiones pueden deberse a variantes de autor, en particular cuando van acompañadas de otras variantes en los versos adyacentes. En todo caso, se trata de la primera edición de la comedia que se sirvió sistemáticamente del manuscrito para subsanar los errores de la tradición impresa.

Poco después publicó Erik Coenen una edición de la comedia en Cátedra, con un breve estudio textual y un aparato de variantes que recoge las de los testimonios más antiguos. En su estudio textual, se plantea Coenen el problema de las diferencias, a veces sustanciales, entre *QC* y *M*, y concluye que, «si por un lado hay variantes que hacen pensar que el propio Calderón revisó el texto para el impreso, otras sugieren o bien que lo hizo demasiado precipitadamente, o bien que lo hizo otra persona, o bien que lo hicieron varias» (2011, 89). Por ello, «he preferido elegir en cada caso concreto la variante que más satisfactoria me resulta, preocupándome más por la eficacia del texto sobre las tablas que [por] el rigor metodológico. Si adopto el impreso como texto base, es solo porque tiene menos erratas evidentes» (2011, 91). Este eclecticismo se aprecia ya en lo que respecta a las acotaciones, pues entiende que «resulta muy probable que el manuscrito sea más respetuoso que el impreso con las acotaciones incluidas originalmente por Calderón» (2011, 91), y no considera que los cambios que se introducen en *QC* respecto a ellas se deban al dramaturgo.

En lo que respecta a los pasajes analizados antes, el eclecticismo se aprecia en que edita según *M* el pasaje en que don Juan se postra a los pies de don Lope, aunque prefiere la versión de *QC* en el que se suprimen los versos relativos a la llama. Los dos versos pronunciados por Leonor en el pasaje en sextetos lira, aun considerados una intervención torpe, se incorporan a su texto crítico (cabe intuir que por razones métricas), como también se editan los cuatro versos solo presentes en *M* cuya omisión no se detecta en *QC*.

En el teatro de Lope se encuentran menos *stemmata* binarios que en el de Calderón, pues la tradición textual de sus comedias, a pesar de su enorme abundancia, suele reducirse a esquemas lineales en el que todos los testimonios se remontan a uno solo, normalmente la *editio princeps*. Un caso muy interesante se refiere no a una comedia, sino a un auto, el de *El niño pastor*, publicado póstumamente en el volumen *Fiestas del Santísimo Sacramento (A)*, de 1644, compilado por José Ortiz de Villena. Del auto se conservan, además, dos manuscritos, uno de 1628 (*M2*) y otro sin fecha (*M1*). La relativa independencia de los tres testimonios puede presumirse ya del hecho de que cuentan con sendos títulos distintos: *El niño pastor (A)*, *El divino pastor (M1)*, *El pastor ingrato (M2)*, y esta impresión la confirma el cotejo, que muestra que ninguno de estos tres tes-

timonios deriva de ninguno de los otros, aunque existen entre los tres algunos errores comunes, al tiempo que también *A* y *M1* presentan algún error común no existente en *M2*, de manera que nos queda el siguiente *stemma* (Vega Carpio 2019b, 107):



En general, la edición del auto no presenta excesivos problemas, en tanto en cuanto *A* es el texto más completo y en mejor estado, con bastante diferencia, por lo que, desde una perspectiva *bédierista* no particularmente rigurosa, debería ser adoptado sin duda como texto base. Sin embargo, hay algunas lecturas interesantes por plantear una disyuntiva relevante desde un punto de vista metodológico. En primer lugar, las adiaforas que oponen la rama de α a la de *M2*, que no son pocas, y algunas de importancia; aunque me interesan más ahora variantes como estas:

<i>A</i>	<i>M1</i>	<i>M2</i>
¿Que no hay <i>nada</i> que me <i>den</i> ?	¿Que no hay, <i>por Dios</i> , que me <i>dar</i> ?	¿Que no hay, <i>por Dios</i> , que me <i>den</i> ?
¿Nada sobra para mí?	¿Nada sobra para mí?	¿Nada sobra para mí?
(vv. 525-26)		
¿Y <i>tú</i> qué le prometiste, pues que no le conociste?	¿Y, <i>en fin</i> , qué le prometiste, pues que no le conociste?	¿Y, <i>en fin</i> , qué le prometiste, pues que no le conociste?
(vv. 776-77)		

Como se puede observar, y dejando de lado el error *dar* de *M1* (que no respeta la rima consonante con *también*, del verso anterior), tenemos dos casos de lecturas adiaforas que enfrentan, por un lado, a *A* y, por otro, a *M1* y *M2*. En casos como este, y otros similares, un *bédierista* que hubiese decidido adoptar *A* como texto base, por ser el más completo y el que presenta menos errores, también editaría aquí, y en otros pasajes similares, las lecturas de *A*, posiblemente sin dudar, o sin fijarse; sin embargo, un editor neolachmanniano que operase a partir del *stemma* aplicaría aquí la ley de la mayoría y editaría la lectura común de *M1* y *M2*. De hecho, mirando bien los pasajes, es posible que la lectura de *A* en el primer caso se viese atraída por el *nada* del verso siguiente, y el *tú* del segundo por otro *tú* tres versos anterior, lo que vendría a confirmar que la lectura coincidente de *M1* y *M2* es la auténtica.

Un segundo ejemplo lopesco que quería tratar se refiere a otro caso poco habitual de *stemma* binario, aunque sin posibilidad de acudir en él a la ley de la mayoría en ningún caso, frente a lo que sucedía en el anterior. Se trata de la segunda parte de *Don Juan de Castro*, comedia que presenta la situación excepcional de

haberse incluido en dos *partes* distintas del Fénix: la *XIX*, de 1625 (*A*), y la *XXV*, publicada, ya muerto Lope, en Zaragoza en 1647 (*D*), rasgo que solo comparte con otra comedia: *El postrer godo de España*, que también volvió a publicarse en la *Parte XXV* después de haber aparecido antes en la *VIII*. La segunda parte de *Don Juan de Castro* añade a este otro rasgo excepcional, y es el de reeditarse en solitario, sin la primera parte que la acompañaba en la *Parte XIX*, a pesar de que, argumentalmente, empieza la segunda parte donde acababa la primera (véase Rodríguez-Gallego 2020).

En la *Parte XXV*, la continuación de *Don Juan de Castro* se publica sin que se indique su condición de ser una «segunda parte» de una comedia anterior y se le cambia el título, que pasa a *Las aventuras de don Juan de Alarcos*, lo que ya puede invitar a pensar que su texto se aleja del de la *Parte XIX*. Y así sucede: el publicado en la *XXV*, aunque se corresponde sustancialmente con el incluido antes en la *XIX*, presenta más de 800 variantes con respecto a este y constituye una rama textual independiente. Una porción no pequeña de estas variantes se refiere a notables errores en el texto de la *Parte XXV*, por lo que, dado que la versión de la *XIX* es, en general, más completa y correcta (y fue, además, incluida en un volumen publicado por el propio Lope), podría pensarse que una edición crítica habría de tomar esta como texto base y solo enmendar aquellas lecturas manifiestamente erróneas; pero, en realidad, un análisis más de detalle invita a adoptar diferentes lecturas de la *Parte XXV*, en el convencimiento de que son estas las genuinas.

Un primer elemento que contribuye a no desechar las lecturas de la *Parte XXV* es que en ella han sobrevivido, aunque no sistemáticamente, usos habituales de los autógrafos de Lope, como es que las acotaciones empleen el modo subjuntivo:

- 198*Acot*²³ Vanse. Salen el rey de Irlanda y Francelisa y Fenisa A : Éntrense marchando, y salen el rey de Irlanda y Francelisa, hermana suya, y Feniso *D*
 2147*Acot* Sale Páez, en hábito de irlandés A : Páez entre, vestido a lo inglés *D*
 2831*Acot* Duérmese. Tibaldo dentro, a voces A : Den golpes dentro y diga Tibaldo *D*

En ocasiones incluso omiten el verbo, según también era frecuente en los autógrafos lopecos (Pontón 2018, 72; Boadas 2018, 106):

- 1970*Acot* Vanse. Sale Belardo, labrador, y Rugero A : Rugero sustentándose sobre la espada, con un pastor, Belardo *D*

Este pequeño detalle nos muestra que, aunque haya sido muy manipulado y esté en gran medida corrupto, en el texto de la *Parte XXV* aún puede hallarse la mano de Lope.

D nos permite subsanar también algunas lagunas de *A* detectables por métrica, con versos que podemos presuponer que son genuinos, por tratarse de una

²³ La numeración de verso remite a Vega Carpio (2020).

rama textual diferente, por lo que no debe dudarse a la hora de incorporarlos al texto crítico. Pero en *D* también hay versos que faltan de *A* en pasajes en los que el texto de esta también es correcto en cuanto a métrica y sentido, como sucede, de manera notable, en este:

A

Fue discreto proceder,
 porque tuviese valor
 el hombre a quien *él* la diese,
 y quien las historias viese
 no lo tendrá por error
dalle a su hija un marido
tan valeroso y tan fuerte.

D

Fue *un* discreto proceder,
 porque tuviese valor
 el hombre a quien *se* la diese,
 y [quien] las historias viese
 no lo [tendrá] por error
pues, dejando las hermanas,
nos dicen de Josué
que de este parecer fue
las historias soberanas.
Su hija [no] quiso dar
menos que a quien le ganó
una ciudad.

IRLANDA

Bien sé yo
que tú no la has de gozar,
porque, en viéndome vencido,
he de hacer darte la muerte
 (vv. 1311-325)

Como puede apreciarse, *D* cuenta con dos redondillas no presentes en *A*, y modifica por entero otros dos versos. La referencia a Josué, ya anunciada por el verso «y quien las historias viese», parece demasiado culta como para ser un añadido de autor de comedias. Además, los dos versos alternativos de *A* no acaban de encajar muy bien en el fragmento, por lo que da la impresión de que fueron una manera de evitar que se resintiese la métrica después de eliminarse en el texto de la *Parte XIX*, o en algún antecedente, la referencia a Josué, quizá por considerarse poco apropiada para el tablado²⁴. Por ello, si el principio de fidelidad al texto base invitaría a mantener la lectura de *A* y relegar la de *D* al aparato, esta última parece corresponderse con la auténtica, por lo que debería ser adoptada en la *constitutio textus*.

Dada la independencia de ambas ramas, existen bastantes lecturas dudosas en las que la *Parte XIX* presenta un texto aceptable que parece mejorar si adoptamos la lectura de la *XXV*. Ante tal situación, al editor se le plantea el problema de en qué medida debe ser conservador y tratar de mantener como texto base el de la *Parte XIX*, publicada por el propio Lope, en vez de dar cabida a lecturas quizá mejores de la *XXV*, aunque en conjunto presente muchas menos garantías.

²⁴ De todos modos, de ser genuinos los versos de *D*, constituirían un pequeño error de Lope (o quizá de su fuente), pues, aunque se trata de una alusión al libro bíblico de Josué, no se refiere a su protagonista, sino a Caleb, quien prometió dar a su hija por mujer a quien tomase la ciudad de Quiriat Séfer (Josué 15, 16).

En algunos casos encontramos pasajes que se habían ido transmitiendo sin modificaciones en los sucesivos testimonios de la comedia, pero que, a la vista de la *Parte XXV*, posiblemente sean erróneos. Dos ejemplos son los siguientes:

A	D
<p>No me espanto del dolor que causa toda partida, hijos, donde vive amor; pero es razón que <i>la</i> impida la grandeza del valor. (vv. 39-43) ***</p>	<p>No me espanto del dolor que causa toda partida, hijos, donde vive amor; pero es razón que <i>le</i> impida la grandeza del valor. ***</p>
<p>RUGERO Él sabe cuanto en secreto <i>pasé</i> en palacio, en efeto, de la princesa el desdén. ¿Si es demonio?</p>	<p>RUGERO Él sabe cuanto en secreto <i>pasa</i> en palacio, en efeto, de la princesa el desdén. PÁEZ ¿Si es demonio?</p>
<p>PÁEZ Eso sospecho. RUGERO Que, como por una sombra este engaño habemos hecho, algún demonio me asombra y teme la cruz del pecho. (vv. 171-78)</p>	<p>RUGERO Eso sospecho, que, como por una sombra este engaño habemos hecho, algún demonio me asombra y teme la cruz del pecho.</p>

En el primer ejemplo, la lectura «*la*» de *A* había pasado desapercibida, pero posiblemente la correcta sea «*le*», de *D*, referida al «dolor». En el segundo pasaje, tenemos en primer lugar la variante *pasé*: *pasa*; aunque la primera fue mantenida incluso por Hartzbusch, parece tener más sentido la de *D*, que tiene por sujeto a «cuanto»; aún más acierta *D* en la distribución de las réplicas: en efecto, es más apropiado que sea Páez, quien hace las veces de gracioso, el que pregunte, refiriéndose a Roberto, «¿si es demonio?», y que Rugero le conteste, con lo que además enlaza con los versos siguientes a través de la conjunción causal «que».

Más complejos son lugares en los que varía por completo un verso de una rama a otra, de tal manera que da la impresión de que solo uno de los versos es el genuino, mientras que el otro, o bien sea resultado de una deficiente transmisión, o bien quizá intente solventar una laguna. Un ejemplo puede ser este:

A	D
<p>tú por quien bárbaros moros desde el Sil gallego al Tajo, desde el Tajo al claro Betis y desde el Betis al Dauro... (<i>No sé, por Dios, lo que digo;</i> no sé, por Dios, lo que hablo, porque, mirándole al rostro, del mismo rostro me espanto. (vv. 942-49)</p>	<p>tú por quien bárbaros moros desde el Sil gallego al Tajo, desde el Tajo al claro Betis y desde el Betis al Dauro, <i>tiemblan, temen, lloran, huyen...</i> (No sé, por Dios, lo que hablo, porque, mirándole al rostro, del mismo rostro me espanto.</p>

En *A* la oración queda pendiente sin haber llegado al verbo; en *D*, sí se añaden, no un verbo, sino cuatro, nada menos, en notable enumeración. Frente a esto, en

A tenemos un caso de paralelismo y *expolitio*, pues dos versos consecutivos nos vienen a decir lo mismo cambiando solo un verbo por otro sinónimo, aunque debe notarse también que lo hacen en un contexto que tiende a la amplificación, como se aprecia en los tres versos anteriores, contruidos a partir de un marcado paralelismo reforzado por la anáfora «desde». En todo caso, a mi entender, la lectura de *D* debió de ser la original, y su pérdida debió de ocasionar el que la laguna se rellenase, de manera hábil, a partir de un verso que varía sobre el siguiente de los conservados. Un pasaje paralelo que encuentro en *El Argel fingido*, de ca. 1599, publicada en la *Octava parte*, parece reafirmar esta conclusión:

Cuando Aureliano y tu dama,
y la ocasión de mi muerte,
conocen velas y casco,
gritan, lloran, claman, temen.
[gritan, lloran, *tiemblan*, temen *A*]
(vv. 1534-537)

Como puede observarse, el cuarto verso citado coincide, en dos de sus verbos (que son tres en la lectura de la *Parte VIII*)²⁵, con el de la *Parte XXV*, lo que parece reafirmar la autoría de Lope.

Podrían seguir aduciéndose otros pasajes, pero en todo caso me interesa insistir en la idea de que reproducir el de la *Parte XIX* como texto base habría conducido a un texto seguramente alejado del escrito por Lope en un grado difícil de establecer; por ello, parece preferible adoptar lecturas de la *XXV*, aun cuando las de la *XIX* sean correctas, siempre que el análisis detallado de la variante y el *usus scribendi* del autor parezcan mostrar que las de la *XXV* son las auténticas, aun a riesgo de incurrir en un texto híbrido que aleje el texto crítico del escrito por Lope.

Un último caso que quería tratar es también de Lope, y se refiere a la comedia *¡Ay, verdades, que en amor...!*, de la que se conserva el manuscrito autógrafo (*O*), de 1625, y que fue publicada en la *Parte XXI* del autor, penúltima de las preparadas por él, aunque se puso a la venta ya póstumamente, pocos días después de la muerte de Lope, en agosto de 1635. Frente a las anteriores, las dos últimas *partes* compiladas por Lope tienen una característica en común, y es que, después de los diez años sin que se concediesen licencias para imprimir novelas y teatro en los reinos de Castilla, varias de las comedias contenidas en ellas se habían publicado ya, con frecuencia de manera irregular, en los reinos de Aragón, o bien, saltándose la legalidad vigente, en los de Castilla. Así, frente a lo que solía ser habitual en las *partes* anteriores, en la *XXI* y la *XXII* con frecuencia no es el texto de la *parte* el que constituye la *princeps* de una determinada comedia.

²⁵ Guillermo Serés, en su edición de la comedia (Vega Carpio 2009), sigue un manuscrito de la British Library con un texto más completo que el de la *parte*. Esta, sin embargo, presenta en este verso una lectura aún más cercana a la de la segunda parte de *Don Juan de Castro* en su versión de *D*: «gritan, lloran, *tiemblan*, temen».

En el caso de *¡Ay, verdades!* no nos encontramos exactamente con un caso de este estilo, pues la *princeps* sí se corresponde con la *Parte XXI*, de 1635 (A), pero al año siguiente se publicó una nueva edición, en Valencia, en la *Parte veinte y nueve* de la colección espuria de Lope (B), la que después sería conocida como de *Diferentes autores*. Se trata de un volumen muy interesante, pues contiene dos comedias de importancia de Calderón, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, así como otra obra de Lope, *El guante de doña Clara*, que en 1637 sería recogida también en *La vega del Parnaso*. Pero lo relevante de esta nueva publicación de *¡Ay, verdades!* es que, aun siendo del año siguiente, no deriva de A, sino que constituye una rama independiente. Ambas presentan algunos errores comunes, como el siguiente:

¿Querer? ¿Cómo puede ser
donde es Argos mi cuidado?

Que *las alas* del pavón
no se igualan a mis celos,
ni las luces de los cielos
como mis cuidados son.

Si un hombre un átomo fuera
y en sus aposentos, Clara,
cubierto del sol entrara,
pienso que mi amor le viera.
(vv. 267-76)²⁶

Don García, personaje que pronuncia estos versos, alude aquí al mito de Argos e Ío. Como es conocido, Argos, antonomasia del vigilante, era un gigante de cien ojos (de los que solo descansaban dos por turno, mientras los demás permanecían vigilantes) al que Juno encargó la vigilancia de la ninfa Ío (transformada en una hermosa vaca), para evitar que Júpiter se uniese a ella. Mercurio, enviado por Júpiter, a través del sonido de su flauta consiguió dormir al gigante y que cerrase sus cien ojos, y lo decapitó. Juno hizo que los cien ojos de Argos pasasen a ornamentar la cola del pavo real o *pavón*, ave de la diosa (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 583-723). Así, las que se igualan a los celos de García no son las *alas* del pavón, sino sus ojos, que son los que destacan por su abundancia, y que es lo que leemos en el manuscrito autógrafo.

También es el autógrafo el que nos confirma la innovación introducida en el arquetipo común X en este pasaje en el que Celia se refiere a algunas guerras del momento, y en el que leen así AB:

Agora un mozo galán,
allá en Flandes o en Milán,
está mejor.
(vv. 686-88)

²⁶ La numeración de versos remite a Vega Carpio (2022).

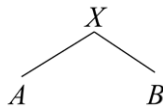
El texto de *AB* no tiene ningún problema, pero varía con respecto a *O*, que leía «*en Génova o en Milán*». Seguramente al perder actualidad la ocupación de Génova por tropas saboyanas y francesas, que tuvo lugar en 1625, alguien lo cambiase por *Flandes*, conflicto siempre de actualidad, lectura presente ya en *X*, de donde pasó a *A* y a *B*.

Y es que *B* no deriva de *A*, sino que ambas provienen de un arquetipo común, como se aprecia en diferentes variantes, entre las que podemos destacar las relativas a las ausencias y presencias de versos, confirmadas en este caso por las lecturas de *O*:

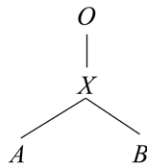
	<i>A</i>		<i>OB</i>
CELIA	No quiero yo que tú pienses que me escriben en lenguaje, menos que merezco, honesto.	CELIA	No quiero yo que tú pienses que me escriben en lenguaje, menos que merezco, honesto.
JUAN	Lee si quieres, que es tarde.	JUAN	Lee si quieres, que es tarde, <i>que a mí no se me da nada de que sea tierno o grave.</i> (vv. 1413-418)

En este pasaje, dos versos de *A* se pierden sin dejar huella, pues su ausencia no se detecta ni por métrica (es un romance en *a-e*) ni por sentido (justo a continuación, Celia lee un soneto). *B*, sin embargo, conserva esos versos, que también estaban en *O*.

En suma, en lo que respecta a la tradición impresa de la comedia, tenemos un clásico *stemma* binario:



Se trata del tipo de *stemma* que marca el cisma entre neolachmannianos y bédieristas, según hemos ido viendo, solo que en este caso se corona con el manuscrito autógrafo:



La presencia del autógrafo nos permite completar el panorama de la transmisión de la comedia, así como llegar a conclusiones respecto de cómo actuar editorialmente ante un *stemma* binario. Es evidente que, por haberse conservado el autógrafo y no existir indicios de reescritura, la edición de la comedia debe basarse en el autógrafo, salvo en casos de error manifiesto. Pero ¿qué habría pasado de no existir el autógrafo?

Por un lado tenemos un testimonio publicado por el propio Lope en su serie genuina de *partes*, un Lope que seguramente llevaba esperando con cierta ansia que se levantase la prohibición de publicar teatro en Castilla para retomar su serie y, además, poner coto a las publicaciones espurias de los reinos de Aragón, y un Lope que aprovecha, además, para incluir en esa *Parte XXI* algunas comedias recientes de las que se debía de sentir particularmente orgulloso, como *El castigo sin venganza*. Por el otro lado tenemos una publicación por completo ajena a Lope, aparecida en Valencia sin ningún tipo de control autorial, y dentro de una serie que acababa de ser manifiestamente repudiada por Lope, al utilizar el número *XXI* que enlaza con el lugar donde había dejado él la suya en 1625, el *XX*, y añadirle el adjetivo *verdadera*.

Así que, en principio, los datos externos juegan en favor de la *Parte XXI*, y también el cotejo se muestra favorable a ella, pues, en general, resulta un testimonio más completo y con menos errores que *B*. Por ello, y también en principio, un filólogo bédierista optaría seguramente por tomar *A* como texto base y corregirlo solo en caso de error manifiesto. ¿Qué supondría una decisión como esta?

Volvamos al pasaje visto antes, en el que se omitían en *A* dos versos de *B* sin que la laguna afectase ni a métrica ni a sentido. Es posible que un bédierista extremo estimase que, al ser correcto el texto de *A*, y ante la duda del posible origen de los versos de *B*, optase por no incluirlos en su texto crítico, de manera que estaría dejando fuera dos versos genuinos de Lope.

Un caso parcialmente similar es el siguiente:

A

El generoso marqués
de Santa Cruz restauró
lo que Génova perdió,
y fue por tierra después;
del gran Filipe a los pies
rindió, Celia, las banderas
de las armas extranjeras.

El de Feria, que dilata
con eterno aplauso y loa
el nombre de Figueroa,
invicto a César retrata
(vv. 1980-993)

B

El generoso marqués
de Santa Cruz restauró
lo que Génova perdió,
y fue por tierra después;
del gran Filipe a los pies
rindió, Celia, las banderas
de las armas extranjeras
*con el hispano estandarte,
porque es en la tierra Marte
y Neptuno en las galeras.*

El de Feria, que dilata
con eterno aplauso y loa
el nombre de Figueroa,
invicto a César retrata
(vv. 1980-993)

Aquí de nuevo volvemos a tener tres versos presentes en *B* y no en *A*, cuya ausencia en la *princeps* no afecta en absoluto al sentido: son, a ese respecto, completamente prescindibles. Sin embargo, aquí la métrica sí delata su ausencia: se trata de los tres versos finales de una décima. Las décimas, además de buenas para quejas, lo eran también para curiosas variantes o pasajes problemáticos, y el propio Lope a veces se olvidaba de que estaba escribiendo en redondillas e incluía una quintilla indebidamente, o alguna otra combinación métrica (Arjona 1955; Valdés 2005,

104-5). ¿Qué habría hecho aquí un bédierista, en particular un bédierista extremo? ¿Mantener el texto de *A*, pues tiene sentido, considerando que los tres versos de *B* fueron un añadido espurio por parte de alguien? ¿Incorporar los versos de *B*? ¿Marcar la laguna con líneas de puntos, pero sin incorporar los versos de *B*?

Más interesantes son otras lecturas propiamente adiaforas. Observemos, por ejemplo, los siguientes versos (vv. 1183-190), que dicen así en *A*:

INÉS ¿No quieres tú darle celos?
 CELIA Tretas ordinarias son.
 INÉS Lo que está calificado
 por bueno, aunque antiguo sea,
 eso es justo que se crea.
 CELIA Inés, ¿qué haré?
 INÉS Yo he pensado
 que finjas que de Milán
 te ha escrito aquel don García,

En el v. 1188 *B* presenta la variante: «Pues ¿qué haremos?», en lugar de «Inés, ¿qué haré?». Tanto *A* como *B* tienen sentido, e incluso podría pensarse que el *haré* de *A*, a pesar de la fea rima interna, se ajusta mejor al *finjas* de la respuesta de Inés. Dicho de otra manera, un filólogo bédierista no se pararía mucho a pensar en el pasaje, por tener *A* sentido, y lo editaría, descartando la lectura de *B*, que es, sin embargo, la genuina, y coincide con *O*.

En otro lugar, leemos en *A*:

ALBERTO (Este es don Juan, el galán
 que en casa de Celia vi.
 GARCÍA ¿Qué quiere don Juan aquí?
 CLARA Seguro estás de don Juan,
 (vv. 2423-426)

En *B*, sin embargo, se lee en el v. 2425: «Pues, Clara, ¿don Juan aquí?». La lectura de *A* tiene sentido pleno, de manera que un filólogo bédierista, sin duda, la mantendría, pero de nuevo es *B* la que lee de acuerdo con el autógrafo, por lo que otra vez estaríamos perdiendo una lectura genuina. (Todo esto, claro está, suponiendo que no haya variantes de autor, pues parece tratarse en todos los casos de variantes mecánicas: no parece que Lope revisase en detalle el texto al imprimirlo, algo que estaba lejos de su manera de proceder).

Podría seguir dando ejemplos, pues, dejando de lado las meramente lingüísticas, tengo anotadas hasta 59 variantes adiaforas entre *A* y *B* en las que las de *B* están avaladas por coincidir con *O*. Creo que esta situación confirma lo que ya se sabía, y es que, al menos desde un punto de vista teórico, en casos de *stemmata* binarios, ante una lectura adiafora tantas posibilidades tiene de ser la auténtica la de una rama del *stemma* como la de la otra rama; o, dicho de otra manera: ante un *stemma* binario, elegir el que se considera el *bon manuscrit* y seguirlo con fidelidad como texto base salvo en los casos de error manifiesto constituye una manera segura de no reconstruir el original perdido, pues, en los casos de adiaforía, un

porcentaje difícil de determinar de las lecturas auténticas se correspondería con las del testimonio descartado. Dicho aun de otro modo: reproducir con fidelidad el *bon manuscrit*, un texto que con seguridad existió, según gustan de decir los bédieristas, constituye un camino seguro para no hacer aquello que se supone que deben hacer los críticos textuales: acercarse lo más posible al original del autor.

Esto, por supuesto, desde una perspectiva exclusivamente teórica. Pero, ¿y en la práctica? Aquí no cabe sino reconocer con humildad que, en muchos casos de adiaforía, hallar pautas más o menos fiables para optar por una u otra variante es casi imposible. En ocasiones la labor de examen parece conducir a resultados exitosos, como ante esta variante:

Por vengar tantos agravios
hago tan gran *ceguedad*,
que, si te digo verdad,
voy con el alma en los labios. (vv. 2515-518)

Así es como lee A, mientras que B, en lugar de *ceguedad*, trae *necedad*. ¿Podría considerarse que la buena es la lectura de A? *Ceguedad* es palabra relativamente frecuente en Lope, y encaja métricamente, por lo que quizá podría pensarse que se trata de un acto cometido a ciegas, sin pararse a pensar; sin embargo, basta acudir a esos lugares paralelos de Lope para observar que, en ellos, las ceguedades nunca se cometen, sino que la *ceguedad* es algo que se tiene, se padece, o bien algún principio activo, normalmente en construcciones de corte metonímico, que incurre en algo o conduce a algo (*mi ceguedad hace que...*). Al contrario, en Lope con frecuencia se hace referencia a una «gran necedad», que en ocasiones, además, *se hace*, como en *La varona castellana*, donde «tal vez el más entendido / hace una gran necedad» (vv. 1614-615), o *Los Porceles de Murcia*, donde un personaje dice a otro: «Tú has hecho gran necedad» (v. 490). En este caso, el principio del *usus scribendi* podría llevarnos a optar por la lectura de B, y haríamos bien, porque es lo que escribió Lope.

Pero elegir no siempre resulta tan fácil, y el examen de variantes no siempre conduce con facilidad a la lectura correcta. Observemos, por ejemplo, este otro lugar, también de ¡Ay, verdades!:

(¿Es propio de la nobleza
si un hombre que se casara
con una dama supiera
que había querido a un hombre
un año con tal *fineza*
que, siendo los días de él
trecientos sobre sesenta
y cinco, tantos papeles
puede mostrar de su letra,
y que con celos el alba
trocaba perlas con ella [...])?
(vv. 2714-724)

Así es como lee *A*, sin que se presente ninguna dificultad. Pero *B*, y *O*, leen *firmeza*. Si *O* no existiera, ¿cabe pensar que alguien enmendaría la lectura de *A*, que hasta parece encajar mejor con la *nobleza* del v. 2714, por *firmeza*, que parece hasta cierto punto una lectura más *vulgar*, más *normal*? De hecho, Cotarelo, aunque reproducía el autógrafo en su edición, editó *fineza*, por considerarla mejor lectura («*La corrección del impreso parece buena*», escribió), aunque Juliá mantuvo, en la suya, la de *O* y *B*. Sin embargo, Lope escribió, de su puño y letra, *firmeza* (que, en realidad, es forma frecuentísima en su *usus scribendi*, como en *Porfiando vence amor*, vv. 1447-449: «¡Así te quiera / con tal firmeza esta dama / que no te desprecie ausente»), y *fineza* parece fácilmente explicable a partir de elementos paleográficos, aunque resulte una variante aparentemente feliz.

Otro pasaje interesante a este respecto es el siguiente, en el que se pregunta García, embelesado ante la posibilidad de conquistar el amor de Celia (vv. 2152-156):

¿Yo en los brazos de Celia? ¿Yo abrazado
de la mujer más tibia que ha tenido
amor entre los hielos del olvido?
¿Yo cerca de sus *rosas* y jazmines?
¿Yo querido de Celia?

Así es como leen *O* y *B*, pero en *A*, en vez de «*rosas* y jazmines», tenemos «*rayos* y jazmines». En principio, la lectura «*rosas* y jazmines» es perfecta, y encaja de manera impecable con toda la imaginería petrarquista que empapaba la lírica de la época. Pero, precisamente por eso, ¿cómo se llega a la lectura *rayos*? ¿Sería muy exagerado considerarla *lectio difficilior*, que apunta a la mirada de la dama, en antítesis con los *hielos* del verso anterior? ¿Sería lícito por ello que un esforzado filólogo neolachmanniano, después de examinar la variante, rechazase *rosas* por *facilior* y optase por *rayos* como *difficilior*? Sin embargo, Lope escribió *rosas*, de acuerdo con su *usus scribendi* (compárese, por ejemplo, *El capellán de la Virgen*, vv. 2506-509: «Con sus caras dan envidia / a las damas toledanas, / que sus jazmines y rosas / son del campo y no del arca»).

También encontramos lugares paradójicos. Tras el v. 904 García abandona el tablado y *A* acota *Váyase*, mientras que *B* trae *Vase*. Un filólogo habituado a los usos de Lope pensaría que aquí es *A* el testimonio que ha respetado la lectura de *O*, mientras que *B* la habría pasado al más habitual indicativo. Sin embargo, en esta ocasión Lope escribió *Vase*²⁷; *Váyase* es innovación de *A* (que incorpora, por cierto, no pocas acotaciones nuevas, respecto de *O* y *B*). Al contrario, tras el v. 340 se indica en *A* que *Salen Leoncio, Pradelio, Leandro, acuchillando a don Juan*; en *B* se omite el verbo, y se indica simplemente *Leoncio, Pradelio y Lean-*

²⁷ Algo que no es, en realidad, tan paradójico, teniendo en cuenta que el autógrafo es de 1625, pues apunta Boadas (2018, 109) que Lope pasa de utilizar casi de manera exclusiva formas en subjuntivo en sus autógrafos más tempranos a un paulatino uso de más formas en indicativo, en particular ya entrados los años veinte, formas de indicativo que afectan más bien a las salidas de escena (*Vase*), como se aprecia en Boadas (2018, 97-8) y Vega Carpio (2022, 232).

dro, acuchillando a don Juan. En este caso, como cabría esperar, es *B* la que, con la ausencia de verbo, se ajusta a los usos de Lope, reflejados en *O*, aunque se aleja de lo escrito por el Fénix al añadir una *y* ante *Leandro*, no presente en *O*, aspecto en el que resulta más fiel *A*, que mantiene el asíndeton.

En todo caso, esto no quiere ser una llamada a la resignación, al menos en la práctica, en la creencia de que, hagamos lo que hagamos, resulta casi imposible, ante un *stemma* binario, reconstruir el original del autor. Antes al contrario, precisamente esa finalidad de reconstruir el original es la que debe obligarnos a examinar una a una las variantes adiaforas buscando posibles elementos de juicio para optar por una u otra, lo que con frecuencia puede arrojar resultados positivos. Cabe lamentar que, en los últimos años, en las últimas décadas, a pesar de seguirse supuestamente postulados neolachmannianos, plasmados, en el caso español, en manuales tan conocidos como el de Alberto Blecua, se haya extendido, en el uso común, la práctica bédierista de acogerse a un texto base y no separarse de él salvo ante errores muy evidentes, y a veces ni en esos casos.

Escribía Greg (1950-51, 28) hace años (el subrayado es mío):

there is a definite limit to the field over which formal rules are applicable. Between readings of equal extrinsic authority no rules of the sort can decide, since by their very nature it is only to extrinsic relations that they are relevant. The choice is necessarily a matter for editorial judgement, and an editor who declines or is unable to exercise his judgement and falls back on some arbitrary canon, such as the authority of the copy-text, is in fact abdicating his editorial function.

Y añade (1950-51, 29) que «the result is that what many editors have done is to produce, not editions of their authors' works at all, but only editions of particular authorities for those works».

En esta línea insiste años después Lino Leonardi, en una cita que tomo prestada del manual del profesor Trovato (2014, 98): «We could say that today the majority of editions of Romance texts consist in the transcription of one of the manuscripts carrying the work, with corrections in variable measure», lo que constituye un «return to a pre-scientific practice». También Frédéric Duval, en su artículo “La philologie française”, en una cita que tomo asimismo del manual de Trovato (2014, 82), se queja de una situación similar: «le refus d'une réflexion sur les dimensions théoriques de telle ou telle option d'édition a conduit beaucoup de jeunes éditeurs français à être bédieristes sans le savoir». Y, cabría añadir, también editores españoles, jóvenes y no tan jóvenes.

El caso español me parece que no constituye una excepción a este panorama, y creo que pueden distinguirse dos razones para ello. La fundamental tiene que ver seguramente con el tiempo y con la comodidad: el corpus que se quiere editar es muy amplio y se viene de muy atrás, por lo que se busca avanzar con cierta rapidez, y, ante un *stemma* binario, está claro que optar por una de las ramas y editarla corrigiendo solo errores muy evidentes es mucho más rápido y cómodo que analizar una a una las decenas de variantes adiaforas que se nos puedan presentar.

En otras ocasiones se tiende hacia esta suerte de bédierismo por una segunda razón, que radica, me parece, en el miedo a la contaminación, al eclecticismo. Sin

embargo, ese miedo a la contaminación, aunque muy legítimo ante reescrituras y variantes de autor, no ha de ser excusa cuando las variantes puedan ser debidas, más bien, a la transmisión. Como se ha visto a propósito de *¡Ay, verdades, que en amor...!*, la teoría lachmanniana es cierta: en casos de *stemmata* binarios, las lecturas auténticas se reparten por las dos ramas y, aunque no vayamos a tener nunca la garantía de poder reconstruir con precisión el texto salido de la pluma del autor, eso no nos exime del esfuerzo de al menos intentarlo.

Procuremos limitar, pues, la proliferación invasiva del texto base. Restrinjamos su uso a los casos de *codex unicus* e intentemos renunciar a él ante los *stemmata* binarios, esforzándonos por analizar el texto variante a variante: aunque el empeño con frecuencia conduzca a un callejón sin salida, al menos habrá valido la pena, pues examinar las variantes adíforas buscando razones para elegir una u otra creo que constituye una de las partes más atractivas de nuestro oficio. En todo caso, y como Greg hace más de setenta años, «My desire is rather to provoke discussion than to lay down the law» (1950-51, 36).

Bibliografía

- Arellano, Ignacio. 2007. *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Arjona, J. H. 1955. "Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias." *Hispanic Review* 23, 2: 108-28.
- Blecua, Alberto. 1983. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Boadas, Sònia. 2018. "Lope ante la puesta en escena. Las acotaciones en las comedias autógrafas." En «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, coords. L. Giuliani y V. Pineda, 91-116. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Bowers, Fredson. 1972. "Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-Text." *The Library* 27, 2: 81-115.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1989. *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, coords. I. Arellano y V. García Ruiz. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1995. *Las manos blancas no ofenden*, ed. Á. Martínez Blasco. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2003. *La desdicha de la voz*, ed. T.R.A. Mason. Liverpool: Liverpool University Press.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2006. *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo. Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2007. *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera. Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2011. *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. E. Coenen. Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2016. *La puente de Mantible*, ed. F. Rodríguez-Gallego y A. J. Sáez. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2020. *Las manos blancas no ofenden*, ed. V. Casais Vila. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2022. *Los empeños de un acaso*, ed. M. Galofaro. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2024. *No hay burlas con el amor*, ed. I. Arellano. Madrid-Frankfurt am Main; Iberoamericana-Vervuert.

- Calderón de la Barca, Pedro. En preparación. *También hay duelo en las damas*, ed. F. Rodríguez-Gallego y M. Vitse. València: Universitat de València.
- Cervantes, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*, ed. G. Pontón y S. Iriso. Barcelona: Vicens Vives.
- Cruikshank, D. W. 2010. "Calderón de la Barca, Pedro (Madrid, 1600-Madrid, 1681)." En *Diccionario filológico de Literatura Española (siglo XVII)*, dir. P. Jauralde Pou, coords. D. Gavela, y P. C. Rojo Alique, vol. I, 172-232. Madrid: Castalia.
- Greg, W. W. 1950-51. "The Rationale of Copy-Text." *Studies in Bibliography* 3: 19-36.
- Hesse, Everett W. 1941. *Vera Tassis' Text of Calderón's Plays (Parts I-IV)*. New York: New York University.
- Moreto, Agustín. 2010. *De fuera vendrá*, ed. D. Gavela García. En *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, dir. M. L. Lobato, coord. J. Farré Vidal, vol. II, 1-179. Kassel: Reichenberger.
- Ovidio. 1995. *Metamorfosis*, trad. C. Álvarez y R. M. Iglesias. Madrid: Cátedra.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. 2011. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.
- Pontón, Gonzalo. 2018. "La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega." En «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, coords. L. Giuliani, y V. Pineda, 69-90. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- [Prolope]. 2008. *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias. Criterios de edición*. Bellaterra: Grupo de investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Proteo. [2020]. *Comedias de Agustín Moreto. Criterios de edición*. <<http://www.moretianos.com/doc/NormasEd2020.pdf>> (2024-09-02).
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2007. "Sobre el manuscrito BNE 14.927 de *A secreto agravio secreta venganza* y el valor textual de la *Segunda parte de comedias* de Calderón." *Criticón* 99: 217-41.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2016. "Entre partes autorizadas y sueltas pirata: *La puente de Mantible*, de Calderón de la Barca." *Neophilologus* 100, 4: 563-76.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2017. "Textos variantes de comedias de Calderón en testimonios no fiables: *Las manos blancas no ofenden*." *Revista de Filología Española* 97, 1: 113-44.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2020. "El texto de la segunda parte de *Don Juan de Castro*, de Lope: entre las *Partes XIX y XXV*." *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 26: 548-75.
- Ruano de la Haza, José María. 1991. "La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico." En *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, coords. I. Arellano, y J. Cañedo, 493-517. Madrid: Castalia. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt552>>.
- Trovato, Paolo. 2014. *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Padua: libreriauniversitaria.it edizioni.
- Valdés, Ramón. 2005. Prólogo a Lope de Vega Carpio, *La batalla del honor*, ed. R. Valdés. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda, y G. Pontón, vol. I, 67-141. Lérida: Milenio.
- Vega Carpio, Lope de. 2008. *Los Porceles de Murcia*, ed. F. Lobera Serrano. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, vol. II, 705-834. Lérida: Milenio.
- Vega Carpio, Lope de. 2007. *La varona castellana*, eds. G. Pontón y G. Serés. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, vol. III, 1155-292. Lérida: Milenio.
- Vega Carpio, Lope de. 2009. *El Argel fingido y renegado de amor*, ed. G. Serés. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, vol. II, 575-721. Lérida: Milenio.

- Vega Carpio, Lope de. 2015. *Porfiando vence amor*, ed. J. Cano Navarro. En *La vega del Parnaso*, coords. F. B. Pedraza Jiménez, y P. Conde Parrado, vol. II, 177-316. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vega Carpio, Lope de. 2019a. *El capellán de la Virgen*, ed. A. Madroñal. En *Comedias. Parte XVIII*, coords. A. Sánchez Jiménez, y A. J. Sáez, vol. I, 1071-218. Barcelona: Gredos.
- Vega Carpio, Lope de. 2019b. *El niño pastor*, ed. F. Rodríguez-Gallego. En *Autos sacramentales completos de Lope de Vega*, vol. V, 89-201. Kassel: Reichenberger.
- Vega Carpio, Lope de. 2020. *Segunda parte de Don Juan de Castro*, ed. F. Rodríguez-Gallego. En *Comedias. Parte XIX*, coords. A. García-Reidy y F. Plata, vol. II, 153-333. Barcelona: Gredos.
- Vega Carpio, Lope de. 2022. *¡Ay, verdades, que en amor...!*, ed. F. Rodríguez-Gallego. En *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. I, 213-426. Barcelona: Gredos.
- Wilson, E. M. 1973. "Notes on the text of *A secreto agravio secreta venganza*." En *The textual criticism of Calderón's Comedias*, coord. D. W. Cruickshank, 95-106. Londres: Tamesis.

Subarquetipos perdidos y otros fantasmas del teatro del Siglo de Oro¹

Luigi Giuliani

Cuando se trabaja con tradiciones impresas, la fase de la *recensio* —entendida en su significado restringido, el de la búsqueda de los testimonios, la que Alberto Blecua prefirió red denominar como *fontes criticae*— consiste en primer lugar en la consulta de repertorios bibliográficos. Dos insidias pueden ocultarse en las páginas de las bibliografías: su carácter incompleto (la falta de ediciones o ejemplares) o la presencia de las que se han dado en llamar «ediciones fantasma». El término lo popularizó el bibliógrafo Antonio Odriozola («Llamo ediciones fantasma a aquellas que no existen con las particularidades que se citan, bien porque haya error en el autor, en el lugar de impresión, en el año o en las tres cosas»)², pero fue Jaime Moll (1979, 92-3) quien, en un trabajo fundamental y muy citado, sistematizó las observaciones sobre la génesis del fenómeno y alertó sobre los peligros que suponía para la investigación:

Las principales causas que originan una edición fantasma son:

- a) Errata o error de un bibliógrafo, que se transmite a obras posteriores.
- b) Malas interpretaciones de los datos de bibliógrafos anteriores.

¹ La investigación que se expone en este artículo estuvo financiada por el programa de la Unión Europea *Next Generation EU*, en el marco del PRIN 2022, proyecto *Early Modern Spanish Theater (1570-1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources* (2022SA97FP) – CUP J53D23013540006.

² Odriozola (1945); véase también Odriozola (1960) y (1986).

Luigi Giuliani, University of Perugia, Italy, luigi.giuliani@unipg.it, 0000-0002-0204-7203

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Giuliani, *Subarquetipos perdidos y otros fantasmas del teatro del Siglo de Oro*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.05, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 81-96, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

- c) Edición supuesta por un bibliógrafo y que otro posterior considera como existente, sin expresar reservas.
- d) Ejemplar sin portada, descrito o catalogado por la fecha del colofón, cuando esta última corresponde al año anterior de su publicación.
- e) Ejemplar sin portada ni colofón, descrito o catalogado por la fecha de sus preliminares, que puede no coincidir con la de la correspondiente edición (incluso la tasa, última fecha de los trámites legales en los reinos de Castilla, puede ser de fines de un año y figurar en la portada la fecha del año siguiente)³.

En las últimas décadas, el trabajo de edición de textos teatrales del Siglo de Oro emprendido por varios grupos de investigación ha despejado el campo de las dos insidias o por lo menos ha reducido su alcance. Así, por ejemplo, al editar las comedias de la llamada *Parte primera* de Lope, fue posible detectar las lagunas de algunos catálogos⁴, y se cuestionó la existencia de varias ediciones fantasma que habían sido ‘generadas’ por conjeturas de La Barrera y Peeters-Fontainas⁵.

Sin embargo, la posible ‘aparición’ de entidades textuales ‘fantasma’ que perjudican los resultados de la *recensio* no es imputable solo a los excesos y los deslices de los bibliógrafos, sino que es también un fenómeno que se puede dar (y, de hecho, se da) continuamente en la fase de la *constitutio stemmatis* cuando los editores críticos conjeturan la existencia de subarquetipos perdidos. Es el abecé del método: cuando uno o más testimonios presentan cada uno —además de errores separativos— errores comunes conjuntivos que no se hallan en sus antígrafos, es legítimo suponer la existencia de un testimonio perdido, un nudo en el *stemma* que, obviamente, en el caso de la transmisión impresa debería corresponder a una edición que no ha llegado hasta nosotros.

Hoy quisiera examinar algunas muestras de construcción de *stemmata* de textos teatrales del Siglo de Oro, observando en ellas las causas y las consecuencias de la ‘aparición’ de los ‘fantasmas’ que he mencionado arriba, fantasmas conjurados en el cruce entre la descripción bibliográfica y la aplicación errática de la metodología lachmanniana, que irrumpen en los *stemmata* produciendo dudas y ambigüedades.

1. Fantasmas: ni crearlos ni creerlos

Recientemente ha salido a luz la edición crítica de dos obras de Lope de Vega, *Las mocedades de Bernardo del Carpio* y *El casamiento en la muerte* (Vega Carpio 2023) a cargo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. La segunda de estas comedias pertenece a la *Parte primera* de Lope, que Prolope editó en 1997, como ya ha recordado Gonzalo Pontón en este Taller. En la introducción, el edi-

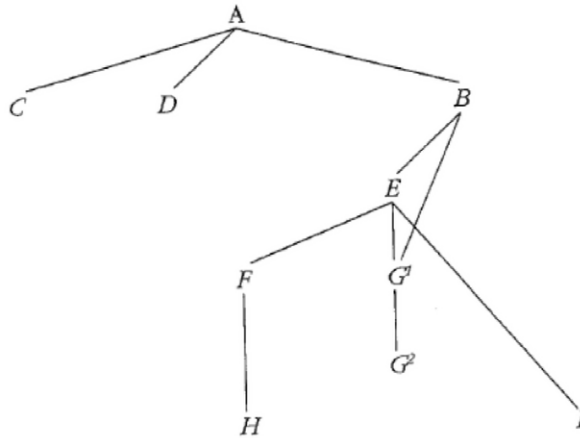
³ Pero considérese igualmente Rodríguez-Moñino (1956), Morby (1969) y Lucía Megías (2008).

⁴ Pérez y Pérez (1973) no registraba la edición de Lisboa 1604.

⁵ Barrera (1860) y Peeters-Fontainas (1933). También en el estudio de la *Parte segunda* se analizaron otras ediciones fantasma (Iriso y Laplana 1998, 20-2).

tor no solo parece desconocer la existencia de la edición de Prolope⁶, sino que, inexplicablemente, no da cuenta de todos los testimonios existentes de la *Parte primera*, y en cambio sí recoge y utiliza los datos de algunas de las ediciones fantasma que infestaban la *Bibliografía* de La Barrera. No se trata aquí de reseñar dicha edición⁷, sino de observar los procedimientos utilizados por el editor para detectar cuestiones interesantes desde el punto de vista de la estemática.

Para poder seguir cómodamente el razonamiento será oportuno volver a insertar aquí el *stemma* de la *Parte primera* que ha evocado Pontón y que ya se ha presentado en el capítulo primero de este volumen:



Stemma de la *Parte I*. Ediciones y siglas: Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604 (A); Valladolid, Luis Sánchez, 1604 (B); Lisboa, Jorge Rodríguez, 1605 (C); Valencia, Gaspar Leget, 1605 (D); Valladolid, Juan de Bostillo, 1605 (E); Amberes, Martín Nucio, 1607 (F); Valladolid, Juan de Bostillo, 1609 (G); Milán, Juan Bautista Bidelli, 1619 (H); Zaragoza, Juan de Larumbe, 1626 (I).

Los editores de Prolope, además, señalamos y discutimos en su momento la existencia de algunas ediciones fantasma. Al tratar sobre B, la edición de Valladolid, escribimos lo siguiente:

Un pequeño detalle contenido en los preliminares sembraría, siglos después, el desconcierto entre los bibliógrafos. En la aprobación de Gracián Dantisco leemos: «Estas doce comedias de Lope de Vega, que han sido impresas *en Valencia* [...]». Basándose en lo afirmado por el aprobante, La Barrera supuso la existencia de una edición perdida de Valencia, anterior a la de Zaragoza, de la que derivaría la de Alonso Pérez. [...] Lo más probable es que el ejemplar

⁶ Que, en el caso de *El casamiento en la muerte*, corrió a mi cargo: Giuliani (1996).

⁷ De esta edición han salido, en fechas posteriores al Taller origen de este libro, la reseña de Ferreira Berrocal (2024) y de Sánchez Jiménez (2025).

que Pérez presentó para la aprobación careciera de la portada, y que Gracián Dantisco escribiendo Valencia se refiriera simplemente al ‘otro’ reino, la corona de Aragón. [...] La Barrera [...] supone la existencia de una «primera edición de esta *Primera parte*, impresa en Valencia, por el mes de enero de 1604, si no a fines de 1603». Ni las investigaciones bibliográficas, ni el análisis del *stemma* proporcionan indicios (y aún menos evidencias) sobre la existencia de una edición *princeps* anterior a la de Tavanno [es decir, A] (Campana et al.1997, 17).

Otra edición ‘conjurada’ por La Barrera es

una edición de Madrid 1604 [...], un ejemplar de la cual se encontraría en Londres en la biblioteca del señor Labouchère. También en este caso no tenemos pruebas de lo afirmado por el ilustre bibliógrafo: esta supuesta edición de Madrid podría ser un espejismo causado por una simple información errónea, o por la existencia de alguna edición facticia decimonónica con portada falsa, [...] tal vez engañosamente corroborada por el prologuista milanés de *H*, quien [...], a pesar de utilizar el texto de Amberes 1607 (*F*), insinúa haber consultado una edición de Madrid. De todas formas, la información de una edición madrileña de la *Parte primera* fue retomada y difundida por Pérez Pastor y Palau (Campana et al. 1997, 19).

En su edición Rodríguez López-Vázquez no menciona ni utiliza los testimonios *C*, *E* e *I*, y echa mano de las susodichas ediciones fantasma y de la lectura de un único *locus* para reconstruir una transmisión textual no corroborada por el análisis del conjunto de las variantes. Leamos un pasaje de su introducción:

[...] este volumen [A, la edición zaragozana de Tavanno], dividido en dos partes ensambladas, cada una de seis comedias, es una compilación mixta de distintas sueltas editadas previamente en diferentes imprentas, tanto de Aragón como de Castilla, y reunidas para la primera publicación compacta, la de Bernardo Grassa en Valencia en 1603, que consta de dos partes diferenciadas, cada una de ellas de seis comedias. El cotejo minucioso de media docena de ediciones hechas en Zaragoza, Valencia, Valladolid y Madrid apunta a que todas ellas provienen, en lo que atañe a *El casamiento en la muerte*, de dos sueltas diferentes: la que se usa para la edición de Zaragoza es una suelta que contiene el verso que contempla la quintilla del texto de Dudón, y todas las demás ediciones entre 1604 y 1609 coinciden en omitir ese verso y únicamente ese (Vega Carpio 2023, 23).

En primer lugar, resulta temeraria la suposición de que la edición zaragozana sea el resultado de un ensamblaje de sueltas. Sabemos que el formato editorial de la suelta empieza a difundirse realmente solo unas décadas más tarde, y son contadas las muestras de ellas en los primeros años del siglo XVII⁸. ¿Cuáles

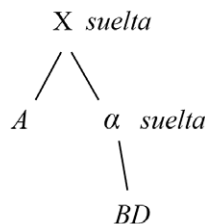
⁸ Que yo sepa, en el siglo XVII la más temprana es una suelta de *La comedia del saco de Roma* de Juan de la Cueva, 1603, actualmente conservada en la Hispanic Society de Nueva York (Burguillo 2012-2013, 26).

serían estas sueltas procedentes de imprentas «tanto de Aragón como de Castilla»? En otro lugar, el editor alude a una «*suelta* de 1603, matriz de las ediciones de Zaragoza, Valladolid y Valencia» (Vega Carpio 2023, 19) cuya existencia no se sostiene ni por el análisis de las variantes ni por conjeturas basadas en la disposición de los elementos paratextuales. Además, Rodríguez López-Vázquez da por buena la existencia de la edición de Valencia 1604, ‘engendada’ por la mencionada aprobación de Gracián Dantisco en los preliminares de *B*, y, por lo visto, asume también que existió la de Madrid 1604 (y hasta una edición perdida de Sevilla)⁹.

Sin embargo, lo que invalida los razonamientos del editor es su incorrecta aplicación de las herramientas necesarias para establecer las filiaciones. Entre los muchos ejemplos que se podrían aportar, vamos a examinar la variante que él mismo destaca en el pasaje de su introducción que he mencionado arriba: la falta del «verso que contempla la quintilla del texto de Dudón». Aunque inicialmente el editor no indica con precisión cuál es el verso en cuestión, parece referirse aquí al verso 2338 («Vos sois mi rey, ¿quién lo duda?»), verso que, en realidad, no es recitado por el paladín Dudón, sino por el mismo Bernardo del Carpio. El error de indicar un personaje por otro es un desliz perdonable, pero menos justificable parece la correspondiente nota a pie de página:

Este verso, imprescindible para la quintilla, solo está en la edición de Zaragoza. Su omisión en todos los demás testimonios apunta a un ancestro común que no puede ser la *princeps*. No pueden haber coincidido 4 ediciones en suprimir el mismo verso entre 43.000. El texto de Tavanno puede derivar de una *princeps*, más o menos deturpada, pero las otras ediciones requieren postular una intermedia (Vega Carpio 2023, 328).

Aunque a estas alturas el editor no se atreve a esbozar un primer *stemma*, parece que, a la luz de sus comentarios aquí y en otros lugares de la introducción y de las notas, estaba pensando para las ramas altas en una filiación de este tipo:

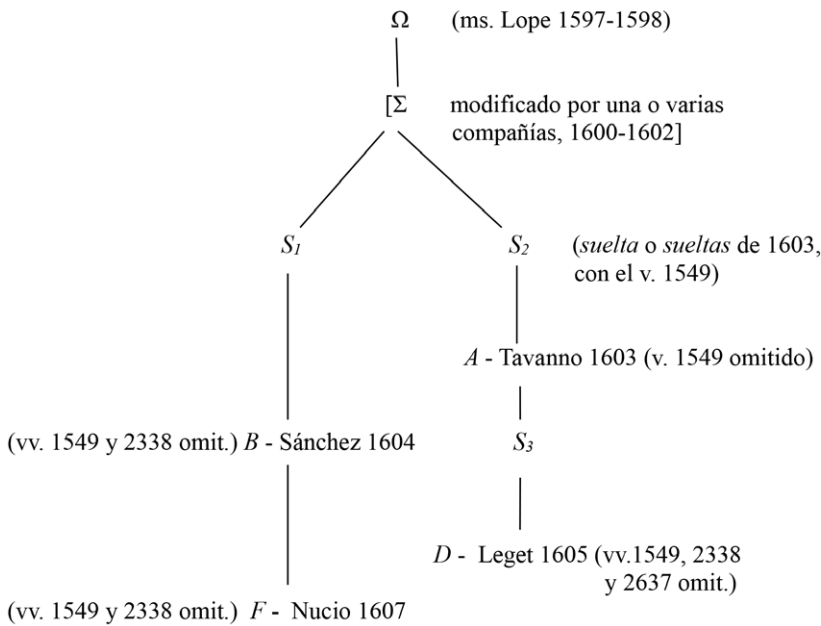


En realidad, esta hipótesis queda invalidada por un desliz que el mismo editor cometió en la fase de *collatio*: el verso 2338 no es una *lectio singularis* de *A*,

⁹ «Hay que asumir que también se editó en Sevilla y Lisboa, de lo que tenemos indicios documentales en Cayetano de la Barrera» (Vega Carpio 2023, 14).

porque se encuentra también en D^{10} , pero aunque lo fuera, la ausencia de errores separativos de A contra BD en toda la *Parte primera* —que determinamos en su momento los editores de Prolope: las *lectiones meliores* de B son fruto de enmiendas acertadas (Campana et al. 1997, 26-35) — desautoriza esta reconstrucción. En realidad, como se demostró en la edición de Prolope, toda la tradición de *El casamiento en la muerte* deriva de A .

Sin embargo, posteriormente el editor evoca la omisión de otros versos (1549 y 2637) para trazar un *stemma* que contradice lo que había afirmado hasta ese momento (para facilitar la lectura, inserto en el *stemma* de Rodríguez López-Vázquez las siglas que Prolope asignó en su momento a los testimonios de la *Parte primera*):



Obsérvese la distribución de la omisión del verso 2338 que hemos examinado arriba: ahora A y D se presentan como pertenecientes a la misma subrama. No solo eso, sino que para justificar la filiación de los testimonios se introduce otro elemento, la omisión del verso 1549, que se produce —como el mismo Rodríguez López-Vázquez reconoce en la nota al pie correspondiente— en todos los testimonios (Vega Carpio 2023, 297). Pero si la partición en dos ramas fuera

¹⁰ Para comprobarlo, se puede consultar online la página 86 del ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Sevilla <<https://archive.org/details/A250156/page/n129/mode/2up>> (2024-01-30), accesible también desde la página de Cervantes Virtual.

cierta, y si el verso 1549 sí estaba en S_2 , ¿cómo pudo darse dicha omisión independientemente tanto en la rama AD como en la rama BF ? Y ¿sobre qué base se puede conjeturar la existencia de S_3 ?

El intento del editor —loable, de por sí— de cruzar datos bibliográficos y análisis de las variantes (cruce que es una de las características del *modus operandi* de Prolope ya desde sus inicios)¹¹, no solo no ha producido resultados fiables, sino que, como hemos visto, ha dado lugar a la aparición de ‘fantasmas’, bien confirmando los engendrados por los bibliógrafos, bien creando innecesarios subarquetipos a través de una aplicación desenfocada del método.

2. Subarquetipos, bifurcaciones y formatos editoriales

Valdrá la pena ahora traer a colación un notorio problema teórico que desde hace casi un siglo —cual ecdótico fantasma— perturba los sueños de los críticos textuales: la sospechosa tendencia a la bifurcación de los *stemmata* que llevó a Bédier a formular su célebre paradoja. Y vale la pena hacerlo porque conjeturar la presencia de un subarquetipo perdido implica introducir una ulterior partición en el *stemma*, partición que suele consistir en una bifurcación.

Las explicaciones del fenómeno en el ámbito de la transmisión manuscrita de los textos medievales tienden a confirmar su existencia o a considerarlo un espejismo echando mano de un amplio abanico de razonamientos basados en la estadística, la praxis de los copistas, la existencia de la contaminación, las pulsiones inconscientes de los críticos textuales y la naturaleza misma de un método que se basa en procedimientos de tipo binario. Sería imposible (y también superfluo) ilustrar detalladamente o resumir aquí los términos del debate¹², pero sí tomaré en consideración con cierto detenimiento una de las últimas aportaciones sobre la cuestión, la de Vincenzo Guidi y Paolo Trovato, quienes, para confutar la paradoja de Bédier, trasladan el razonamiento a la tradición impresa. La idea de fondo es que los *stemmata* de la tradición manuscrita medieval representan en realidad solo las filiaciones entre los poquísimos testimonios transmitidos. De esta manera un *stemma* es cosa muy distinta a lo que Fourquet y Castellani llamaban los «arbres réels», es decir la representación gráfica de las relaciones entre todos los testimonios realmente existidos, sean supervivientes o no (Tro-

¹¹ Es una peculiaridad que vio claramente Stefano Arata, quien indicó en su reseña de la *Parte primera*: «La edición Prolope llama enseguida la atención por dos importantes innovaciones metodológicas: la primera es una reivindicación del método neolachmanniano aplicado a textos del teatro áureo; la segunda, el haber elegido como centro de interés para la reconstrucción estemática la *Parte* en su conjunto y no cada comedia por separado». Y más adelante: «se compaginan de forma convincente dos especialidades filológicas que hasta ahora habían corrido por separado: la bibliografía material (que ya contaba para la *Parte primera* con las investigaciones de Jaime Moll y de Maria Grazia Profeti) y la stemmatica» (Arata 1999, 134).

¹² Para ello remito al fundamental ensayo de Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, de 1963, ampliado en 1985 y remozado más recientemente (Timpanaro 2003).

vato 2020,114). La pérdida de testimonios, pues, crea la ilusión de la abundancia de bifurcaciones y la escasez de *stemmata* tripartitos.

Para comprobarlo, Trovato considera la situación que se da en la tradición impresa, en la que el *stemma* trazado por los críticos tiende a coincidir con el árbol real (Guidi y Trovato 2004, 18-24): puesto que de cada edición se publicaba un número muy elevado de ejemplares (notoriamente, en la época de la imprenta manual, unos 1.500 en cada tirada), es muy difícil que se hayan perdido testimonios. Por lo tanto, el arquetipo suele ser la primera edición (que a menudo se conserva) y al mismo tiempo no solemos tener subarquetipos perdidos. Además, la datación explícita de las ediciones (siempre que no se hayan falsificado sus datos) facilita el trabajo del crítico y garantiza la fiabilidad del *stemma* en su conjunto. Por consiguiente, «la pluripartizione risulta decisamente più frequente che nelle tradizioni manoscritte classiche e romanze» (Guidi y Trovato 2004, 18).

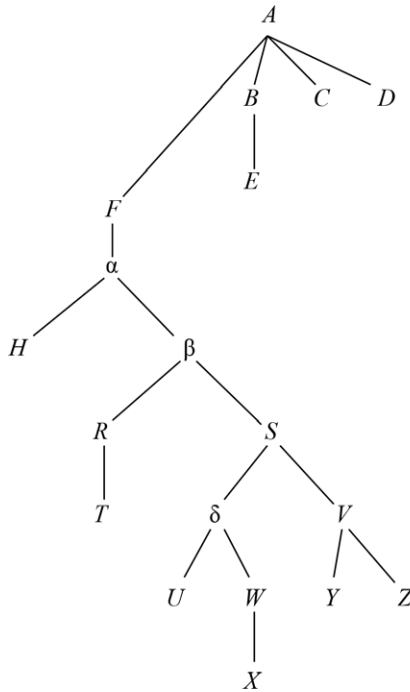
Y efectivamente, es lo que se observa en los *stemmata* de la transmisión impresa de las *Partes de comedias* de Lope de Vega elaborados por Prolope. No solo: en ellos podemos comprobar cómo el *stemma* de una tradición impresa, con sus pluriparticiones, no nos habla solo *more geometrico* de la transmisión de los textos, sino también de los circuitos editoriales y comerciales del libro. Y estos tienen que ver con cuestiones económicas, administrativas y políticas de la sociedad en cada época. Así, si observamos el *stemma* de la *Parte primera* podremos comprobar cómo la tripartición de las ramas altas (*BCD*) corresponde a la división administrativas de Castilla, Aragón y Portugal bajo la corona de los Habsburgo, y cómo la rama *FH* (Amberes y Milán) refleja la circulación del libro en los dominios españoles en el resto de Europa. Del mismo modo, la capitalidad de Valladolid queda reflejada en la rama *BEG*.

De manera parecida, el *stemma* de la *Parte segunda* presenta una *princeps* (Alonso Pérez 1609) que marca la vuelta de la capitalidad a Madrid, seguida por una tripartición que responde a la división entre Castilla, Aragón y territorios extrapeninsulares, con sendas ediciones, todas ellas de 1611, de Valladolid, Barcelona y Bruselas. Y los *stemmata* de las *Partes* de Lope de Vega de la *cuarta* en adelante ofrecen, con pocas excepciones, un mapa del funcionamiento del mercado editorial del género, con la definitiva centralidad administrativa y cultural de Madrid, lugar de producción de toda primera edición, y con Barcelona ocupando el lugar subsidiario de las segundas ediciones destinadas a los territorios de la corona de Aragón, sobre la base de precisos acuerdos comerciales entre autores, impresores y libreros¹³.

Ahora bien, la coincidencia entre *stemma* y árbol real parece darse sin duda en ausencia de factores que alteren el sistema de libre producción y circulación

¹³ Sobre las características de la *Parte de comedias* como género editorial y los avatares del mercado de las *Partes* de Lope en el siglo XVII, véase Giuliani (2002) y (2010), y Fernández García (2024); sobre los circuitos comerciales del libro véase Rueda Ramírez (2024); sobre Alonso Pérez, el librero más importantes en el mercado de las *Partes* en la primera mitad del siglo XVII, véase Cayuela (2005).

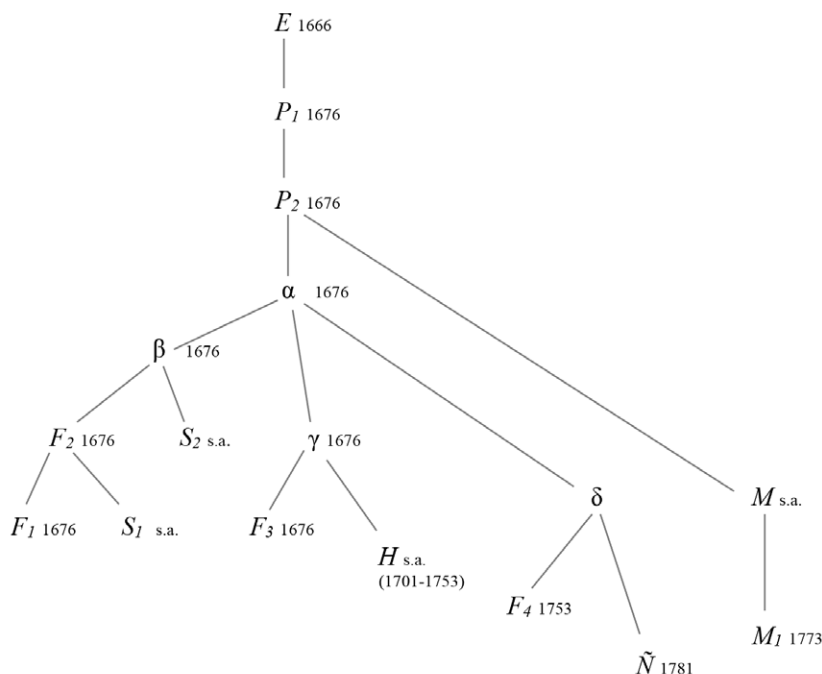
de los libros¹⁴, pero vacila si se observan los *stemmata* de muchos textos teatrales del Siglo de Oro cuyas ramas bajas no están constituidas por *partes* sino por sueltas. Consideremos por ejemplo la transmisión de *La fuerza lastimosa*, la comedia con que se abre la *Parte segunda* de Lope. Para ello, juntaré —simplificándolos— dos *stemmata*: el del conjunto de la *Parte* (testimonios de A a F) y el de las ramas bajas de la comedia (el ms. H, y las sueltas de R a Z):



Como puede verse, el paso de las *partes* a las sueltas marca un cambio notable en el *stemma*: vuelven a aparecer tanto las bifurcaciones como los subarquetipos perdidos. Se pueden añadir más muestras de este comportamiento de los *stemmata* compuestos por sueltas. Considérese, por ejemplo, un caso que he podido seguir desde cerca: la transmisión del texto de una comedia de tres ingenios, *La fingida Arcadia* (Trambaioli 2021, 66). Los primeros tres testimonios son *partes* (E - *Parte XXV de Comedias escogidas*, 1666; P₁ y P₂

¹⁴ Piénsese en las obras incluidas en los Índices de libros prohibidos (y los debates sobre los avatares bibliográficos y el *stemma* del *Lazarillo de Tormes* serían un buen ejemplo de ello) o en la niebla de ediciones falsas, impresiones clandestinas, atribuciones dudosas y volúmenes facticios creada por la prohibición de imprimir comedias y novelas en Castilla entre 1625 y 1634 (Moll 1974).

primera y segunda edición de la *Parte II de Comedias* de Moreto, 1676), el resto son sueltas¹⁵:



Este comportamiento se explica con las características del formato editorial de la suelta (una única comedia contenida en pocos pliegos en cuarto), su proceso de producción y su circulación. Anticipada por algunas *partes* ‘desglosables’, es decir, por volúmenes en que cada comedia podía venderse por separado, la aparición de las sueltas —que responde a razones de tipo económico (López 1996)— se dio en el decenio de la prohibición (1625-34), se fue incrementando en la segunda mitad del siglo XVII, terminó suplantando completamente a la *parte* en el XVIII y sobreviviendo hasta principios del XIX (Giuliani 2020).

Sabemos que, ya desde la pragmática de Felipe II de 1558, la legislación sobre el libro eximía a los impresores de pedir aprobaciones y privilegios para piezas menores como cartillas, informaciones y memoriales en los pleitos, y en general también obras que ya se hubieran publicado con anterioridad

¹⁵ El *stemma* se ha construido sobre la base de las variantes del aparato de la edición de Trambaioli de Moreto (2018). Aquí no voy a presentar ni discutir, por no ser necesario para nuestros fines, la filiación de otra suelta (S_3), que contiene el texto de una refundición parcial de la obra y que pertenece a las ramas altas del *stemma* (Trambaioli 2020, 68-72).

(Reyes Gómez 2000, 193-207). Las sueltas, como sucedía con los pliegos sueltos poéticos, se asimilaron tácitamente a esas piezas menores y vivieron de alguna manera al margen de la legalidad (Moll 1979): no llevaban ningún tipo de preliminar, ninguna transcripción de los documentos que sí ofrecían las *partes*, transcripciones que son fundamentales para reconstruir la historia editorial de aquellas. Así, publicadas a menudo sin indicación de lugar y año, frecuentemente en series numeradas, por parte de impresores que las reeditaron una y otra vez durante décadas para responder a una demanda creciente —muchas veces sin alterar los pies de imprenta de las primeras ediciones—, las sueltas constituyen un problema en primer lugar para los bibliógrafos¹⁶. En estas condiciones es difícil poder datar con precisión muchas de ellas o incluso atribuir las a un determinado taller (Ulla 2020). Ha llegado hasta nosotros un gran número de sueltas, y siguen apareciendo. A pesar de que por sus características son susceptibles de un gran desgaste material y aunque tienden a perderse —como les sucede a las piezas tipográficas de carácter efímero y de gran difusión—, factores como el coleccionismo (facilitado por la numeración de las series) y la costumbre de reunir las en volúmenes ficticios han hecho sobrevivir un número muy amplio de ellas. Sin embargo, como se observa en los *stemmata* que he aducido, parece que en el caso de las sueltas estamos aún lejos de poder hablar de árboles reales¹⁷.

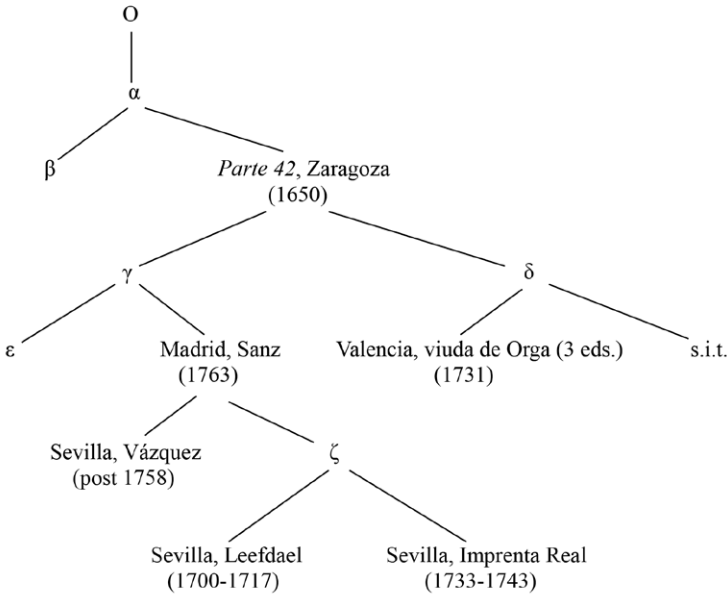
Es así como los resultados de la *constitutio stemmatis* pueden echar alguna sombra sobre la naturaleza material de los subarquetipos perdidos. Obsérvese, por ejemplo, en la transmisión de *La fingida Arcadia*, la relación entre los testimonios reales o conjeturales de las ramas del lado izquierdo del *stemma* que he insertado arriba. Si damos por buena la fecha de 1676 de P_2 (la *parte* de la que descienden los demás testimonios) y de las sueltas F_1 , F_2 y F_3 (tanto la *parte* como las sueltas fueron impresas en el taller valenciano de Benito Macé)¹⁸, es evidente que tendremos que conjeturar la existencia de tres subarquetipos perdidos α , β y γ , todos ellos también con fecha de 1676 y procedentes de la misma imprenta: en total, seis sueltas en el mismo año. ¿Es plausible? ¿No se tratará de ediciones fantasma ‘generadas’ por simples variantes de estado? ¿O acaso las sueltas reproducen el mismo pie de imprenta aunque se imprimieran años más tarde?

¹⁶ «La misma permanencia de la serie y el interés por mantenerla siempre con existencias hizo necesaria la reedición de muchas comedias. Característica, sólo pocas veces no observada, es la conservación de las indicaciones tipográficas y de año en las sucesivas reediciones. Sólo el cotejo de ejemplares permite señalar las diferentes ediciones» (Moll 1968-72, 371).

¹⁷ Paolo Trovato es muy consciente de que el desgaste de las piezas tipográficas de menor entidad puede alterar los resultados de los análisis estadísticos sobre bifurcaciones y pluriparticiones, por eso en su estudio renuncia «a ragionare di libri di poche carte e di piccolo formato, deperibilissimi ancorché di grande tiratura (si pensi ai nostri quotidiani)» (Guidi y Trovato 2004, 27).

¹⁸ Tomo el dato de Trambaioli (2020, 65).

Otras veces, el *stemma* puede arrojar datos desconcertantes. Veamos el caso de la transmisión de la comedia *La batalla de Pavía*, de Cristóbal de Monroy y Silva, tal como nos la presenta Paolo Pintacuda (2010, 1034):



Aquí el desbarajuste es aún mayor. Obsérvense las fechas de las sueltas de la subrama ζ, determinadas por los años de actividad de los talleres sevillanos de Leefdael (1700-17) y de la Imprenta Real (1733-43). ¿Cómo pueden descender indirectamente de otra suelta, la impresa en Madrid por Sanz, de 1763? El mismo Pintacuda advierte sobre los peligros que esconde tanto la investigación bibliográfica (para la que remite a Simón Díaz 1986 y Campos Díaz 1997) como la filiación. Al editar la obra, el mismo crítico pudo comprobar cómo la suelta con pie de imprenta «Valencia, viuda de Orga», escondía en realidad tres ediciones distintas» (Monroy y Silva 2002, xxxii-xxxvi).

Se corren, pues, grandes riesgos a la hora de filiar las sueltas, máxime cuando los críticos textuales —interesados sobre todo en la reconstrucción del arquetipo y no en documentar la tradición— prestan menos atención a los testimonios que, en cuanto pertenecientes a ramas bajas, son por definición *descripti*. Por lo tanto, ni las lecturas de las sueltas suelen tomarse en consideración en la fase de la *constitutio textus*, ni sus variantes, consideradas como ‘basura textual’, suelen incluirse en el aparato. Esa falta de interés hace, además, que, a diferencia de lo habitual en la *collatio* de las primeras ediciones de las *partes*, por cada suelta se coteje un único ejemplar. Es una praxis — comprensible, lo repito, si no se quiere dedicar más tiempo y esfuerzos a testimonios que se consideran marginales— que impide que se detecten datos bibliográficos valiosos, variantes de estado o incluso enmiendas *ope ingenii* introducidas por los cajistas, y que puede emborronar el trazado del *stemma*.

Con todo, vistos en su conjunto, los *stemma* de textos transmitidos total o parcialmente por sueltas evidencian ciertas características que los diferencian de los de los *stemma* de las *Partes*. En primer lugar, por las razones mencionadas arriba, en ellos predominan las bifurcaciones, que se dan a menudo en correspondencia de arquetipos perdidos. En segundo lugar, si se excluye el periodo de la prohibición de 1625-1634, se observa que la gran mayoría de las sueltas derivan sus textos de una *parte* (normalmente la última publicada en orden temporal). No son muy frecuentes los casos de sueltas compuestas a partir de manuscritos. Además, una vez pasado el umbral que en el *stemma* separa las *partes* de las sueltas, es decir, cuando una comedia se publica por primera vez como suelta, los impresores no vuelven a acudir a la *parte*, sino que solo reproducen el texto de otra suelta: así, por ejemplo, en los *stemma* que he presentado arriba se puede ver cómo todas las sueltas de *La fuerza lastimosa* derivan directa o indirectamente de *F*, y todas las de *La fingida Arcadia* proceden de *P*₂. De esta manera se contradice otra observación de Trovato sobre la transmisión impresa:

La consuetudine con un buon numero di stemmi, manoscritti e a stampa conferma [...] che articolazioni più ricche si producono più facilmente nei piani bassi di opere a larga diffusione. [...] Se è ragionevole cercare di dare un senso 'storico-culturale' a questa costante, facilmente spiegabile in termini di calcolo delle probabilità (tanto più numerosi gli esemplari tanto più facile trarne delle copie), vien da pensare [...] che significative intensificazioni nel processo di trasmissione si verifichino solo quando entra in gioco la variabile del successo dell'opera: che agisce, modificandole, sulla domanda e sull'offerta di copie. Salvo numerate eccezioni, gli stampatori si sono sempre preoccupati di evitare la sovrapproduzione (Guidi y Trovato 2004, 25-6).

Si, pues, la pluripartición de un *stemma* es esperable ante el gran éxito de una obra impresa, la transmisión del teatro en sueltas parece evidenciar el fenómeno contrario. Esta discrepancia en el comportamiento de distintos géneros editoriales es imputable, de nuevo, a la sencillez de un formato 'menor' como era el de la suelta, y es explicable por la voluntad de agilizar el trabajo de los oficiales de la imprenta, que podían recortar más fácilmente el texto de las comedias para que cupiera en el espacio reducido del nuevo formato y, a partir de allí, reproducir a plena y renglón las sueltas de las que tomaban el texto o adaptar la disposición en la página a los cambios de letra y tamaños que se sucedieron a lo largo de los siglos XVII y XVIII¹⁹.

¹⁹ «En lo que se refiere a los tipos de letra empleados en este formato editorial debe señalarse que el más generalizado parece haber sido la lectura o cícero y, concretamente, en un tamaño de 79-89 milímetros por 20 líneas. Tamaños mayores (85-89 milímetros) fueron usados sobre todo por los fundidores de tipos de Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. Los sevillanos —y, probablemente, también impresores de otros puntos de la Península— utilizaron en el siglo XVII tipos de menos de 70 milímetros por 20 líneas. Aquellos tamaños que comprenden entre los 70 y los 79 milímetros (lectura chica o filosofía) parecen remitirnos al siglo XVIII» (Ulla 2020, 582).

Un último aspecto que llama la atención es la falta de indicios de contaminación entre sueltas, señal del escaso cuidado con que se preparaba el texto para la impresión: en ediciones tan baratas, ¿para qué acudir a otras fuentes a la hora de sanar pasajes corruptos del texto? Resultaba mucho más conveniente intervenir enmendando de cualquier manera.

Mucho queda por investigar sobre las sueltas: habría que estudiar de manera sistemática las intervenciones que se producían en los talleres (recortes del diálogo, supresión o modificación de las acotaciones), las enmiendas, la disposición del texto para adaptarlo a la caja del nuevo formato (tipos, cuerpo, columnas...) y sacar de ello un *ars componendi* de un género editorial de gran éxito, que garantizó la supervivencia de la lectura del patrimonio teatral del Siglo de Oro. Y sobre todo es necesario aclarar el panorama de la producción y de la red de distribución de las sueltas, cuyo reflejo se puede observar en los *stemmata*. Trabajos pioneros como los de Germán Vega (2009), proyectos como el ISTAE (*Impresos sueltos del teatro antiguo español*), junto a investigaciones más recientes de corte bibliográfico (Ulla 2024) o que conjugan la bibliografía y la ecdótica (Ulla y Casariego 2022), pueden ofrecer materiales y métodos para alcanzar una comprensión cabal de la transmisión del teatro áureo en sueltas, y a la vez contribuir a deshacer las paradojas teóricas y a espantar los fantasmas textuales que infestan los *stemmata* y perturban los sueños de los críticos.

Bibliografía

- Alberola, Montgrony. 1998. Prólogo a *La fuerza lastimosa*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte II*, coord. S. Iriso, vol. I: 71-92. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Arata, Stefano. 1999. Reseña a *Comedias de Lope de Vega. Parte I, Criticón* 75: 133-34.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. 1860. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra.
- Bédier Joseph. 1928. "La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes (premier article)." *Romania* 54, 214: 161-96.
- Burguillo, Javier. 2012-3. "Notas sobre la edición del teatro de Juan de la Cueva: problemas y casos de la *Comedia del tutor*." *Incipit* 32-33: 19-44.
- Campana, Patrizia, Luigi Giuliani, María Morrás, y Gonzalo Pontón. 1997. Introducción a *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. I: 11-40. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Campos Díaz, José Manuel. 1997. "Monroy y Silva." En *Escritores de Alcalá de Guadaíra. Diccionario bio-bibliográfico y antología de textos*, 278-310. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Cayuela, Anne, 2005. *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur.
- Demattè, Claudia, Arantxa Llàcer, y Marco Presotto, coords. 2004. *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Fernández García, Laura. 2004. "Diez años de prisas por imprimir teatro (Lope de Vega, Madrid, 1617-25 y 1635)." En *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y*

- XVII: *de las periferias al centro*, coords. Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, y Marco Presotto, 82-103. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Ferreira Berrocal, Jorge. 2023. "Reseña a Lope de Vega, *La mocedad de Bernardo del Carpio. El casamiento en la muerte* (ed. A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 2023)." *Revista de Filología* 47: 383-86.
- Fourquet, Jean. 1946. "Le paradoxe de Bédier." En *Melanges 1945*, ed. P. Alfarcic, vol. II, 1-16. París: Belles Lettres (Études littéraires).
- Giuliani, Luigi. 2002. "La Tercera parte: historia editorial." En *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. L. Giuliani, 11-59. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Giuliani, Luigi. 2010. "La Parte de comedias como género editorial." *Criticón* 108: 25-36.
- Giuliani, Luigi. 2020. "La recepción del texto teatral entre la literatura y la performance." En *Historia de la edición y la lectura en Andalucía (1474-1808)*, coords. M. Peña Díaz, P. Ruiz Pérez, y J. Solana Pujalte, 241-48. Córdoba: UCOPress.
- Guidi, Vincenzo, y Paolo Trovato. 2004. "Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità." *Filologia italiana*: 9-48.
- Iriso, Silvia, y José Enrique Laplana. 1998. "La segunda parte: historia editorial." En *Comedias de Lope de Vega, Parte II*, coord. S. Iriso, 11-48. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- López, François. 1996. "La comedia suelta y compañía, 'mercadería vendible' y teatro para leer." En *El teatro español del siglo XVIII*, ed. J. M. Sala Valldaura, 589-603. Lérida: Universitat de Lleida.
- Lucía Megías, José Manuel. 2008. "Sobre ediciones caballerescas perdidas, fantasmas y recuperadas: *Lepolemo*, Toledo, 1562." En *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, coord. J. M. Lucía Megías, 191-93. Madrid: Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Moll, Jaime. 1968-1972. "La serie numerada de comedias de la Imprenta de los Orga." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 75: 365-456.
- Moll, Jaime. 1974. "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla (1625-1634)." *Boletín de la Real Academia Española* 54, 201: 97-104.
- Moll, Jaime. 1979. "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro." *Boletín de la Real Academia Española* 59, 216: 49-108.
- Monroy y Silva, Cristóbal de. 2002. *La batalla de Pavía*, ed. P. Pintacuda. Pisa: Edizioni ETS.
- Morby, Edwin S. 1969. "La Arcadia, de Lope: Ediciones y tradición textual." *Ábaco* 1: 135-233.
- Moreto, Agustín. 2018. *La fingida Arcadia*, ed. M. Trambaioli. En *Comedias de Agustín Moreto. Parte II*, dir. M. L. Lobato, vol. VII, 387-545. Kassel: Reichenberger.
- Odrizola, Antonio. 1945. "Algunos problemas bibliográficos que plantean las obras de Nebrija." *Bibliografía Hispánica* 4, 4: 213-41.
- Odrizola, Antonio. 1960. "Las ediciones 'fantasmas' de obras de Moratín." *Ínsula* 163: 6.
- Odrizola, Antonio. 1986. "Las ediciones de Rosalía de Castro y de su esposo en vida de ambos." En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, coord. D. Villanueva, vol. I, 93-6. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez y Pérez, María Cruz. 1973. *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Peeters-Fontainas, Jean. 1933. *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas*. Lovaina-Amberes: J. Peeters-Fontainas-Musée Plantin-Moretus.

- Pintacuda, Paolo. 2010. "Monroy y Silva, Cristóbal." En *Diccionario filológico de literatura española (siglos XVI-XVII)*, dir. P. Jauralde Pou, vol. I: 1030-35. Madrid: Castalia.
- Reyes Gómez, Fermín de los. 2000. *El libro en España y América: legislación y censura, siglos XV-XVIII*. Madrid: Arco/Libros.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. 1956. "Ediciones falsas y supuestas de la *Flor de Romances* (1575-1598). Noticias bibliográficas." En *Homenaje a J. A. Van Praag*, 97-100. Amsterdam: Librería Española "Plus Ultra".
- Roelli, Philipp, ed. 2020. *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Rueda Ramírez, Pedro. 2024. "De periferias y centros editoriales. Circuitos de distribución y consumo del impreso en el mundo moderno temprano." En *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*, coords. Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, y Marco Presotto, 7-24. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Sánchez Jiménez, Antonio. 2025. "Reseña a Lope de Vega, *La mocedad de Bernardo del Carpio. El casamiento en la muerte*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez (Madrid: Cátedra, 2023)." *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura* 31: 296-99.
- Simón Díaz, José. 1986³. *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. Madrid: CSIC.
- Timpanaro, Sebastiano. 2003. *La genesi del metodo del Lachmann*, con una presentazione e una postilla di E. Montanari. Turín: UTET.
- Trambaioli, Marcella. 2020. "Extravagancias textuales de una suelta de *La fingida Arcadia*, comedia de tres ingenios." En *La edición del diálogo teatral*, coords. L. Giuliani, y V. Pineda, 63-86. Florencia: Firenze University Press.
- Trovato, Paolo. 2020. "Neo-Lachmannism: A new synthesis?" En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, ed. Philipp Roelli, 109-38. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. 2020. "El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión." *Hipogrifo* 8: 579-600.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. 2024. "Preservar, describir e identificar comedias sueltas antiguas: incógnitas y hallazgos bibliográficos." En *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*, coords. Claudia Demattè, Arantxa Llàcer, y Marco Presotto, 125-37. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, y Paula Casariego Castiñeira. 2022. "Sobre falsas atribuciones y duplicidad de títulos en el teatro calderoniano: *Haz bien y guárdate* o *La confusión de un jardín*." *Studia Aurea* 16: 229-59.
- Vega Carpio, Lope de. 2023. *La mocedad de Bernardo del Carpio. El casamiento en la muerte*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- Vega García-Luengos, Germán. 2009. "La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo XVII en la imprenta." *Bibliología* 4: 21-45.

Su un problema ricorrente nelle edizioni di testi teatrali. Qualche esempio italiano e una proposta terminologica

Paolo Trovato

1. Dovrei innanzi tutto scusarmi per la genericità delle mie osservazioni e per la loro lontananza dal focus iberico di queste pagine. Ma sono limiti che risultano già dal titolo del mio intervento e che potranno essere attenuati ricorrendo a lavori recenti come le miscellanee intitolate *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai greci alla contemporaneità*, con saggi di Arellano, Escudero e altri, *El punto y la voz. La puntuación del texto teatral*, con saggi di Caruso, Greer e altri, *La edición del diálogo teatral*, con saggi di Tronch, Vaccari e altri, e il capitolo su *La filologia del testo teatral* del manuale di filologia di Ruozzi e Tellini (Cotticelli e Puggioni 2018; Giuliani e Pineda 2020; Giuliani e Pineda 2021; Vescovo 2020). Del resto, come è stato osservato, non è mai completamente inutile sapere cosa si vede guardando «fuori o dalle finestre delle case di fronte» (Vescovo 2018, 187).

2. Maria Luisa Altieri Biagi, un'acuta allieva di Giacomo Devoto che è stata tra i maestri della mia generazione, ha scritto nel 1979:

Le decisioni linguistiche degli autori [*sc.* di teatro] sono solo parzialmente frutto di scelte teoriche di determinati modelli o di volontari inserimenti in certi filoni linguistici. Su queste decisioni influiscono, oltre alle tendenze linguistiche dell'autore [...], la valutazione del gusto del pubblico, delle sue attese, delle sue esigenze, delle sue abitudini linguistiche [...]. Pare giusto supporre che un pubblico cinquecentesco [...], certamente ristretto e sufficientemente colto [...], dovesse, sì godere di trovare nella miscela linguistica della commedia

Paolo Trovato, University of Ferrara, Italy, paolo.trovato@unife.it, 0000-0002-8346-5158

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paolo Trovato, *Su un problema ricorrente nelle edizioni di testi teatrali. Qualche esempio italiano e una proposta terminologica*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.06, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 97-106, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

precise allusioni letterarie, realizzando così l'incontro con l'autore su un piano di cultura comune, ma dovesse anche poter riconoscere sé stesso e riconoscere, a livelli linguistici diversi, corrispondenti all'effettiva stratificazione sociale e linguistica, quei personaggi (Altieri Biagi 1980, 2-3).

L'osservazione della Altieri Biagi, che può essere estesa al teatro, o almeno al teatro occidentale, di tutti i tempi, ha immediate implicazioni ecdotiche perché il teatro vive sulla scena e dunque il pubblico che deve «poter riconoscere sé stesso e riconoscere, a livelli linguistici diversi» i personaggi di un testo teatrale non è e non può essere solo quello della prima rappresentazione. Le copie dei testi che noi vogliamo editare si riferiscono spesso a rappresentazioni in città e momenti diversi, messe in scena da cast in parte o totalmente diversi, con inevitabili adattamenti del testo alla nuova situazione. Questo tipo di *variabilità* non riguarda solo il teatro di prosa. Personalmente, credo di essere arrivato a capire davvero quanto questa problematica incida sulla produzione di varianti speciali, diverse da quelle che i filologi considerano ordinaria amministrazione, durante la mia lunga collaborazione (1989-2007) con i musicologi impegnati nella realizzazione del *Lesmu*, cioè il *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*. Nel genere dell'opera in musica l'entità delle varianti determinate dalla situazione in cui avvengono le singole rappresentazioni è spesso enorme e inimmaginabile. Basti pensare a quando opere originariamente progettate per un grande teatro — in cui l'ingaggio di più solisti è economicamente sostenibile — vengono rappresentate in teatri di provincia. Il primo violino e il librettista incaricati di mettere in scena quella rappresentazione non possono non tener conto delle caratteristiche qualitative e quantitative del cast che l'impresario può permettersi di ingaggiare, oltre che dei capricci dei cantanti più famosi, che, soprattutto se il loro ruolo ha uno scarso rilievo vocale, tenderanno a imporre le loro «arie di baule». Studiando la prassi esecutiva del *Turco in Italia* di Romani e Rossini sulla base dei libretti del periodo 1814-37, Fiamma Nicolodi (2002, xcix) osserva che il *Turco*

con la sua singolare preponderanza di “pezzi d'insieme” era destinato inevitabilmente a collidere con le esigenze dei solisti, provocando una fitta catena di aggiunte, sostituzioni, soppressioni;

e segnala i numerosi casi nei quali i cantanti che ricoprono i ruoli di Prosdociamo, Zaida, Selim, Fiorilla e Narciso ispessiscono la loro parte interpolando recitativi ed arie non rossiniani (Nicolodi 2002, cvi-cxi). Ancora più interessanti i tagli. Molti teatri (Venezia, Torino e Dresda nel 1816, Mantova e Livorno nel 1817 ecc.) sopprimono l'aria di Albazar nel II atto. Come nota la studiosa, il taglio è spiegabile per più ragioni:

di ordine estetico (la sequenza di due arie consecutive: Narciso, Albazar), di natura economica (la scrittura da parte dei teatri di un solista ingaggiato per una sola aria virtuosistica anziché di un comprimario), ma forse anche di consolidamento nella prassi esecutiva di un'espunzione stabilita dallo stesso Rossini ai tempi della sua revisione romana del 1815.

Un altro taglio vistoso —continua Nicolodi— concerne il Coro di voci maschili (tenori e bassi) che fa da «seguito» a Fiorilla nel II atto, «Non v'è piacer perfetto» [...]. Se per alcuni teatri di provincia si sarà trattato di risparmiare le masse corali, come sempre raccogliticce e di qualità non eccelsa, più difficile resta giudicare questa omissione da parte di istituzioni primarie, come la Pergola di Firenze ecc.¹

Su un piano diverso, ma altrettanto foriero di varianti, cioè quello del progressivo adattamento dei pezzi al «gusto del pubblico», alle «sue attese», alle «sue esigenze» (Altieri Biagi), sono molto interessanti anche i procedimenti di revisione a cui vennero sottoposte nel corso del XVIII secolo le opere di Lully, «diretti ad attualizzarne la forma e a renderle più appetibili al pubblico contemporaneo» (Armellini 1991, 110). Come è ovvio, ammodernamenti di questo genere investiranno anche altri classici, attivi in altre capitali europee, per es. il longevo Metastasio (si rinvia al sito <https://www.progettometastasio.it/public/>).

A conclusione di questa digressione sul teatro d'opera mi piace ricordare qui un paio di limpide osservazioni di Fabrizio Della Seta:

A fronte di una situazione come quella descritta, è evidente che il fine dell'edizione critica di queste e di tante altre opere non può essere quello, il più delle volte chimerico, di stabilire un testo che corrisponda a un'idea autentica e definitiva dell'autore, ma piuttosto di stabilire con la maggior esattezza possibile i dati testuali corrispondenti a versioni diverse, tutte egualmente legittime ed "autentiche", nonché di documentare in maniera ragionevolmente ampia la storia della tradizione esecutiva posteriore alla morte dell'autore².

E ancora:

Come si vede, la filologia operistica non viene meno al principio della recensione tendenzialmente esaustiva dei testimoni. Solo alcuni di questi contribuiscono alla definizione del testo in senso stretto, ma tutti, nel loro complesso, costituiscono la traccia della concreta vita dell'opera, la storia di una tradizione (Della Seta 2006, 627).

¹ Nicolodi (2002, cxii-xciii). Vanno nella stessa direzione anche alcune delle divergenze tra la prima dell'*Italiana in Algeri* di Rossini (1813) rispetto all'opera comica scritta da Angelo Anelli nel 1808, con musiche di Luigi Mosca (Fabbri 1997, 11-4).

² Della Seta (2006, 623). Notevoli anche le righe che seguono: «A partire da questi dati, cantanti, direttori e registi sono chiamati a costruire interpretazioni sempre rinnovate, che possono anche non corrispondere a nessuna esecuzione documentata, e che pure si possono considerare fedeli allo spirito dello spettacolo operistico come lo si concepiva nell'Ottocento: la fedeltà filologica non consiste nell'aderire a un testo fissato una volta per tutte, ma nella consapevolezza con cui si usano materiali di cui è stata accertata la provenienza e la collocazione nella storia dell'opera. Non è sbagliato contaminare versioni diverse del *Don Carlos*; non è sbagliato interpolare nell'aria della pazzia della *Lucia di Lammermoor* (1835) una cadenza che si sa essere stata introdotta verso il 1860; non è sbagliato eseguire il famigerato Do acuto (il cosiddetto "Do di petto"), non scritto da Verdi, alla fine di «Di quella pira». È invece sbagliato allestire sempre e solo quella versione contaminata, interpolare sempre quella cadenza e non un'altra, eseguire sempre e comunque quella nota, come pure non eseguirla mai, fondandosi su una mitica Volontà d'autore o su un'altrettanto ipostatica Tradizione» (Della Seta 2006, 623-24). Ringrazio per i loro suggerimenti gli amici musicologi Fabrizio Della Seta e Alessandro Roccatagliati.

3. Passando al teatro di prosa italiano, più vicino agli interessi scientifici di questa raccolta, un precoce e chiarissimo esempio di variante legata a una determinata rappresentazione si trova nell'*Argomento* di una delle più felici commedie regolate del primo Cinquecento, la *Calandria* del Bibbiena (1470-520). Come si ricava dalle buone edizioni di Padoan, la tradizione a stampa superstite è postuma (S = Siena, 1521; V = Venezia, 1522, R = Roma, 1524), e almeno in qualche caso riflette sicuramente (data l'elevata deperibilità delle edizioni di singoli testi teatrali) edizioni precedenti perdute. Nell'introdurre nella Roma del 1513 il tema plautino dei gemelli impossibili da distinguere, sfruttatissimo dal teatro e dal cinema, dalla *Comedy of Errors* ai *Due gemelli veneziani* a *Desperately Seeking Susan*, il Bibbiena scrive:

Il che credere dovete: perché, lassando molti esempi che adducere vi potremmo, bastar vi deve quel de gli due di sangue e di virtù *nobilissimi frategli romani, Antonio e Valerio Porcari*, sì consimili che ogn'ora da tutta Roma è preso l'uno per l'altro.

Ma dove le edizioni S e R nominano i *nobilissimi frategli romani, Antonio e Valerio Porcari*, l'edizione veneziana stampata «ad instantia de Nicolo et Domenico del Iesus Fratelli», che contiene un preciso riferimento a una recita veneziana («Recitata ne la Famosa et generosa Citta di Venetia per prete Giovanni Senese Ierosolymitano Nel M.D.,XXI et nel M.D.,XXII»), legge *nobilissimi fratelli Vinitiani Mathio e Marcho Barbarichi* (Padoan 1970, 183).

O si prenda la *Betia* di Ruzante, la cui tradizione è divaricata tra un codice del museo Correr e un codice della Biblioteca Marciana, che riproducono rispettivamente il testo di una o più recite nel territorio padovano (*in Pavana*) e quello di una o più recite *in Venesia* e i cui prologhi anticipano in qualche misura la *loa* della città in cui si recita, tipica del teatro del *siglo de oro*³:

PROLOGO PAR LE REÇITE IN PAVANA
(1524-1525?)

[...]

Né gnian guardè ch'a' vuogia fare com fa no so che cogómbari, che vuò mostrare de essere sletràn e sinçiè, che i vuò dire de pegorari, che igi i chiama pastore, e si favela da Fiorenza, che i me fa, al sangue de l'Anticristo!, cagar da riso da per tuto. Mi, com a' ve dighe, a' son bon pavan, né a' non cambiarae la me lengua per dosento fiorentinesche, né a' torae d'esser nassù in l'Agito de Betelema, don' nassi Missier Iesum Dio, per n'essere pavan.

PROLOGO PAR LE REÇITE IN
VENESIA (1525-1526?)

[...]

Né gnian guardè ch'a' vuogia fare com fa no so che cogómbari, che i vò mostrare d'essere sletràn insençiè, che i vò dire de pegorari, che igi i chiama pastore, e favela da Fiorenza, ch'a sangue de Cribele! i me fa cagar da riso da per tuto. Mi, co' a' ve dighe, a' son bon pavan, né a' no cambiarae la me lengua con dosento fiorentinesche, né a' torae d'esser nassù in l'Agito de Betelema, dun' nassi Missier Iesum Dio, per n'essere pavan.

³ Cito dalla ancora preziosa edizione di Zorzi (1967, 149-55).

O Ieson Dio! essere pavan è pur bela cossa. Mo un'è el megior àire? *Un'è el megior pan, un'è el megior vin?* *Un'è deversamen* el megior teritorio de monte e pian? Un'è le pi bele zente, putati e putate, zoveni e vegi e d'ogni etè? Un'è la megior zente containe, che a' façón careçe a tuti, albergón tuti vontiera, e si aón se no un pan, el pertón per mìgola mezo? Un'è la pi bela çitè, un'è la pi forte? Un'è tante biè giesie, guardè, come è quella del Santo? *Un'è tante bele piaçe?* Un'è tanti biè fiume? Un'è tanti biè palazi, guardè, cum è el nostro? Un'è tanti biè portegali, che te puossi andare da covertò da per tuto, e piova, se vo'? Un'è tanti sletràn de tute le sinçie, che *tuti*, da per tuto el mondo, *core a scassafasso* a imparare, se no chialò? Un'è i megior çitaini, guardè, che i se amaza, cum i fa in tute le altre [çitè] da per tuto?

Mo savi perché? Perché saón tuti del sangue iusto de Missier Antenore da Truogia, che fesse sto nostro spatafio, con dise quel gran sletràn Virzilio, quando che 'l dise: «Antenore potuite mierie delasso Archile».

O Pava da Truogia! o *sangue zusto!* *Cum a' favelo de ti, te me fè serare el cuore da sbolçore, che a' no posso mé dire cum a' vorave. E perzòntena a' te priego, o giurioso Santo Antunio, che te me vuogi dar poere, che a' possi ben dire i laldi de la to Pava, e che a' faze cognossere de che zepo a' sem e de che nazon a' sem vegnù, che da Misier Antenore da Truogia, com a' ve digo, vene; [...]*

Un altro limpido esempio di variante legata ai luoghi della rappresentazione ci è offerto dall'*Aminta* del Tasso, composta per la corte di Ferrara nel 1573 e recitata quindi in altri importanti centri rinascimentali. Non sorprenderà sapere che il lungo episodio di Mopso (vv. 552-648), che è in larga misura una sfegatata celebrazione del mecenatismo estense, è recato – nei piani alti della tradizione – solo da due testimoni a penna e ignoto alle prime stampe. Si tratta di versi notissimi, e basterà citarne qualcuno:

Era su l'uscio,
quasi per guardia de le cose belle,
huom d'aspetto magnanimo e robusto,
di cui, per quanto intesi, in dubio stassi

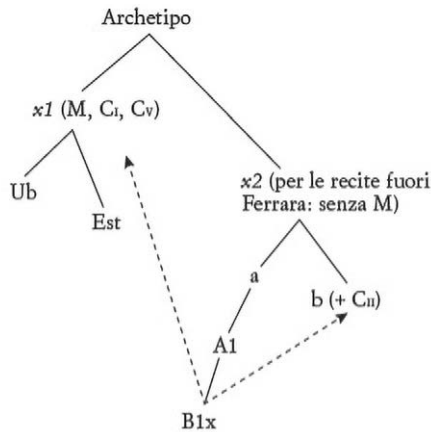
Ma no è Pava figliuola de Venesia? Mo on' se caterà un'altra Venesia al mondo, an? Mo un'è el megior marcò de roba? *Un'è el megior pan, un'è el megior vin*, e de tante fate: malvasia, rebuola, vin marcò, vin torbian, vin de Romania, an un'? *Un'è deversamen* tera che no ghe nassa niente, e sì che ghe cata d'ogni cossa? S'te volessi esser ciamà de metre late de grua an al medego, dirè Guoiene da Ropegara, che 'l no s' in cata al mondo, t' in caterissi, chi a Venesia. Un'è i pi biè zintilumeni e le pi bele zentildone, che le par Verzene Mari? Un'è le pi bele ca', che le par giesie? Un'è la pi bela comilitè de andare, che ti può andare, chi, bonamen in leto in barca, senza stracarte? Un'è el pi bel campanile al mondo, guardè, quel de Missier San Marco, che 'l toca bonamen l'aire? E *un'è tante bele piaçe*, che ogni volta de man te cavi una piaça? Un'è tanti dinari, un'è tanta roba, che da tuto el roverso mondo e de tute le naration del mondo el ghe n'è a Venesia? *Tuti core a scazafasso*, se no per altro, lomè per vèrla, e co' i l'ha vezù, i no se pò partire.

Mo savi perché? Mo perché la iustisia, el mantegnamento de la leze se [ghe] cata. Mo no dise el prevelbio che «chi no ve' Venesia, no la priesia»? E com i l'ha vezù, i ghe vora' esser nassù.

O Venesia rica e bela, *sangue riale, com a' favelo de ti, te me fà serare el cuore da dolçore, che no posso dir de ti co' a' vorae. E perzòntena a' te prego, gurlioso Missier San Marco, che te me daghi tanto poere, ch'a' possa dir i laldi de la to Venesia e le sue forteze.*
[...]

s'egli sia miglior duce o cavagliero,
 che, con fronte benigna insieme e grave,
 con regal cortesia m'invitò dentro,
 ei grande e 'n pregio, me negletto e basso.
 O che sentii, che vidi allhora! Io vidi
 celesti dee, ninfe leggiadre e belle,
 nuovi Lini et Orfei, et oltre ancora,
 senza vel, senza nube, e quale e quanta
 a gli immortali appar, vergine Aurora
 sparger d'argento e d'or ruggiade e raggi
 e fecondando illuminar d'intorno.
 Vidi Febo e le Muse e fra le Muse
 Elpin seder accolto... (Colussi e Trovato 2021, 68-9).

Questo lo stemma della tradizione superstite (M sta per l'episodio di Mopso; con C_v, C_{ii} ecc. si indicano i cori a fine atto) (Colussi e Trovato 2021, 269 sgg.):



Chi nel 1574 ha allestito la prima recita fuori Ferrara, cioè a Pesaro, pensò bene di sforbiciare quei versi, quantomeno inopportuni in una città governata dai Della Rovere (i tagli, confermati da vari altri errori significativi, caratterizzano tutto il ramo destro dello stemma fino all'edizione ferrarese *B1x*, che costeggia l'edizione aldina *A1*, ma recupera i versi mancanti per contaminazione con un manoscritto perduto).

4. Propongo di utilizzare per varianti di questo genere —come abbiamo visto estremamente diverse tra loro— un composto già collaudato, impiegato in vari contesti quando sono in gioco dimensioni diverse (parola, gesto, musica...), ossia *varianti performative*⁴. E qualcuno obietterà: benissimo, ci viene suggerito o

⁴ Per raccogliere vari esempi del composto, è sufficiente googlare (mi si passi l'americanismo) «varianti performative». Tra i risultati della ricerca (5 maggio 2024): «*Corpus Rhythorum*

confermato che nel teatro moderno esistono varianti che possiamo riunire idealmente nella categoria delle varianti performative. Ma quale è l'utilità in termini ecdotici, operativi di questa ennesima proposta definitoria? La risposta è molto semplice e mi permette di correggere un mio precedente errore, che non mi pare concettuale, ma appunto definitorio. Nel 2010 ho pubblicato di sul manoscritto unico, conservato a Firenze, la prima redazione della *Cortigiana* di Pietro Aretino. Un paragrafo della *Nota al testo*, intitolato *Critica delle lezioni*, cominciava così:

Nell'opinione comune l'edizione di un testo a tradizione unica è un lavoro relativamente sbrigativo. Il rovescio della medaglia è che l'editore lavora senza rete. Disponendo di due o più testimoni, eventuali divergenze possono essere poste a confronto. Se a sbagliare è il testimone unico, nessuna lezione alternativa è automaticamente a disposizione. Il corpo a corpo con il testo da costituire sarebbe del tutto impari se gli editori non disponessero di dizionari storici, di commenti scientifici a quella e ad altre opere dell'autore e dei suoi contemporanei e soprattutto di banche dati testuali, così da trovare almeno qualche punto fermo in una situazione di per sé molto incerta. Non meno preziosi, come si è già accennato, i termini di confronto offerti nella fattispecie da *II Cort*, [sc. la seconda redazione della *Cortigiana*, stampata a Venezia nel 1534], *che funge —per le porzioni invarianti o almeno poco variate— da testimone di tradizione indiretta* (Trovato 2010, 163, corsivi miei).

Ripensandoci mi pare preferibile riservare il termine tradizione indiretta, che meriterebbe di essere rivalutato anche nelle filologie moderne, a traduzioni, citazioni nei commenti e simili, senza applicarlo a redazioni diverse della stessa opera⁵. Ma la messa a frutto delle porzioni invarianti è innegabilmente proficua. Riporto qui, prelevandolo dalla mia edizione, qualche esempio dell'utilità della *Cortigiana* del 1534 per restaurare guasti presenti nel testimone unico della redazione del 1525 (*Mg* è il manoscritto unico. *In*, *Pe* e *Ro* sono gli editori Innamorati, Petrocchi e Romano. L'accordo degli editori è indicato con *Edd.*).

– *Argomento*, 7 «perché se vive a una altra foggia qui, *che Athene* ([a] Athene *In*) non si faceva *Mg Pe Ro*.

Alla luce di *II Cort Prol.*, 7 («perché si vive d'un'altra maniera a Roma, che non si vivea in Atene»), preferisco ipotizzare la caduta del *titulus*: «perché se vive a una altra foggia qui, che [n] Athene non si faceva».

Musicum (2009, www.corimu.unisi.it); *Varianti all'opera*, raccolta di libretti d'opera del Settecento in cui le *varianti performative* sono collazionate da un dispositivo automatico»; «FRANCESCO GIARDINAZZO, *La rima e il respiro. Processo compositivo e varianti performative ne Le Milleuna di Nanni Balestrini, Valeria Magli, Demetrio Stratos*»; «l'ampio ventaglio di mestieri e professioni del teatro fa maturare nello studente competenze quali: Comprendere codici linguistici diversi esplorando possibili *varianti performative*, Sviluppare la conoscenza del proprio corpo e della propria vocalità» ecc. (miei i corsivi, a eccezione dei titoli, e l'uso del controcarattere nel secondo esempio).

⁵ Ho in preparazione una nota sull'utilità della tradizione indiretta nella ricostruzione di testi moderni e specialmente italiani.

- I 19 3 «In cul v'entrerò, in culo! Dissi: Hercule». *Mg Edd.*

Alla luce di *II Cort* I 18 3 «Dove disse Ercole, in culo v'entrerò, ribaldi», correggo: «..., diss[e] Hercule».

- II 1 3 «Io per me *ne* ho invidia a chi esce da stregiare uno cavallo e fasi grande, ma quando io veggio Brandino e 'l Moro de' Nobili che s'empiono il corpo...» *Mg Edd.*

Si corregga: «...n[on] ho invidia...» (meno plausibile *né ho invidia*). L'errore, banalissimo, sarà stato provocato dalla caduta del *titulus* (*no(n) > no > ne*). La correzione è garantita d'altra parte dal luogo parallelo di *II Cort* II 1 3 «E non ho invidia quando uno staffer mio pari grappa mille scudi d'entrata, ma mi vien l'anima a i denti quando il Cordiale mangia una lampreda».

- II 5 1 «SEMPRONIO Donque, tu mi *consigli* di mettere Camillo mio figliolo a servizio dela Corte? FLAMINIO Sì, se già il tuo figliolo *non odiassi* [espungono *non In Pe*] da inimico». *Mg Edd.*

La scena corrispondente della *II Cort* (II 6 1) inizia con la seguente battuta di Flamminio: «A far che, metter Camillo in corte?». Conservo quindi «non odiassi» e mi limito a correggere: «Donque, tu mi [s]consigli...»

- III 6 3 «Bench'io credo che lo faccino perché, potendo toglier moglie, togliano (toglieno *Pe*) marito e cavansi (cavasi *Pe Ro*) le voglie assai meglio e non dà contro le leggi» *Mg Pe Ro.*

Il passo non funziona, ma è facilmente restaurabile grazie al luogo parallelo di *II Cort* III 6 5 «E questo avviene perché, non sendo lecito il tor moglie, si to' marito; e con sì bel modo si cava ognuno le sue voglie, e non dà contro a le leggi». Si integri, dunque, con *In* e *Ro*: «...credo che lo faccino perché, [non] potendo toglier moglie, togliano marito...».

- III 8 3 «Non è più dolce che l'ambrogie che voi dite, quel mèle che sgocciola *dale lingue che sanno dire bene e male?* Qui te colgo» *Mg Edd.*

Innamorati spiega: «dalla facondia dei poeti che sanno esaltare la virtù e disleggiare i vizi». Ma la perifrasi, assai generica, si adatta male sia alla specificità del genere Pasquinata sia allo scarso interesse di Parabolano per la letteratura in generale (che risulta, per es., da *I Cort* III 1 2 «Fa' tuo conto ch'io [non] vivo de poesie, e non sarà dui giorni ch'io vo' dare licenzia a tanti filosofi ch'io ho in casa» e da III 8 4 «Tu sei molto pratico con i poeti»). Una soluzione accettabile si ricava da *II Cort* III 8 3: «Aspettate, qui vi voglio: non solete voi dire che la dolcezza ch'esce *da le lingue che sanno dir ben male*, avanza quella de l'uva, quella de i fichi e quella de la malvagia?». Si legga quindi «quel mèle che sgocciola *dale lingue che sanno dire bene e[1] male*».

- III 8 3 «O[h], quei sonetini di mastro Pasquino mi *amazorno*. E meritariano, disse el *barbierario* (-aio Ro), ch'ogni mattina se ne legessi un fra la pistola e 'l vangelo; e, al cul di mio, che farianno arosire la vergogna» *Mg Edd.*

Secondo il commento di Innamorati e il gloss. Petrocchi, *barbierario* vale: 'barbiere'. E Romano (1989, 174) nota, glossa «*el barbieraio* (sic): personaggio aretiniano, padre della Nanna [...]; forse il barbiere Spantino dell'*Ipocrito*, I 10 2». Tuttavia la parola (sospetta tanto riguardo al curioso cumulo suffissale, dove: *ier* + *ario* sono allotropi dello stesso suffisso, quanto foneticamente, ché per un mestiere tanto comune ci aspetteremmo *-aio* o *-aro*, non il latinismo *-ario*) non è altrimenti attestata, mentre la nota di Romano riproduce nella sostanza (senza dichiararlo) il commento di Petrocchi alla *II Cort* III 8 4 («Personaggio delle *Sei giornate*, padre della Nanna [...]. Non impossibile però l'identificazione con lo Spantino di *Ip.* I 10 2»). In realtà, il padre della Nanna si chiama Barbieraccio (Aquilecchia 1969, *ad ind.*). Ma la lettura di *II Cort* III 8 4 rimane in effetti istruttiva: «ROSSO: Oh, come m'ammazzano quei sonettini di Pasquino. PARABOLANO: Io non sapea che tu ti dilettaessi de le poesie [...]. ROSSO: Io quando stava con Antonio Lelio romano, furava il tempo per leggere le cose che componeva in laude de' cardinali, e ne so a mente una frotta. Oh, son divini, e sono schiavo al *Barbieraccio* che disse che non saria errore ignuno a leggerne ogni mattina dui tra la Pistola e il Vangelo». Si corregga quindi: «quei sonettini di mastro Pasquino mi amàzo[n]o. E' meritariano, disse el Barbiera[c]io...» (per la scempia, per es., *Bocacio* 19v, *omacio* 26r).

- III 9 4 «MESSER MACO: Faromi io bene. MASTRO ANDREA: Arcibonissimo, perché è men fatica...». *Mg Edd.*

La tentazione di emendare in *arcib[e]nissimo* diviene un obbligo alla luce di *II Cort* III 9 3 («MESSER MACO: Faromi io bene? MASTRO ANDREA: Benissimo»)⁶.

E via dicendo.

Come giustamente ammoniscono i manuali, a livello complessivo niente sarebbe più insensato di cercare di unificare testi nati in momenti diversi, che riflettono intenzioni autoriali diverse. Tuttavia, se (come esige la logica maassiana) possiamo provare che i testimoni in questione sono indipendenti tra loro, la distinzione appena proposta tra le varianti performative, inservibili ai fini ricostruttivi, e tutte le altre fa rientrare un bel po' di materiale nel dominio delle possibili innovazioni, di cui è lecito servirsi. Si tratti di varianti d'autore, come nel caso appena citato, o di varianti di tradizione, un confronto dei luoghi simili tra le diverse versioni del testo teatrale integrato dalla giusta attenzione all'*usus scribendi* può aiutare grandemente nella ricostruzione testuale.

Bibliografia

- Altieri Biagi, Maria Luisa. 1980. *La lingua in scena*. Bologna: Zanichelli.
 Armellini, Mario. 1991. *Le due Armide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*. Firenze: Passigli.

⁶ Tutti gli esempi aretiniani e i brevi commenti a testo sono ricavati da Trovato (2010, 164-70).

- Colussi, Davide, e Paolo Trovato, a cura di. 2021. Torquato Tasso, *Aminta*, testo critico e nota al testo di P. Trovato, introduzione e commento di D. Colussi. Torino: Einaudi.
- Cotticelli, Francesco, e Roberto Puggioni, a cura di. 2018. *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*. Milano: FrancoAngeli.
- Della Seta, Fabrizio. 2006. "Il testo del melodramma." *Belfagor* 61: 617-31.
- Fabbri, Paolo. 1997. "Due boccon per Mustafà." In *L'Italiana in Algeri*, a cura di P. Fabbri, e M. C. Bertieri, 9-47. Pesaro: Fondazione Rossini.
- Giuliani, Luigi, e Victoria Pineda, eds. 2020. *El punto y la voz. La puntuación del texto teatral (siglos XVI-XVII)*. Pisa: Pisa University Press.
- Giuliani, Luigi, e Victoria Pineda, eds. 2021. *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. Firenze: Firenze University Press.
- Nicolodi, Fiamma. 2002. "Schede sulla prassi esecutiva." In *Il Turco in Italia*, a cura di F. Nicolodi, xcix-cxxii. Pesaro: Fondazione Rossini.
- Padoan, Giorgio. 1979. "Introduzione" a Bibbiena, *Calandria*, a cura del Comitato per le onoranze del cardinal Bibbiena nel quinto centenario della nascita. Bibbiena.
- Trovato, Paolo, a cura di. 2010. Pietro Aretino, *Cortigiana (1525)*. In *Teatro*, vol. I, *Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di P. Trovato, e F. Della Corte, coord. G. Ferroni, 29-204. Roma: Salerno.
- Vescovo, Piermario. 2018. "Penultima volontà d'autore. Appunti di filologia teatrale." In *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di Francesco Cotticelli, e R. Puggioni, 186-209. Milano: FrancoAngeli.
- Vescovo, Piermario. 2020. "La filologia del testo teatrale." In *Filologia della letteratura italiana*, a cura di G. Ruoizzi, e G. Tellini, 229-41. Firenze: Le Monnier Università.
- Zorzi, Ludovico, a cura di. 1967. Ruzante, *Teatro*. Torino: Einaudi.

Ecdótica, estemática y cancioneros

Vicenç Beltran

La edición de cancioneros se sitúa en un plano distinto respecto a la edición de autores o de obras, tanto por los objetivos que ha de perseguir como en los métodos que debe usar: no es que estos deban ser distintos, sino que están llamados a ser utilizados de modo diverso y con objetivos diferentes; tratar de fijar estos objetivos, los métodos apropiados y su aplicación al resultado final va a ser el objeto de este capítulo. Por otra parte, los cancioneros pertenecen a un ámbito mayor, el de los manuscritos misceláneos, cuyos problemas específicos han recibido notable atención durante las últimas décadas¹, y su estudio ha sufrido cambios profundos tras algunos trabajos fundacionales entre los que destacaron los puntos de vista innovativos de Cesare Segre (1969), D'Arco Silvio Avalle (1985) y Aurelio Roncaglia (1991). En los últimos años no han faltado estudios atentos a la estructura de los manuscritos poéticos (Divizia 2017) y las vinculaciones históricas subyacentes a los que tantos estudiosos se han dedicado en los últimos tiempos (Antonelli 1992 y 2001). En la exposición que sigue me apoyaré en mis propias investigaciones sobre el tema, tratando de llegar a la propuesta de una metodología que, si no será ya completamente nueva, espero que resulte útil para los futuros estudios. Dejaré totalmente de lado problemas

¹ Véanse los trabajos de Borghi Cedrini (1993), el volumen coordinado por Crisci e Pecere (2004), especialmente Gumbert (2004) y la introducción al volumen Petrucci (2004). Posteriormente se ha ocupado también de estos problemas Andrist (2021).

conexos, como los cuadernos de poesía o *Liederblätter* (sean de autor o no²) o el uso de los autógrafos para la edición genética³ y distinguiré dos planteamientos metodológicos completamente diversos a los que se pueden reducir la mayor parte de los problemas teóricos: los cancioneros de autor y los cancioneros colectivos de carácter misceláneo. Sin duda habré de partir de principios bien conocidos; procuraré en todo caso llegar a conclusiones que no resulten banales.

En el ámbito de los cancioneros castellanos poseemos un caso ejemplar de edición de autor en el ms. 2655 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, del que existe edición facsímil⁴ y un buen número de estudios de carácter general⁵; por otro lado, la existencia de ediciones críticas con estudios detallados de transmisión textual para algunas de sus obras mayores permite controlar los datos obtenidos del manuscrito con el itinerario particularizado de parte de su contenido. Algunos aspectos de su constitución no permiten dudar de que nos hallamos ante un manuscrito de autor⁶: comienza con un poema en el que Gómez Manrique le pide a su tío el marqués un cancionero con sus obras y la respuesta de este que anuncia el envío con la petición de que las glose; ambos poemas están añadidos al cuerpo del manuscrito mediante un binión antepuesto a su cuerpo central⁷ y va precedido por el *Prohemio e carta* donde el autor explica haber compuesto un cancionero completo de sus obras a petición de don Pedro, condestable de Portugal⁸.

Por otra parte, todos los *stemmata* construidos para la edición de las obras singulares de Santillana coinciden en señalar dos ramas: una estaría compuesta por dos colecciones de su poesía que aspiran a ser completas, esta y el ms. 2677 de la Biblioteca Nacional de España (MN8, ambos en la rama β de Maxim Kerkhof⁹), apógrafo de una edición de autor al final de su vida; otra (rama α de este mismo autor) incluye el resto de los cancioneros. Esta última rama habría recogido las versiones anteriores, difundidas por el autor mediante copias parciales o de obras singulares, la β revelaría las últimas correcciones de autor sin excluir

² Estudio de conjunto en el ámbito románico Beltran (2009).

³ Véase un ensayo de reconstrucción genética de un poema medieval en Beltran (2015).

⁴ Cátedra (1990), el segundo volumen contiene la transcripción y un estudio codicológico. El cancionero está hoy también en red: <https://gredos.usal.es/handle/10366/147217>.

⁵ Por su carácter general, me limito ahora a citar López Nieto (1992).

⁶ Cátedra (1990, xxii-xxiii) matiza reservas sobre la identificación de este cancionero salmantino con el que recibió Gómez Manrique, sobre lo que personalmente tengo pocas dudas.

⁷ Beltran (1998, 69-70), donde escribí por inadvertencia «bifolio» en lugar de «binión».

⁸ Iniciar un cancionero con un texto teórico de carácter teórico se da en otros cancioneros, como el ms. COD. 10991 de la Biblioteca Nacional de Portugal, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que comienza con un *Arte de Trobar* ed. Tavani (1999). Para el estudio prologal que ahora nos ocupa, véase la edición crítica de Gómez Moreno (1990).

⁹ Este autor ha ido elaborando *stemmata* particulares para cada una de las múltiples ediciones críticas que ha producido, por lo que los iré citando a medida que los evoque. Una visión de conjunto de cuantos se habían propuesto para la obra de Santillana puede verse en Pérez López (1989), que puede usarse como prontuario.

que lecciones adiaforas de α tuvieran también carácter autorial¹⁰, pero habrían de atribuirse a redacciones anteriores.

A tenor de estos estudios, muy complejos, escandidos largamente durante decenios y no exentos de crítica y discusión, la publicación de la obra de Santillana ha de basarse en el manuscrito salmantino, colacionado básicamente con MN8, apógrafo de una versión poco posterior; este y los demás testimonios de cada obra deberían usarse exclusivamente para verificar posibles errores de esta copia que suponemos revisada por el autor. Así lo hicieron en sus ediciones tanto Miguel Ángel Pérez Priego¹¹ como Maxim Kerkhof (Kerkhof 1989) y la que publicó conjuntamente con Ángel Gómez Moreno (López de Mendoza 2003). No se puede creer sin embargo que el problema termine aquí; habría que resolver, y no es fácil, cuándo SA8-MN8 incurren en errores y examinar con más cuidado la posición de otros manuscritos, procedentes de ediciones previas con origen autorial más o menos lejano. Al menos en algunos casos, como han demostrado todos los estudios precedentes, la constelación de manuscritos de la tradición paralela conserva también variantes de autor luego rechazadas y son susceptibles de estudios de crítica genética.

Nos fijaremos primero en un poema que no ha recibido un estudio completo de la transmisión textual, el *Sueño*, incluido solo en ediciones de conjunto (López de Mendoza 1983a, 195-224; 2003, 233-58). El poema nos ha llegado a través de los testimonios HH1, MH1, MN8, SA1, SA8, SA10b, TP1, YB2, ML3 y MN55; YB2 carece de interés ecdótico, pues es un apógrafo de TP1, pero luego veremos en qué aspecto resulta interesante. ML3 y MN55 los he colacionado directamente sobre los manuscritos pues no los usó Pérez Priego en su edición; por otra parte, esta es la única que hizo una colación cuidadosa de sus fuentes, por lo que será nuestro punto de partida. La clave se encuentra en seis estrofas¹² que han sido rechazadas en ambas ediciones por no figurar en SA8-MN8; en el centro del poema encontramos las secuencias de estrofas XLVIII, XLVIIIb, XLVIIIc, L, Lb, y ya hacia el final, LXV, LXVb, LXVI, LXVIb, LXVIc y LXVII. Las que van en cursiva son transmitidas (en conjunto)¹³ por MH1, HH1, TP1, SA1 y MN55, pero no por la versión «definitiva» revisada por el marqués de MN8,

¹⁰ De Nigris y Sorvillo (1978) propusieron que la rama α contuviera la versión definitiva; véase la respuesta de Kerkhof (1979, 39-43) y de nuevo y más extensamente en Kerkhof (1990, así como la toma de posición más tardía de Pérez Priego 2012, que cito por ser la última vez que ha tomado partido). Desde el punto de vista metodológico, y también por la finura de su análisis ecdótico, resulta indispensable Funes (1987).

¹¹ López de Mendoza (1983a y 1991) es la base de las ediciones que después ha publicado el autor.

¹² Resulta realmente curioso que, a pesar de la pérdida de estrofas en todos los testimonios (el más lagunoso es MN55, donde faltan 22, desde el cuarto verso de la XV hasta el cuarto de la XL, seguramente por la caída de un folio) las seis que aquí nos interesan estén íntegras en todos ellos.

¹³ Pérez Priego, en López de Mendoza (1983a) las reproduce en el aparato de su edición (vol. 1, 1983a, 223-24).

SA8 y ML3 (que se sitúa a su lado en los *stemmata* de los poemas que contiene); dice Pérez Priego al respecto que

su eliminación no deja de mermar algo la consistencia argumental del poema, en especial la de las coplas LXV' [LXVb] y LXVI' [LXVIb], que afectan directamente al desenlace de la batalla en que Diana es vencida por Cupido. Las demás, en cambio, afectan poco al hilo narrativo de la obra y pueden explicarse como voluntarias abreviaciones del autor (López de Mendoza 1983a, 12).

A pesar de este juicio, en su edición acepta la versión de los apógrafos autoriales y desestima, por tanto, la posible conveniencia de incluir las estrofas suprimidas.

En ambos aspectos tiene razón pero, personalmente, me resulta muy difícil justificar la supresión de las estrofas finales y eso me lleva a otra toma de posición respecto al primer grupo. El poema comienza anunciando «las batallas campales / qu'el amor tan desiguales / hordenó por me prender» (est. I)¹⁴ y más adelante aclara que Fortuna ordenó que le atacara «Amor con tan grand mesnada / a que yo non resistiesse» (est. IV); describe su enamoramiento en un jardín deleitoso que es trasmutado por una feroz tormenta cuando la serpiente «mordió mi siniestro lado» (est. XIII). Sigue un debate entre «Seso» y «Corazón» (est. XVI-XXII) y decide buscar ayuda cuando encuentra un sabio que resulta ser Tiresias y le aconseja enfrentarse en batalla con el amor (est. XXXII), apoyándose en el libre albedrío (est. XXXIII) y buscando la ayuda de «la deessa / Diana de castidad» (est. XXXIV) a quien encuentra en «fermosa montería / de vírgines que caçavan» (est. XXXVIII). Estas lo acompañan hasta la diosa, a la que se acerca con temor («acordéme de Acteón», est. XLIII) pero es tranquilizado por «la pureza / de la su fulgente cara» (est. XLVI).

Este es el punto de la primera supresión. El marqués elude la caracterización física de Diana: «Abreviando mi tractado / non describo sus factiones», y a ella se encomienda «suplicándole favor / por non ser dapnificado» (est. XLVII). Ella «respuso de continente (...) Amigo, perded cuidado (...) ca vos avredes tal gente / e de tales capitanes / qu'en todos vuestros affanes / se dará buen expediente» (est. XLVIII); satisfecho constata el autor (estrofas suprimidas) que «Profierta tan elevada / non la fizo enperador...» (XLVIIIb) y que «Ya tantas gentes nin tales, / pujantes nin tan armadas, / en estorias divulgadas / non fallo nin sus iguales» (XLVIIIc). La versión oficial sigue con una larga descripción de los contendientes en la guerra de Troya (est. XLIX-LII) que se prolonga con *Lb* en la versión extensa. Si el autor hubiese querido abreviar esta exhibición de cultura militar antigua no parece que el procedimiento más indicado fuera suprimir las dos estrofas introductorias, la primera de las cuales enlazaba con la promesa de Diana y la segunda explicaba el sentido de este catálogo de combatientes; se pierde su razón de ser para conservar la enumeración descriptiva.

¹⁴ Citaré por la edición de Pérez Priego, López de Mendoza (1983a, 195-24, nº 51) por ser la que se acompaña de aparato crítico.

Como decía Pérez Priego, la supresión de la sección final resulta más significativa. Las estrofas LIII-LV describen los ejércitos desplegados en orden de combate, en las LVI-LVIII narra la derrota de su propio pelotón, en las LIX-LX, la ira de Diana al verlo vencido, la LXI describe su reacción estratégica, seguida de una encendida arenga (LXII-LXIII): «si non es denegada / de Mares la tal victoria, / non queramos ver la gloria / de Venus esta vegada: / fenescamos por espada...», la reacción y el contraataque (LXIV-LXV), la retirada de Cupido y el socorro decisivo de Venus, Júpiter y Juno (LXVI), tras lo que termina el poema bruscamente con la prisión del enamorado (LXVII y *Finida*). La versión extensa incluye aquí en la estrofa *LXVb* la fiera intervención personal de la diosa tutelar en el combate («Diana fería / con tanta furia e rigor...») como causa del retroceso de Cupido y cómo tras la intervención de Venus, Júpiter y Juno (LXVI) «Diana fue vençida / e nuestras hazes rompieron» (*LXVib*), derrota encarecida porque «tanta sangre derramada / no puede ser recontada» por ninguno de los escritores de la Antigüedad, de los que enumera diez (*LXVIC*). Y entonces sí que la prisión del poeta, ya irremisiblemente enamorado, queda debidamente justificada.

La digresión ha sido larga pero creo que necesaria para dejar claro que no resulta tan fácilmente explicable la supresión de estas estrofas, ni la desaparición de las que introducen la exhibición de autoridades para explicar la batalla (habría sido más lógico abreviar su elenco) ni, sobre todo, eliminar del poema la acción de Diana en el combate y la descripción de su honrosa derrota, que deja sin justificación el final triunfo del amor sobre la vocación casta del poeta. Para justificar la primera interpolación podríamos aducir la adoración que en este momento suscitaban las largas exhibiciones de erudición, en el segundo caso, eliminar la heroicidad de Diana erosiona gravemente la grandeza del combate y con ello menoscaba el honor del poeta y la dignidad de su protectora, cuya derrota es causa del desastre. El cambio suena más a accidente que a cálculo.

Parece fruto del azar que justo en estos lugares haya sufrido SA8 un grave accidente: faltan dos bifolios completos del cuaderno, de los que un folio se salvó pero fue desplazado al actual f. 230 (Cátedra 1990, xxviii); este contiene las estrofas LII a LVII de la edición de referencia, pero faltan definitivamente en este ejemplar las estrofas XLVI a LI¹⁵, sendos bloques de seis estrofas pues el manuscrito fue copiado a tres por página. No es posible justificar estas pérdidas, formadas por bloques de una o de dos estrofas, por un despiste del copista al pasar página ni se me ocurre cualquier otra explicación de este tipo. Quizá en algún momento el marqués se propuso aligerar el poema y el copista errara en la interpretación de las anotaciones pertinentes, aunque tampoco resulta fácil de explicar que el autor nunca revisara las copias ni advirtiera el error; aún careciendo de una explicación suficiente, y sin pretender haber escudriñado en la mente de Santillana, sigo juzgando difícilmente justificable la abreviación del

¹⁵ Véase en este mismo volumen la transcripción, que respeta la laguna de un folio saltándose el contenido que le corresponde, pero repone en su lugar el folio traspuesto.

final. Por otra parte ha de tenerse en cuenta que hacia 1455, cuando tuvo lugar la compilación de este cancionero¹⁶, Santillana tendría unos 57 años y su vista no podía andar muy cómoda con la lectura; con toda seguridad (también por los hábitos del tiempo) se servía de escribientes o secretarios¹⁷. Concluyendo, y aquí quería llegar, conservar la última voluntad del poeta no garantiza que todas las dificultades queden resueltas y resulta en todo caso imprescindible el análisis cuidadoso de la transmisión textual; es a partir de estas consideraciones y de este análisis que, en este caso concreto, yo propondría como mínimo la edición de ambas versiones, de la misma forma que, en varias ocasiones ha propuesto Kerkhof la edición simultánea de las lecturas equipolentes de ambas ramas¹⁸.

Otra dificultad (y aquí seré mucho más rápido) radica en la dificultad de identificar con seguridad un cancionero personal pues el anterior es un caso excepcional; la transmisión del marqués de Santillana plantea en este sentido un problema no bien resuelto: la condición de TO1. Aunque conocido desde antiguo, señalaron casi simultáneamente su existencia y su importancia Kerkhof (1979) y Pérez Priego, en cuya opinión «deriva, con grandes probabilidades, de una copia salida de su propio cancionero» (1980, 138). Esta fue la hipótesis defendida por José Luis Pérez López (1986 y 1989); su propuesta es que siendo YB2 copia de TO1, este debió empezar, como aquel, mediante el intercambio epistolar entre Pero Díaz de Toledo, señor de Almazán y su tío el marqués de Santillana a modo de prólogo o presentación, lo que reforzaría un origen autorial del cancionero.

Ambas cartas fueron dadas a conocer por Gómez Moreno, que las publicó (1983, 121-22); la primera es del marqués a su sobrino, la segunda, su respuesta, argumento por argumento. Distinguiremos dos partes: una nos interesa menos, el interés del señor de Almazán y su guía espiritual por Séneca, que ambos encomian; el marqués alaba además una traducción de este autor que su sobrino le había enviado. La otra explica que don Pedro está ávido de leer a Santillana y este le envía obras suyas, entre las que cita los «sonetos y proverbios y algunos dichos de sabios o cosas de Séneca que me demandastes», y se explica así:

más por sastifazer a vuestra demanda que por la dignidad dellos e de lo demás que en mí toca, e avn por ser vna arte peregrina o por ventura no vsada en estas partes, yo vos embió solamente media dozena dellos de materia[s] diuersas, así como embiar se acostumbra entre los amigos buenos y vezinos del fruto de sus vergeles; e con aquella protestaçión, que, si todo ello y los Sonetos bien vos sabían, embiedes por más, ca en todas cosas, qualesquier que sean, me delectaré de vos complazer.

¹⁶ Solía datarse en este año o al año siguiente, véanse las consideraciones de Cátedra (1990, xxiv).

¹⁷ Rodríguez Porto 2022, tras el análisis de los iluminadores y su identificación, da un cuadro muy complejo de la excepcional disponibilidad de profesionales en el escritorio y los encargos de Santillana a otros centros de compilación y copia.

¹⁸ Véase por ejemplo López de Mendoza (1983b, vv. 45, 61, 93, etc.) y (1985, n° 1, por ejemplo), con varios casos.

Por fin, encomiando su inclinación a la cultura, «señor sobrino, vos rruego y, por el gran amor que vos he, exorto que, dado del tiempo aquella parte que a las cosas militares y familiares se pertenesce —como so cierto que lo vos acostumbrades—, non ayades por graue e mal despendido aquello que d'él para lo tal furtáredes» (Gómez Moreno 1983, 121), un consejo muy similar a las exhortaciones que hacía Gómez Manrique en su dedicatoria del cancionero al conde de Benavente (Manrique, Manrique y Manrique 2009a, 13-9).

El paralelismo con otros cancioneros de Santillana (el que preparó para Pedro de Portugal, encabezado por el *Prohemio e carta* y el que envió a Gómez Manrique, encabezado además por el intercambio en verso entre los dos) y con el de Gómez Manrique, precedido de la carta al conde de Benavente, invitan a pensar que nada tendría en suma de extraño que esta carta encabezara un cancionero dedicado a su sobrino si no hubiera dos motivos de perplejidad, enunciados por A. Gómez Moreno y asumidos por J. L. Pérez López:

YB2 contiene [...] todo lo que Pedro de Mendoza le había pedido, menos los sonetos: los “proverbios” (no de Santillana), “algunos dichos de sabios” y “cosas de Séneca”. Pero contiene, además, las obras de Santillana —contenidas en TP1 e YB2, a las cuales no se nombra en las dos cartas (Pérez López 1989, 97).

En cuanto a estas, no hay duda de que ambos cancioneros contienen la misma antología del marqués con la salvedad de que las dos obras iniciales de TP1 (el *Infierno de los enamorados* y «No es humana la lumbre») cierran YB2, dando paso a los *Proverbios* senequistas y a versiones de textos latinos («Dichos de filósofos» y «Oraçion sacada de Cornelio Taçito»)¹⁹, quizá los mismos que le citaba el señor de Almazán a su tío. Resulta además muy significativo que ambos códices incluyan dos veces la *Defunsi3n de don Enrique de Villena*, siempre en la misma posici3n. TP1 e YB2 serían por tanto lo que nos queda de un cancionero personal del marqués, con añadidos de su sobrino en el segundo y pérdida de las cartas iniciales en el primero. La confianza concedida por los editores al atribuir al marqués dos composiciones que solo nos transmite este cancionero («De la muerte tan temida» y «Bien pensse que a ssalua fe»)²⁰ nos llevaría en esta misma direcci3n.

A ello se oponen varios argumentos, avanzados más o menos implícitamente por los estudiosos. Kerkhof no se definió sobre este punto, pero razonó en contra de atribuir a Santillana *De las quatro donas dolencia, vejez, destierro, pobreza*, que se inclina por adjudicar a Roy Páez de Ribera aunque señala la particularidad de la versi3n diferenciada que esta fuente añade a su transmisi3n textual (Kerkhof 1979, 23-9). Tampoco ayuda la inclusi3n al final de las obras sapienciales

¹⁹ El índice de ambos cancioneros puede seguirse a través de Dutton (1990-1991) o a través del estudio de Pérez López (1989, 56-7 y 95-6), que añade las obras finales en prosa omitidas en el índice de Dutton.

²⁰ Pérez Priego (1980), que incluye estas composiciones en López de Mendoza (1983a, 139 y 141) y Kerkhof-Gómez Moreno en López de Mendoza (2003, 141 y 143). Kerkhof había publicado también ambas composiciones (1979, 21-3).

que tanto interesaban a Pero de Mendoza, aunque podrían ser una adición suya personal, ni, sobre todo, que falten los sonetos prometidos en la carta y en esta no se nombre ninguna de las demás composiciones.

Por suerte los diversos estudios de Maxim Kerkhof hacen de Santillana uno de los poetas cuya transmisión textual (junto a Juan de Mena) conocemos bien y no resulta argumento baladí. Para la *Comedieta de Ponça* postula que TP1 esté en una zona media de la transmisión de la rama α , la de los cancioneros misceláneos, incluida en la subrama γ pero contaminando con la paralela δ^{21} ; dos cosas sin embargo deja patentes: «los numerosos errores que SA1, SA10 y HH1 tienen en común frente a lecturas correctas en TP1 y MH1» (1987, 68) y la dependencia de YB2 respecto a TP1. Le atribuye también una posición semejante en la transmisión de la *Defunción de don Enrique de Villena* (Kerkhof 1979, 32) y más o menos esta es la posición que le da el estudio de Pérez López en la transmisión del resto de las obras que contiene (1989, 69-72). Si nos halláramos ante una revisión autorial del texto, esperaríamos encontrar estas obras en una punto superior de la transmisión, más cerca del antígrafo.

Sin embargo, no creo que la aproximación sea inútil porque nos permite acercarnos a un tipo de cancionero de autor poco estudiado: los que podían compilar los admiradores de un poeta, sus allegados o amigos, y esta es la relación personal que las cartas nos permiten reconstruir. Es seguramente el tipo de cancionero que Boscán reunió para Garcilaso, la edición de Cosme de Aldana para su hermano, la de José Pellicer de Salas para Anastasio Pantaleón de Ribera, la de su hermano Alonso para Luis Carrillo de Sotomayor, la de Gregorio Silvestre, a cargo de sus herederos y de Pedro Cáceres y Espinosa o la de Juan Fernández de Heredia, compilada por su hijo. En estos casos no podemos presuponer la condición autorial para todos y cada uno de los originales; el mismo marqués decía que había debido recoger algunas de sus obras de cancioneros ajenos, de ahí que echemos a faltar poemas que se les atribuyen en los cancioneros personales de Gómez Manrique o Juan Álvarez Gato. Hemos de partir sin embargo de la hipótesis de una aproximación privilegiada a sus originales que, a veces, pueden ser de autor y otras, recogidos de la transmisión manuscrita coetánea. Una tipología que merecería estudio ecdótico particular y la elaboración de una metodología *ad hoc*; para ello habremos de contar, por una parte, con el análisis estemático de la tradición, único que puede dar pistas sobre la proximidad al autor, por otra, sobre la fiabilidad de las atribuciones y, por fin, sobre cuantos datos podamos recoger relativos a las relaciones entre autor y compilador.

Esto nos lleva a otro problema completamente distinto: los cancioneros misceláneos. Suelen proceder de los desvelos de aficionados más o menos bien situados para la recepción de originales y su único factor común es el aspecto de cartapacios, copias accidentales y sin organización interna de los materiales que habían llegado a manos del compilador. En otro momento los llamé *cancioneros de corte* en el sentido amplio de la palabra, el de núcleo de cultura cortés, y en algu-

²¹ Kerkhof (1991, 65-7) y en el estudio preliminar a López de Mendoza (1987, 62-9).

nos casos pueden darnos a conocer la vida literaria de un círculo de aficionados, el de la clase dirigente de la sociedad barcelonesa (Beltran 2003), el círculo de amigas y servidores de Ana Bolena (Beltran 2004), las cortes angevinas del siglo XV (Inglis 1985, véase Merisalo 1986), alguna corte aristocrática castellana (Tomassetti 2014) o, caso más conocido, el ciclo reunido alrededor del Magnánimo; a pesar de su desorden interno y falta de organización de los materiales que suelen caracterizar este tipo de colecciones (anonimato o identificaciones «opacas» mediante solo un apellido o incluso un apodo, Beltran 2006a), estas colecciones pueden presentarse a veces como manuscritos de lujo o incluso de gran lujo, como es el caso de los cancioneros castellanos de la rama napolitana, especialmente el llamado de *Stúñiga* (MN 54) o el de la Biblioteca Casanatense de Roma (RC1).

La edición de estas colecciones plantea un problema de método. El procedimiento más sencillo ha sido, históricamente, la mera transcripción del manuscrito o impreso, mejor o peor anotado; en los casos más elaborados suelen acompañarse de estudios más o menos detallados de los poetas que contiene y basta citar unos pocos ejemplos que podemos considerar representativos: la edición del *Cancionero musical de Palacio* (Romeu Figueres y Anglés 1947-65), la del *Cancionero general* (González Cuenca 2004) y la del *Cancionero de Stúñiga* (Salvador Miguel 1977 y 1987). Han cumplido también un papel de mucho interés las ediciones paleográficas, a veces acompañadas de estudios tan ricos en información como la del *Cancionero de Stúñiga* (Alvar 1981). Recientemente hemos visto la aparición de proyectos muy sofisticados aplicados a cancioneros particularmente complejos como la edición del *Cancionero de la colombina* (Tanganelli y Cicchetti 2022) o el *Cancionero Corsini* (Botta 2022), ambos a cargo de grupos interdisciplinarios.

El problema editorial en sentido estricto, la edición crítica de colecciones de textos, podría plantear una disyuntiva que no me parece banal: publicar críticamente los textos o publicar críticamente la colección; en ambos casos resulta necesario decidir qué entendemos por edición crítica. En el ámbito de los cancioneros españoles, por lo general, este calificativo se ha aplicado a la edición con variantes pero un estudio real de la tradición se ha hecho pocas veces excepto para familias privilegiadas como pueden ser los cancioneros de la rama napolitana; y en este caso, la iniciativa procede de las ediciones o proyectos editoriales sobre algún poeta concreto, a partir de un famoso análisis de Alberto Várvaro sobre la tradición de Juan de Mena²². La extrapolación de la tradición de un poeta a la de los cancioneros que lo contienen tiene otros precedentes muy ilustres y no menos fértiles como el de D'Arco Silvio Avalle que, partiendo del estudio textual de Peire Vidal, trazó un itinerario genealógico de los cancioneros provenzales²³.

Proponer el análisis estemático de un cancionero colectivo completo como una unidad textual única carece de sentido; excepto en el caso de *descripti* y en el

²² Várvaro (1964). De su inspiración proceden las ediciones publicadas en Italia durante el tercer cuarto del siglo XX, en particular las de Emma Scoles, Carla de Nigris y Lia Vozzo Mendia.

²³ Avalle (1960), de donde procede la investigación que culminó Avalle (1961), hoy en reedición anotada de Leonardi (1993).

de cancioneros rigurosamente gemelos (caso del que no conozco ejemplos)²⁴ suelen contener secciones de tradición textual diferenciada; por otra parte, los textos líricos breves suelen presentar pocos errores, fáciles de detectar y corregir conjuntamente, por lo que no siempre resulta factible la construcción de un auténtico *stemma codicum*; sin embargo no es un empeño imposible, aunque laborioso, pues no faltarán las composiciones donde la investigación pueda llegar a resultados útiles. Al final del proceso, las coincidencias en la transmisión de grupos de poemas nos puede dar un mapa de las secciones que han confluído en un manuscrito y del itinerario seguido por las composiciones que lo contienen.

Existe un método complementario: la comparación de los índices, ya usado por Gustav Gröber (1887) en la primera investigación seria sobre la transmisión textual de los trovadores provenzales. Aunque criticado en su momento en beneficio del método lachmanniano, Germán Orduna propuso una técnica homologable a esta al estudiar la estructura de los capítulos de la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique* de Pero López de Ayala (1982, 1984 y 2000, 192-95) y yo mismo la apliqué con provecho a la transmisión de los cancioneros de Ausiàs March (Beltran 2006b). La compaginación de los dos métodos debería darnos una visión completa y compleja de cómo llegaron a sumarse todos los poemas del manuscrito estudiado, sus fuentes textuales y los métodos usados²⁵; si la *collatio externa* resulta práctica para obtener un cuadro de conjunto de sus sectores constitutivos, los *stemmata codicum*, además de ratificar, si es el caso, las primeras conclusiones, nos ayudarán a reconstruir los procedimientos del copista: qué antígrafos suele preferir en caso de doble tradición, si opera contaminaciones, cuándo innova *ope ingenii*²⁶. La superposición de los dos modelos nos facilita la comprensión de las fuentes y nos da la seguridad de una validación interna de las conclusiones obtenidas por cada uno de ellos.

Ahora bien, en el proceso de *constitutio textus* no podemos usar el *stemma codicum* para enmendar las composiciones, excepto en el caso de errores puntuales graves que dificulten la comprensión del texto. Pondré un ejemplo que me parece concluyente: la transmisión de «Vive leda si podrás» de Juan Rodríguez del Padrón.

Esta canción nos ha llegado en dos versiones distintas, diferenciadas en primer lugar en el estribillo:

Byve leda, sy podras,
non esperes atendiendo
que, segunt peno sufriendo,
non **entiendo**
que jamas
te vere njn me veras (PN1, f. 156^r)

Biue leda si podras
e non penes atendiendo
que segund peno partiendo
non **espero** que iamas
te uere nin me ueras.
(MNS4, f. 62^v)

²⁴ Incluso en el caso de los cancioneros provenzales I y K, considerados gemelos, se trata más de dos versiones de un mismo modelo que de dos copias del mismo antígrafo.

²⁵ Véase un ejemplo de identificación de secciones en Beltran (1996).

²⁶ Véase una aplicación inteligente de esta combinación, enriquecida mediante el análisis codicológico, en Martos (2013).

A primera vista, PN1 presenta un cambio superficial pero produce la creación de dos quebrados que encuentran fiel reproducción en la vuelta de la única estrofa de glosa; no puede tratarse por tanto de una errata ni de un error de copia. MN54 y los otros ocho manuscritos que contienen este poema²⁷ alteran esta estructura al suprimir los quebrados, y la nueva forma del estribillo²⁸ es de nuevo fielmente reproducida en la vuelta de la estrofa. La diacronía del uso de quebrados en la poesía castellana demuestra que se reduce a la primera mitad de siglo y desaparecen entonces, hasta su resurrección por la sextilla manriqueña que difundió su uso desde la época de los Reyes Católicos²⁹. PN1 ofrece otro rasgo arcaico, la inclusión de una *tornada* o semiestrofa final que se encuentra de vez en cuando durante el segundo cuarto del siglo XV, como influencia de la *dansa* catalano-provenzal de donde procede la forma canónica de este género (Beltran 1988, 101). Por otra parte, aunque falta en el sector mayoritario de la transmisión, esta tornada era conocida en este ámbito pues fue objeto de una glosa de Çapata en MN54, PN12 y RC1.

El caso me parece muy ilustrativo de los problemas que plantea la edición de cancioneros. La versión de PN1 no pertenece al fondo original del mismo sino que se trata de una adición introducida entre 1449 y 1462³⁰; el poema ha de ser anterior a la marcha del poeta al convento franciscano de Jerusalén donde ingresó en 1441 (Dolz i Ferrer 2005, 11); aunque esta forma del género, prácticamente ausente del *Cancionero de Baena*, se ajuste ya a los patrones que habrá de tener a lo largo del siglo, conservaba rasgos propios de esta época primitiva que los copistas posteriores no supieron o no quisieron conservar, produciendo una mutación estrófica. En estas circunstancias habrá que distinguir netamente dos opciones de edición: la del poema como obra de su autor, que habrá de adoptar necesariamente la forma con quebrados y *tornada*, y la del poema tal como fue conocido en los cancioneros posteriores que ha de aceptar la presentación que estos nos ofrecen, aunque en el aparato crítico se haga una reconstrucción del original o se anoten las diferencias entre las dos versiones.

Hemos de distinguir pues netamente las dos opciones editoriales: o nos inclinamos por el cancionero como conjunto o lo hacemos por las composiciones

²⁷ LBI f. 121^r (falta el fin), LB2 ff. 150^{r-v} (falta el fin), ME1 f. 81^v (falta el fin), MN54 f. 62^v-63^r (falta el fin) y f. 81^r (sólo el fin, vv. 17-21 como estribillo de una canción de Çapata), MP2 f. 163^v, PN1 f. 156^r, PN8 f. 25^r. (falta el fin), PN12 ff. 13^v-14^r (falta el fin) y f. 191^v (sólo el fin, vv. 17-21 como estribillo de una canción de Çapata), RC1 f. 63^{r-v} y 77^v-78^r (sólo el fin, vv. 17-21 como estribillo de una canción de Çapata), SV1 f. xilj^v-xliij^r. vv. 1-10. Remito a la edición crítica del poema en Beltran (2009b, n^o 81); el caso recibió nueva atención y profundización en Tomassetti (2022, 113-26) y Bonilla Cerezo y Tanganelli (2018, 921-23).

²⁸ Habría que estudiar si este cambio puede vincularse con la adaptación musical del poema, que debió tener lugar en la corte napolitana; figuraba en la parte perdida del *Cancionero musical de Montecasino*, dejando constancia en el índice; véase Zimei (2022, 46-50).

²⁹ Para el uso del quebrado en general, Le Gentil (1949-1953, vol. 1, 47-61). Para la canción cortés, género al que pertenece este poema, Beltran (1988, 209-11).

³⁰ Véase Blecua (1974-1979, 236 y 269). Para la historia del códice disponemos además de los recientes trabajos de Faulhaber y Perea Rodríguez (2015 y 2018).

particulares. En el primer caso interesa la estructura del manuscrito y sus relaciones con la constelación de que forma parte, en el segundo es la forma textual original la que habríamos de conseguir, dejando las variantes de la transmisión a los estudios sobre cada fuente o a los de su recepción. Cada metodología tiene su propio campo de aplicación y se ajusta mejor a los distintos objetivos que podemos fijarnos en la edición de textos líricos antiguos transmitidos en cancioneros colectivos.

Concluyendo, la edición cabal y funcional de un cancionero habría de ser un asunto muy complejo y ambicioso, que exige un trabajo ímprobo cuando lo podemos asociar a una red de colecciones de contenidos compartidos. Para desarrollar todas sus potencialidades, debería contener un estudio de la transmisión de todos y cada uno de los poemas contenidos y un análisis comparativo de sus series compositivas con el resto de los cancioneros con él emparentados; los datos de este análisis permitirían así trazar un diagrama muy completo y preciso de su familia textual y de los procedimientos de compilación y transmisión de que es resultado. En cuanto a la *constitutio textus* la mejor opción es el método bédierista: una transcripción cuidadosa del manuscrito sin otras correcciones que los errores evidentes. El verdadero interés de este tipo de edición no estaría ya en los textos, por otra parte fácilmente disponibles a través de los múltiples recursos hoy existentes (las ediciones disponibles de cancioneros, que son muchas, la compilación de Brian Dutton, el magnífico *Cancionero virtual* dirigido por Dorothy Severin y tantas ediciones particulares de que ya disponemos); su utilidad estaría, precisamente, en la posibilidad de trazar un diagrama de la transmisión y de levantar una verdadera historia del texto.

Bibliografía

- Alvar, Manuel, y Elena Alvar, ed. 1981. *Cancionero de Estúñiga*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Andrist, Patrick. 2021. "La descrizione scientifica dei manoscritti complessi: fra teoria e pratica." *Segno e testo* 4: 299-356.
- Anglés, Higinio, y José Romeu Figueras, José, eds. 1947-65. *Cancionero musical de Palacio*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Colección «La música en la corte de los Reyes Católicos» IV).
- Antonelli, Roberto. 1992. "Canzoniere vaticano latino 3793." En *Letteratura italiana. I. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, 27-44. Turín: Einaudi (Nueva versión revisada y ampliada en Antonelli 2001).
- Antonelli, Roberto. 2001. "Struttura materiale e disegno sotoriografico del canzoniere Vaticano." En *I Canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi critici*, a cura di L. Leonardi, 3-23. Florencia: Edizioni del Galluzzo.
- Avalle, D'Arco, Silvio. 1960. *Peire Vidal, Poesie*. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi.
- Avalle, D'Arco, Silvio. 1961. *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*. Turín: Einaudi (Reedición anotada de Lino Leonardi. Turín: Einaudi, 1993).
- Avalle, D'Arco, Silvio. 1985. "I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione." *Atti del Convegno di Lecce. 22-26 ottobre 1984*, 363-82 Roma: Salerno Editrice.

- Beltran, Vicenç. 1988. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU.
- Beltran, Vicenç. 1996. "Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición." *Romance Philology* 50: 1-19.
- Beltran, Vicenç. 1998. "Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor." *Revista de Filología Española* 78: 49-101.
- Beltran, Vicenç. 2003. "Copisti e canzonieri: i canzonieri di corte." *Cultura Neolatina* 63: 115-64.
- Beltran, Vicenç. 2004. "Anonymity and Opaque Attributions in Late-Medieval Poetry Compilations." *Scriptorium* 58: 26-47.
- Beltran, Vicenç. 2006a. "Del cartapacio al cancionero." En *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, coords. Vicenç Beltran, y Juan Paredes: 197-223. Granada: Universidad.
- Beltran, Vicenç. 2006b. *Poesia, escriptura, societats: els camins de March*. Barcelona: Fundació Germà Colon-Abadia de Montserrat.
- Beltran, Vicenç. 2009a. "Tipología y génesis de los cancioneros: del 'Liederblatt' al cancionero." *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo, e F. Gambino: 445-72. Padua: Unipress.
- Beltran, Vicenç. 2009b. *Poesía española. 1. Edad Media. Lírica y cancioneros*. Madrid: Visor.
- Beltran, Vicenç. 2015. "Joan Berenguer de Masdovelles et son manuscrit autographe: création, amendement et édition génétique de textes médiévaux." *Scriptorium* 69: 191-216.
- Blecu, Alberto. 1974-1979. "'Perdióse un quaderno...' Sobre los cancioneros de Baena." *Anuario de Estudios Medievales* 9: 229-66.
- Bonilla Cerezo, Rafael, y Paolo Tanganelli. 2018. "El Cancionero musical de la Colombina [SV1]. Fenomenología de los errores privativos y algunas huellas en los cancioneros literarios." *eHumanista* 38: 915-26.
- Borgi Cedrini, Luciana. 1993. "Il trattamento dei codici repertoriali." *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina, Università degli Studi, 19-22 Dicembre 1991*, 49-56. Messina: Sicania.
- Botta, Patrizia, coord. 2022. *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*. Nápoles: Liguori.
- Cátedra, Pedro, ed. 1990. *Cancionero del marqués de Santillana B.U.S. Ms. 2655*. Salamanca: Universidad.
- Crisci, Edoardo, e Oronzo Pecere, a cura di. 2004. *Il codice miscellaneo: consigli e funzioni. Atti del convegno internazionale, Cassino, 14-17 maggio 2003*. Cassino- Turnhout: Università degli Studi di Cassino- Brepols (*Segno e Testo* 2).
- De Nigris, Carla, e Emilia Sorvillo. 1978. "Note sulla tradizione manoscritta della 'Comedieta de Ponça'." *Medioevo Romanzo* 5: 100-28.
- Divizia, Paolo. 2017. "Testo, microtesto, macrotesto e supertesto: per una filologia dei manoscritti miscellanei." En *Actes du XXVIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. Nancy, 15-20 juillet 2013, Section 13. Philologie textuelle et éditoriale*, ed. R. Träschler, F. Duval, et L. Leonardi, 105-14. Nancy: ATIFL.
- Dolz i Ferrer, Enric. 2005. "Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Cervantes y Gonzalo de Medina. Apuntes biográficos." *Lemir* 9 <<https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista9/Dolz/Dolz.htm>>.
- Dutton, Brian. 1990-1991. *El cancionero del siglo XV. Cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad*. Salamanca: Universidad.

- Faulhaber, Charles B., y Óscar Perea Rodríguez. 2015. “¿Cuántos Cancioneros de Baena?” *eHumanista* 31: 19-63.
- Faulhaber, Charles B., y Óscar Perea Rodríguez. 2018. “El manuscrito del Cancionero de Baena PN1: descripción codicológica y evolución histórica.” *Magnificat. Cultura i Literatura Medievals* 5: 19-51.
- Funes, Leonardo. 1987. “Comedieta de Ponça’: el método neolachmanniano en la praxis de una experiencia ecdótica.” *Incipit* 8: 139-52.
- Gómez Moreno, Ángel. 1983. “Una carta del marqués de Santillana.” *Revista de Filología Española* 63: 115-22.
- Gómez Moreno, Ángel, ed. 1990. *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*. Barcelona: PPU.
- González Cuenca, Joaquín, ed. 2004. *Cancionero general de Hernando del Castillo*. Madrid: Castalia.
- Gröber, Gustav. 1887. “Die Liedersammlungen der Troubadours.” *Romanische Studien* 2: 337-669.
- Gumbert, Johann Peter. 2004. “Codicological Units: Towards a Terminology for the Stratigraphy of The Non-homogeneous Codex.” En *Il codice miscellaneo: consigli e funzioni. Atti del convegno internazionale*, Cassino, 14-17 maggio 2003, a cura di Edoardo Crisci, e Oronzo Pecere, 17-42. Cassino- Turnhout: Università degli Studi di Cassino- Brepols (*Segno e Testo* 2).
- Inglis, Barbara L. S. 1985. *Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du XVe siècle: le manuscrit B. N. nouv. acq. fr. 15771*. Ginebra-París: Slatkine.
- Kerkhof, Maxim P. A. M. 1979. “El ms. 80 de la Biblioteca Pública de Toledo y el ms. 1967 de la Biblioteca de Catalunya, de Barcelona, dos códices poco conocidos.” *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 82: 17-58.
- Kerkhof, Maxim P. A. M. 1989. “El Favor de Hércules contra Fortuna del Marqués de Santillana, edición y comentario.” En *España, Teatro y mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp*, 191-201. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Kerkhof, Maxim P. A. M. 1990. “Sobre la transmisión textual de algunas obras del marqués de Santillana: doble redacción y variantes de autor.” *Revista de Literatura Medieval* 2: 35-47.
- Kerkhof, Maxim P. A. M. 1991. “Apostillas a textos del Marqués de Santillana.” *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. III Literaturas medievales. Literatura española de los siglos XV-XVII*, vol. III: 61-70 Madrid: Castalia.
- Le Gentil, Pierre. 1949-1953. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Rennes: Plihon (reimpresión facsimilar de Ginebra: Slatkine Reprints, 2011).
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. 1983a y 1991. *Poesías completas*, ed. M. Á. Pérez Priego. Madrid: Alhambra (Clásicos 25 y 35).
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. 1983b. *Bías contra Fortuna*, ed. M. P. A. M. Kerkhof. Madrid: Real Academia Española.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. 1985. *Los sonetos ‘Al itálico modo’*, ed. M. P. A. M. Kerkhof, y D. Tuin. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana. 1987. *Comedieta de Ponça*, ed. M. P. A. M. Kerkhof. Madrid: Espasa-Calpe.
- López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana. 2003. *Poesías completas*, ed. M. P. A. M. Kerkhof y Á. Gómez Moreno. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 270).
- López Nieto, Juan C. 1992. “Sobre la ordenación de SA8 [Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca] y la secuencia temporal de algunas obras del Marqués de Santillana.” *Anuario Medieval* [Nueva York] 3: 158-78.

- Manrique, Rodrigo, Gómez Manrique, y Jorge Manrique. 2009. *Poesía cortesana siglo XV*, ed. V. Beltran. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Martos, Josep Lluís. 2013. "'Stemmata codicum' i filologia material: eines i mètodes per a la fixació textual de la poesia de cançoner." *eHumanista/IVITRA* 4: 383-93.
- Merisalo, Outi. 1986. "Reseña de Inglis (1985)." *Neuphilologische Mitteilungen* 87: 156-60.
- Orduna, Germán. 1982. "La collatio extema de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el *stemma codicum*. Las Crónicas del Canciller Ayala." *Incipit* 2: 3-52.
- Orduna, Germán. 1984. "La collatio extema de los códices como procedimiento auxiliar para completar la *recensio* las adiciones a la *Crónica de Alfonso XI* y los capítulos iniciales de la *Crónica de Pedro I*." *Incipit* 4: 17-34.
- Orduna, Germán. 2000. *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Reichenberger.
- Pérez López, José Luis. 1986. "Estudio y edición del manuscrito 80 de la biblioteca pública de Toledo composición del Marqués de Santillana." Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense.
- Pérez López, José Luis. 1989. *El cancionero de Toledo del marqués de Santillana*. Toledo: Caja de Toledo.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. 1980. "Composiciones inéditas del Marqués de Santillana." *Anuario de Estudios Filológicos* 3: 129-40.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. 2012. "Las variantes de autor de nuevo sobre los textos del Marqués de Santillana." En *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, eds. P. Lorenzo Gradín y S. Marcenaro, 283-98. Santiago de Compostela: Universidad (Verba, Anexo 68).
- Petrucci, Armando. 2004. Introducción en *Il codice miscellaneo: consigli e funzioni. Atti del convegno internazionale*, Cassino, 14-17 maggio 2003, a cura di Edoardo Crisci, e Oronzo Pecere, 3-16. Cassino- Turnhout: Università degli Studi di Cassino-Brepols (*Segno e Testo* 2).
- Rodríguez Porto, Rosa María. 2022. "La biblioteca del Marqués de Santillana." *El Marqués de Santillana. Imágenes y letras*, coords. J. Molina i Figueras, y I. Ruiz de Elvira Serra, 45-70. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Roncaglia, Aurelio. 1991. "Rétrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc." *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, ed. M. Tyssens, 19-42. Lieja: Bibliothque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Univesité de Liège.
- Salvador Miguel, Nicasio. 1977. *La poesía cancioneril: El "Cancionero de Estúñiga"*. Madrid: Alhambra.
- Salvador Miguel, Nicasio, ed. 1987. *Cancionero de Estúñiga*. Madrid: Alhambra.
- Segre, Cesare. 1969. "Sistema e strutture nelle 'Soledades' di A. Machado." En *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, 95-134. Turín: Einaudi.
- Tanganelli, Paolo, y Ester Cicchetti, eds. 2022. *La poesia cantata nel "Cancionero musical 7-1-28 de la Colombina"*, vol. I. *Il codice*. vol. II. *La tradizione*. Como-Pavia: Ibis (Col. Cauterio Soave, 21).
- Tavani, Giuseppe. 1999. *Arte de Trobar*. Lisboa: Colibri.
- Tomassetti, Isabella. 2014. "Círculos cortesanos y producción poética: el cancionero de Salvá PN13." *Revista de poética medieval* 28: 143-73.
- Tomassetti, Isabella. 2022. "Tradizione, frammentazione e "varia lectio": due casi emblematici." En *"Con llama que consume y no da pena". El hispanismo "integral" de Giuseppe Mazzocchi*, eds. A. Baldissera, P. Pintacuda, y P. Tanganelli, 101-27. Como-Pavia: Ibis.

Vàrvaro, Alberto. 1964. *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*. Nápoles: Liguori.

Zimei, Francesco. 2022. "Struttura, musica e contesto." *La poesia cantata nel "Cancionero musical de la Colombina"*, vol. I, *Il Codice*, 15-60. Como-Pavia: Ibis.

Cancioneros en Roma: el caso de un manuscrito (impertinente) con poemas de Pedro de Padilla (Vat.Reg.Lat. 1635)

Patrizia Botta

Los cancioneros del Siglo de Oro conservados en Roma que venimos estudiando con mi equipo en el marco de dos proyectos financiados¹ son los que acogen la lírica tradicional. Elegimos cinco, todos manuscritos de fines del siglo XVI y principios del XVII: dos de la Accademia dei Lincei (*Corsini 625*, que es musical, y *Corsini 970*) y tres de la Vaticana (*Ottoboniano 2882*, *Barberini Latini 3602*, y *Reginensis Latini 1635*). Los que mejor conocemos son *Corsini 625* del que publicamos una edición colectiva², y *Ottoboniano 2882* que está por editar Aviva Garribba³, a los que se suma *Reginensis Latini 1635* que estudiamos solo parcialmente (en sus rasgos generales y en el caso de ocho textos de Padilla)⁴.

¹ Se trata de dos Proyectos PRIN que fueron financiados por el Ministero dell'Università e Ricerca (MUR): el PRIN 2012, *Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco* (prot. 2012H7X9SX), coordinado por Antonio Gargano, y cuya unidad romana dirigí yo, y el PRIN 2017 (*La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'Oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime* – prot. 2017T2SK93_003), coordinado por Antonio Gargano, y cuya unidad romana dirigió Isabella Tomassetti.

² La edición que yo coordiné (Botta, coord. 2022) fue el resultado de una labor colectiva entre historiadores (Isabella Iannuzzi), musicólogos (Francesco Zimei), paleógrafos (Francesca Santoni y Cristina Mantegna) y filólogos (Aviva Garribba, Massimo Marini, Debora Vaccari y yo misma).

³ Aviva Garribba como labor previa a la edición del *Ottoboniano 2882* fue exhumando algunos de sus inéditos y abordando varios aspectos (Garribba 2015, 2017, 2018, 2020, 2024, en prensa, y Garribba, Vaccari, Marini 2018).

⁴ De los rasgos generales me ocupé yo (Botta en prensa a, en prensa b), mientras que ocho poemas de Padilla los abordamos en dos artículos colectivos (Botta, Garribba, Vaccari 2023

Patrizia Botta, Sapienza University of Rome, Italy, patrizia.botta@fondazione.uniroma1.it, 0000-0001-6782-6059

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Patrizia Botta, *Cancioneros en Roma: el caso de un manuscrito (impertinente) con poemas de Pedro de Padilla (Vat.Reg.Lat. 1635)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.08, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 123-150, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

Antes de entrar en la cuestión de los *stemmata*, aclaro algo que es obvio y que sabemos todos, pero que igual repito: no se puede hacer un *stemma* de un cancionero entero si el cancionero es antológico y colectivo (o de autores varios) y ni siquiera si el cancionero es individual (de un poeta solo), porque cada poema en él copiado tiene su propia fortuna editorial y su propia transmisión textual manuscrita e impresa que no coincide con la de los demás textos compañeros de la colectánea. Por tanto, solo se puede trazar el *stemma* de cada poema en sí (o sea que hay que proceder texto por texto).

Del punto de vista crítico-textual, los rasgos generales de estos cancioneros romanos son tres:

- 1) el primero es la gran cantidad de piezas únicas que en ellos se copian, o sea textos poéticos que no se recogen en otra fuente ni española ni italiana y que tienen en el cancionero romano su única documentación (en su mayoría son poemas inéditos)⁵. Varios de esos *unica* son de tema local, italiano, lo que demuestra que se escribieron en Italia entre los hispanos residentes. Ello nos documenta una vida de la poesía tradicional hispánica totalmente autónoma y allende las fronteras, una tradición métrica española aunque separada de la tradición peninsular, así como ocurría en la América virreinal con los villancicos que se cantaban en las catedrales y se componían allí, a nivel local. Es el Ultramar no del costado Atlántico sino Mediterráneo. Por lo que atañe a la estemática, claro está que un *unicum* impide establecer parentescos entre los testimonios.
- 2) El segundo rasgo, en caso de tradición múltiple, es que algunos de los textos tienen una difusión solo italiana, incluso solo romana, tema que estudió Aviva Garribba para el *Corsini 625* (Garribba 2019), destacando que cinco poemas solo se copian en florilegios conservados en Roma, Florencia y Módena, y que en estos casos, en el plano estemático, el *Corsini* se mostró independiente de sus compañeros italianos (que en cambio estaban emparentados entre sí). Una vez más podemos suponer que estos textos se compusieron en Italia.
- 3) El tercer rasgo, también en caso de tradición múltiple, es el nivel distinto de redacción que exhiben algunos poemas con respecto a su propia versión canónica. La versión romana suele ser marginal, con variantes propias y aisladas del resto de la tradición, incluso con estrofas nuevas, adicionales y no documentadas por el resto de la transmisión, como si a Italia, área lateral, hubiesen llegado papeles más antiguos o versiones primitivas de los poemas. Y huelga decir que el testimonio italiano echa nueva luz sobre la historia de la redacción del texto. Del punto de vista estemático debemos tener cuidado porque nos las habemos con variantes de redacción que pueden ser de autor.

y 2024). El *Reginensis Latini 1635* ya fue publicado por Labrador, DiFranco y Parrilla, con un amplio “Estudio Preliminar” (2008b, 19-39).

⁵ De textos *unica* nos ocupamos en Botta y Garribba (2017), Botta, Garribba y Vaccari (2022) y Botta 2023.

Este tercer rasgo se aprecia en varios casos⁶ y también en los textos de Pedro de Padilla que ilustro en estas páginas y que son los que copia el *Reginensis Latini 1635* (en adelante *Reg*)⁷.

Este manuscrito reúne 323 textos, de los que 95 son *única*. No es un cancionero desconocido porque fue descrito por Jones (1972) cuando él andaba por la Vaticana preparando su *Catálogo* de los manuscritos españoles del fondo Barberini (1978). *Reg* no fue publicado por Jones, como él prometía, sino treinta años más tarde por Labrador, DiFranco y Parrilla (2008). El cancionero, originario de España, fue llevado a Amberes antes de 1586, como leemos en un folio preliminar («Este libro es del Señor Martín Alonso López, Enveres a 4 de agosto de 1586»). Unos setenta años después, en 1655, el manuscrito de Flandes pasó a Roma al formar parte del fondo de la reina Cristina de Suecia, quien, tras renunciar al trono, se trasladó a la Ciudad Eterna, pasando antes un año (1654-1655) en Amberes, donde compró el tomo. Antes de morir (1689), la Reina donó sus libros a la Biblioteca Vaticana y de ahí deriva el título de *Reginensis* que marca toda su colección. El cancionero es andaluz y fue copilado por dos sevillanos que reunieron poetas de ambiente granadino (Pedro de Padilla, Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre), y también poetas sevillanos (Baltasar del Alcázar, Gutierre de Cetina, Diego de Dueñas, Juan de Salinas). Entre todos, Padilla es el autor más presente, con 24 textos. En cuanto a la datación, Jones (1972, 372) adelanta su fecha de 1586 a la década de 1570-1580 porque en su opinión el estadio documentado por los romances de Padilla y Lucas Rodríguez representa una «etapa anterior a la de los impresos» (es de 1583 el *Romancero* de Padilla y de 1582 el *Romancero Historiado* de Rodríguez). Por tanto, *Reg* es de la misma época (década de los 70) y de la misma zona (Andalucía) en que se van formando las primeras colecciones de Padilla.

Entre dichas colecciones del autor, tenemos la suerte de poder contar con un manuscrito autógrafo, el ms.1579 de Palacio, terminado en 1578 (sigla *Aut*):

Aut = Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia,
Madrid, Palacio, ms.1579 (h. 1578)

⁶ Ejemplos de variantes aisladas del resto de la tradición, incluso con estrofas enteras no documentadas por otros testimonios los detectamos en unas octavas de Lope del *Corsini* 970 (*Aquel sangriento paño descogiendo*: Garribba y Marini en Botta, Garribba, Vaccari, y Marini 2019), en unas décimas de Quevedo del *Corsini* 625 (*Las cuerdas de mi instrumento*: Botta 2019), en un romancillo de Góngora del *Ottoboniano* 2882 (*Érase una vieja*: Botta en prensa c), en una endecha de Espinel del *Ottoboniano* 2882 (*Coraçón cansado*: Botta 2024), en dos romances con desecha de Liñán de Riaza del *Ottoboniano* 2882 (*El disanto fue Velilla y Riñó con Juanilla*: Botta en prensa d), en otro romance de Padilla de *Reg.Lat.1635* (*Con su querido Vireno*: Garribba en Botta, Garribba, Vaccari 2023), y en otros dos textos de Padilla en el mismo *Reg.Lat.1635* (una canción, *No me mata mi tormento*, y una epístola en liras, *Del mal que el amor me ha dado*: Vaccari en Botta, Garribba, Vaccari 2023 y 2024).

⁷ Ya estudiamos con mi equipo las variantes de los textos de Padilla que nos documenta *Reg* (cfr. *infra*, nota 9).

Como se ve en los fragmentos que siguen (fol. 126v), este autógrafo trae autocorrecciones como tachaduras, reescrituras encima de la letra o interlineares, y correcciones con una tinta más oscura escritas en una tercera fase de revisión:



Figura 1 – Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. 1579, fol. 126v (fragmentos).

A cada tipo de intervención en el autógrafo le dimos una subsigla distinta:

Aut = si no hay variaciones en el Autógrafo

Aut¹ = la primera redacción tachada (que se lee por debajo de la tachadura)

Aut² = la corrección interlineal (encima o debajo) o al margen de la línea

Aut³ = una tercera fase de corrección (en tinta más oscura)

Entre las colecciones del linarense, siguen tres impresos salidos al cuidado del autor, el *Thesoro* de 1580 que se reedita en 1587, el *Romancero* de 1583 y el *Jardín Espiritual* de 1585, con textos religiosos, mientras que entre los cancioneros colectivos con obras de Padilla tenemos dos manuscritos más, uno conservado en Palacio y titulado por sus editores *Cancionero de Padilla con algunas obras de sus amigos* (de hacia 1587-1590) y otro conservado en Palma en la Biblioteca de Bartolomé March, de 1596:

Thes = *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580 (2ª ed. Madrid 1587)

Rom = *Romancero*, Madrid, Francisco Sánchez, 1583

Jard = *Jardín Espiritual*, Madrid, Querino Gerardo Flamenco, 1585

amigos = [*Canc. de Padilla con algunas obras de sus amigos*], Madrid, Palacio, ms.1587 (h.1587-1590)

Palma = *Varias poesías manuscritas*, Palma, Bibl. Bartolomé March, ms.23/4/1 (=B90-V1-08), (1596)

En todos estos casos la edición moderna fue llevada a cabo por Labrador y Di Franco que a Padilla le fueron dedicando varios tomos del Frente de Afirmación Hispanista, en México⁸.

Reg se relaciona con casi todos estos testimonios del autor, pero lo que abunda sobremanera es su nexa con la parte alta de la tradición, con los testimonios más antiguos y más próximos a la fecha de composición de los textos: *Aut* terminado en 1578 y dos ediciones tempranas (*Thes* 1580 y *Rom* 1583), ambas portadoras de las correcciones del autor para la veste impresa. Porque, en efecto, estamos ante variantes de autor: las que van del manuscrito al impreso y las que están dentro del propio autógrafo, que, como vimos, trae autocorrecciones. Y *Reg* coincide casi siempre con la parte más alta de la tradición, anterior al impreso.

Lo que propongo en estas páginas es un caso bastante heterodoxo, porque, si poseemos el autógrafo, y si también poseemos la segunda voluntad del autor con los impresos editados en vida de Padilla, la verdad es que no necesitamos trazar un *stemma*, que notoriamente se esboza cuando no tenemos el original y queremos reconstruirlo a través de un arquetipo (o padre del error). *Reg* tampoco representa un caso de Filología de Autor porque no es un manuscrito autógrafo, ni trae notas al margen, sino que por el contrario, como vemos en el fragmento que sigue (fol. 18r), es una copia en limpio muy pulcra, casi sin tachaduras o correcciones. Sin embargo, presenta unas variantes muy curiosas, que hacen pensar que su modelo es una fuente de primerísima mano. Por eso, en lo que sigue, voy a desafiar a la ortodoxia.

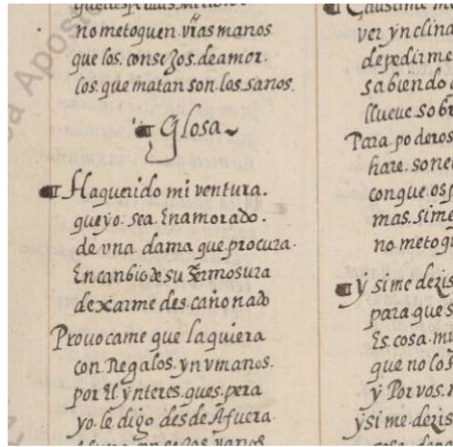


Figura 2 – Roma, Biblioteca Vaticana, ms. Reginensis 1635, fol. 18r (fragmento).

⁸ *Aut* lo editaron en 2007; *Thes* en 2008; *Rom* en 2009a; *Jard* en 2011b; *amigos* en 2009b; y *Palma* en 1992 y 2011a.

Entre los 24 poemas de Padilla copiados en *Reg* seleccioné los que reúnen dos condiciones: resultar en *Aut* y en uno de los impresos de Padilla para ver cómo se comporta *Reg* ante variantes de autor. Los poemas que responden a estos requisitos son seis: dos en *Thes* y cuatro en *Rom*:

Reg 155 Glosa	<i>Muerte que pones espanto</i>	<i>Aut + Thes + MN3806</i>
Reg 221 Epístola	<i>El mal que Amor me ha dado</i>	<i>Aut + Thes + Jac.López</i>
Reg 159 Romance de Rodamonte	<i>En el solene conbite</i>	<i>Aut + Rom</i>
Reg 165 Otro [romance]	<i>Con su querido Vireno</i>	<i>Aut + Rom + Sepúlveda</i>
Reg 233 Otras [letrilla]	<i>Presumes de muy arquero</i>	<i>Aut + Rom</i>
Reg 297 Romance	<i>El soberuio Rodomonte</i>	<i>Aut + Rom</i>

Se trata de seis poemas cuyas variantes ya publicamos con mi grupo en dos entregas⁹ pero sin llegar a trazar ningún *stemma*, cosa que en cambio hago en estas páginas, texto por texto¹⁰. Por el espacio limitado del que dispongo, de esos seis solo comentaré los tres que edité yo: el primero, *Muerte que pones espanto* (nº155, fol. 59r) y los dos últimos, *Presumes de muy arquero* (nº233, fols. 98r-v) y *El soberbio Rodomonte* (nº297, fols. 123r-125v).

Comienzo por el primero que consta en *Thes* (*Muerte que pones espanto*). Aclaro enseguida que la segunda edición de *Thes* (1587), si bien no es una simple reimpresión, en este texto no trae variantes con respecto a la primera de 1580 y la copia tal cual, representando, pues, un *descriptus* de la *princeps*, y por eso no la incorporo ni en la *collatio* ni en el *stemma* correspondiente (por *eliminatio codicum descriptorum*).

Este poema es una glosa de una letra de Garci Sánchez de Badajoz, *Salgan las palabras mías*, que tuvo gran fortuna en el XVI, y tiene por tema el de la muerte que es invocada para dar fin a la pena de amor. De esta glosa tenemos un testimonio más, el ms.3806 de la Nacional titulado *Cancionero de cosas de amor a diferentes propósitos*, estudiado por Isabella Tomassetti (2006). También este manuscrito es de fecha temprana (se termina de copiar en enero de 1575) y pertenece al mismo círculo granadino que *Reg*.

En la *collatio* que sigue, dispuesta en columnas sinópticas, omito la cabeza de cinco versos de Garci Sánchez de Badajoz que no presenta variantes de peso, y empiezo directamente con la glosa de Padilla, que en todos los testimonios es de cinco coplas, una por cada verso de la letra, salvo en *Aut* donde en el folio correspondiente falta la copla II. En realidad, esta estrofa se añade suelta y fuera de

⁹ En la primera (Botta, Garribba y Vaccari 2023) estudiamos 5 poemas de Padilla, de los que 4 interesan nuestra lista de ahora: *Muerte que pones espanto* (Botta), *En el solene conbite* (Vaccari), *Con su querido Vireno* (Garribba) y *Presumes de muy arquero* (Botta). En la segunda entrega (Botta, Garribba y Vaccari 2024) estudiamos 3 textos suyos, de los que 2 interesan la presente lista: *El mal que el amor me ha dado* (Vaccari) y *El soberbio Rodomonte* (Botta).

¹⁰ En esta entrega retomo y amplío el examen de las variantes que publiqué en los trabajos mencionados, a los que remito para ver los colores y otros diacríticos con los que allí destacamos cada tipo de variante en las columnas sinópticas (que aquí en cambio se imprimen en blanco y negro).

lugar, al final del folio anterior (en una parte que sobraba en blanco), precedida por la rúbrica «2ª», y colocada casi frente a frente (si se mira con el libro abierto, viene el texto en el lado recto y la copla suelta en el lado vuelto, especulares). En mi edición puse esta copla entre corchetes.

El texto en la primera columna es el de *Aut* y en las restantes indico *ad locum* solo las variantes de copia (las de *Thes* en la segunda columna, las de *Reg* en la tercera y las de *MN3806* en la cuarta). En el Aparato al pie vienen las variantes de autor, tanto las internas de *Aut* como las que marcan el paso del manuscrito al impreso, con flechas que indican cada fase. Para este texto en *Aut* contamos con cuatro autocorrecciones de autor, dos en la primera copla glosadora (vv. 1, 2) y dos en la segunda (vv. 16, 17).

En la *collatio* sinóptica se puede apreciar lo que *Reg* cambia o añade (casos de *lectio singularis*), o las variantes que *Reg* y *MN3806* comparten con la primera redacción de *Aut*, o incluso el único caso en que *Reg* y *MN3806* coinciden en una lección (v. 24 «notorio», *vs* «público») que no viene en los textos autoriales y que ambos derivan del antecedente común.

Llama la atención, en los dos primeros versos, que *Reg*, junto con *MN3806*, coincide con la primera redacción de *Aut*^t (la tachada) antes de que se corrigiera desplazando la palabra *muerte* del primero al segundo verso. Y justo allí donde hubo una corrección autorial, los dos manuscritos (ambos tempranos y andaluces) guardan la redacción primitiva en los dos versos: «Muerte que pones espanto / trabajosa acerva y dura», lo que demuestra que acuden a la primera fase de la historia textual antes de que se modifique en *Aut* para pasar a ser, con la corrección, «Retrato del mismo espanto / muerte trabaxosa açerba y dura», con un segundo verso que resulta hipermétrico (por repetir «muerte» borrada en línea 1) y que *Thes* corrige y reajusta en «muerte rigurosa y dura».

En segundo lugar, ambos (*Reg* y *MN3806*) son portadores de la copla II, que en *Aut* se copia fuera de lugar, lo que no obsta para que la pudieran sacar de allí, aunque con seguridad no deriva del impreso, *Thes*, que trae lecciones distintas ya sea contra sus lecturas concordantes (v. 15 «se duelan» *vs*. «las dexten»; v. 16 «tal demostración» *vs*. «tal dispusición»), ya sea contra *lectiones singulares* de cada uno (v. 17 «no es bastante» *vs*. «no bastare» *Reg* y «no conviene» *MN3806*), lo cual significa que *Reg* y *MN3806* están emparentados con una tradición independiente del impreso. Al mismo tiempo, precisamente en esta copla II ambos vuelven a coincidir con la primera redacción de *Aut*^t antes de que se tachase (juntos leen en el v. 16 «dispusición» *vs*. «demostración», mientras que solo *MN3806* comparte con *Aut*^t en el v. 17 «no conviene» *vs*. «no es bastante»), lo cual confirma que su modelo está muy cerca de *Aut* antes de que se corrigiera.

En los versos que siguen, ambos testimonios vuelven a coincidir en *lectiones* distintas del texto autorial, justo cuando este sufre correcciones. En los vv. 24-25 en *Aut* se repetía «público» y «publican», lo que corrige *Thes* sustituyendo «publican» con «pregonan». Y justo ahí ambos manuscritos concuerdan en una *lectio* distinta («notorio» *vs*. «público») que no solo evita la repetición

Muerte que pones espanto	
<i>Aut.</i> , n° 214, f. 114 ^r (y f. 113 ^v) (1578)	<i>Thies.</i> , n° 243, ff. 301 ^r -302 ^r (1580) (1587: ff. 154 ^r -155 ^r)
Rúbr. Glosa	Glosa
Retrato del mismo espanto muerte trabaxosa açerba y dura por qué te detienes tanto que no das con sepultura reparo a mi triste llanto? Y si acaso te desvías porque no goze mis días de tan dulce sentimiento a publicar mi tormento 10 <i>salgan las palabras mías.</i>	Muerte que pones espanto trabajosa acerva y dura
	remedio a mi
	porque no gozen
	[contiene la copla II]
[<i>(om.)</i> copla. II en f. 114 ^r , sí en f. 113 ^v]	
[Y del alma producidas se muestren tan lastimadas que las más enpedernidas entrañas y más eladas	
15 las dexas entorneçadas. Y si tal demostración no es bastante a mi pasión para poderse decir entonçes podrán salir	las dexas entorneçadas Y si tal dispusición no conviene a
20 <i>sangrientas del coraçón.</i>]	
Manifestar se á con ello de mi muerte el desengaño Manifestar se á con ello de mi muerte el desengaño porque lo sangriento dellas hará más público el daño	hará más notorio el
	hará más notorio el
	hará más notorio el

25	que publican mis querellas. Entonará el afición la voz de mi perdición y las pasiones que siento irán en su seguimiento 30 <i>entonadas a aquel son.</i>	que pregonan mis	que publican mis	que publican mis
35	Lleve mi fee el contrapunto y sigan suspiros pausa sobre mi cuerpo difunto y la que de todo es causa se le sacrifique junto. Y vayan mis fantasías despojadas de alegrías porque puedan conçertar el miserable cantar 40 <i>que cantava Jeremías.</i>	y hagan suspiros	y hagan suspiros se la sacrifique	y hagan suspiros
45	Y canción tan dolorida si no puede enteneçella acábase allí mi vida pues se gana con perdella el triumpho de bien perdida. Que aunque no aya compasión de mi muerte avrá ocasión en la qual ansia secreta la ponga como al profeta 50 <i>en el monte de Sión.</i>	acábase allí	en la que el ansia	

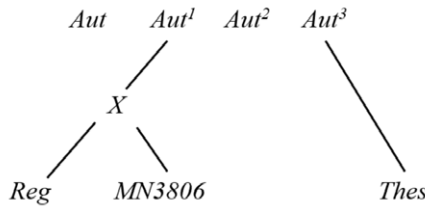
Variantes de autor

- v. 1 Muerte que pones espanto *Aut¹* → Retrato del mismo espanto *The^s*
- v. 2 trabaxosa açerba y dura *Aut¹* → muerte trabaxosa açerba y dura *Aut³* → muerte rigurosa y dura *The^s*
- v. 7 porque no goze mis días *Aut* → porque no gozen mis días *The^s*
- v. 15 [copla II fuera de lugar] las dexen enternecidas *Aut* → se duelen enternecidas *The^s*
- v. 16 [copla II fuera de lugar] Y si tal disposición *Aut¹* → Y si tal demostración *Aut³* → Y si tal demostración *The^s*
- v. 17 [copla II fuera de lugar] no conviene *Aut¹* → no es bastante *Aut³* → no es bastante *The^s*
- v. 26 que publican mis querellas *Aut* → que pregonan mis querellas *The^s*
- v. 32 y sigan suspiros pausa *Aut* → y hagan suspiros pausa *The^s*

sino que brinda una voz culta y jurídica en un contexto que es precisamente el jurídico de «daño» y «querellas» citado en estos versos. Una lección mejor, sin lugar a dudas.

En otras variantes los dos manuscritos se alejan entre sí, en casos de *lectiones singulares* de cada uno (uno solo en *MN3806*: v. 5 «remedio» vs. «reparo»; y varios en *Reg*: v. 28 «palabras» vs. «pasiones»; v. 29 «serán» vs. «irán»; v. 35 «se la» vs. «se le»; v. 43 «acábase» vs. «acábese»; v. 48 «en la que el ansia» vs. «en la qual ansia») no todas corregibles por conjetura, lo que demuestra que no derivan el uno del otro, sino que proceden por separado de una fuente común, manuscrita y próxima a *Aut*, que en el *stemma* llamaremos *x*.

En todos los *stemmata* que siguen, en la primera línea puse a la misma altura *Aut*, *Aut¹*, *Aut²* y *Aut³* porque se trata del mismo manuscrito, el mismo libro material, el original del autor que se escribe o se corrige en momentos distintos (pero el testimonio físico es uno solo). En el caso de *Muerte que pones espanto*, la versión del impreso *Thes* viene de *Aut³* (la corrección en tinta más oscura, como demuestran los primeros dos versos y otras variantes), mientras que *x* deriva directamente del original antes de que se corrija (*Aut¹*) y da lugar a dos descendencias por separado, *Reg* y *MN3806*:



Paso ahora a los dos poemas de *Reg* que constan en el otro impreso, *Rom*. El primero es una letrilla, *Presumes de muy arquero*, presente en dos florilegios de Padilla, *Aut* y *Rom*. En *Aut* hay una sola autocorrección (una tachadura ilegible en el v. 7, que no nos sirve). El tema central es el menoscabo del amor (Cupido, implícito en «arquero») para conseguir los favores de la dama, que se logran más fácilmente acudiendo al dinero y al diablo.

En este caso copio el texto completo de cada testimonio. No comento las variantes menores y paso directamente a la gran divergencia, que es macroscópica y que atañe al número de las coplas glosadoras y al orden de las mismas. En efecto, son de destacar las dos coplas (I, II) comunes a los tres testimonios *Aut*, *Rom* y *Reg*, y también las cuatro coplas *unica* de sendas fuentes, de las que dos (I y III) las añade solo *Rom*, y dos más (I y II) las agrega solo *Reg*.

El número de las coplas glosadoras implica la historia de la redacción del texto, que en *Aut* comienza corta (apenas dos estrofas) y después recibe una expansión con cuatro coplas nuevas, dos seguramente autoriales (las dos de *Rom*) y dos documentadas por la tradición (las dos de *Reg*). Ambas series de coplas adicionales son casos de *unica* de cada testimonio portador (*Rom* y *Reg* respectivamente).

Por su parte, el orden de las coplas también apunta a una voluntad de autor: el paso del manuscrito (*Aut*) al impreso (*Rom*) nos muestra un Padilla que no solo añade dos coplas nuevas (las impares en *Rom*), sino que también desplaza las viejas (las ubica como pares alternantes) aun manteniendo su primitiva redacción. En cuanto a contenidos, la primera copla nueva de *Rom* («Tu poder no ay quien le tema») sigue criticando el amor en pro de la mayor eficacia del dinero y del demonio. Y también la copla III («En dándoles ocassión») retoma el tema del interés y del dinero. Por lo tanto, las dos coplas impares añadidas en *Rom* mantienen las mismas ideas y el mismo campo léxico de la cabeza y de la copla I primitiva, ya que ambas amplifican precisamente dicha copla, resultando de alguna manera redundantes, repetitivas.

Distinta es la situación de *Reg*. Este también desplaza las dos coplas primitivas, pero sin alternarlas entre par e impar sino reuniéndolas al fondo de la glosa (como III y IV), y casi sin mudar su redacción. Al mismo tiempo, añade dos coplas nuevas (I y II) que reúne al principio del poema. En cuanto a contenidos, en dichas estrofas nuevas se desarrolla el motivo inicial del arco y de las flechas de Cupido que quedaba implícito en la cabeza (con «arquero»¹¹ y «ciego amor»), lo cual se logra con una serie de voces técnicas: v. 5 «arco y aljava», v. 6 «doras flechas», v. 11 «dorado harpón», v. 14 «tiros amorosos» y v. 20 «*que tu arco en otra parte*». Ello supone un enriquecimiento de las coplas primitivas de *Aut*, y no una reiteración de lo que ya decía la copla I, como vimos en *Rom*. *Reg* tiene otros elementos de continuidad con la cabeza y con las coplas autoriales: por ejemplo, del exordio retoma el íncipit «Presumes» (en el v. 13 «Presumes de aver vençido») y en el v. 8 el verbo «alaba», homólogo de «alabarte» del v. 2. Otra coincidencia es el sintagma «que tú sueles» en los versos de rima unisonante (v. 12 «*de que tú sueles preçiararte*», que ya venía en «*que tú sueles aplicarte*» de *Aut* v.12). También retoma el verbo «vencer» (en el v. 13 «aver vençido»), que en *Aut* se reitera unas tres veces (v. 8 «vencer», v. 10 «victoria», v. 15 «vençer»). Pero también añade, solo *Reg*, un elemento de lógica absoluta, que falta en las dos versiones autoriales: en los vv. 9-10 dice «porque harto más acaba / con las damas un doblón», o sea introduce la palabra *damas* que es el blanco de la conquista y la razón de la competición entre amor, dinero y diablo.

Como acabamos de ver, en la versión de *Reg* hay todo un palpitar de motivos, palabras, decires y modalidades de los versos autoriales, y asimismo de añadidos de mayor coherencia («arco», «flechas», «damas») que, todos juntos, se configuran como trazas de una posible redacción de autor que, tras copiarse en el modelo más antiguo (o sea en *x*, perdido), solo se salva en *Reg*, un

¹¹ La palabra *arquero* en textos coetáneos suele connotar a Cupido, según documenta el *Glosario del Romancero General de 1600* en la página *Glossari di ispanistica* que yo coordino (Botta 2004): véanse las menciones I,93.22 [Luis de Góngora]: «del rapaz arquero», y I,108.35 [Anónimo]: «Libre estoy del niño arquero». Ello también ocurre con las palabras *flecha* y *arco*: I,18.9 [Anónimo]: «Una flecha de Cupido», y I,59.19 [Liñán de Riaza]: «hechos arcos de Cupido».

Presumes de muy arquero

Aut., n° 102, f. 54^r
(1578)
Rúbr: [(om.)]

*Presumes de buen arquero,
ciego amor, por alabarte
y lo más haze el dinero
que el diablo por su parte.*

5 Tú lo que puedes hazer
es el coraçón herir
y el diablo persuadir
y los dineros vencer
de suerte que no á de ser
tuya toda la victoria
pues otros ganan la gloria
que tú sueles aplicar.

Es engaño de amadores
entender que amor pudiese
15 vencer quando no tuviese
tan buenos los valedores
qu'estos ganan los favores
qu'él no puede granjear
y saben solicitar
20 *el gusto que se reparte.*

Rom., n° 169, ff. 328^r-329^r
(1583)
Otro quadrágésimo. Ageno el texto

*Presumes de buen arquero,
ciego amor, por alabarte
y lo más haze el dinero
y el diablo por su parte*

I Tú poder no ay quien le tema
ni tu fuego quien le sienta
porque si el tuyo calienta
interés abrasa y quema
y el diablo también rema
su parte desta galera
y assí no es mucho que quiera
entrar contigo a la parte.

II Tú lo que puedes hazer
es el coraçón herir
y el diablo persuadir
y los dineros vencer
de suerte que no á de ser
tuya toda la victoria
pues otros ganan la gloria
que tú sueles aplicar.

III En dándoles ocasión
al interés, y al tercero
quitará el uno el dinero
y el otro la tentación
25 y qualquiera pretensión
que con los dos es muy llana
sin ellos quedará vana
y podrás desesperarte.

Reg., n° 233, ff. 98^r
(1570-1580)
Otras

*Presumes de muy arquero,
ciego amor, por alabarte
y lo más haze el dinero
y el diablo por su parte.*

De ese tu arco y aljava
y de esas doradas flechas
no sé de qué te aprovechas
ni el mundo de qué te alaba
porque harto más acaba
con las damas un doblón
que ese dorado harpón
de que tú sueles preciar.

Presumes de aver vencido
con tus tiros amorosos
los fuertes y poderosos
y es donaire conoçido
pues muchas más á rrendido
antes de agora y después
en un ora el Interes
que tu arco en otra parte.

Tú lo que puedes hazer
es el coraçón herir
y el diablo persuadir
y los dineros vencer
de suerte que no ha de ser
tuya toda la victoria
pues otros ganan la gloria
que tú sueles aplicar.

<p>Es engaño de amadores 30 entender que amor pudiese vencer quando no tuviese tan buenos dos valedores que estos ganan los favores que él no puede grangear 35 y saben solicitar <i>el gusto que se reparte.</i></p>	<p>IV</p>	<p>Es engaño de amadores entender que amor pudiese vencer quando no tuviese tan buenos dos valedores estos ganan los labores <i>y el gusto que se reparte</i> <i>y lo más haze el dinero</i> <i>y el diablo por su parte.</i></p>
--	-----------	--

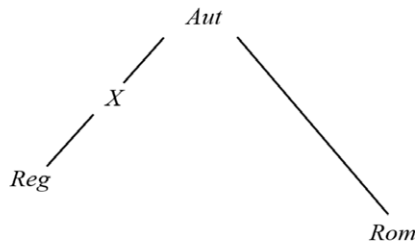
Orden de las coplas glosadoras:

- Aut*: I Tú lo que puedes hazer — II Es engaño de amadores
Rom: I Tu poder no hay quien le tema — II Tú lo que puedes hazer — III En dándoles ocasión — IV Es engaño de amadores
Rég: I De ese tu arco y aljava — II Presumes de aver vençido — III Tú lo que puedes hazer — IV Es engaño de amadores

Variantes de autor:

- v.4 que el diablo por su parte *Aut* → y el diablo por su parte *Rom*
 v.7 y el diablo persuadir: [*Aut*¹ en «persuadir» tacha a la altura de *-sua-* (lo tachado es ilegible) y *Aut*² por encima corrige «ua»]
 v.16 tan buenos los valedores *Aut* → tan buenos dos valedores *Rom*

manuscrito marginal, pero andaluz y antiguo. El *stemma* derivado de *Presumes de muy arquero* es:



donde, no habiendo correcciones en el *Autógrafo*, en la primera línea la sigla solo es una (*Aut*). El *Rom* deriva directamente del *Autógrafo* y antes de imprimirse aplica sus propios cambios de redacción (como añadir dos coplas nuevas). *Reg* depende de su modelo *x*, que alcanza alguna papeleta coetánea de *Aut* que recoge ese estadio distinto de redacción, muy próximo a la forma de escribir de Padilla. Nada impide que esas estrofas adicionales recogidas por el perdido *x* y documentadas solo por *Reg* sean efectivamente de Padilla (y que luego fuesen por él desechadas).

Paso al tercero y último ejemplo de *Reg* que voy a comentar, que es un largo romance de tema ariostesco cuyas partes añadidas con respecto a *Aut* se acercan sorprendentemente al *Orlando Furioso* que justo se está vertiendo al castellano en ese texto¹². Se trata de *El sobervio Rodomonte*, uno de los 16 romances ariostescos de Pedro de Padilla que fueron estudiados por Chevalier (1968, 1998), luego por Pintacuda (2011, 2013), por Laskaris (2023a, 2023b, 2024, en prensa), y por nuestro grupo (2023, 2024), y fueron mencionados en los prólogos a las muchas ediciones de Labrador y DiFranco. Este romance es el n°13 de Chevalier y el n°9 de Pintacuda y su relato se corresponde con lo narrado en el *Orlando Furioso* en los cantos XXVIII.87-102 y XXIX.5-26.

El texto cuenta el episodio de la muerte de Isabela. Comienza con Rodomonte que, decepcionado por el rechazo de Doralice, se va a vivir a un sitio desierto. Tras algún tiempo, por ahí pasan Isabela, un monje y un caballo que carga el cadáver de Zerbino. Ante su belleza, Rodomonte se olvida de Doralice y se enamora de Isabela, pero esta no acepta sus propuestas. Rodomonte tiene una feroz discusión con el monje que la acompaña y acaba por arrojarlo al mar. Isabela ya no tiene quien la defienda y ha de jugar con astucia. Le ofrece a Rodomonte una poción mágica que le volverá invulnerable (en realidad solo es una mezcla de yerbas odoríferas). Tras beberla ella misma le dice a Rodomonte que compruebe si funciona

¹² Según Pintacuda (2013, 304), Padilla traduce directamente del original italiano y no de las traducciones españolas que ya circulaban en la península, como las de Jerónimo Jiménez de Urrea (1549), Hernando Alcocer (1550) y Diego Vázquez de Contreras (1585).

y averigüe si ya es invulnerable, con lo cual Rodomonte, que se lo cree, saca la espada y la mata. El guerrero se queda tan impresionado por este sacrificio que decide transformar su casa en un sepulcro dedicado a Isabela y a su amado Zerbino.

También en este caso copio de forma sinóptica el texto completo de los tres testimonios (*Aut*, *Rom*, *Reg*). En la transcripción no puse los versos todos seguidos sino que los fui separando para que quedasen a la misma altura de los versos correspondientes en los demás testimonios para remarcar (en paralelo) las coincidencias y (con los huecos) las divergencias. En la Tabla, a las tres versiones del romance añadí en la cuarta columna una selección del *Orlando Furioso* (Ariosto 1964).

En primer lugar cabe notar el *quantum* o la distinta longitud de las tres versiones. El texto resulta ser más corto en los testimonios autoriales, pues tiene 130 versos en *Aut* y 136 (6 más) en *Rom*, mientras que en *Reg* crece vertiginosamente con 116 versos más que montan a un total de 246. Por tanto, las autoriales son dos versiones más cortas, mientras que una versión mucho más larga es la manuscrita de *Reg*.

En la Tabla se pueden apreciar las variantes del impreso *Rom* con respecto a *Aut*, las coincidencias de *Reg* con *Aut*² (autocorrección de *Aut*), y las adiciones de *Reg* con respecto a los dos textos autoriales *Aut* y *Rom*.

En cuanto a las dos versiones autoriales, son pocas las lecciones que *Rom* corrige o cambia con respecto a *Aut* en el paso del manuscrito al impreso, salvo una adición de seis versos nuevos (entre los vv. 62 y 69) que es necesaria por especificar adónde va a parar el monje al que Rodomonte agarra por el cuello y lanza al aire, porque (nos dice la adición) lo arroja al mar que está a tres millas de distancia y donde el fraile por no saber nadar ahoga (son todos contenidos que también están en el original del *Orlando Furioso*, como leemos en la cuarta columna en XXIX.7 «ch'era più di tre miglia indi lontano / e che morì per non saper notare»). Este añadido lo comparte *Reg*, si bien más breve (4 versos y no 6). Es uno de los poquísimos casos en que *Reg* concuerda con el impreso.

Las autocorrecciones en la interlínea (*Aut*²) en este poema son 13 y (salvo una) no pasan al impreso y no llegan a editarse, quizás por redactarse después de que el original de imprenta sirvió de base a la edición de *Rom*. Estas autocorrecciones, sin embargo, las recoge *Reg* en cuatro casos: en el v. 5, «se ha metido» de *Aut*² y *Reg* (contra «iva metido» de *Aut*, *Rom*); en el v. 9, «iva con tal pensamiento» de *Aut*² y *Reg* (contra «llevávale el pensamiento» de los otros dos); en el v. 20, «en el medio de un prado» de *Aut*² —con *el* tachado— y *Reg* (contra «en el verde de un prado» de *Aut* y «en medio de un llano» de *Rom*); en el v. 60, «del cuello» de *Aut*² y *Reg* (contra «por el cuello» de *Aut*, *Rom*). Esto significa que el modelo de *Reg* recoge siquiera cuatro de esas 13 autocorrecciones, que de otra forma se echarían a perder (porque el impreso las desecha, o no las tiene a mano a la hora de editarse). Por otra parte, *Reg*, salvo el fragmento de seis versos añadidos, no acoge las innovaciones del impreso, como si él fuese anterior a cuando se introdujeron, o independiente. Por tanto, *Reg* está emparentado solo parcialmente con la fase impresa y en medida mayor lo está con la parte manuscrita primitiva de la tradición, por traer *lectiones* que le vienen del autógrafo, sea en la primera redacción (*Aut*) sea en la segunda, o autocorrecciones de la mano del autor (*Aut*²).

El soberbio Rodomonte		El soberbio Rodomonte	
<i>Aut</i>	<i>Rom</i>	<i>Reg</i>	<i>Orlando Furioso</i>
n.º 41, ff. 25 ^r -26 ^r	n.º 56, ff. 157 ^r -160 ^r	(1578) (130 vv.)	(1583) (136 vv.)
		n.º 297, ff. 123 ^r -125 ^r (246 vv.)	(1532)
Romanze	Otro Romance trigésimo tercio.	Romançe	
El soberbio Rodomonte, de Doralice negado, después que la tierra y cielo con quexas á importunado,	El soberbio Rodomonte, de Doralice negado, después que la tierra y cielo con quexas á importunado,	El soberbio Rodomonte de Doralices negando, al tiempo que el sol salía sus claros rayos mostrando, se levantó de la cama del mesón do fue ospedado y para poder sufrir la fuerza de su cuidado en un barco se á metido de tristeza acompañado. Navegavan noche y día, él injuria imaginando reçebida de su dama que a tal punto le ha llegado que dentro en la mar metido el agua que va cortando no puede apagar el fuego que en su pecho está ençerrado. Iva con tal pensamiento como enfermo congoxado que de la fiebre vencido diferentes bueltas dando en la cama no reposa aunque esté de qualquier lado. D'esta suerte el pagán fiero de la mar ya fastidiado en una pequeña villa fue luego desambarcado, que quedó desamparada	XXVIII, 85 termine il re pagan, lasciò la mensa; indi nel letto per dormir si stese Quindi parte all'uscir del nuovo raggio
5 en un barco iva metido y como desesperado navegava noche y día combatido de cuidado.	5 en un barco iva metido y como desesperado navegava noche y día combatido del cuidado.	10	XXVIII, 89 e non si può l' ingiuria tor di mente, che da la donna e dal suo re avuto have
10 Llevávale el pensamiento como enfermo congoxado que con la gran calentura, viéndose muy apretado, ni para de ningún lado	Llevávale el pensamiento como enfermo congoxado que con la gran calentura, viéndose muy apretado, en la cama no reposa ni para de ningún lado	15	né spegner può, per star nell'acqua, il fuoco
15 y, viéndose d'esta suerte, el agua luego á dexado.	y, viéndose d'esta suerte, el agua luego ha dexado.	20	di febbre ardente, va cangiando lato; o sia su l'uno o sia su l'altro fianco
		25	XXVIII, 92 e sopra un fiume ad una villa venne

<p>de los que la han abitado por cierta guerra que uvo sola se la avían dexado. Y viendo que el sitio es bueno en una iglesia se á entrado que por posada quería para bivar sosegado. Y estando pensoso un día como contino lo á usado, por un angosto camino. que estava en medio del prado vido una dama hermosa con un hermitaño al lado y detrás d'ellos venía un gran cavallo cargado que el cuerpo muerto traía de Çerbino el desdichado y de un paño negro viene cubierta de cada lado. Isabela era la dama que aquel hermitaño honrado en su guarda ha recebido solamente procurando que solo en servir a Dios aya su vida empleado. Y aunque sin color venía y el cabello destocado y los ojos hechos fuentes y el pecho en fuego abrasado, traía tanta hermosura que con la que le ha quedado pudiera el moro bivar contento rico y pagado. El moro quando la vido quedó tan enamorado que le paresçe quede bien</p>	<p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p> <p>65</p>	<p>dai soldati, a votarsi fu costretta XXVIII, 93</p> <p>Quivi ritrova una piccola chiesa</p> <p>Per stanza fu da Rodomonte presa XXVIII, 95</p> <p>una donzella di viso amoroso in compagnia d'un monaco barbato</p> <p>50 sotto la scorta del vecchio preclaro, che le avea persuaso tutto il resto dicare a Dio del suo vivere onesto</p> <p>55 XXVIII, 97</p> <p>del petto acceso, e gli occhi sien duo fonti</p> <p>60 tanto però di bello anco le avanza XXVIII, 98</p> <p>65 E ben gli par degnissima Issabella</p>
<p>Y estando pensoso un día, como siempre lo avía usado, por un pequeño camino que estava en el verde de un llano, vio venir vna donzella y con ella un viejo anciano y un cavallo tras de sí llevaban los dos cargado, cubierto de un paño negro señal de luto mostrando.</p> <p>20</p> <p>25</p> <p>30</p> <p>35</p> <p>40</p>	<p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p> <p>65</p>	<p>de los que la han abitado por cierta guerra que uvo sola se la avían dexado. Y viendo que el sitio es bueno en una iglesia se á entrado que por posada quería para bivar sosegado. Y estando pensoso un día como contino lo á usado, por un angosto camino. que estava en medio del prado vido una dama hermosa con un hermitaño al lado y detrás d'ellos venía un gran cavallo cargado que el cuerpo muerto traía de Çerbino el desdichado y de un paño negro viene cubierta de cada lado. Isabela era la dama que aquel hermitaño honrado en su guarda ha recebido solamente procurando que solo en servir a Dios aya su vida empleado. Y aunque sin color venía y el cabello destocado y los ojos hechos fuentes y el pecho en fuego abrasado, traía tanta hermosura que con la que le ha quedado pudiera el moro bivar contento rico y pagado. El moro quando la vido quedó tan enamorado que le paresçe quede bien</p>
<p>Era la dama Isabela que de Çerbino su amado llevava consigo el cuerpo a donde fuese enterrado</p> <p>20</p> <p>25</p> <p>30</p> <p>35</p> <p>40</p>	<p>20</p> <p>25</p> <p>30</p> <p>35</p> <p>40</p>	<p>de los que la han abitado por cierta guerra que uvo sola se la avían dexado. Y viendo que el sitio es bueno en una iglesia se á entrado que por posada quería para bivar sosegado. Y estando pensoso un día como contino lo á usado, por un angosto camino. que estava en medio del prado vido una dama hermosa con un hermitaño al lado y detrás d'ellos venía un gran cavallo cargado que el cuerpo muerto traía de Çerbino el desdichado y de un paño negro viene cubierta de cada lado. Isabela era la dama que aquel hermitaño honrado en su guarda ha recebido solamente procurando que solo en servir a Dios aya su vida empleado. Y aunque sin color venía y el cabello destocado y los ojos hechos fuentes y el pecho en fuego abrasado, traía tanta hermosura que con la que le ha quedado pudiera el moro bivar contento rico y pagado. El moro quando la vido quedó tan enamorado que le paresçe quede bien</p>

45	y llegose mansamente a preguntalle su estado. Isabela le dio cuenta y dixo que su intención era, el mundo despreciando, ocuparse en el servicio de aquel que la avía criado. Riose el sobervio Moro, d'èsta respuesta mofando, y respondiòle: «No es justo qu'esté tal rostro encerrado».	quedó tan enamorado que determinó con este dexar el primer cuidado,	descuidarse del cuidado que le dava tanta pena que le tiene lastimado, y con este amor segundo quedar del otro olvidado para hacer la expièncja de sacar clavo con clavo. Hablándole [sic] mansamente le pregunta de su estado. Ella su mal le descubre y su querer desastrado y dízele la intención con que se á determinado de solo servir a Dios el mundo menospreciando. El moro sobervio ríe de sus palabras mofando y de esta suerte responde a la dama le á hablado: «Un león y una serpiente es bien que estén encerrados, mas un rostro como el vuestro tan hermoso es mal contado».	70	in cui locar debba il suo amor secondo, e spenger totalmente il primo, a modo che da l'asse si trae chiodo con chiodo
50	y llegose mansamente a preguntalle su estado. Isabela le dio cuenta y dixo que su intención era, el mundo despreciando, ocuparse en el servicio de aquel que la avía criado. Riose el sobervio Moro, d'èsta respuesta mofando, y respondiòle: «No es justo qu'esté tal rostro encerrado».	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	El hermitaño que oyera lo que el moro á replicado con santos exemplos piensa ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende	75	ed ella ogni pensier gli spiegò inante
55	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	«Un león y una serpiente es bien que estén encerrados, mas un rostro como el vuestro tan hermoso es mal contado».	80	
55	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	«Un león y una serpiente es bien que estén encerrados, mas un rostro como el vuestro tan hermoso es mal contado».	85	Chiuder leon si denno, orsi e serpenti, e non le cose belle ed innocenti
	de su respuesta ofendido,	de su respuesta ofendido,	ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende	90	quivi di spiritual cibo apparecchia
	de su respuesta ofendido,	de su respuesta ofendido,	ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende	95	Ma il Saracin, che con mal gusto nacque, non pur la saporò, che gli dispiacque
	de su respuesta ofendido,	de su respuesta ofendido,	ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende	100	e che gli ha detto invan ch'al suo deserto senza lei può tornar quando gli piace; e che nuocer si vede a viso aperto, e che seco non vuol triegua né pace: la mano al mento con furor gli stese,

60	<p>por el cuello lo ha tomado y por el aire le embia do jamás no fue hallado.</p>	<p>por el cuello lo ha dexado y tomándolo del cuello por el viento lo ha enbiado, dentro de la mar lo arroxa que está tres millas del llano y por no saber nadar en ella murió ahogado. Después qu'ell sobervio moro que Rodomonte es llamado a la triszte [sic] de Isabela el ermitano á quitado, ya quando sin él se vido con rostro más sosegado a la dama sin consuelo le habló muy bien criado diziendo que era su bien y que el alma le á rrobado, y todo lo que le dixo fue en lengua de enamorado. Tan afable se le muestra tan humilde y bien criado que cierto senal [sic] ninguna de fuerza no la ha mostrado, porque lo que él pretendía era que ella de su grado le diese lo que él quería sin ser el caso forçado, y conquistalla pretende con caricia y con halago. Pero la casta Isabela siempre estava imaginando el remedio que tendría para averse libertado. Çient mill traças rebolvía diversas cosas pensando por ver si halla partido</p>	<p>XXIX, 6 E si crebbe la furia, che nel collo da sé per l'aria e verso il mar lo scaglia XXIX, 7 ch'era più di tre miglia indi lontano, e che morì per non saper notare XXIX, 8 Rodomonte crudel, poi che levato s'ebbe da canto il garrulo eremita, si ritornò con viso men turbato dicea ch'era il suo core e la sua vita XXIX, 9 E si mostrò sì costumato allora che non le fece alcun segno di forza XXIX, 10 e seco tuttavolta rivolgea</p>
65	<p>que aunque de allí está cercano por lo menos de distancia avía tres millas de llano, do por no saber nadar dentro d'ella se á ahogado.</p>	<p>105</p>	<p>105</p>
70	<p>Y quando se vido solo, del monje desocupado, a la dama sin consuelo bolvió menos demudado y llamávala su dios, su conte[n]to deseado, su regalo y su esperança, hablar de amantes usado. Y mostrose en esta ora el Moro tan bien criado que no quiso tomar d'ella cosa fuera de su grado.</p>	<p>110</p>	<p>110</p>
75	<p>Estava la casta dama sola con el Moro al lado, que a la rata parecía qu'en poder del gato á entrado.</p>	<p>120</p>	<p>120</p>
80	<p>Estava la casta dama sola con el Moro al lado, que a la rata parecía que en poder del gato á entrado.</p>	<p>125</p>	<p>125</p>

85	Quisiera estar en un fuego y no donde se á hallado, y con muerte determina de poner fin a su hado antes qu'el bárbaro goze de lo que tenía pensado.	140	que d'esto le aya sacado. Con el honor y linpieza que en su pecho avía quedado consigo piensa y propone de darse jamás pensado: que el Moro le aya gozado y fuese causa de heror tan feo y tan mal mirado contra el que le dio la vida en sus braços recostado. Y con el ansia y desseo una cosa á imaginado que viendo al Moro pedir lo que él tenía pensado el temor le ofrece miedo para lo que ha deseado. Un día que él pretendía acabar lo començado ella con rostro amoroso mansamente le ha hablado: « Si tú me hazes segura que mi honor avrá guardado el dechoro de linpieza, un bien que es tan acabado, que valga más su provecho que el averme deshonrado por un plazer que tan breve que otras muchas avrán dado de más gracia y hermosura y rostro más delicado, perderás de mí una cosa que en quantas Dios á criado solo yo entre todas ellas esta te podré aver dado. Una yerva yo conozco	a trarla quindi immacolata e intatta Fa nell'animo suo proponimento e che le sia cagion d'errar si forte contra quel cavalier ch' in braccio spento il modo trovò al fin di ripararsi Al brutto Saracin, che le venia già contra con parole e con effetti privi di tutta quella cortesia -Se fate che con voi sicura io sia del mio onor (disse) e ch'io non ne sospetti cosa all'incontro vi darò, che molto più vi varrà, ch'avermi l'onor tolto Per un piacer di si poco momento, di che n'ha si abbondanza tutto 'l mondo Potrete tuttavia ritrovar cento e mille donne di viso grocondo; ma chi vi possa dar questo mio dono, nessuno al mondo, o pochi altri ci sono
90	Al Moro creçe el desseo y, de cortesia menguado, por fuerza tomar quería lo que la dama á negado, la qual, viéndole que estava a ello determinado,	145	que el Moro le aya gozado y fuese causa de heror tan feo y tan mal mirado contra el que le dio la vida en sus braços recostado. Y con el ansia y desseo una cosa á imaginado que viendo al Moro pedir lo que él tenía pensado el temor le ofrece miedo para lo que ha deseado. Un día que él pretendía acabar lo començado ella con rostro amoroso mansamente le ha hablado: « Si tú me hazes segura que mi honor avrá guardado el dechoro de linpieza, un bien que es tan acabado, que valga más su provecho que el averme deshonrado por un plazer que tan breve que otras muchas avrán dado de más gracia y hermosura y rostro más delicado, perderás de mí una cosa que en quantas Dios á criado solo yo entre todas ellas esta te podré aver dado. Una yerva yo conozco	XXIX, 11
95	le dixo: «Si tú quisieses no hazer lo que has pensado,	150	que el Moro le aya gozado y fuese causa de heror tan feo y tan mal mirado contra el que le dio la vida en sus braços recostado. Y con el ansia y desseo una cosa á imaginado que viendo al Moro pedir lo que él tenía pensado el temor le ofrece miedo para lo que ha deseado. Un día que él pretendía acabar lo començado ella con rostro amoroso mansamente le ha hablado: « Si tú me hazes segura que mi honor avrá guardado el dechoro de linpieza, un bien que es tan acabado, que valga más su provecho que el averme deshonrado por un plazer que tan breve que otras muchas avrán dado de más gracia y hermosura y rostro más delicado, perderás de mí una cosa que en quantas Dios á criado solo yo entre todas ellas esta te podré aver dado. Una yerva yo conozco	XXIX, 13
100	en cambio yo te daría un bien qu' es tan extremado que solo con él serías para siempre eternizado: y es que conozco una yerva	155	que el Moro le aya gozado y fuese causa de heror tan feo y tan mal mirado contra el que le dio la vida en sus braços recostado. Y con el ansia y desseo una cosa á imaginado que viendo al Moro pedir lo que él tenía pensado el temor le ofrece miedo para lo que ha deseado. Un día que él pretendía acabar lo començado ella con rostro amoroso mansamente le ha hablado: « Si tú me hazes segura que mi honor avrá guardado el dechoro de linpieza, un bien que es tan acabado, que valga más su provecho que el averme deshonrado por un plazer que tan breve que otras muchas avrán dado de más gracia y hermosura y rostro más delicado, perderás de mí una cosa que en quantas Dios á criado solo yo entre todas ellas esta te podré aver dado. Una yerva yo conozco	XXIX, 14

105	(y la he visto en este prado) que, cozida con la ruda y el ciprés allí mezclado, el hombre que en ello fuere de todas partes bañado	175	XXIX, 15 che bollita con etera e con ruta ad un fuoco di legna di cipresso, e fra mano innocenti indì premuta
110	le queda el cuerpo tan duro que el agua ni el fuego airado ni el hierro podrá offendelle ni todo lo que ay criado.	180	manda un liquor, che, chi si bagna d'esso tre volte il corpo, in tal modo l'indura
115	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mí ni tomes contra mí grado.	185	XXIX, 16 un mese invulnerabile si trova. Oprar conviensi ogni mese l'ampolla; che sua virtù più termine non giova
118	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mí ni tomes contra mí grado.	190	XXIX, 17 che su la fede vostra mi giuriate che né in detto né in opera molesto
120	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mí ni tomes contra mí grado.	195	che più ch'ella non disse, le promesse XXIX, 19 Ad Issabella il re d'Algier scongiuri di non la molestar fe' più di mille
125	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mí ni tomes contra mí grado.	200	ricoglie di molte erbe; e il Saracino non l'abandona e l'è sempre vicino
130	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mí ni tomes contra mí grado.	205	XXIX, 21 sentia, per lo calor del vicin fuoco tal sete, che bevendo or molto or poco, duo baril votar pieni di greco
135	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mí ni tomes contra mí grado.	210	che se haga siempre el baño porque su virtud se pierde este término pasando. Y en premio de todo esto que luego me ayas jurado que con obras ni palabras nunca me ayas molestado hasta que el baño esté hecho». A tanto le ha provocado que aquello y más prometiera solo por quedar amado. El juramento le hizo como ella lo ha rrogado. Ella con este contento, con Rodomonte a su lado, iva las yervas cogendo las que más gusto le an dado. Y a la iglesia se bolvieron y su baño an comenzado y con el fuego encendido el Moro en calor á entrado. Y diole tan grande sed que de beber á demandado dos veces se ha bevido

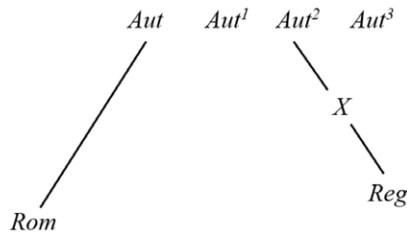
144	<p>Y para que de lo dicho quedes muy asegurado (y no pienses que te doy algún beneno mezclado) yo me bañaré primero en estando aderezado, y entonçes podrás en mí con un puñal afilado como yo te he contado».</p> <p>120</p> <p>125</p> <p>Greyolo el Moro bestial y ella, aviéndose lavado, el blanco cuello desnudo, dio al cuchillo aparejado, el qual del primero golpe fue con brevedad cortado, y tres botes dio del suelo y en cada qual a nombrado el nombre de su Çerbino a quien avía tanto amado.</p> <p>Fin</p>	<p>de vino griego estremado. Emborrachose con él como no está acostumbrado a su seta maldezida que tal licor le á vedado. La dama en medio del fuego la caldera avía quitado y dize que ella haría de lo que avía publicado: la expiriencia soberana en su cuerpo delicado y pidele que su espada en heriría aya enclaudado y dizele que sin duda no le podrá hazer daño».</p> <p>El moro diz que sea y la dama se á bañado y después de averlo hecho la espada avía sacado: cortárale la cabeça de la vida le á privado y el nombre de su Zerbino el alma salía nonbrando. El fuerte Moro blasphema el horror desconcertado piensa eternizar la fama a quien la vida á quitado. Hizo una fuente famosa y un monumento labrado adonde hazer pudiese de los despojos ganados un sacrificio solemne al cuerpo que avía enterrado. Y puso por condición que ninguno llegue al pago sin que primero allí dexen las armas o el cavallo.</p>	<p>210</p> <p>215</p> <p>220</p> <p>225</p> <p>230</p> <p>235</p> <p>240</p> <p>245</p>	<p>XXIX, 22</p> <p>Non era Rodomonte usato al vino, perché la legge sua lo vieta e danna: e poi che lo gusto, liquor divino gli par, miglior che l'nettare o la manna; e riprendendo il rito saracino XXIX, 23</p> <p>La donna in questo mezzo la caldaia dal fuoco tolse, ove quell'erbe cosse</p> <p>te ne farò l'esperienza ancora non ne l'altrui, ma nel mio corpo or ora XXIX, 24</p> <p>tu poi tua forza in me prova e tua spada, se questo abbia vigor, se quella rada</p> <p>XXIX, 25</p> <p>si con la mano e si col ferro crudo, che del bel capo, già d'Amore albergo, de' tronco rimanere il petto e il tergo XXIX, 26</p> <p>voce, ch'uscendo nominò Zerbino XXIX, 31</p> <p>se, poi ch'a morte il corpo le percosse, desse almen vita alla memoria d'ella XXIX, 32</p> <p>la chiesa che i duo amanti have nel centro</p> <p>XXIX, 38</p> <p>E tutti, ove acquistâr credean la palma, lasciavan l'arme, e molti insieme l'alma</p>
-----	--	--	---	---

Variantes de autor

- v. 1 Rodomonte *Aut*, *Reg* : Rodamonte *Rom*
v. 5 jua metido *Aut*, *Rom* : se ha metido *Aut*², *Reg*
v. 9 lleuauale el pensamiento *Aut*, *Rom* : yua con tal el pensamiento *Aut*², *Reg*
v. 20 en el verde de un prado *Aut* : en medio de vn llano *Rom* : en el medio de un prado *Aut*², *Reg* (del prado *Reg*), («el» tachado en *Aut*²)
v. 29 lleuaua *Aut* (traía *Reg*) : lleua *Rom*
v. 35 que sus ojos *Aut*, *Rom* : de sus ojos *Aut*² : los ojos *Reg*
v. 36 sin çesar an derramado *Aut*, *Rom* : tristes auian derramado *Aut*² : hechos fuentes *Reg*
v. 38 amor rico *Aut*, *Rom* : rico amor *Aut*² : contento rico *Reg*
v. 41 Rodomonte *Aut*, *Reg* : Rodamonte *Rom*
v. 43 con esta *Aut* : con este *Rom* : con ella *Aut*² : con este amor *Reg*
v. 55 y respondiòle *Aut*, *Rom* : y dixo *Aut*² : responde *Reg*
v. 60 lo ha tomado *Aut*, *Rom* : lo auuia tomado *Aut*² : tomandolo *Reg*
v. 60 por el cuello *Aut*, *Rom* : del cuello *Aut*², *Reg*
v. 61 le embia *Aut* : lo embia *Rom* : lo ha enbiado *Reg*
vv. 63-68 [om.] *Aut* : porque le arrojò en el mar / que aunque de allí esta cercano / por lo menos de distancia, / auia tres millas del llano, / do por no saber nadar / dentro d'ella se a ahogado *Rom* : dentro de la mar lo arroxa / que esta tres millas del llano / y por no saber nadar / en ella murio ahogado *Reg*
v. 74 su conte[n]to deseado *Aut*, *Rom* : su coraçon deseado *Aut*² : [om.] *Reg*
v. 75 regalo y su *Aut* : regalo su *Rom* : [om.] *Reg*
v. 88 fin a su hado *Aut* : fin a su estado *Rom* : darse primero muerte *Reg*
v. 92 cortesia menguado *Aut*, *Rom* : cortesia priuado *Aut*² : [om.] *Reg*
v. 96 a ello *Aut*, *Rom* : a esto *Aut*² : [om.] *Reg*
v. 126 te he contado *Aut* : te lo he contado *Rom* : [om.] *Reg*
v. 133 dio del suelo *Aut* : dio en el suelo *Rom* : [om.] *Reg*

El último aspecto de *Reg* (y el más llamativo en este poema) es el de sus muchas adiciones de versos enteros, y es cuando se aleja de las dos versiones autoriales, manuscrita e impresa, y se enfrenta aislado a la tradición. Bastará con dar un rápido vistazo a la Tabla para percatarse de que las adiciones son muchísimas, y que no se agrupan en una determinada zona del romance (la inicial o la final) sino que se reparten por igual y por doquier, y casi siempre no vienen en versos sueltos sino en grupos de versos juntos solidarios entre sí, que muchas veces abarcan ocho versos que dejan traslucir las octavas del Ariosto. En efecto, casi todos los añadidos vienen directamente del original italiano del *Orlando Furioso*. Lo comprobamos en la cuarta columna que trae el texto (selecto) del Ariosto. Marqué en negrita toda adición de *Reg* que coincide con el texto italiano. No puedo comentar todos los casos pero basta con la filología del ojo y con mirar las negritas para ver que casi toda adición viene del texto italiano y es necesaria a la narración¹³.

Es el mismo caso que estudió Garribba (Botta, Garribba, Vaccari 2023) para el citado romance de Vireno donde también encontró añadidos de *Reg* que proceden del Ariosto. Estas adiciones de *Reg* que derivan del *Orlando* nos llevan a pensar no en un copista cualquiera del modelo *x*, sino en alguien culto que lee a Ariosto y que a la vez tiene acceso a los originales de Padilla, ya que conoce el autógrafo e incluso sus autocorrecciones, con las que a menudo coincide, él solo frente a la tradición. En este caso, pudo acceder a una versión primitiva y más amplia del romance ariostesco, que después Padilla acortaría. De todas formas, la versión de Rodomonte que custodia *Reg* representa seguramente una «etapa anterior» a la del *Rom* impreso, tal y como (para otros casos) había supuesto Jones (1972, 372), que por ello mismo adelantó la fecha de este cancionero. El *stemma* resultante es:



donde el *Rom* impreso también viene directamente de *Aut* y aplica sus cambios de redacción antes de publicarse. Y el antecedente de *Reg* esta vez viene del ni-

¹³ Curiosamente las dos versiones autoriales cortan pasajes importantes para la narración, que venían en el *Orlando* y que *Reg* conservó, como, entre otros: vv. 3-6 de *Reg* (la cama, el mesón y el alba); vv. 12-17 (la injuria que infligió la dama, el agua que no apaga el fuego); vv. 27-35 (la llegada, la villa deshabitada, la iglesia por posada); vv. 57-58 (los ojos como fuentes, el pecho abrasado); vv. 69-73 (el segundo amor: clavo con clavo); vv. 85-86 (el león y la serpiente); vv. 97-102 (la mano que agarra la barba del monje y la arranca); vv. 135-141 (busca una solución, un “partido”); vv. 163-166 (un placer tan breve); vv. 170-173 (solo ella conoce la hierba); vv. 175-176 (la yedra, amasada con mano virgen); vv. 185-187 (bañarse con la hierba cada mes); vv. 200-214 (salen a coger hierbas, el moro tiene sed y se emborracha con vino griego); vv. 235-246 (el monumento fúnebre a los dos amantes), etc.

vel de *Aut*², puesto que participa no ya de la redacción tachada (*Aut*¹) sino de la autocorregida en la interlínea (*Aut*²): de todas formas se vincula con un nivel alto de la redacción del texto, e incluso más, porque sus infinitas adiciones que traducen fielmente el original ariostesco demuestran que su modelo tuvo entre manos una redacción más completa del romance, con muchos versos más (todos los que aquí en *Reg* ‘exceden’), que el autor después decidió acortar.

A manera de conclusión, los tres *stemmata*, como vimos, son distintos caso por caso, y sin embargo exhiben un marcado parentesco: nunca *Reg* se casa con el impreso (que sea *Thes* o *Rom*) a no ser por un único caso de versos añadidos en común en el último ejemplo de *Rodomonte* que, siendo una adición que también consta en el *Orlando*, puede derivar de allí. Hecha esta salvedad, divorcio total entre *Reg* y cualquier impreso. Ello significa que cuando se empieza a corregir el texto para la imprenta (*Thes* aparece en 1580 y *Rom* en 1583), *Reg* ya no está en Andalucía porque emprendió su viaje para Flandes, y ya copió lo que debía copiar de su modelo antes de salir. Y si miramos ciertas fechas (como la de *MN3806* que se acaba de escribir en enero de 1575, y como la de Padilla, quien deja Andalucía llevándose a cuestras su manuscrito autógrafo, y en 1571-1572 ya está en Madrid y en Alcalá¹⁴), hemos de deducir que todo se copió (por lo menos en el modelo) antes de 1571.

Otro punto firme mirando los tres *stemmata* es que *Reg* solo deriva de *Aut*, en algún momento de su redacción: mayoritariamente de *Aut*¹, o sea antes que se autocorrija, pero a veces también de *Aut*², la primera fase de corrección interlinear.

Por tanto, *Reg* es arcaico y conservador, sea porque nos guarda la primera redacción del autor que el impreso desecha y sustituye, sea porque custodia toda una serie de voluminosas adiciones, coherentes con el sentido del texto, que alargan en mucho la longitud del poema pero a la vez (en el caso del romance de *Rodomonte*) traen elementos importantes para la narración, que el autor (quizás) quiso acortar para perfilar una versión más breve para la imprenta.

Reg fue hasta ahora un testimonio poco conocido por los especialistas de Padilla y poco aprovechado a la hora de establecer el texto crítico de sus poemas, pero, de hecho, nos plantea qué hacer cuando, al tener un autógrafo, nos deparamos con un manuscrito tan impertinente como este.

Bibliografía

- Ariosto, Ludovico. 1964. *Orlando Furioso*, 2 vols., eds. E. Sanguineti, y M. Turchi. Milán: Garzanti.
- Botta, Patrizia, coord. 2004. *Glossari di ispanistica*. <<http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>> (2024-07-06).
- Botta, Patrizia. 2019. “Punto en boca, de Quevedo, según la versión del ms. Corsini 625.” *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 8: 23-49.

¹⁴ Según Valladares (2009, 778) Padilla deja Andalucía y «en 1571-1572 frecuente Alcalá y Madrid donde se codea con Cervantes y Lope». Por tanto, su estancia granadina es anterior a 1571.

- Botta, Patrizia. 2023. "Las 23 versiones únicas del ms. Corsini 625." En *¿Qué se hizo aquel trobar?: La poesía de cancionero ayer y hoy (actas VII Convivio, Coruña, 3-5 de noviembre de 2021)*, coord. C. Tato, 401-9. La Coruña: Universidade da Coruña.
- Botta, Patrizia. 2024. "Endechas para Anna." *Cultura Neolatina* 84, 1-2: 231-42 (número *In memoriam Anna Ferrari*).
- Botta, Patrizia. En prensa a. "Romances Nuevos allende las fronteras: Cancioneros en Roma." En *Romanceiro | Ensaios 1. Interseções com o cânone* (actas congreso Lisboa, mayo de 2023). Lisboa-Madrid: IELT, FRMP, IUSMP.
- Botta, Patrizia. 2024 (en prensa b). "Lírica tradicional allende las fronteras. Cancioneros en Roma." *Medievalia* 56, 1.
- Botta, Patrizia. En prensa c. "Romances Nuevos en Roma: Una buena vieja (ms. Ottoboniano 2882) frente al gongorino Érase una vieja." En *III Seminario de Corte y Literatura. Cambio del modelo cortesano: del cortesano al discreto. El Romancero nuevo como literatura cortesana* (Madrid, 13-14 de octubre de 2022).
- Botta, Patrizia. En prensa d. "Romances Nuevos en Roma: dos ejemplos (con desecha) en el ms. Ottoboniano 2882." En *V Seminario de Corte y Literatura. La literatura cortesana (1589-1604): de las Flores de romances al Romancero general* (Madrid, 29-30 de octubre de 2024).
- Botta, Patrizia, y Aviva Garribba. 2017. "Romances en cuatro Cancioneros tardíos de transmisión romana: textos únicos." En *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, coord. J. L. Martos, 35-71. Alicante: Universitat d'Alacant.
- Botta, Patrizia, Aviva Garribba, Debora Vaccari, y Massimo Marini. 2019. "Versiones romanas de tres textos de Lope." *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 25: 143-89 (número monográfico sobre *Lope e(n) Italia*, coord. S. Vuelta).
- Botta, Patrizia, Aviva Garribba, y Debora Vaccari. 2022. "Única corsinianos para Beppe." En *Con llama que consume y no da pena". El hispanismo integral de Giuseppe Mazzocchi*, coords. A. Baldissera, P. Pintacuda, y P. Tanganelli, 657-91. Pavia: Ibis.
- Botta, Patrizia, coord. 2022. *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625* (con A. Garribba, I. Iannuzzi, C. Mantegna, M. Marini, F. Santoni, D. Vaccari, y F. Zimei). Nápoles: Liguori.
- Botta, Patrizia, Aviva Garribba, y Debora Vaccari. 2023. "Cinco poemas de Padilla en la versión del ms. Reg.Lat.1635." *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 12: 219-54.
- Botta, Patrizia, Debora Vaccari, y Aviva Garribba. 2024. "Tres poemas de Padilla en la versión del ms. Reg.Lat.1635." En *Tradiciones poéticas de la Romania (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*, (actas VIII Convivio, Salamanca, 1-3 de marzo de 2023), coords M.A. García Garrido, y I. Vázquez Puerto, , dirs. M. I. Toro y G. Vallín, 175-203. Salamanca: Universidad.
- Chevalier, Maxime. 1968. *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Chevalier, Maxime. 1998. "El romancero ariostesco revisitado." *Bulletin Hispanique* 100, 2: 401-10.
- Garribba, Aviva. 2015. "Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (II): il ms.Ottoboniano 2882." *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 4: 47-59.
- Garribba, Aviva. 2017. "Caracoles habéis comido: una letrilla erótica del ms. Ottoboniano 2882." En *En la concha de Venus amarrado. Literatura y erotismo en el Siglo de Oro*, coord. P. Martín Cepeda, 217-32. Madrid: Visor.
- Garribba, Aviva. 2018. "Algo más sobre el ms. Ottoboniano 2882." En *Poesía, poéticas y cultura literaria* (actas V Convivio, Verona, 18-20 de febrero de 2016), coords. A. Zinato, y P. Bellomi, 436-45. Como-Pavia: Ibis.

- Garribba, Aviva. 2019. "Textos de difusión italiana en el ms. Corsini 625." *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 8: 107-27.
- Garribba, Aviva. 2020. "El romance pseudo-ariostesco En su balcón una dama en el cancionero Ottoboniano 2882." Em "*Viejos son, pero no cansan*". *Novos estudos sobre o Romancero*, 661-74. Coimbra-Madrid-Faro-Lisboa: Fundación Ramón Menéndez Pidal/Centro de Investigação em Artes e Comunicação-Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.
- Garribba, Aviva. 2024. "Avatares de una novella de Boccaccio en un cancionero del Siglo de Oro: la letrilla Un mañoso sacristán en el ms. Ottoboniano 2882." *Cultura Neolatina* 84, 1-2: 225-42 (número *In memoriam Anna Ferrari*).
- Garribba, Aviva. En prensa. "Romances nuevos en Roma: Una pastora hermosa (ms. Ottoboniano 2882)." En *III Seminario de Corte y Literatura. Cambio del modelo cortesano: del cortesano al discreto. El Romancero nuevo como literatura cortesana* (Madrid, 13-14 de octubre de 2022).
- Garribba, Aviva, Debora Vaccari, y Massimo Marini. 2018. "Poemas misóginos en dos cancioneros españoles conservados en Roma." En *Tradizioni, modelli, intersezioni: la poesia castigliana fra XIV e XVII secolo*, coord. I. Tomassetti, 87-110. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- Jones, Harold G. 1972. "El cancionero español (Cod.Reg.Lat.1635) de la Biblioteca Vaticana." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 21: 370-92.
- Jones, Harold G. 1978. *Hispanic manuscripts and printed books in the Barberini collection*, 2 vols. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 1992. "El manuscrito 23/4/1 de la Biblioteca de don Bartolomé March." *Bulletin Hispanique* 94, 1: 293-325.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 2007. *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Palacio*. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 2008. Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías*, prólogo de A. Valladares. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Labrador, José J., Ralph DiFranco, y Carmen Parrilla, eds. 2008. *Cancionero de Poesías varias. Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*. Almería: Universidad.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 2009a. Pedro de Padilla, *Romancero*. Estudios de A. Rey Hazas, y M. de la Campa. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 2009b. *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 2011a. *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms. B90-VI-08 de la Biblioteca de Bartolomé March*. Estudios de Á. Alonso, J. Ignacio Díez, C. Maurer, y J. Montero. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 2011b. Pedro de Padilla, *Jardín espiritual y Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, prólogo de A. Valladares. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Laskaris, Paola. 2023a. "En seguimiento de Orlando: variantes de autor en dos romances ariostescos de Pedro de Padilla." *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 12: 249-86.
- Laskaris, Paola. 2023b. "Metida en gran confusión: glosa nueva a un romance viejo." En *Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara (Pur nelle tenebre, bella / chiara, pur tra le stelle)*. *Scritti in ricordo di Ines Ravasini*, coords. D. Canfora, N. De Benedetto, y P. Laskaris, 423-41. Bari: Edizioni di Pagina.

- Laskaris, Paola. 2024. "De variantes de autor y copia de variantes: el caso de Padilla." En *Tradiciones poéticas de la Romania (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*, (actas VIII Convivio, Salamanca, 1-3 de marzo de 2023), coords M.A. García Garrido, y I. Vázquez Puerto, dirs. M. I. Toro y G. Vallín, 205-20. Salamanca: Universidad.
- Laskaris, Paola. En prensa. "El libro poético como espacio de autopromoción 'cortesana': el caso de Padilla." En *III Seminario de Corte y Literatura. Cambio del modelo cortesano: del cortesano al discreto. El Romancero nuevo como literatura cortesana* (Madrid, 13-14 de octubre de 2022).
- Pintacuda, Paolo. 2011. "Note sui romances polimetrici di Pedro de Padilla." In *Studi sul Romancero nuevo*, coord. P. Pintacuda, 11-46. Lecce: Pensa MultiMedia.
- Pintacuda, Paolo. 2013. "Los romances ariostescos de Pedro de Padilla." *Edad de Oro* 32: 299-325.
- Tomassetti, Isabella. 2006. "El *Cancionero de cosas de amor* (BNM, ms. 3806) ¿un libro de autor?." En *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero (actas I Convivio, Granada, 13-16 de octubre de 2004)*, coords. V. Beltran, y J. Paredes, 759-86, Granada: Universidad.
- Valladares Reguero, Aurelio. 2009. "Padilla, Pedro de (Linares 1543 ó 1549/1550 - Madrid, finales de 1600)." En *Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*, vol. I, dir. P. Jauralde Pou, 776-85. Madrid: Castalia.

Estemática y bibliografía material en la novela corta del Barroco

Rafael Bonilla Cerezo

1. Por (y sin) las ramas¹

El rescate de la narrativa breve poscervantina habría que remontarlo a la ciclópea empresa de don Emilio Cotarelo y Mori, responsable a principios del siglo XX de las ediciones (más o menos) críticas del *Teatro popular: novelas morales* (1622) de Francisco de Lugo y Dávila (Viuda de Rico, 1906), las *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) de Gonzalo de Céspedes y Meneses (Viuda de Rico, 1906), las *Novelas* (Viuda de Rico, 1906) de Miguel Moreno (*La desdicha en la constancia*, 1624; *El cuerdo amante*, 1628) y el alférez Baltasar Mateo Velázquez (*El filósofo del aldea*, 1624), *La niña de los embustes* [1632] (Viuda de Rico, 1906), *Noches de placer* [1631] (Viuda de Rico, 1906), *Tardes entretenidas* [1625] (Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908), *Jornadas alegres* [1626] (Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909) y *Las harpías en Madrid* [1631] y *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* [1627] (Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909): las seis de Alonso de Castillo Solórzano; los *Casos prodigiosos y cueva encantada* (1628) de Juan de Piña (Imprenta Ibérica, 1907), la *Mojiganga del gusto* (1641) de Andrés Sanz del Castillo (Viuda de Rico, 1908), el *Menandro* (1636) de Ma-

¹ El presente artículo se inscribe dentro del Proyecto de Generación de Talento del MICINN: *Estudio y edición crítica de las Obras completas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano* (PID2021-123533NB-I00). Agradezco a Paolo Tanganelli (Università di Ferrara) su atentísima obumbración.

tías de los Reyes (Librería de Bibliófilos Españoles, 1909) y parte de las *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo* (Tipografía de Archivos, 1907-1909).

Según José Ramón Trujillo (2012, 197-98), el trabajo de Cotarelo

coincide en el tiempo con el interés por [...] el patrimonio [...] que permanecía albergado en las bibliotecas, en ocasiones desde los Siglos de Oro. [...] Quizá influido por el impulso tradicionalista de reivindicación de la cultura y el pensamiento [de nuestro país], [...] Menéndez Pelayo presenta en 1905 la “Nueva Biblioteca de Autores Españoles”. A su primer volumen, *Orígenes de la novela*, que pretende trazar el arco de la narrativa hasta Cervantes, [le] siguieron otros en los que se continuaba y actualizaba la [empresa] editorial de Ribadeneira. [...] En esta misma colección, próxima en las fechas [...], aparece la [...] de “libros de caballería” que prepara Adolfo Bonilla (1907-1908); [...] y en el caso del propio Cotarelo, [la de] las “comedias de Tirso” (1906-1907) o, algo más tarde, la “Colección del Teatro Menor de la Edad de Oro” (1911). [...] Las reproducciones de textos [durante] este periodo no suelen gozar de criterios científicos, ni se realizan siempre en las mejores condiciones materiales y bibliográficas, por lo que la mayor parte no poseen calidad textual, algo advertido ya en la época. [...] Los usos [...] de Cotarelo descuellan de forma especial cuando se contemplan a la luz del esfuerzo casi coetáneo del Centro de Estudios Históricos, cuyos fines explícitos eran “investigar las fuentes, preparando la publicación de ediciones críticas de documentos inéditos o defectuosamente publicados” [...]. Así lo expone Abraham Madroñal (2010, 4-6): “Distinto es el caso de Cotarelo, que chocó también con Menéndez Pidal no exclusivamente por el asunto del *Entremés de los romances*, sino por algo más importante: [su] método de trabajo contrastaba fuertemente con el que [don Ramón] estaba impulsando desde el recién creado Centro de Estudios Históricos de la Junta para la Ampliación de Estudios. [...] Frente a esas ediciones hechas con desgana, muchas veces por auxiliares a los que se encomendaba la copia [...], el Centro de Estudios Históricos oponía sus ediciones muy selectas, [...] desde el cuidado más absoluto, aplicando el método científico [...] y con una disposición muy particular de los materiales”. Las [...] de Cotarelo han recibido acerbas críticas por la rapidez con que fueron confeccionadas y [sus anticuados criterios]. Frente a la edición crítica, Cotarelo [ofrecía] una “labor extensiva”; erudita, aunque descuidada y sin validez científica. En el caso de la “Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas”, [hay que] destacar [...] la despreocupación por estructurar, conectar u organizar los materiales que la componen. [...] Es posible advertir una notable presencia de Castillo Solórzano (cinco volúmenes de los doce), la mezcla de varios tipos de narrativa y una preferencia por textos del primer tercio de siglo. De un rápido análisis de las obras se deduce que las razones de la selección de obras vienen dadas por la facilidad [para acceder a] un ejemplar [...] [de] la Biblioteca Nacional, que se [reproduce] sin cotejo y con una modernización gráfica.

A pesar de sus ceñidos exordios, de la falta de notas y de los groseros lunares a la hora de transcribir (o sanar) los textos —bastantes menos, por cierto, que la cantidad de *loci critici* que solucionó—, los que vinimos detrás le debemos al

polígrafo asturiano la resurrección de los prosistas del Rey Planeta y multitud de noticias bio-bibliográficas². Empero, al margen de que un alto porcentaje de estas tradiciones desciendan de sus ediciones príncipes, sorprende la casi nula aplicación del método lachmanniano hasta bien corrida la segunda década del nuevo milenio. Ni siquiera de los principios de la filología de los impresos («Bibliografía material»), del todo incorporada a la escuela española desde hace cinco lustros (McKerrow, 1927 [trad. 1998]; Trovato 1991; Gaskell 1998; Fahy 1998; Rico 2004; Rico, Escapa, Garza Merino, coords. 2004; Botta, coord., 2005; Rico 2005; Sevilla Arroyo 2006, 2008, 2009; Rodríguez Rodríguez 2014).

La primera excepción que confirma la regla atiende naturalmente por Miguel de Cervantes. Las *Novelas ejemplares* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1613) merecerían todo un volumen en clave ecdótica. Y no solo por lo que respecta a la veintena de tiradas durante el siglo XVII (Laplana Gil 2009), sino a la catata de ediciones desde las de Francisco Rodríguez Marín (Cervantes 1915), Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla (Cervantes 1922-1925), Harry Sieber (Cervantes 1980), Juan Bautista Avallé-Arce (Cervantes 1982), Julio Rodríguez-Luis (Cervantes 1983) y Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Cervantes 1996) hasta las todavía recientes de Jorge García López (Cervantes 2013) y José Montero Reguera (Cervantes 2015).

Con gran honradez intelectual, García López (2013, 782-83) confesó que la suya procuró recoger

en un volumen las [...] *Ejemplares* publicadas en 1613, acompañadas de una anotación completa y de las versiones del manuscrito Porras de la Cámara, así como de *La tía fingida*, cuya atribución a Cervantes confirman decididamente los [últimos] estudios [...]. Por otra parte, el texto crítico [...] [amplía] notablemente y [actualiza] la versión que di a la luz hace unos años (2001 y 2005) [...]. Como entonces, [...] se basa en la edición príncipe del taller que [...] durante el año 1613 inscribía en sus portadas el nombre de “Juan de la Cuesta”, aunque a esas alturas no era más que una mera rotulación comercial. Ese texto y los sucesivos retoques [...] imponen o aconsejan el estudio detenido de los ejemplares supervivientes bajo la óptica de la bibliografía material, y las normas básicas de la crítica textual (*usus scribendi*, crítica verbal, etc.) constituyen la única base seria para la edición crítica. [...] Se han revisado [...] los ejemplares conservados de la príncipe, privilegiando el [...] custodiado en la Biblioteca de Cataluña, Colección Isidre Bonsoms, signatura Cerv. Vtr. I-5. Ahora bien, [...] por un accidente del taller de impresión, los folios Ee4, Ee4v, Ee5 y Ee5v sufrieron un deterioro material que fue colmado imprimiendo parcialmente el medio pliego con los folios de las dos formas de impresión correspondientes; en esa reimpresión de cuatro folios se rehicieron *ad hoc* las formas, se subsanaron algunos de los errores que contenían los folios primitivos y se introdujeron sobre la marcha pequeños [tro-

² Remito al “Apéndice. Listado cronológico de colecciones de novelas cortas publicadas en el primer tercio del siglo XVII” de José Montero Reguera (2006, 172-75) y al catálogo bio-bibliográfico de Begoña Ripoll (1991).

piezos]. [...] Por tanto, para constituir el texto crítico más fiable y [...] cercano al original de imprenta, se han estudiado ambos estadios de impresión, prefiriendo moderadamente el segundo, representado por el [...] ejemplar de la Colección Bonsoms de la Biblioteca de Cataluña y corregido en los lugares oportunos con la lección del [primero] [...] a partir del ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Cerv. 112. Al objeto de sanar los lugares problemáticos de la príncipe, se ha tenido a la vista buena parte de la tradición editorial antigua y moderna (y tomado en cuenta la aportación esencial al respecto de Luttikhuisen [...]), que se ha colacionado mediante un largo inventario de lugares críticos —en especial de las ediciones anteriores a Rodríguez Marín, González de Amezúa y Schevill-Bonilla— que partían de las principales erratas y otras incongruencias del texto príncipe. Si gran parte de las [...] antiguas constituye[n] una derivación cada vez más deturpada de la príncipe hasta los trabajos [...] de Vicente Faulí y Antonio de Sancha, un estudio especial ha merecido la edición contrahecha de 1614. [...] Ha llamado siempre la atención de la crítica cervantina, y un [sondeo] detenido de sus variantes [representa] una de las aportaciones novedosas de nuestra edición. [...] En efecto, pone de relieve que en ningún caso se puede remontar hasta la pluma autoral, puesto que se trata de un producto claramente espurio que pasó por las manos de un corrector que impone [...] una extensa regularización lingüística (laísmo, giros difíciles, frases medianamente complejas, etc.), corrige formas diminutivas y obvia giros populares y, finalmente, regulariza formas ajenas al castellano suponiendo [errores] en el texto príncipe (corrección de alguna que otra forma latina, de expresiones portuguesas en *El licenciado Vidriera*, etc.); en fin, incorpora en sus peculiares variantes las típicas modificaciones provocadas por los sobresaltos diarios de los cajistas a la hora de organizar y casar las formas, puesto que un número muy subido de sus variantes no son erratas en sí, sino alteraciones caprichosas del texto que se acumulan en determinadas páginas donde por un motivo u otro surgen problemas para el recuento cabal del original y su reproducción en las formas. [...] Así pues, la colación de M y su capacidad para sanar el texto príncipe es el camino de una futura edición con un amplio elenco de colaciones sistemáticas de la tradición impresa, un largo y complejo camino por el que nosotros tan solo hemos echado a andar. En esa perspectiva, la edición crítica debe superar los dos principales extremos que se suelen dar en la tradición editorial cervantina: o bien una inclinación a la conjetura en lugares “erróneos” que no son tales, o bien la suposición por principio y casi al margen de cualquier resquicio de análisis de que el texto príncipe no puede estar equivocado en ningún caso y bajo ningún concepto.

Ya que de las primeras colecciones de Salas Barbadillo se ocupa Marta Fabri en otro capítulo de esta colectánea, me afanaré en demostrar aquí que solo veintiséis títulos disfrutaban de ediciones neo- y a veces pseudo-lachmannianas (o siquiera “materialistas”):

- 1) el *Lazarillo de Manzanares* de Juan Cortés de Tolosa (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620) editado por Giuseppe E. Sansone (Cortés de Tolosa 1974) sería objeto de una dura reseña de Ignacio Arellano (1985) con nume-

- rosas enmiendas léxico-gramaticales, puntualmente atendidas por Miguel Zugasti en su texto crítico (Cortés de Tolosa 1990), fruto del cotejo de dos ejemplares de la príncipe (BNE, R-8866, R-12965), y después por Florencio Sevilla Arroyo (2001, 827-62). Zugasti colacionaría asimismo tres copias de la *princeps* del volumen —también de Cortés— que el novelista había utilizado como falsilla: los *Discursos morales* (Zaragoza, Juan de Lanaja, 1617, BNE, R-5147, R-7907 y R-12434); sin orillar el resto de ediciones entre 1901 y 1984, incluyendo la de Ángel Valbuena Prat (Cortés de Tolosa 1984);
- 2) las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) de Lope de Vega: aunque se la estime una «colección impura» que ha despertado el interés de maestros como Martín de Riquer (Vega 1947), Francisco Rico (Vega 1968), José Manuel Blecua (Vega 1969) o Antonio Carreño (Vega 2002), a los cuales habría que sumar las ediciones de John D. y Leora A. Fitz-Gerald (Vega 1913), Julia Barella (Vega 1988, 2003) y Donald McGrady (Vega 1998), tan solo la de Marco Presotto (Vega 2007) es digna de llamarse crítica. El filólogo italiano se detuvo en las peculiaridades de la tradición de *La Filomena*, que contiene *Las fortunas de Diana*, valiéndose —cuando lo creyó necesario— de los aparatos de los Fitz-Gerald, Rico, Blecua, Barella y Carreño, además del traslado de Profeti (Vega 1991). Carreño y Presotto coinciden en los testimonios seleccionados como base; si bien el primero —igual que los demás— pasó muy de puntillas sobre la tradición secundaria: la derivada de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1648), los *Varios efectos de amor en once novelas ejemplares, nuevas y nunca vistas ni impresas* (Madrid, Isidro de Robles, 1666) y la *Colección de las obras sueltas de Lope*, al cuidado de Francisco Cerdá y Rico (Madrid, Antonio Sancha, 1777).

En efecto, los tres impresos aparecidos entre 1648 y 1777 resultan baldíos para la enmienda de las príncipes de *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), miscelánea que albergó *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*; pero no cuando se trata de su recepción —y de su corrupción— hasta el texto fijado por los Fitz-Gerald. El mérito de Presotto reside en colmar buena parte de esas lagunas al incluir una «Noticia bibliográfica» en la que dice haber careado las dos estampas barrocas de *La Filomena*: A (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621, fols. 59r-75v; ejemplares: BNE, R/3074 y R/30634)³ y B (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1621, fols. 58r-98v; ejemplar: BNE, R/4176)⁴; la *editio princeps* de *La Circe* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624; C, ejem-

³ El Universal Short Title Catalogue recoge 64 copias en bibliotecas de Argentina, Austria, Canadá, Chile, Francia, Alemana, España, Portugal, Reino Unido y Estados Unidos (<<https://www.ustc.ac.uk/editions/5005536>>, 2024-10-28).

⁴ Solo en la BNE se atesoran otros tres ejemplares (R/5470, R/3256 y R/4679) que habría que colacionar a la letra. El Universal Short Title Catalogue informa de un total de 23 copias en bibliotecas de España, Portugal, Austria, Francia, Alemania, Italia, Reino Unido y Estados Unidos (<<https://www.ustc.ac.uk/editions/5006029>>, 2024-10-28).

plar: BNE, R/30595)⁵, la de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (1648; D, ejemplar: BNE, R/220)⁶ y —cabe deducirlo— la segunda de los *Varios efectos de amor* (Madrid, Lorenzo García, 1692, fols. 169-193; E, ejemplar: BNE, R/31611)⁷:

El cotejo de los testimonios A y B de *Las fortunas de Diana* [en *La Filomena*] revela una cantidad poco significativa de variantes, que se reducen a algunas vacilaciones gráfico-lingüísticas, en las que A se presenta más uniforme, notándose además en B algunas breves omisiones y un sensible número de erratas. Es presumible que B dependa de A o de su modelo; en todo caso, el texto transmitido resulta fiable y son muy escasos los lugares [deturpados]. El testimonio C transmite también las tres novelas de manera fiable, en una edición relativamente bien cuidada desde el punto de vista formal. En cuanto a D, no cabe duda de que el impresor utilizó ejemplares de *La Filomena* (presumiblemente de A —[en el caso de] haberse utilizado B, algunas erratas no se habrían podido enmendar fácilmente, así como habría pasado desapercibida la omisión de varias preposiciones o pronombres, debida al descuido del cajista—) y de *La Circe* (C), como demuestran las escasas variantes, que pueden remitir en su totalidad a las fases de preparación del texto para la imprenta, si bien cabe señalar la intervención en los títulos de dos novelas, que se convierten en *El desdichado por la honra* (*La desdicha* C) y *La más prudente venganza* (*La prudente* C). Merece una mención especial el testimonio E, que transmite de manera muy peculiar el texto de *La desdicha por la honra*. Bajo el título de *Los amantes sin fortuna*, la obra [...] resulta sometida a una sistemática eliminación de cualquier referencia directa a Marcia Leonarda, así como de las incursiones del narrador y sus digresiones. [...] El testimonio, en suma, no tiene ningún interés para la *constitutio textus* (Presotto 2007, 30-1).

Un corolario de veras riguroso, aunque le hubiéramos agradecido

la demostración, con un manojo de errores monogenéticos de la sucesiva ¿y autónoma? descendencia (respecto a A) tanto de B como de D. Puestos a pedir, más allá de las censuras de E, sería oportuno informar de los errores privativos de ese testimonio y, sobre todo, argumentar si E copió de C o de D. Ítem más: de cuál de las tiradas de C (¿1648, 1649 o 1650?)” (Bonilla Cerezo 2024, 189);

- 3) el *Teatro popular. Novelas morales* de Francisco de Lugo y Dávila (Madrid, Viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622): María de los Ángeles Arcos

⁵ Han sobrevivido 70 copias en bibliotecas de todo el mundo (USTC: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5027019>>, 2024-10-28).

⁶ Convendría cotejar los otros cinco conservados en la Biblioteca del Palacio Real (VIII-9011), la Biblioteca de la RAE (signatura desconocida), la British Library (1074.d.27), la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (35.R.35) y la Universitätsbibliothek de Mannheim (4.Sp.38) (USTC: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5008072>>, 2024-10-28).

⁷ Hay 12 copias en bibliotecas de España, Francia, Reino Unido y Estados Unidos USTC: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5081878>>, 2024-10-28).

Pardo (2009) refinó en su tesis la edición de Cotarelo mediante el cotejo de hasta siete ejemplares de la *princeps*: BNE, R/5412; The Hispanic Society of America [Jerez p. 61]; Biblioteca Nacional de Lisboa, L. 6493; Biblioteca Nacional de Francia, BNF ResY2. 3199; Bancroft Library, PQ6412.L75.T5; Houghton Library, 006055864; y Centro de Estudios Superiores del Renacimiento de la Université François Rabelais de Tours, Res-C SR 16B) (P), sin aducir variantes de estado⁸. Los criterios para su *constitutio textus* suenan algo conservadores⁹, y tanto la puntuación como las notas podrían mejorarse. Arcos Pardo no ofrece aparato de ninguna índole;

- 4) los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (Madrid, Luis Sánchez, 1624): la primera edición moderna, en el haber de Luis Vázquez Fernández (1996, 73-8), colacionó tres ejemplares de la *princeps*: BNE, R-1313; British Library (sin signatura) y otro que perteneció al profesor Jesús Gutiérrez¹⁰; uno de la segunda impresión (Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1630: BNE R-31610) y tres de la tercera (Barcelona, Gerónimo Margarit, 1631; BNE, R-5055; R-11389 y R-2328). Aun cuando no quepa considerarla una edición crítica *stricto sensu*, el mercedario procedió con buen pulso, según se colige de su listado de traducciones y otras “ediciones” del siglo XX:

He corregido algunas erratas, en confrontación con las otras dos ediciones hechas en vida de Tirso: la madrileña de 1630 y la barcelonesa de 1631. En cuanto a las variantes, casi siempre erróneas, de las ediciones modernas, dejo constancia en las notas a pie de página. Dado que los ejemplares de la edición príncipe conservados en la BNE están carentes de las primeras hojas y del grabado de la portada —uno de ellos tiene una falsa portada a mano, basada en la edición de Barcelona—, he solicitado reproducción del frontispicio y demás hojas impresas a la British Library, que posee ejemplar íntegro (Vázquez Fernández 1996, 89).

La segunda edición moderna de los *Cigarrales* la han firmado María Pilar Palomo e Isabel Prieto para la Biblioteca Castro (1994). Igual que el padre Vázquez, se atuvieron a la *princeps*, pero sin revelar el (o los) ejemplar/es escogidos (Molina, 1994: xxix-xxxv).

⁸ Se conservan otros cuatro en la Kongelige Bibliotek de Dinamarca (177:1, 219 01770), la Universitätsbibliothek de Mannheim (Alemania) (signatura desconocida), la University Library de la Cambridge University (F162.e.8.3) y la University of Berkeley (PQ6412.L75 T5 1622).

⁹ «Con la idea de mantenernos fieles a la escritura del momento, no simplificamos las vocales finales duplicadas (*fee/fe*) ni sustituimos /y/ por /h/ (*yelo/hielo, yerua/hierua*); no se regulariza la *h* inicial ni se corrigen las formas del verbo haber y las exclamaciones: (*auiendo/habiendo, ola/hola*); no se diferencia /y/ por /i/ (*dexays/dejais, deleytoso/deleitoso*); no se deshace la confusión entre /z/ y /c/ (*dize/dice*); no se regulariza el uso *b/v* según ortografía actual; tampoco simplificamos las consonantes dobles en interior de palabra (*esso/eso*); no se transcribe la antigua /ç/ por /z/; no se normaliza /g/ y /j/, ni la antigua /x/ por /j/» (Arcos Pardo 2009, 14).

¹⁰ Entiendo que no pudo acceder al del bibliófilo Luis Bardón.

Pronto se popularizaría la única novelita que Tirso incluyó dentro de aquella «procesión de disciplinantes»: *Los tres maridos burlados*, de la cual se conserva otro testimonio independiente: *Novela burlesca y entretenida, donde se declaran tres famosas burlas que honradamente hicieron a sus maridos tres mujeres de la insigne villa de Madrid. Escrita por un Ingenio de esta corte* (BNE, R-14881). Sin obviar que: a) se transmitió fuera de los *Cigarrales* gracias a sendas ediciones de los *Varios efectos de amor en once novelas ejemplares* de Isidro de Robles (Madrid, 1666 y 1692); b) forma parte de los tardíos *Engaños de mujeres y desengaños de los hombres* de Miguel de Montreal (Madrid, Imp. de Manuel Ruiz de Murga, 1709); y c) resucitó en la tirada neoclásica de los *Varios prodigios de amor* (Barcelona, Ángela Martí, viuda, 1760). Disfrutaría asimismo de muchas reediciones entre los siglos XVIII y XX y se tradujo al francés en 1669 (Vázquez Fernández 1996, 77-81).

Arellano (2001, 23) —que la editó fundándose en la *princeps* de los *Cigarrales*, sin indicar su texto base (Molina, 2001)— ha subrayado que «[debajo del] esquema ternario de las burlas se reconoce [...] la estructura folklórica del cuento de “las tres damas que [exhumaron] el anillo del Conde”», documentado en un trabajo de M.^a Rosa Lida de Malkiel (1976). Y el mismo especialista —abrigándose ahora en un par de artículos de Maria Clara Rocchi Barbotta (1965-1966)— resumió la mayoría de sus fuentes: Ciego, El Lasca, Bandello, Boccaccio, Bracciolini y Manetti (Arellano 2001, 24)¹¹; relatos a los cuales María Cruz García Enterría (1983) agregó el *Cuento en verso del arriero Juan de Prados*, impreso en un pliego de 1603.

Hemos querido devanar todo el ovillo porque el método lachmanniano rendiría frutos para restaurar un texto que se aproxime cuanto sea posible a la voluntad de Gabriel Téllez. Convendría, en suma:

- a) cotejar no solo los susodichos ejemplares de la príncipe de los *Cigarrales*, sino los ocho supérstites en la Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma (Stamp. Barb.KKK.IV.48), la Academia das Ciências de Lisboa ([1955]BACL 11 3 3 10), la Biblioteca Nacional de Portugal (L. 1547 A.), el Instituto del Teatro de Barcelona (68442), la British Library de Londres (C.34.i.28.), la Berkeley University Library (PQ6436.C5 1624), la Public Library de Boston (Sm. 4^o D.154.30) y la Case Western Reserve University de Cleveland (sin signatura);
- b) lo mismo vale para la segunda (1630, 12 ejemplares)¹² y la tercera impresión (1631, 21 copias)¹³;

¹¹ Resta (2014) ha razonado cómo un motivo folklórico incluido en el *Mambriano* de Francesco, apodado el “ciego di Ferrara”, se transmitió mediante un triple proceso de reescritura: primero en Italia, en un cuento del veneciano Orazio Celio Malespini, y más tarde en las letras españolas: en *Los tres maridos burlados* de Tirso y en un entremés de Francisco de Castro: *La burla de la sortija*.

¹² USTC: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5006907>> (2024-10-28).

¹³ USTC: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5022556>> (2024-10-28).

- c) no se ha probado que sean *descripti* de la *princeps*, ni de qué manera: ¿tradicción lineal o ramificada? ¿Hubo otras intermedias de las cuales no quedan testimonios?;
- d) en el caso de *Los tres maridos burlados*, urge colacionar todas las copias. Seguramente los tiros apuntarán más a la recepción durante los siglos XVII-XIX que a la *constitutio textus*, siempre que deriven de la *princeps*. Algunas de ellas nos pican la curiosidad, en particular el manuscrito *Novela burlesca y entretenida* (BNE, R-14881);
- e) nunca se ha precisado qué texto base (¿1624, 1630, 1631?) manejaron los compondores de Isidro Robles en 1666 y 1692; y lo mismo sucede con los del taller de Manuel Ruiz de Murga, que deslizaron *Los tres maridos burlados* en los *Engaños de mujeres y desengaños de los hombres* de Montreal (1709); y después con los de Ángela Martí, que reeditó los *Varios prodigios de amor* (1760): ¿se apoyaron en la edición de Robles de 1666, en la de 1692 o en ambas?;
- 5) los *Sucesos y prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán (Madrid, Juan González 1624): dos son las ediciones modernas de la colección del «retacillo de Lope» (Quevedo 1993, 472):
- a) la de Luigi Giuliani (Pérez de Montalbán 1992), a expensas de que pronto la reformule para la colección «Prosa barroca», se basó en otras tantas copias de la *princeps*: BNE, R/30983; British Museum, 1074.i.17; Universitätsbibliothek de Friburgo, E-1209 y Biblioteca Vaticana de Roma, Barberini, KKK.IV.19. Luego saldrían las tiradas de 1626 (Madrid, Luis Sánchez; y Bruselas, Huberto Antonio) y 1628 (Madrid, Juan González), las dos emisiones de la sevillana de 1633 (Andrés Grande) y la edición de Tortosa (Francisco Martorell, 1635). Las tres últimas, por mor de varios expurgos y siempre según el estema dibujado por Maria Grazia Profeti, se colocan en dos ramas distintas... ¡Pero luego verían la luz otras catorce hasta el primer tercio del siglo XVIII!: 1) Barcelona, Pedro Lacavellería, 1640; 2) Sevilla, Nicolás Rodríguez, 1641; 3) Sevilla, Pedro Gómez de Pastrana, 1642; 4) Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1646; 5) Sevilla, Pedro Gómez de Pastrana, 1648; 6) Coimbra, Tomé Carvalho, 1656; 7) Madrid, Mateo de la Bastida, 1665; 8) Zaragoza, Juan de Ibar, 1665; 9) Cádiz, Bartolomé Núñez, 1682; 10) Bruselas, Francisco Foppens, 1702; 11) Barcelona, s. i., 1707; 12) Madrid, Juan Sanz, 1723; 13) Sevilla, Gómez, 1733; y 14) Barcelona, Pablo Campins, 1734 (Profeti, 1982).

En la página L de su introducción, Giuliani reprodujo el árbol de Profeti, que, a juicio de la especialista, permite aislar una familia madrileña (1624, 1626, 1628, 1630-1633) de la cual derivarían: 1) la de Tortosa (1635), modelo a su vez para las de Barcelona (1640), Barcelona (1646) —la piedra de toque para la madrileña de 1648— y Coimbra (1656); 2) las hispalenses desde 1633 a 1648, a partir de la última de las cuales (Sevilla, 1648) se compondría la de Zaragoza (1665), que luego sirvió como base para la gaditana (1688); y 3) la última familia del nudo madrileño se reduce a tres testimonios: Bruselas (1626), [Bruselas, 1636]

y Bruselas (1702). Por fin, la tradición dieciochesca desciende —en principio— de manera bífida de la de [Madrid 1720]: 1) las tres barcelonesas (1730, 1734, 1770), por un lado; y 2) la pareja de sevillanas (1733 y 1734), por otro.

Giuliani aclara en la página xlvii: «me limitaré a proporcionar al lector algunas notas que le puedan ayudar en la comprensión de los avatares y accidentes sufridos por estas novelas, remitiendo para más información a [los] trabajos [de Profeti]». Afirmo, eso sí, que eligió para su transcripción el ejemplar BNE, R/30983.

- b) la edición de José Enrique Laplana (Pérez de Montalbán 1999) arrancó para la *constitutio textus* del mismo impreso que la de Giuliani. En ambas supone una positiva novedad el añadido de un apéndice con las variantes de los cuatro finales de *La mayor confusión*;
- 6) Juan de Piña daría a las prensas en 1627 sus *Varias fortunas* (Madrid, Juan González), secuela de las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (Madrid, Juan González, 1624). Contiene cuatro relatos (*Antonio Hurtado de Mendoza*, *El segundo Orlando*, *La duquesa de Milán Leonor Esforcia* y *Próspera y adversa fortuna del tirano Guillermo, rey de Gran Bretaña*), a los cuales debió añadir a última hora la comedia *El príncipe de Polonia*. La edición de María Josefa Moreno Prieto (Piña, 2021), resultado de su tesis doctoral, defendida en la Università di Chieti-Pescara bajo la dirección de Marcial Rubio Árbuez y quien suscribe, se distingue por la colación de hasta cinco ejemplares de la *princeps* (BNE, R/11411, R/8449, R/1382; UCM. Biblioteca del Marqués de Valdecilla, FFL RES 988; y Biblioteca Nacional de Austria, 66.H.8) y el “sacrificio” de los hoy conservados en la Biblioteca del Palacio Real (I.D.206), la British Library (12490.cc.29.(1.)), la Hispanic Society de Nueva York (sin sign.), la Biblioteca de Menéndez Pelayo (30009) y la Biblioteca del Monasterio de Poblet (5-8-12). La editora identificó variantes en los paratextos: tanto en la dedicatoria «A Nuño Díaz Méndez de Brito» como en el «Prólogo al malintencionado» y en la portada del ejemplar P3 (UCM);
- 7) *La desdicha en la constancia* de Miguel Moreno (Madrid, Juan González, 1624): David González Ramírez (2012) publicó su hallazgo de un ejemplar de la *princeps* en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (40.S.49). No desarrolla qué pistas lo condujeron hasta la capital del Danubio, informando de que, antes de su descubrimiento, este relato «se había difundido [...] a través de la más amplia y rica antología de novelas cortas del Siglo de Oro: *Varios efectos de amor* (Madrid, 1666)» (González Ramírez 2012, 27). Su descripción catalográfica del impreso no admite tacha, pues corrobora y amplía «los datos que aparecían en el [repertorio] de [...] José Antonio Conde» (González Ramírez 2012, 28). Su edición también resulta notable, si bien falta cotejar el ejemplar austríaco con el otro par de copias aparecidas durante la última década: Abadía de Poblet (Vimbodí): R186-2 y University Library of Cambridge: F158.d.4.1. Máxime cuando González Ramírez (2012, 28) indica que su testimonio —tal vez ocurra lo mismo con el resto— carece de paratextos legales y, «aunque en el pie de portada se pueda leer claramente “Con licencia”, este anuncio *per se* no protegía legalmente al

libro». Su aparato registra las «modificaciones deliberadas (sustituciones, adiciones u omisiones) [de la versión de Robles], [...] además de sus lecturas erróneas» (González Ramírez 2012, 33), sin omitir los deslices de Cotarelo e incluso los de Emilio Blanco, quien transcribió el texto en una página web ya cerrada;

- 8) *El filósofo del aldea* del alférez Velázquez (Madrid, Diago Flamenco, 1625): Jonathan Bradbury manejó sendos ejemplares de la edición príncipe (Biblioteca Nacional de París, Z.32358 y Österreichische Nationalbibliothek de Austria, AC103965337), si bien no recoge en su aparato las leves “diferencias” respecto a la navarra (Pamplona, Pedro Dullort, 1626):

pequeñas modificaciones que atañen, por lo general, a los tiempos verbales o a la supresión, sobre todo en los últimos cuadernos, por motivos de espacio, de frases superfluas o redundantes. No hay ningún indicio de que el autor de *El Filósofo del aldea* —quienquiera que fuese— supervisara esta edición pamplonica, por lo que podemos sospechar que los recortes fueron obra del impresor, o de un anónimo editor, acaso introducidos durante la stampa. Dichos cambios no pasaron a la tercera edición [...], la de Zaragoza [Diego Dormer Menor, 1649], que sigue la *princeps* a plana y renglón, ni a los tres «casos acaso» que se publican en los *Varios prodigios* (1709) (Bradbury 2019, 39)¹⁴.

Su mester privilegia la bibliografía material sobre la estemática, pues ya en la primera página del estudio preliminar declara que

la segunda y la tercera edición velan sus propios misterios. La impresa en 1626 —en Pamplona, según reza la portada— contiene leves alteraciones respecto a la capitalina, pero ignoramos si estas informan de modificaciones autoriales. Mantiene los preliminares legales de la príncipe, contraviniendo así las normas vigentes entonces en el reino de Navarra. Se antoja también significativo el hecho de que al tipógrafo nombrado en el frontis pamplonica, un tal Pedro Dullort, no se le atribuye ninguna otra stampa, lo que sugiere la posibilidad de que estemos ante una edición pirata con un falso pie de imprenta. La tercera —cuyo texto sigue a plana y renglón el de la *princeps*— apareció en Zaragoza, en la minerva del prolífico Diego Dormer Menor, y se nos ha conservado en al menos cuatro estados diferentes, sin que figure en ninguna parte de ellos una fecha de publicación. Empero, la adición al libro de Velázquez de una novelita de Castillo Solórzano, *El duende de Zaragoza*, extraída de *La quinta de Laura* (1649), ha servido [a González Ramírez] para postular que esta edición de *El Filósofo del aldea* debería datarse hacia 1650, por más que otros detalles de las portadas (los dedicatarios, la designación del impresor como “Del Hospital de Nuestra Señora de Gracia”, el librero que la costeó) sugieran que no es coetánea de la colección del [pucelano]. Además, la aprobación falsa que legitima la

¹⁴ Es cuando menos curioso que en la última edición de este libro, datada por Bradbury en 1670, se añadiera *El duende de Zaragoza* de Castillo Solórzano (*La quinta de Laura*, Zaragoza, Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, 1649). Véase Bradbury (2014).

edición de Zaragoza pertenece a una secuencia que marca los últimos años de la actividad de Dormer. Luego podemos situar la tercera tirada de *El Filósofo del aldea* alrededor de 1670 (Bradbury 2019, 13).

Este impecable discurso, decantado en otro trabajo todavía reciente (Bradbury 2023), a buen seguro habría ganado poso con la aplicación del método lachmanniano. El filólogo no ofrece una lista de errores monogenéticos que avalen el parentesco entre las tres tiradas (de las cuales ha cotejado no pocas copias) y, por ello, tampoco podemos saber a ciencia cierta si entre la príncipe y la supuesta pirata hubo otras desaparecidas. Lo mismo sucede con la tercera de ellas, un *descriptus* (en principio) de la de 1625 (P), que copió a plana y renglón. Convendría volver sobre esas «leves alteraciones» y «frases superfluas» de la pamplonica, pues, según veremos, el cotejo por Paolo Tanganelli de la tradición de la *Mojiganga del gusto en seis novelas* de Andrés Sanz del Castillo (Zaragoza, Pedro Lanaja Lamarca, 1641) ha permitido separar las variantes de autor de las introducidas en el taller;

- 9) las *Jornadas alegres* de Alonso de Castillo Solórzano (Madrid, Juan González, 1626): Julia Barella y Mita Valvassori (2019, 45-6) cotejaron los tres ejemplares de la príncipe hoy en la BNE (R12412, R/279 y R/7002, «sin ningún atisbo de que se trate de distintas emisiones»), noticiando que «existe un ejemplar en la Biblioteca Ariosteana de Ferrara (M.214) y otro en el British Museum (G.10168.c.7) que, por desgracia, no hemos podido manejar» (Barella y Valvassori 2019 45). Sorprende, eso sí, la brevedad de su aparato;
- 10) *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* de Alonso de Castillo Solórzano (Madrid, Luis Sánchez, 1627): tomando el testigo de Cotarelo y Mori, Matteo Mancinelli y quien suscribe editamos la tercera colección del tordesillano (Castillo Solórzano 2023) luego de colacionar cuatro de las siete copias supérstites de la *princeps*: BNE, R/13365; Österreichische Nationalbibliothek, 26472-A; Bibliothèque Nationale de France, Y2-76181 y Kongelige Bibliotek de Copenhague (177:1, 236)¹⁵. He aquí nuestros criterios:

cabe recordar [asimismo] que, [de las tres novelas], *La quinta de Diana* se incluiría —bajo el título de *La quinta de Laura*, el mismo que luego recibió en 1649 una de las dos colecciones póstumas de Castillo (Zaragoza, Real Hospital de Nuestra Señora de Gracia: Z1)— dentro de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, Viuda de Pedro Vergés, 1648: Z2). [...] Dicho volumen, que recopilaba asimismo las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope (1621-1624) y tres de [...] las *Noches de placer* (*Las dos dichas sin pensar*, *El pronóstico cumplido* y *El celoso hasta la muerte*, 1631), visitó los mismos tórculos solo un año más tarde, en 1649; y volvería a salir [...] en 1650, esta

¹⁵ Los otros tres ejemplares son: Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid (R.26 inv. 971); Biblioteca Nacional de Portugal (RES. 4506 P) y BNE (R/6958).

vez en el negocio que Tomás Vassiana regentaba en Barcelona (B). Finalmente, resucitaría, ya en 1777, como el octavo tomo de la *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, Antonio de Sancha: M). Una mención [especial] merece asimismo *El casamentero*, pues de este entremés se conserva también un manuscrito de principios del siglo XX, custodiado hoy en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona con signatura ms. 46973. Sabedores de que, por derivar de forma más o menos directa de la *princeps*, tanto este manuscrito como las reimpressiones de *La quinta de Diana* apenas repercutirán sobre la *constitutio textus*, consideramos que una edición de veras crítica [...] nunca debiera prescindir de la reconstrucción de su transmisión [...]. Partiendo de tales premisas, ofreceremos [...] una descripción tanto del impreso de 1627 como de los testimonios de *El casamentero* y *La quinta de Diana*. Por fin, arrojaremos luz acerca de los lazos de parentesco que vinculan las cinco ediciones que transmiten el texto de esta última (Bonilla Cerezo y Mancinelli 2023, 141)¹⁶.

El que identificáramos sendas variantes de estado en la fe de erratas resulta menos novedoso que la prudencia con la que a partir de nuestra edición debiera atenderse tan humilde paratexto. Aunque se da por sentado que este documento corrige pequeños fallos que se le participan a sus primeros lectores, no faltan ejemplos en los cuales no existía tal gazapo y, sin embargo, ¡se recogió en la fe! Llamo la atención sobre sus ventajas ecdóticas, porque las enmiendas de última hora —a cargo del profesional de turno— también podrían ser deficientes; y de hecho aquí lo fueron:

Entre los cuatro ejemplares cotejados de la *princeps* no hemos registrado discrepancias significativas. [No obstante, extrañan] un par de fallos de impresión que, según creemos, facultarían para afirmar que los de la Kongelige Bibliotek (177:1, 236) y la Österreichische Nationalbibliothek (26472-A), por un lado, y los de la Bibliothèque Nationale de France (Y2-76181) y la BNE (R/13365), por otro, pertenecen a dos estados de la tirada de 1627. El primer accidente se [da] en el f. 2r (cuadernillo A) de los ejemplares danés y austríaco, donde —frente a la grafía correcta “que sobre mesa” de los [de] la Bibliothèque Nationale de France y la BNE— se lee “qe so bre mesa”: El segundo gazapo, que

¹⁶ De las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (1648, Zaragoza, Vda. de Pedro Vergés, Z1) cotejamos los siguientes ejemplares: Biblioteca de la RAE [R.122]; BNE [R.220]; British Library [1074.d.27]; Österreichische Nationalbibliothek [35.R.35]; Real Biblioteca de Madrid [VIII/9011]; Universitätsbibliothek Mannheim [078605245]; de la edición de 1649 (Zaragoza, Viuda de Pedro de Vergés, Z2): Bibliothèque Nationale de France (Y2-11109); y de la de 1650 (Barcelona, Thomas Vaasiana, B): Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid [R.5-1-19 inv. 1074]; Bibliothèque Nationale de France [Y2-11110]; BNE [R.6962; R.11552; R.14303]; British Library [12491.a.13]; Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek (Hannover) [Lr 4813]; Niedersächsische Staats und Universitätsbibliothek (en Göttingen) [8 FAB II, 3]; Staatsbibliothek zu Berlin [XI 80]; University of North Carolina (Chapel Hill) [PQ6455.19 N6]; y Utrecht University Library [MAG: ODA 9079].

aflora en el f. 80r (cuaderno K) de los ejemplares parisino y madrileño, consiste en el deslizamiento de algunos tipos a lo largo de sendos renglones: “en el rostro” y “Anselmo, como escriue”. [...]

Repárese ahora en otra curiosidad: la fe de erratas firmada por el licenciado Murcia de la Llana subsana ciertos tropiezos que no figuran en ninguno de los cuatro ejemplares cotejados; a saber: “misno”, en lugar de “mismo” (f. 22r), y “quio”, en vez de “quiso” (f. 31v). Tales enmiendas —a todas luces gratuitas— obligan a conjeturar la posibilidad de otro estado —perdido— de [la *princeps*: P], anterior a la fase de corrección y donde, naturalmente, figurarían los errores “misno” y “quio”. Es probable, de hecho, que el cajista se percatara de ambos y los arreglara sobre la marcha poco antes de que el corrector general [acabase] de revisar los pliegos. De ahí que en la fe [...] consten dichas enmiendas superfluas y en los folios 22r y 31v de los ejemplares conservados las dos lecciones correctas: “mismo” y “quiso”.

Capítulo aparte merece la reparación del error “Alariana” por “a Diana”, pues en el f. 110v de los ejemplares conservados de P tampoco se registra la corruptela (“Alariana”) señalada por Murcia de la Llana, sino el sintagma “a la Diana”, igualmente falaz. Si bien no excluiremos del todo que dicha discrepancia se deba también a [...] otros estados perdidos de la *princeps*, resulta más lógico suponer que la lección “Alariana” de la fe de erratas sea fruto de un [tropiezo] del cajista en ese documento de los paratextos: seguramente el componedor no alcanzó a descifrar el *ductus* del licenciado; y más en concreto el sintagma “A la Diana”.

Una consideración análoga valdría para la enmienda “desengañarse”, que, supuestamente, resanaba el traspies “desengasse” en el f. 22r. [Dado] que la solución recogida en la fe no respetaría la sintaxis del texto, conjeturamos [...] que la lección correcta era “desengañasse”. Aunque no convenga descartar del todo que detrás de tan sencillo despiste (y de otro puñado de ellos relativos a la localización de las erratas) se oculte una distracción del propio Murcia de la Llana, o bien un fallo del componedor [...], parece harto probable que este último —incapaz de discernir algunas de las glosas del corrector general— leyera “desengañarse” en vez de “desengañasse” (Bonilla Cerezo y Mancinelli 2023, 144-46).

La príncipe de *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* presenta una cuarentena de gazapos que hemos sanado *ope ingenii* o, en el caso de *La quinta de Diana*, por medio de las enmiendas de los *descripti* Z1, Z2, B e incluso M (Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso de frey Lope Félix de Vega Carpio, Madrid, Imp. Antonio de Sancha, 1777)¹⁷. La mayoría de esas pifias responden al trueque o la caída de un grafema y hay que achacarlas a la incuria del cajista. Espigo solo seis ejemplos:

¹⁷ No me detendré en la demostración de cómo Z1, Z2 y B son *descripti* de P, y de forma lineal. Véase Bonilla Cerezo y Mancinelli (2023, 147-56).

- 173.19 alojada BM¹⁸ : olojada P
 174.12 parecerle BM : parecrle P
 174.18-9 prevenido BM : prevenidos P
 190.11 embozo BM : embeço P
 193.8 toneletes BM : soneletes P
 202.37 conformes BM : confermes P

Detengámonos ahora en el valor ecdótico de los *descripti*, incluso en casos de tradiciones parciales o secundarias: verbigracia la de *La quinta de Diana*, que se compiló dentro de las *Novelas amorosas de varios ingenios* (1648 [Z1], 1649 [Z2], 1650 [B]) (Remito sobre todo a Mancinelli 2019 y 2022). La colación ha confirmado que Z1, Z2 y B poseen cuatro errores monogenéticos en común y un buen puñado de poligenéticos. Transcribo solo los primeros:

238.4-5 Pero su generosa sangre, que había dado muestras de sí en más importantes peligros, animó su pecho para que no *desistiese* de lo emprendido P M : destituyesse B Z1 Z2

240.21-2 Púseme en camino con la pena que podréis considerar, despidiéndome de mi querida prima, que sintió el verme *ausentar* de ella P : ausente B M Z1 Z2

259.20-3 Ninguna cosa de cuantas hay en el mundo me pudiera restituir la perdida salud sino la merced que al presente recibo con vuestra vista. Esta y el favor que me habéis hecho con las buenas esperanzas que me dais, que la gozaré presto *enteramente*, me tienen ya otro del que ha poco rato que fui P M : eternamente B Z1 Z2

266.26-9 Los caballeros navarros pecáis un poco de jactanciosos y soberbios, y si con uno y otro queréis probar mi valor (que no lo dudo, pues me venís a *provocar*), sobre que habéis andado mal en haber seguido mis pasos, os daré a conocer que ha sido vuestro término ajeno de quien sois P M : procurar B Z1 Z2 (Bonilla Cerezo y Mancinelli 2023, 147-48).

Razonamos asimismo que una serie de lapsus onomásticos de P y el error común «dellas» (por «de ellos») en el siguiente pasaje confirman que Z1 y Z2 son *descripti* de la *princeps*:

256.26-7 Habían a este tiempo entendido Anselmo y Leonora algo de lo que don Martín y Diana trataban, y, viniéndose a sentar cerca *de ellos*, le dijo Leonora M : dellas P B Z1 Z2

No nos sería tan sencillo probar que Z2 descende de Z1. Y para ello hubimos de echar mano de la tipofilología, porque en el fascículo R8 de Z1 afloran un par de errores, virtualmente monogenéticos, que, al no aparecer en Z2, inducen a arriesgar que la tirada zaragozana de 1649 no fuera un mero *descriptus* de la de 1648:

238.17-8 y así llegó al sepulcro, a quien cubría una mal *asentada* losa P M Z2 : assenta B Z1

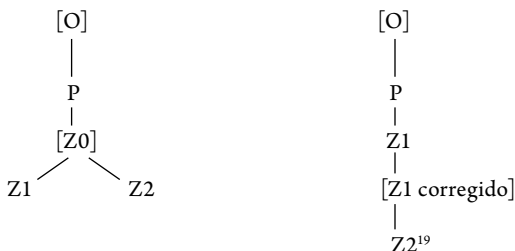
¹⁸ BM: Bonilla Cerezo y Mancinelli.

239.18-20 Afligida señora, tan engañada estáis en haber pensado ser yo la persona de quien formáis esas justas quejas cuanto yo *admirado* de la extraña ocasión que se me ha ofrecido esta noche P M Z2 : admiro B Z1

Nos referimos a «admiro», en lugar de «admirado». Pero dicho error de Z1 se antoja poco visible, ya que

la construcción *admirar de* (con el sentido de *admirarse de*) está documentada en el Siglo de Oro (si bien en un número reducido de obras). Por tanto, habría que excluir, siquiera en principio, que el cajista o el corrector de Z2 se percataran del gazapo [...] y, ni cortos ni perezosos, decidieran sanarlo *ope ingenii* u *ope codicum*. Lo cual podría movernos, primero, a descartar que Z1 fuera el modelo para Z2 y, después, a trazar dos hipótesis estemáticas alternativas:

- a) la primera presupone la existencia de Z0, o sea, de un arquetipo común —verosíblemente un original de imprenta de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (1648)—, con vistas a someter el volumen [costeado por] José Alfay y Martín Navarro a la autoridad del Consejo Real, y que se conservaría luego en el taller zaragozano—, del cual Z1 y Z2 descenderían de forma independiente;
- b) la segunda juzga factible que Z2 derivara de un segundo estado de Z1, el cual presentaría correcciones en el mencionado cuadernillo R8:



Pese a que ambos estemas son defendibles, la falta de evidencias sobre la existencia de dos estados de Z1, los vaivenes que sufriría el proyecto de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* — con toda probabilidad, Alfay y Navarro no fijaron en letras de molde ningún original de imprenta, porque nunca sometieron su texto al criterio del Consejo Real— y, asimismo, la *collatio* extendida a todos los relatos reunidos por los dos bibliópolas aragoneses —incluidas las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope— obligan a admitir una tercera posibilidad:

El corrector o el cajista de Z2 acometieron su trabajo con una actitud lo bastante activa como para corregir —o al menos intentarlo— incluso los errores menos flagrantes que Z1 transmite en distintos cuadernillos:

¹⁹ Bonilla Cerezo y Mancinelli (2023, 149-50).

Las fortunas de Diana (La Filomena):

[28] Iba Celio tan desfigurado de no comer y de dormir en los campos, que pudiera seguramente *volver a* Toledo sin ser conocido F2 : boluer de F1 B Z1 : volver a M boluarse a Z2

Guzmán el Bravo (La Circe):

[164] Llevó consigo *este* heroico príncipe a esta empresa a nuestro don Felis C M Z2 : a este B Z1

[172] No lleva cosa en el cuello / que Fabio le hubiese dado, / porque no entienda que viven / *memorias* de sus regalos C M Z2 : memoria B Z1

Las dos dichas sin pensar (Noches de placer):

[209] *Parámonos* en el fin de su plática mi amiga y yo, tomándome el primer lugar de hablarle N M Z2 : para menos B Z1

La tendencia y capacidad de Z2 para sanar las corrupciones escasamente visibles de las *Novelas amorosas* de 1648 (Z1) —incluso el desliz “boluer de Toledo”, que se registraba ya en la príncipe de *Las fortunas de Diana* (1621)— invitan a reformular que el corrector o el cajista de la segunda tirada aragonesa enmendaran *ope ingenii* también esas corruptelas de *La quinta de Diana*. De hecho, si bien se trata de una contingencia [poco] frecuente, no es imposible que un corrector “humanista”, o bien un oficial atento, se empeñaran en corregir los errores de su modelo, percatándose así de otros poco evidentes de una o más impresiones previas. [...] Sería entonces [ingenuo] anular por completo que Z2 advirtiera las corruptelas “assenta losa” y “admiro” de Z1 y [...] procurara subsanarlas. Además, dado que la construcción *admirar de* puede considerarse [...] una *difficilior* —introducida accidentalmente por el cajista de Z1—, no excluimos la eventualidad de que Z2 [...] trivializara el texto de su modelo y corrigiese así el error “admiro” de forma involuntaria. Entonces, a la luz de las pistas ofrecidas por el cotejo de todas las novelas en liza —*id est*: la capacidad verosímil de Z2 para introducir en el texto enmiendas conjeturales que dieron en el clavo—, [...] la hipótesis de la descendencia directa de Z2 a partir de Z1 resulta tan económica como positiva (Bonilla Cerezo y Mancinelli 2023, 151).

Menos dudas nos suscitó la descendencia de B respecto a Z1, pues el primero comparte todas —o casi— las corruptelas de Z1: incluso aquellas que Z2 supo enmendar por *divinatio*. Dichos errores conjuntivos y la ausencia de otros separativos de Z1 respecto a B, junto con la suma por parte del impreso catalán de una serie de fallos propios, validan que B descende de Z1;

11) *Lisardo enamorado* de Alonso de Castillo Solórzano (Valencia, Juan Crisóstomo Gárriz, 1629): la edición de Giulia Giorgi (Castillo Solórzano, 2024) se funda en la *princeps*, restaurando *ope ingenii* sus pocos lunares y sirviéndose del texto de los *Escarmientos de amor moralizados* (Sevilla, Manuel Sande, 1628) —la primera redacción del *Lisardo*— para arreglar varios *loci*: nótese que, en puridad, los *Escarmientos* no dejan de ser una suerte de palimpsesto (arquetipo) en movimiento, utilísimo para solucionar —bastante mejor que la bibliografía material— las lagunas de la versión definitiva. Hay que

aplaudirle a la filóloga italiana el cotejo de cinco de los ejemplares supérstites: Österreichische Nationalbibliothek de Viena (*48.L.92)⁶¹, Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau (E 1106)⁶², Universität Mannheim, Universitätsbibliothek (Mf s 175)⁶³, BNE (R/31096)⁶⁴ y Biblioteca Nacional de Portugal (RES. 4496 P.); y hasta de sendos testimonios del poema «Donde el caudaloso Íbero» (libro V), también recopilado en un pliego de 1633: la *Relación muy verdadera* de Fernando Álvarez, impresa en letras de molde por el citado taller de Sande y el madrileño de los herederos de Diego Flamenco, que se habían encargado de las dos partes de los *Donaires del Parnaso* (1624-1625) del tordesillano. A su vez, los romances «A la sombra de una parra» (libro III) y «Discípulo de Esculapio» (libro IV) figuran en un manuscrito custodiado en la BNE (Mss 3811, ff. 51r-52v) (Giorgi 2024, 68);

- 12) *Experiencias de amor y fortuna* de Francisco de Quintana (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626): la edición de Andrea Bresadola (2011, 17-8) es de altos vuelos; comenzando por su confesión de que «falta un riguroso estudio que arroje luz sobre las numerosas reediciones que tuvo la novela a lo largo del [Barroco]» ... antes de ponerse manos al estema. Gracias a su completa *recensio*, hoy conocemos que la primera novela bizantino-cortesana del madrileño se estampó diez veces durante el seiscientos y otra más en el siglo XVIII:

P: Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626.

Ma1: Madrid, Francisco Martínez, 1632.

Mo: Montilla, Francisco Martínez, 1632.

B1: Barcelona, Pedro Lacavallería, 1633.

Ma2: Madrid, Imprenta del Reino, 1641.

J: Jaén, Pedro de la Cuesta, 1646.

Z1: Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1647.

B2: Barcelona, Antonio Lacavallería, 1649.

Z2: Zaragoza, Juan de Ibar, 1663.

Ma3: Madrid, Mateo de Espinosa, 1666.

Ma4: Madrid, Ángel Pascual, 1723.

He aquí la primera de sus aportaciones, porque

casi todos los estudios [...] citan solo la edición príncipe. El primero en alegar datos catalográficos fue probablemente Álvarez y Baena [...], que incluye la indicación del formato. Ejemplares de la *princeps* se hallan en diferentes bibliotecas españolas, como, además de la BNE, la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (CGI-0145), la Biblioteca de la Real Academia (17-V-35), la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Complutense (BH FLL Res832). Hay varios también en bibliotecas extranjeras, como la British Library (C.62.b.6.), la Nacional de Viena (40.Q.46 Alt Prunk), el Istituto Internazionale don Bosco en Turín (MOR.VI.100) o la Hispanic Society of America. [...] Hemos utilizado uno de los cuatro ejemplares de la BNE, signatura: R/4931. En el f. [2r.] se lee una anotación manuscrita moderna que reproducimos diplomáticamente: “Caxon 118. El verdadero Autor de este Libro es D. Francisco de Quintana, natural de Madrid, excelente Filosofo, y Theologo, Amigo

de Lope Felix de Vega Carpio, a quien lo dedica. Assi lo averiguó D. Nicolas Antonio en su Bibliotheca Hispana. Tom. 1 pag. 354. col. 2. donde refiere otras Impresiones, y la traducción en Italiano por Bartholome Bella Venetijis. 1654. in 12. Que mas, que después estampó el Autor, con su proprio Nombre, el Libro: La Historia de Hipolito, y Aminta. Madrid 1627. in 4º. Esta es la primera, y mejor Impresión, corregida por el Autor. Las otras en 8º folio, son incorrectas. VAD” (Quintana 2011, 19-20).

Quizá esa condición de impreso «corregido por el autor» hubiese aconsejado el cotejo de un mayor número de copias de la príncipe, a la búsqueda de variantes de estado del puño y letra de «Feniso». No obstante, Bresadola (2011, 27-8) se las ingenió para despejar las dudas sobre otras “supuestas” ediciones:

Como informa Palau, a estas [...] se añade una refundición de Manuel Andrés Igual, publicada en 1832 con el título *Aventuras de don Félix de Salazar en Argel. Novela original por don Fr. de Cuevas. Estractada de su obra titulada: “Experiencias de amor”, y refundidas por un aficionado a las obras originales españolas*. Creemos, en cambio, que se debe a errores o [despistes] la mención de otras ediciones. Así, [...] Cruz Casado [...] añade una impresa en Madrid en 1663. Sin embargo, quizá se refiera erróneamente a Z2, ya que el autor, lejos de enumerar todas las ediciones existentes, precisa referirse sólo a las presentes en la BNE, y allí no hay ninguna edición madrileña con esa fecha. Ticknor [...] menciona otra [...], de la que refiere solo la fecha: 1654. Habrá que considerar también este dato como fruto de un error, porque no halla refrendo en ninguna fuente, ni en los catálogos examinados. Es posible que el hispanista [confundiera] la fecha de la edición con la de la traducción italiana. A una errata se debe, probablemente, también la [...] que anota Cayuela: Madrid, Mateo de Espinosa, 1667, que se encontraría en la Biblioteca Nacional de París. Una [...] con esa fecha no aparece en los catálogos de [dicha sede], donde, en cambio, figura la del año anterior, [impresa] justamente por el taller de [...] Espinosa. Un caso problemático es el de la [...] individuada por López Estrada que, sin añadir ulteriores informaciones, daba estas informaciones: Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1632. El dato ha sido retomado [...] por Sánchez Escribano. Sobre todo, no deja de ser improbable que en el mismo año [aparecieran] dos [...] en Madrid por dos tipografías diferentes, considerando que Ma1 tiene privilegio de imprenta. La imposibilidad de localizar copias, así como la falta de referencias en todos los catálogos, hace pensar en un error del estudioso. Otra [tirada] fantasma, esta vez en una fuente antigua, es la que encontramos en el *Catálogo* hecho por el impresor Pedro Padilla, como señaló Ripoll: “En el *Cathálogo de libros entretenidos de Novelas, Cuentos, Historias, y Casos trágicos...* de Pedro J. Alonso y Padilla figura anotado en octavo unas *Experiencias de amor y fortuna* entre los que ‘va imprimiendo’, pero seguramente no llegaría a hacerlo, o se han perdido todos los ejemplares, pues no consta una reedición suya en ningún sitio”.

Para quitarse el cráneo. Más aún cuando Bresadola (2011, 30) expone sus criterios, donde destacan unos apuntes sobre la fortuna y el uso de las «variantes» (diríase errores) de los *descripti*:

No hay razones [...] que autoricen fundarse en una reedición en lugar de en la *princeps*. Además, si damos fe a la anotación manuscrita del ejemplar de la BNE, la primera edición fue corregida por el mismo autor. Por supuesto, es necesaria cierta prudencia, porque es frecuente tropezar con impresos que falsamente se precian de una intervención directa del mismo autor en la fase de revisión de la obra. [...] [Así y todo], hay que subrayar que en las reediciones (sobre todo B1 y Ma4) se registran un mayor número de errores de composición del cajista, ausentes en la *princeps* [Luego] se podría concluir, pues, que es acertado lo que se afirma tajantemente en la hoja de la primera edición, que las otras ediciones son “incorrectas”. Para nuestros fines, hemos cotejado por entero B1 (que tiene [...] un papel importante en la transmisión textual), procediendo luego con el cotejo por amplios pasajes (aproximadamente una tercera parte del total) de las otras ediciones. En general, se registra un *corpus* de variantes exiguo y con escasos errores [...]. No se produce, con las *Experiencias de amor y fortuna*, una práctica relativamente corriente en las reediciones de las novelas barrocas, donde [puede haber] considerables intervenciones en el texto de la primera [...], con supresiones más o menos extensas, añadidos o cambios de varia índole, que [...] llevan, a veces, a verdaderas *refundiciones*.

Por su escasez dentro de un texto tan prolijo, nos interesan los ocho gazapos, todos ellos poligenéticos (afectan siempre a una letra o a monosílabos, y dos de ellos venían ya corregidos en la fe de erratas), que Bresadola identificó en la *princeps* (P). Nada extraña, pues, que seis fueran corregidos por los oficiales de las sucesivas tiradas. Circunstancia que tampoco debiera refutar su teoría estemática, porque no hay aquí más cera que la que arde. Quizá convendría volver sobre la príncipe (mejor: sobre varios de los ejemplares de la príncipe), con vistas a hallar siquiera un error monogenético común a toda la tradición. En cualquier caso, celebramos este otro apunte del filólogo: los cinco errores de P reseñados en la p. 32 se perpetuaron en Ma1: tres de ellos (repito que poligenéticos) en Ma1 y B1; y un par solo en Ma1 y Mo (de los cuales uno consta también en B1). Parece poca cosa, pero Bresadola, luego de trazar su estema, se valdría como lecturas de confirmación de un acervo de fallitos de carácter conjuntivo (el segundo «amigo» de carácter poligenético; el tercero y el cuarto mucho más sólidos: «alaban» y «endiéndose») que demuestran que el resto de tiradas de las *Experiencias* ya no se basaron en P, sino en una de las dos estampas de 1632 (Ma1 o Mo). Se trata de apenas cuatro, y de medio pelo:

P	OTRAS EDICIONES	TEXTO CRÍTICO	PÁGINA
sus	los	sus	127.3
a amigo	amigo	a amigo	209.2
alagan	alaban	halagan	235.20
endiose	endiendose	endiose	242.16

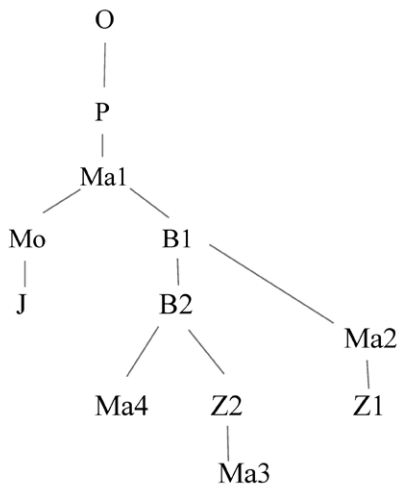
Añádanse, por fin, cinco lecciones de P que, por su carácter conjuntivo y, esta vez sí, monogenético (sobre todo la omisión del verbo «quitar» y el reemplazo del sustantivo «mejoría» por «memoria»), permiten separar Ma1 y Mo (además de J: *descriptus* de M2) de los demás testimonios:

P Ma1 Mo J	B1 Ma2 Z1 B2 Z2 Ma3 Ma4	TEXTO CRÍTICO	PÁGINA
firmeza	fineza	firmeza	145.19
deseados	deseos	deseados	162.7
quitar	om. quitar	quitar	194.30
engana	engañaba	engaña	211.31
mejoria	memoria	mejoría	284.12

Suscribo, pues, este corolario de Bresadola (2011, 30):

Ma1 tuvo que basarse en la *princeps*, como demuestra la presencia de sus [lecciones correctas, y luego de las de Mo y, ulteriormente, de las de J: frente a las de B1, Ma2, Z1, B2, Z2, Ma3 y Ma4], a las que añadiría unas propias (que en unos casos pasan solo a Mo, y en otras a todas las ediciones sucesivas). Mo desciende con toda probabilidad de Ma1: recordemos también que salen del mismo taller y no hay razón para hipotetizar que una reedición del mismo tipógrafo no utilizase la anterior. Afirmamos que no copiaba de P porque repite los [errores poligenéticos y monogenéticos] propios de Ma1 contra P y añade [errores] propios, que, normalmente, no pasan a ninguna reedición (como “manos” por “mas”, p. 258.11).

Los corchetes son míos y solo persiguen aclarar el discurso de mi querido amigo, que a veces usó (casi) como sinónimos los conceptos de error y variante. Evidentemente, J derivaría de Mo porque presenta todos los errores de Mo y añade muchísimos suyos, fruto de las intervenciones del cajista. Y B1, según adelanté, no es *descriptus* de P, sino de M1. Remito a la edición de Bresadola (2011, 35-6) para reconstruir los vínculos entre los otros impresos de las ramas bajas. He aquí su estema que, a falta de errores monogenéticos de mayor enjundia (sobre todo en P, Ma1, Mo y J: aunque las respectivas cronologías avalen su hipótesis), me parece irrefutable:



13) la *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana (Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627): la edición de María Rocío Lepe García (Quintana, 2022) nace de la tesis doctoral que, bajo la dirección de Valentín Núñez Rivera, defendió en la Universidad de Huelva (2013). En la primera nota del cuarto párrafo («Historia del texto») declara que para la *constitutio textus* se ha plegado a mis directrices (Lepe García 2022, 89). Recojo el guante encantado y afirmo que Lepe García fue rigurosa ya desde su *recensio*, aunque vaya a depurar aquí varios de los criterios que nos condujeron (a ambos) hasta un estema que hubo de publicarse con cierta premura:

La *Historia de Hipólito y Aminta* se transmitió en un total de nueve testimonios, dos de los cuales son traducciones neoclásicas al inglés:

- P 1627. HISTORIA / DE HIPÓLITO / Y AMINTA. / [...] / En Madrid, Por la viuda de Luis Sánchez. / Año M.DC.XXVII.
- S1 1635. HISTORIA / DE HIPÓLITO Y / AMINTA. / [...] / En Sevilla, Por Andres Grande,
- S2 1637. HISTORIA / DE HIPÓLITO Y AMINTA. / [...] / En Sevilla, Por Andres Grande.
- M1 1673. HISTORIA / DE HIPOLITO / Y / AMINTA. / [...] / En Madrid: En la Imprenta Real,
- M2 1729. HISTORIA / DE HIPOLITO, / Y AMINTA. / [...] / En Madrid: A costa de Don Pedro Joseph Alonso Padilla; se ha- / llará en su Imprenta, y Librería, en la calle de Santo Thomas, / junto al Contraste.
- M3 1806. HISTORIA / DE HIPOLITO / Y AMINTA: / Madrid, Por Repullés, vol. I.
- M3 1807. HISTORIA / DE HIPOLITO / Y AMINTA: / Madrid, Por Repullés, vol. II.

The Most Entertaining History of Hippolyto and Aminta, London, Bettesworth, J., Batley and W. Boreham, 1718.

The Most Entertaining History of Hippolyto and Aminta, London, Bettesworth and J. Batley, 1729 (Lepe García 2022, 89-91).

La *collatio* también se antoja exhaustiva, dando algunos pasos más respecto a la de las *Experiencias*, para la cual Bresadola se limitó a hacer varias calas (un tercio del total) en los impresos que descendían de P, o bien de B1. Sin embargo, Lepe García (LP) se tropezaría con apuros muy similares: sobre todo el pobre número de errores —de nuevo poligenéticos: el olvido de preposiciones y adverbios mono- o bisílabos: «tan», «tanto», «desde»— esta vez ya no en P, sino, por fortuna, de arquetipo; o sea, comunes a toda la tradición. Le concedo crédito al gazapo onomástico («Iphis») y a la suma de otros cinco de poca monta:

325.21 tan presurosa : presurosa P S1 M1 M2 M3

339.7 como tratase : como porque tratase P S1 M1 M2 M3

349.29 luego : desde luego P S1 S2 M1 M2 M3

418.13 Itis : Iphis P S1 S2 M1 M2 M3

421.21 plata : planta P S1 S2 M1 M2 M3²⁰

Los problemas no decrecieron a la hora de aislar los gazapos de P. Ninguno de ellos es monogenético, y el más plausible (f. 168v: recogímonos : recogimos P) se registra en la fe de erratas. Aquí Lepe García debiera haber indicado que este no pasaría —lo relega solo al aparato— al resto de la tradición. Los cinco aducidos —remito a su «Historia del texto» (Lepe García 2022, 94-5)— también son triviales. Y lo mismo ocurre con el par de conjuntivos entre P y S1; a diferencia de la quincena (añadidos respecto a P) que vinculan S1 con sus *descripti* (S2, M1 y M2): tanto «archimendigo» (P y M3, el cual lo arregló *ope ingenii*, separándose momentáneamente de M2), que se corrompió como «archimendru-go» (S1 S2 M1 M2), como la pregunta «¿por qué los previenes tantas penas?» (P), banalizada por la omisión del sustantivo final («¿por qué los previenes tantas?» S1, S2, M1 M2: con otra corrección por *divinatio* de M3, que enmienda esa laguna con «desgracias», y no con «penas», el complemento directo en P) deben considerarse monogenéticos (Lepe García 2022, 95).

También me convence el único error conjuntivo de S1, S2 y M1, que, empero, M2 no siguió a pies juntillas, pues yerra, pero de otro modo (difracción), al introducir el gerundio («quedando»). Lo cual no quiere decir que M2 haya dejado de ser *descriptus* de M1, sino que el cajista de M2 se daría cuenta del tropezco de su modelo y no consiguió sanarlo. En todo caso, los cuatro testimonios omitieron el auxiliar «habíamos» de P:

323.41 Juntamente con sus amigos, *habíamos quedado* solos P : juntamente con sus amigos quedado solos S1 S2 M1 : juntamente con sus amigos quedando solos M2 : juntamente con sus amigos quedábamos solos M3

Son diez los errores conjuntivos entre S2, M1 y M2, es decir, los añadidos respecto a S1: varios de ellos muy groseros. Pero la cantidad disminuye drásticamente al continuar esa línea vertical, porque S2 solo añadió un desliz respecto a S1, que de nuevo figura en M1 (y no en M2). Ahora bien, esa enmienda —de nuevo fallida— de M2, y sucesivamente de M3, su *descriptus*, no es sino otra variante *ope ingenii* del tipógrafo de M2 para compensar la caída de un verbo conjugado en M1 («en temer mis penas e insensibles estas alegrías»). ¿Ha dejado entonces M2 de derivar de M1? En absoluto, pero el cajista (¿qué hacemos sin la ecdótica con la benemérita tipofilología?) se permitió una enmienda válida... entre muchas otras posibles. Y del todo baldía respecto a P y S1, que traían la *lectio correctae*. Finalmente, los traspies de M2 (y luego de M3, donde, por ejemplo, se registra la violenta omisión de hasta siete párrafos presentes en

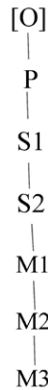
²⁰ Hay que descartar el siguiente “error”, por no ser tal: 330.6. me agradas tanto como es en defender : agradas como es P S1 S2 agradas como en M1 M2 M3. La frase funciona perfectamente tanto con la lección de P y sus *descripti*, que es la que habría que editar, como con la de M y los suyos. Huelga, pues, la “enmienda” con el indefinido «tanto».

toda la tradición: 241.17/242.26) respecto a M1 son apenas dos, y diríase que poligenéticos, pero afectan a un fácil topónimo y a un antropónimo:

377.22 Cabo Blanco P S1 S2 M1 : Cabebianco M2 M3

410.1 Euterpe P S1 S2 M1 : Eutorpe M2 M3

He aquí el estema de Lepe García, consciente de las flaquezas para: 1) afirmar de manera categórica que los cinco errores poligenéticos de P no registrados por el resto de la tradición eran subsanables. Así lo hizo S1, y a partir de él se esfumaron en los demás testimonios; 2) la poligénesis de los dos únicos errores conjuntivos entre P y S1, de nuevo fácilmente enmendables por el cajista de S2... *e così via*; y 3) los escasísimos (aunque onomásticos) errores conjuntivos entre M2 y M3 (separativos respecto al resto de la familia; y más en concreto respecto a su modelo directo: M1). No obstante, lo tardío de sus impresiones (1673 y 1729) acredita nuestra hipótesis, ya que está claro que aquí no se cumplió la máxima *recentiores non deteriores sunt*:



En aras de esa *entente cordiale* entre la estemática y la bibliografía material, Lepe García (2022, 100-4) también rubricó unas páginas sobre la filología del texto impreso. Así, precisa que

una vez demostrada la filiación de los testimonios por medios estemáticos, [quisimos] averiguar si distintos ejemplares de una misma tirada presentan una completa uniformidad o ciertas variaciones de [naturaleza] mecánica. [...] [Cotejamos] dos de los conservados de la *princeps*: uno de la BNE (R/35655), que escogimos para nuestra edición crítica; y el custodiado en el Monasterio de Poblet (Universitat Rovira i Virgili, R94-24). Por más que se nos antoje concienzuda, [nuestra] empresa no ha arrojado resultados significativos: los dos son idénticos: erratas (“nogerado”, f. 18; “juzgéis”, f. 53v; “nobleza”, f. 58; “finguir”, f. 85v; “hobre”, f. 108; “copañía”, f. 124; “aposento”, f. 129; “nohes”, f. 133; “a aste”, f. 139v; “aventura”, f. 149; “furete”, f. 150; “prosiguise”, f. 179v; “contrios”, f. 185), conservación de grupos consonánticos (“embiarle”, f. 10v; “embidioso”, f. 8v; “asumpto”, f. 60v), omisión de letras (“d mi mano”, f. 72),

repetición de las mismas grafías desdibujadas (“bastantemente”, f. 10v; “juntar”, f. 153; “la pasada”, f. 144; “ojos”, f. 95; “hermosura”, f. 43; “salida”, f. 104), duplicaciones (“para para”, f. 101v), estampa continua (“alomenos”, ff. 23 y 178; “cadauno”, f. 36; “defuera”, f. 196), metátesis (“ataldas”, f. 40; “escuchadle”, f. 45), empleo de las mismas abreviaturas, uso de mayúsculas en todos los casos, errores en la paginación (ff. 29 y 176), líneas invertidas (f. 81), espacios en los paréntesis y las propias grafías, etc. El único cambio detectado se registra en el f. 24: la errata “mnchas” del impreso de la BNE viene corregido (“muchas”) en la copia del Poblet.

Una mala tarde la tiene cualquiera: ¡solo una variante de estado! Pero había que cotejarlo... y se cotejó. Repárese a continuación en su esfuerzo por explicar cómo un buen número de las variantes —que no de los errores— de S1 y S2 en absoluto son imputables al autor —ni al escribiente—, sino al cajista del taller de Andrés Grande. Lepe García (2022, 99), antes de ofrecer unas tablas de variantes por adición (presentes en todos los testimonios desde S1), supresiones, inmutaciones y transmutaciones, concluye que

las manipulaciones más recurrentes pertenecen a las categorías de adición y omisión, probablemente por razones de estilo, aunque no descarto los obligados ajustes en la cuenta del original. También abunda la *inmutatio* o sustitución de términos. La transmutación o cambio de orden de los elementos oracionales resulta menos frecuente —solo encontramos algún caso aislado—, y quizá se deba al [...] proceso de transcripción. Un fenómeno habitual, no obstante, es la fusión de los procedimientos antedichos, concurriendo en una misma variante la adición, la omisión y/o la modificación.

Y añade:

La segunda edición de Andrés Grande (S2) se destaca por manipulaciones resultado de la adición y supresión de elementos con fines estilísticos. Lo más probable es que tales mudanzas se deban a otro intermediario: porque no parece verosímil que el corrector de S1 vuelva a manipular un par de años más tarde un texto ya retocado por él (Lepe García 2022, 99).

Allá va mi estrambote: Lepe García justificó que todas las variantes de S1 y S2 son achacables a los cajistas hispalenses, y no al padre Quintana. Pero ninguno de esos ajustes consiguen poner en tela de juicio el estema, ni tampoco por sí solos —este es el *quid*— hubieran bastado para establecer la genealogía de los testimonios que forman la tradición de la *Historia de Hipólito y Aminta*; 14) las *Noches de placer* de Alonso de Castillo Solórzano (Barcelona, Sebastián Cormellas, 1631): Giulia Giorgi (Castillo Solórzano 2014a) cotejó cinco ejemplares de la *princeps* (P: BNE, R/13226-1; Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino, ANT CB.IV.6; Biblioteca de Cataluña, Esp-148-8; Herzog August Bibliothek de Bonn, A: 118.5.Eth; Universitätsbibliothek, Klagenfurt, I ES 6531) y la transmisión secundaria (e independiente) de *Las dos dichas sin pensar*, *El pronóstico cumplido* y *El celoso hasta*

la muerte, antologadas en las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (1648, 1649 y 1650)²¹. La colación de ese quinteto de testimonios de P arrojó «la existencia de dos emisiones de la edición de 1631. Corroboraba este dato [...] un [fallo] de composición que se localiza en la última línea de la h. [8r] de los de Madrid, Montecassino y Barcelona, pero no en los de Bonn y Klagenfurt. En cambio, el error en el número de la p. 80 se halla en todos los ejemplares» (Giorgi 2014, 51)²²;

- 15) *Los amantes andaluces* de Alonso de Castillo Solórzano (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633): para su edición, Margherita Mulas (Castillo Solórzano, 2021) colacionó doce ejemplares de la *princeps* (P): Kongelige Bibliotek (177:1, 236 02048), British Library (12490.b.8), BNE (R/5441, R/11997, R/984), Hispanic Society (sin signatura), Biblioteca Nacional de Francia (Y2-11034), Biblioteca Casanatense (h.XXIII.8), Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II (A-2E), Biblioteca de Castilla la Mancha (1-1543), Thomas Fischer Rare Book Library of the University of Toronto (381913) y Biblioteca Civica Aprosiana (L. IV.14); sin que el coitejo ofreciera ninguna variante de estado: «el único lugar donde no coinciden todos [...] es [en] la numeración del f. 36r: en Toronto (TR), Civica Aprosiana (V) e Hispanic Society (HS) se lee 39, fruto de la inversión del tipo» (Mulas 2021, 81);
- 16) *Fiestas del jardín* de Alonso de Castillo Solórzano (Madrid, Silvestre Esparsa, 1634): Juan Luis Fuentes Nieto se ha encargado de editarlas (Castillo Solórzano 2019) bajo la dirección de Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén). Distinguió allí entre la tradición del volumen entero — que es la que nos afecta —, para lo cual se basaría en el ejemplar de la *princeps* custodiado en la Bibliothèque Nationale de France (Y6320) — después de cotejarlo con otros tres (BNE, R/11140; Österreichische Nationalbibliothek, 156-32-A. ALT; Ateneo de Barcelona, R.108962) donde no registró ninguna variante —, y la de *El marqués de Cigarral*, incluida tanto en las *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas* (Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1647, BNE: R/12260) como en la *Primavera numerosa de muchas armonías lucentes, en doce comedias fragantes* (Madrid, Francisco Sanz, 1679, Österreichische Nationalbibliothek: 38.V.10, K. K.), cuya transmisión sí que presenta cambios de fuste;
- 17) la *Historia ejemplar de las dos constantes mujeres españolas* de Luis Pacheco de Narváez (Madrid, Imprenta del Reino, 1635): aunque la tesis de Juan La-

²¹ Véase lo dicho a propósito de *La quinta de Diana* (*Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, 1627).

²² El resto de las copias supérstites son: Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III – Napoli (B. Branc. 103C 29); University of Michigan (PQ 6321. C55 N6 1621); Harvard University (Houghton *SC6 C2787 631n); Boston Public Library (Rare Books and Manuscripts Department D.167.27), Österreichische Nationalbibliothek (Sammlung von Handschriften und Alten Drucken) – Viena (AC09763114); Universitäts- und Landesbibliothek – Bonn (Fd 412/1)97 y Wimpole Hall–Cambridgeshire (signatura no disponible).

guna Fernández (L) no se encuentra en libre acceso, formé parte del tribunal responsable de juzgarla en la Université de Toulouse. Como conservo un ejemplar impreso de la misma, he podido reflexionar sobre su método, que se proponía carear la *princeps* (A) con la estampa dieciochesca (Sevilla, Imprenta de Antonio Espinosa de los Monteros, 1744: B). Laguna Fernández (2017, 457) cotejó dos de las doce copias supervivientes de la tirada barroca (Österreichische Nationalbibliothek, 60.J.37; BNE, R/8479) y apenas uno de la neoclásica (Biblioteca de Catalunya, 83-8-1375), declarando que «la elección de [P como texto base] no se rige por otro criterio que el de ser el único testimonio contemporáneo a la composición de la obra. [...] El aparato de variantes [...] muestra las disparidades seleccionadas [...] y las erratas que presenta A respecto a B y viceversa»²³.

Sin embargo, no distinguió entre errores mono- y poligenéticos y las variantes de B (algunas de las cuales adopta para su texto crítico): muchas de ellas obedecen a las reescrituras dieciochescas de las príncipes, a menudo con carácter reformador o censorio. He aquí otro asunto que merecería un examen particular, no solo en la *Historia de las dos constantes mujeres españolas* —que regresó a las prensas con el añadido de un epíteto («Historia trágica») y el subtítulo «sácala de nuevo a luz un curioso, quien la dedica al señor don Bernardino Joseph del Pino y Arazola, contador mayor de los Reales Servicios de Millones de esta ciudad de Sevilla»—, sino a lo largo y ancho del género que nos ocupa.

Dejando a un lado los paratextos, gracias a mi cotejo de A, B, L y S he registrado un puñado de errores que conducen hasta el siguiente estema:



a) Error monogenético de A y B:

682.21-22 Malo me siento, amigo *Ricardo* L S : Enrique A B

A Pacheco se le fue el santo al cielo, porque todo el pasaje gira alrededor de Ricardo.

Cabría sumar otro par de gazapos poligenéticos que entrañan algún interés:

521.2-4 arrojándome en las crueles manos de su rigor por no morir a las de mi silencio. Dispuso, no es posible menos, el niño *dios Amor*, tan ciego para el bien como vigilante para el mal : dios de amor A B L F

²³ La puntuación también se antoja mejorable. Enrique Suárez de Figaredo (S) editó el mismo texto, basándose solo en la segunda impresión (Pacheco de Narváez 2017).

Evidentemente, la frase se podría sanar añadiendo una *ele* a la preposición «de» en «dios del amor», pero juzgo más plausible que Pacheco o el amanuense escribieran «amor» con minúscula (aquí es sinónimo de Cupido) y/o, por atracción de los sintagmas previos («manos de su rigor», «de mi silencio»), se colara esa tercera y gratuita «de».

640.12 rey *Saleuco* : Seleuco A B L S

Pacheco se refería al legislador Zaleuco. Se trata de un error interesante, detectado, pero no sanado del todo, por L, quien anotó que la fuente del espadero era aquí el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano de Pedro de Ribadeneyra* (Madrid, Pedro de Madrigal 1595, 296-97), donde ya se registraba el pequeño traspie onomástico. Un desliz que obedece no tanto a la vacilación —entonces común— entre la zeta y la ese cuanto al trueque del primero de los tipos vocálicos (*a > e*): «Y el rey Saleuco, queriendo que sacasen los ojos a su hijo por haber adulterado, que la pena de la ley, y oponiéndose el pueblo y suplicándole que no hiciese y perdonase a su hijo, tomó por medio que le sacasen primero a él mismo un ojo y después otro al hijo para cumplir con la justicia y con el amor de padre» (Laguna Fernández 2017, 642).

b) Errores monogénéticos de B

487. a quien laudablemente se ven *celebrados* en auténticas historias A L S] celebrar dos B

555.18. *tranquila* y preciosa paz A L S] tranquilidad B

c) Errores poligenéticos de A (fácilmente subsanables por B: en varios de ellos pudo caer el signo tironiano)

486.31/487.1 para que la infamia en que fueron tenidas *fuese* tremendo asombro B L SF : fuesen A

496.25-26 sin que le *fuesen* de alivio las promesas A L : fuease B S falta la cursiva

497.25-26 y *obliganme* a hacerla prudentes escarmientos y más que ciertos desengaños B L SF : obligame A

498.25 salud B L S : alud A

503.5-6 Y lo *refieren* Trogo, Pompeyo y Justino B L S : refie A

504.16 y *arreatado* del deseo A L S : arrebatada B

505.22 gastase B L S : gastatase A

509.8-9 y *ahora* estoy entendiendo B L S : y e ora A

548.7 benévola y *piadosa* B L S : pidosa A

560.19 Briceño B L S : Bi ceño A

18) *El forastero* de Jacinto Arnal de Bolea (Cáller, Antonio Galcerín, 1636): la tirada de la *princeps* —la única que se estampó— hubo de ser corta, pues las obras hispano-sardas «casi nunca llegaban a los quinientos ejemplares, [lo cual] contribuye a [su] rareza» (Val 1953, 78). Una contingencia que no impidió que hayan sobrevivido doce ejemplares en varias bibliotecas italianas, españolas y en la Bibliothéque Nationale de París. Nicola Usai cotejó siete

en su tesis doctoral (Arnal de Bolea 2016), tomando como texto base el conservado en el «Fondo Antico» de la Biblioteca Universitaria di Cagliari (FA 1084, [22], 560 p. 4º (20 cm) Spa) (P). A saber: Biblioteca Universitaria di Cagliari (S.P.6.8.23): falto de las pp. 550-55; Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (BH FLL 29091) y BNE (R/2330, R/4589, R/8461 y R/10990 de la BNE. Por razones de tiempo, hubo de prescindir de otros cinco: Biblioteca del Crai della Universitat de Barcelona (07 B-66/5/7 y 07 C-186/5/40), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (MAGL. 3.2.38 00000), Bibliothèque Nationale de France di Parigi (Y2- 509) y Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (15849). No detectó el filólogo sardo ningún cambio de formato o foliación, y menos aún de carácter textual, «por lo que no cabe hablar [aquí] de estados ni tampoco de emisiones. En buena lógica, el aparato [tampoco] incluye variantes; solo registro mis intervenciones para corregir los errores y lagunas del original» (Usai 2016, 110);

- 19) *El Menandro* de Matías de los Reyes (s.l., Francisco Pérez de Castilla, 1636): Leonardo Coppola lo ha editado dentro de la colección «Prosa barroca» (Reyes, 2025). La historia del texto se distingue por tres emisiones de la *princeps*, en principio datables en 1636: P (Bibliothèque Nationale de Francia, Y2-62419), M (BNE, R/31284) y T (Biblioteca Pública de Toledo, R/4676); la tercera de ellas es un testimonio facticio donde se alternan partes impresas y manuscritas:

Frente a lo planteado por la crítica, [...] que barajaba la idea [...] de una *princeps* de 1630 y una reedición de 1636, la hipótesis de una única impresión de 1636 ha sido analizada en detalle y [...] podemos confirmar que el texto literario de las tres emisiones, y en todos los ejemplares consultados, es el mismo. [...] Del cotejo se desprende una exacta correspondencia textual, avalada por la reiteración sistemática de los mismos errores de paginación, incluso en las secciones impresas de T: en el f. 27r, por un desliz mecánico, se estampó el 7 al revés, y en el f. 65r aparece erróneamente la numeración 33, que marca el principio de una nueva ordenación hasta el final. [...] Una primera hipótesis ha valorado que, tras haber pedido las licencias oportunas —como pronto en 1624—, Matías de los Reyes pudo [verse afectado] por la nueva prohibición de 1625 y, años después —el colofón lleva fecha de 1630 en todas las emisiones—, haberse dirigido a Gabriel de León —que inicia su actividad en el Madrid de 1635 [...]— para llevar adelante la publicación del volumen T, y haber tomado algunos ejemplares que [saldrían] sin fecha en la portada —exigida por ley desde 1627—, con distintas censuras y aprobaciones, y con diferentes dedicatorios (M y P). Otra posibilidad es que [...] Reyes acordase a la vez con diferentes personas la impresión y publicación de varias emisiones del libro, hecho que también [...] [explicaría] los cambios en los preliminares literarios, las variantes textuales [...] y los distintos paratextos legales. Una tercera hipótesis es la falsificación de las fechas o paratextos, tal vez incluso la del colofón; en efecto, la extensión reducida de la tasa o la omisión del editor y de la fecha en la por-

tada de M y P podrían ser indicios de un cuadernillo manipulado, quizá por el mismo autor. [...]. De la única edición conservada, hemos cotejado P, M, T y T, además de la [...] moderna de Cotarelo (1909) para la “Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas”. El académico declara haberse basado en un ejemplar de la BNE carente de paratextos. Si bien no precisa cuál, suponemos que aludía a T, considerando que ignora la existencia de la emisión madrileña (M). De la *collatio* resulta que Cotarelo [...] reitera algunas variantes y errores de las partes manuscritas de T, pero no faltan [sus propias conjeturas]. La *varia lectio* de T y C constituye la parte más notable de nuestro aparato crítico. Para esta edición hemos tomado como texto base el ejemplar impreso de la Biblioteca Pública de Toledo (Res: 716), cuya portada presenta todos los datos: “Impreso en Jaén, por Francisco Pérez de Castilla, año de 1636. A costa de Grabiél [sic] de León; véndese en su tienda, a la portería de la Concepción Gerónima” (Coppola 2025, 168-172).

- 20) *La culebra de oro. Para algunos* (1637) de Matías de los Reyes: manuscrito de imprenta (BNE, MSS/6521) que daría pie al más reducido título de *Para algunos* (Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1640), la última obra dada a los tórculos por el toledano. Se construye en torno a un nutrido muestrario de los géneros del seiscientos. Analizaré primero *La culebra*, antes de que su texto mudara de camisa para convertirse en el *Para algunos*. Según la valiosa tesis de Alba Gómez Moral (2018, 46-7), dirigida por Cristina Castillo Martínez,

en relación con la caligrafía de la totalidad del manuscrito, parecen advertirse dos manos diversas. La primera [...] habría copiado únicamente el primer folio íntegro (recto y verso) de la introducción. A esta consideración no solo nos mueve el estilo divergente de la letra con respecto al resto del ejemplar, sino que también lo hacen la disposición del folio (con márgenes laterales más holgados) y el número de líneas de [este]: 39 frente a las 37 que suelen ocupar cada plana del manuscrito. No obstante, no van a ser estas las únicas diferencias [...] entre este primer folio y el resto de la introducción, puesto que, a excepción de aquel, [...] los demás presentan en el margen interno una numeración que comprende dígitos entre el 5 y el 16 dispuestos ordinalmente. Cada uno de los números, a partir del 5, se corresponde con el comienzo de un párrafo diverso.

Dicha introducción o narración marco, en la que figuran tres personajes (el propio Matías de los Reyes, Acrisio y un religioso de Talavera), aparece interrumpida por la lectura de una comedia del mismo Matías de los Reyes que ya había sido publicada [...]: *El agravio agradecido* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629). Pues bien, una vez culminada la comedia —en la que no figura la numeración aludida al margen—, el párrafo que sigue —que forma aún parte de la introducción— viene numerado con el dígito 19. Del mismo modo, en el folio siguiente continúan los números en el margen, si bien esta numeración es el único reducto que permanece de un folio anterior que fue cortado y del que solo se conserva precisamente el margen. Sobre este resto se ha pegado una banderilla: un nuevo folio, el 38r-v.

Es probable que no solo se mutilase este folio, culmen de la referida introducción. Basta observar que tras él aparece [otro] en blanco —numerado posteriormente en la parte superior con un treinta y nueve a lápiz— y a continuación figura el comienzo del primer discurso, que paradójicamente está numerado como cuarenta y siete. Este salto, además de la banderilla, nos permite intuir que entre la introducción y el primer discurso hubo de existir un texto que pudo o no formar parte del proyecto global de *La culebra de oro. Para algunos*.

Aparte de este caso que no exhibe una carencia de texto sino más bien una reestructuración del mismo, el manuscrito evidencia la pérdida de los folios 112 y 161, cuya reconstrucción textual ha sido posible a partir del ejemplar R/4475 de la *princeps*.

El hecho de disponer de dos testimonios —uno del amanuense profesional, aunque la letra podría ser la del propio Reyes; y seguramente también con las correcciones del autor toledano— favorece no solo la *constitutio* —ora la del manuscrito, ora la del impreso: lo ideal hubiera sido editar ambos, pero Gómez Moral hubo de contentarse con el primero— sino enmiendas fidedignas —e inviábiles por *divinatio*: ¡ni aun conociendo todos los misterios de la tipofilología!— tanto del uno como del otro. Sin embargo, los ajustes de Reyes invitan a elaborar un aparato evolutivo junto al resultante del cotejo de los errores comunes y separativos tanto del escribiente como del cajista. Por otro lado, si nos decantamos por editar el manuscrito (M), pintan bastos a la hora de colmar la pérdida de los fols. 112-161. Lo correcto sería fijarlos a partir de la *princeps* (P), pero relegándolos a un apéndice.

Basándose en *La culebra de oro*, el *Para algunos* se imprimió en cuartos conjugados, o sea, en cuadernillos compuestos por dieciséis planas. No me detendré aquí en las claves puramente materiales: las señales en el manuscrito (M) que sugieren las porciones de texto relativas a cada una de las formas, las repercusiones sobre la cuenta del original o los remiendos de la *princeps* (P), pues Gómez Moral (G) las ha iluminado ya con finura. Nuestro objetivo en ciernes, porque se trata de una empresa que me traigo entre manos junto a ella, es la presentación de cómo debieran ser los aparatos y el análisis de diversas enmiendas. He aquí sus razonables criterios allá por 2018:

No ha sido sencillo elegir el testimonio base, [...] pues los candidatos se repartían entre el manuscrito original de imprenta o uno de los ejemplares conservados de la edición príncipe. El criterio determinante para seleccionar la primera de las opciones ha sido el carácter premeditado de las modificaciones sustanciales perpetradas en la imprenta, que no proceden de lapsus involuntarios sino, muy al contrario, de evidentes motivaciones intencionales. Se ha constatado [...] que buena parte de las adiciones y omisiones [...] detectadas en la edición impresa responden a la necesidad de ampliar o reducir el texto —en ausencia del autor—, con la finalidad de ajustar[lo] a un espacio exacto de la caja de escritura. [...] Y es precisamente este factor, el de la intencionalidad de los operarios de la imprenta, el que condiciona la elección del manuscrito original de imprenta como testimonio base.

Soy consciente, a partir de esta decisión, de que me propongo editar un texto que nunca leyó nadie —fuera de los operarios de imprenta, cuyo ejercicio no puede considerarse exactamente lector, y [los implicados] en los trámites legales y administrativos necesarios para [publicar la obra]—, pero me mueve [...] la convicción de que fue, sin duda, el texto que [...] Reyes quiso entregar a sus lectores y se corresponde, por consiguiente, con su última voluntad [...]. Los percances de diversa índole que repercutieron en la literalidad [...] y tuvieron lugar una vez que [...] había franqueado el umbral de la imprenta solo lo alejaron de su versión original (Gómez Moral 2018, 20).

Partiendo de la base de que un idiógrafo puede carecer de errores monogénéticos, tampoco es lo normal; y de ello da buena fe el caso que nos concierne. De ahí haya que incluir en la edición crítica:

- 1) tabla de errores monogénéticos comunes entre M y P;
- 2) tabla de errores monogénéticos privativos de P, también corregidos *ope ingenii*, con vistas a demostrar que P es *descriptus* de M;
- 3) tabla de errores poligenéticos de M;
- 4) tabla de errores de M, corregidos por el responsable de M, que no pasaron a P;
- 5) tabla de variantes (de autor) de M, a cargo del responsable de M, que pasaron a P;
- 6) tabla de variantes (de autor), fruto del responsable de M, que no pasaron a P (si las hubiere)²⁴;
- 7) tabla de variantes del componedor de P, casi siempre de índole material y motivadas por la cuenta del original.

Estas siete tablas se traducirán en dos aparatos críticos:

- 1) ecdótico: lección crítica, seguida de los errores y/o variantes desechados de M y/o P.
- 2) evolutivo: para deslindar si en P también se produjeron variantes autoriales, además de los ajustes debidos a razones materiales y atribuibles al cajista.

He aquí unos ejemplos de dicho trabajo *in fieri*. He cotejado los dos testimonios a la letra, así como la tesis de G:

a) Errores monogénéticos de M y P:

Errores onomásticos:

II.19.2 Jaufré : Granfel M P²⁵

II.19.4 Giaufrè : Granfel M P

²⁴ La 4, la 5 y la 6, al margen de haberlas insinuado y hasta ejemplificado en sus criterios, son las que todavía no se pueden desprender del aparato de su tesis.

²⁵ Para la numeración de líneas y páginas utilizamos una serie de archivos Word (en bruto: sin cribar ninguna de las categorías suprascritas) que nos ha procurado Alba Gómez Moral.

Errores por atracción:

I.4.35-41 Parece que este cura no debiera de ser tan docto como deben serlo aquellos que a su cargo tienen el cuidado de las almas, pues dudaba esto con notable aseveración. Sucedió cierto día salir al campo en un rocín, y al pasar una puente estrecha en que concurrió también una vejezuela algo indiciada desta miseria, y acaso obligado de la estrechez de la puente, el rocín encontró con la mujer y la precipitó al riachuelo, de que ella, ofendida, disparó contra su *párroco* muchas injurias e improperios : paracho M P

La confusión de «párroco», que se transcribió y compuso como «paracho», tal vez obedeciera a la atracción de los grafemas finales del verbo «disparó». No es difícil explicar la inserción de la hache en «paracho», ya que la forma «párrocho» se registra nueve veces en el CORDE desde 1675 a 1740, e incluso en el *Diccionario de Autoridades*, a propósito de la entrada «abad».

b) Errores monogenéticos de P:

I.2.18 socios *mutauit* Ulixi M : mui avit P

I.2.37 omni tendum M : omitten dum P

I.2.42 habes sit M : bebessit P

I.3.27 no advirtiendo que sois el consultado y nuestro maestro, a quien toca el repartirnos el *pan* desta y las demás doctrinas M : Perú P

I.12.22-25 Lo que dudo es, por usar de un mesmo ejemplo, ¿cómo haciendo lo mismo que Moisés los magos de faraón, en que sabemos no cooperó la operación divina, pues ellos obraban en emulación suya, *diremos* se obraba aquella transformación de sus báculos en tan naturales culebras, como la de Moisés? M : dejemos P

II.17. 9-11 De donde se ha de tener por milagro nacer dos hombres parecidos, como *providencia* nacer disímiles y diversos M : provincia P

II.17.33-34 Y en caso que la vista de la descripción y lineamento del rostro no se informe M : discreción P

Como puede verse, P comparte todos los errores monogenéticos de M — que no eran muchos, pero sí suficientes — y añadió una buena gavilla que prueban su condición de *descriptus*. Huelga subrayar que era lo esperable, pero siempre hay que razonar la ausencia de cualquier otro *interpositus*. Más todavía: ¿si no tuviéramos el manuscrito de imprenta, lo más parecido al original, cómo podríamos sanar el error I.3.27? Con la *ratio typographica* desde luego que no. Si solo hubiera sobrevivido P, no haría falta ser ningún lince para resolver apurillos de poca monta, como la caída del pronombre enclítico en «Atribúyo[lo]», la metátesis «a las los de animales», los fallos de transcripción o segmentación en las citas latinas, el trueque de «proferir» por «preferir» o la caída de una sílaba en el sustantivo «provi[de]ncia».

¿Pero de veras repararía alguien en el supuesto tropiezo de la frase «no advirtiendo que sois el consultado y nuestro maestro, a quien toca el repartirnos el Perú desta y las demás doctrinas»? La variante de P resulta tan creativa res-

pecto al texto contenido en *La culebra* (*pan > Perú*) que, en términos artísticos, casi sería preferible. Incluso podría tratarse de una variante de componedor, más incluso que de un gazapo. Al sustituir «pan» por «Perú», el cajista asentó una rara analogía sinonímica con «valer un Perú», o bien un «Potosí»: o sea, ‘al maestro le toca repartirnos el Perú (‘la riqueza’) desta y las demás doctrinas’. Pero dentro de un contexto que también puede remitir a la Última Cena, la lección «pan» funcionaba perfectamente como sinónimo de “lo más sustancial”, “la clave”, “el cuerpo” (de Cristo) de la doctrina. Añádase que tal variante huele a retoque del autor, pero, de momento, a falta de un cotejo más atento, se trataría del único caso posible; de modo que juzgo anti-económico suponer la presencia de Reyes en el taller de la viuda de Sánchez.

Tampoco parece que haya forma humana ni divina de intuir *ope ingenii* un error dentro de esta cláusula: «Y en caso que la vista de la discreción y lineamiento del rostro no se informe». Un rostro discreto (‘agudo y elocuente’, *Aut.*) armoniza con el sustantivo «lineamiento» (‘la línea o dibujo de algún cuerpo por el cual se distingue y se conoce su figura’, *Aut.*), pero está claro que la ditología más precisa y correcta —por su condición técnica— es la que rezaba en M: «descripción y lineamiento». A falta de M, tampoco habría *ratio typographica* que valiese. Caminaríamos a ciegas, editaríamos «discreción», nadie podría afearnos nada... y nos equivocaríamos. El error de P (y antes de M: si el amanuense no fue el mismo Reyes) se produjo porque el autor había escrito «discrición», que abunda en el CORDE como alomorfo de «discreción» y parónimo confundible con «discri[p]ción», que es la *lectio* más oportuna. Esta última se registra 16 veces entre 1350 y 1881, con buenos ejemplos en la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* (1602) de Mateo Alemán, *El peregrino en su patria* (1604) de Lope o *La pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda.

Por último, si no dispusiéramos de M, resultaría harto peliagudo despejar este otro enigma, más sencillo en apariencia:

Lo que dudo es, por usar de un mismo ejemplo, ¿cómo haciendo lo mismo que Moisés los magos de faraón, en que sabemos no cooperó la operación divina, pues ellos obraban en emulación suya, *diremos* se obraba aquella transformación de sus báculos en tan naturales culebras, como la de Moisés? M : dejemos P

¿Es fácil detectar —y argumentar— que el verbo «diremos» de M pasó a «dejemos» en P y que, por ello, se trata de un error del cajista? En absoluto. Lo más probable es que yo hubiese editado el pasaje de P entre cruces, sugiriendo la caída de varias palabras; siempre que no se apueste porque ese verbo («diremos» o «dejemos») era gratuito y, en buena lógica, un claro *lapsus calami* o *componendi*: «¿cómo haciendo lo mismo que Moisés los magos de faraón, en que sabemos no cooperó la operación divina, pues ellos obraban en emulación suya, se obraba aquella transformación de sus báculos...?». He aquí una de las dos opciones que este menda hubiese elegido. Lo tengo claro. Y sin embargo, el verbo de M funcionaba a las mil maravillas. El apuro estriba en cómo restituirlo gracias a la tipofilología: porque —lo repito— ni siquie-

ra resulta sencillo penetrar el modo en que «diremos» llegó a corromperse como «dejemos».

c) Errores poligenéticos de M:

- I.1.4 comencé absolutamente *con estas palabras* P : en esta palabras M cursiva
- I.2.5 comadres P : comodres M
- I.7.29 *speciem* P : *spetiem* M
- I.8.1 langostas P : lagostas M
- II.13.30 Admirada me deja P : Admira M
- II.14-19-21 Ya aquella serrana bella, solución milagrosa del intricado enigma que a los dos confundía, dio la *verdadera* a confusiones tantas P : verdadera M
- III.12 desasosegada P : desasogada M

d) Variantes de P:

- I.16.1 fue tanta la grita de unos y de otros de fiesta y risa que no se entendían entre sí M : era tanto *el ruido* y grita de unos y de otros de fiesta y risa que no se entendían entre sí P
- I.17.2 refiere san Agustín M : refiere *el glorioso doctor* san Agustín P
- II.1-8 tengo apuntados los sucesos de mi vida M : apuntados *todos* los P
- II.3 esperando que el tiempo desengañaría a Ismenia M : esperando *oportuna ocasión* en que el tiempo I
- II.4.21-23 y llegando a un tiempo unas y otras a la puerta se saludaron ambas partes, dando las naturales a las forasteras la bienvenida M : las unas y las otras a la puerta se saludaron de entre ambas partes, dando las naturales a las forasteras las bienvenida con mucha cortesía P
- II.4.24 fue correspondida cortésmente M : muy cortésmente P
- II.4.25-27 Y puestas en el campo se asentaron juntas a la sombra de *una fresca alameda*, que guarnece la margen de un cristalino M : una hermosa, fresca y deleitable alameda P
- II.8.19 en orden a festejar los novios con regocijos y fiestas M : regocijos, entretenimientos y fiestas P
- II.8.20-21 Entre ellos me hallé también, y con tan buena suerte M : buena y dichosa suerte P
- II.19.28-29 Y añado aquí *la historia* de los dos amantes de la peña de Antequera M : la notable historia P
- III.1.11-12 me traen tan desasosegada y cuidadosa que de todo consuelo me hallo destituida M : desasosegada que de todo P
- III.9.1 sin providencia, me M : sin grande providencia suya, me P
- III.9.1 retiro M : retiro y apartamiento I
- III.9.23 ¡escusadas serán mis diligencias, pues *ninguna hará agradable consonancia* en tu estragada voluntad! M : ninguna de ellas dellas hará agradable, suave ni suficiente consonancia P
- III.9.42. con una amorosa seña me lo concedió amorosa M : amorosa y compuesta seña P

III.10-13. Y para examinar si mi pasión me lleva a esta sospecha M : Y para examinar con más cuidado y diligencia la pasión que me lleva P

Esta selección de las variantes voluntarias de P no difiere en demasía de las recogidas en la edición de la *Mojiganga del gusto* al cuidado de Bresadola, Giorgi, Tanganelli y quien suscribe. De hecho, el componedor del *Para algunos* se valió de los mismos recursos:

- a) duplicación de sustantivos o adjetivos simples (ditologías): la grita > el ruido y grita, buena suerte > buena y dichosa suerte, regocijos y fiestas > regocijos, entretenimientos y fiestas; retiro > retiro y apartamiento...;
- b) inserción de sintagmas amplificativos: san Agustín > el glorioso doctor san Agustín, esperando que el tiempo > esperando oportuna ocasión en que el tiempo, la bienvenida > la bienvenida muy cortésmente;
- c) añadido de adjetivos indefinidos, determinantes, posesivos o adverbios mono- o bisílabos: los sucesos > todos los sucesos, unas y otras > las unas y las otras, grande providencia > grande providencia suya.

A falta de un análisis más detallado, convendrá privilegiar en esta y otras ediciones con dicha clase de fenómenos no tanto el rosario completo de las variantes —que también— sino las secuelas —a veces culpables de errores— de un conjunto de ellas en ciertos pliegos de la edición (e incluso del ejemplar). Está claro que es lo que debió suceder en los pasajes comprendidos entre II.4.21-23/II.4.25-27 y II.8.19/II.8.20-21. Otra peculiaridad del componedor de P en el *Para algunos* —lo cual lo distingue del que se encargaría de P2 en la *Mojiganga del gusto*, que trabajó a partir de otro impreso cuya sintaxis ampliaba o reducía “a capricho”— es que sus ajustes siempre son aditivos: parece que solía quedarse corto a la hora de casar las líneas por plana y luego debía ampliarlas con ligeros retoques que hoy nos pasarían desapercibidos si no contásemos con la hoja de calco de M;

21) una de las tradiciones más complejas es la del *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas: dividido en dos partes aparecidas como *Novelas amorosas y ejemplares* (Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1637) y *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* (Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1647), a pesar de su vasta fortuna durante el último medio siglo nunca ha sido asediado con las armas del método de Lachmann. Sin embargo, las ediciones de Alicia Yllera (*Desengaños amorosos [Parte segunda del Sarao]*, 1983), Julián Olivares (*Novelas amorosas y ejemplares* 2000; *Honesto y entretenido sarao* 2017) y M.^a Elizabeth Treviño Salazar (*Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* 2018), fundadas en la detección de errores materiales y hasta conceptuales, incluyen aparatos que merecen estudiarse con tiento. De ellos he empezado a ocuparme desde hace algunos meses. Por razones de espacio y, habida cuenta de que son más las sombras que las luces, avanzo que pondré en tela de juicio el estatuto de *princeps* que se le viene atribuyendo a la aragonesa de 1637 en 4º, las supuestas enmiendas de la «Sibila de Madrid» en la publicada en 8º,

también en 1637, con la advertencia «De nuevo corretas y enmendadas por su misma Autora», que estimo contrahecha, y no pocos *loci* de las *constitutiones textus* tanto de Yllera como de Treviño Salazar;

- 22) *Los alivios de Casandra* de Alonso de Castillo Solórzano (Barcelona, Jaime Romeu, 1640 y 1641): Bresadola (2020, 100) ha razonado que los dos impresos de este volumen (P) son en realidad sendas emisiones de la príncipe:

conviene señalar una única corrección hecha en el taller de Romeu para la emisión de 1641. [...] Por razones políticas, el impresor estampó *ex novo* el frontispicio y redactó una segunda dedicatoria, de modo que para completar el cuadernillo tuvo que componer también el prólogo del autor, los títulos y una hoja del primer “alivio”. En estas partes se producen [...] variantes tipográficas debidas a la oscilación de grafemas en la lengua áurea y al uso flexible de las abreviaciones, pero no hay cambios en el texto. Sin embargo, el impresor se dio cuenta de un error en la parte ficcional. En la edición de 1640, se leía: “su padre, haciendo estado algún tiempo en España” (p. 110). En la segunda emisión se enmendó “haciendo” con “habiendo”. El tipógrafo, en cambio, no advirtió otro gazapo del prólogo: “tiene”, en lugar de “tienes”, en un fragmento en el que el novelista interpela a su lector: “Pues si la obra tienes que censurar” (p. 108). A partir del segundo cuadernillo no se volvió a imprimir el libro, sino que se utilizaron ejemplares de la emisión de 1640. Por consiguiente, en el resto de la obra la nueva emisión no ofrece lecciones distintas y repite sus numerosos errores;

- 23) *Mojiganga del gusto en seis novelas* de Andrés Sanz del Castillo (Zaragoza, Pedro Lanaja Lamarca, 1641): antes de abordar su interesante tradición, conviene señalar que este libro fue víctima indirecta de un fraude urdido por José Alfay, el afamado librero y colector zaragozano. En 1662 se estampaba en la tipografía de Juan de Ibar una obrita titulada *Mojiganga del gusto en seis novelas y estorbo de vicios*, cuyo responsable era un tal Francisco La Cueva. Se trata, pues, de un rótulo casi idéntico al que figura al frente de los relatos del arriacense. Y sin embargo,

Alfay filtró [aquí] una superchería literaria en la que plagió seis textos procedentes de la *Guía y avisos de forasteros*, del *Guzmán de Alfarache* y de *Guzmán el Bravo* (novela de Lope incluida en *La Circe, con otras rimas y prosas*). El mercader de libros zaragozano le colocó a la colección un título original y la asignó a un autor [ficticio]. Hasta [entonces], ningún editor había intentado parejo fraude literario. Unos años más tarde, llevó —presuntamente al mismo taller [...]— unos preliminares nuevos, que fueron acomodados al cuerpo en el que se imprimieron algunos años antes las seis novelas expoliadas; en la portada de estos rezaba [otro] título, *Sarao de Aranjuez*, y su autor, natural de Madrid, según indicaba falsamente el frontispicio, era Jacinto de Ayala (González Ramírez 2010, xiv-xv).

Resumiré lo mejor de la *collatio* de Bresadola, Giorgi, Tanganelli y quien suscribe, cuyos logros pertenecen casi en su totalidad al cuarto de ellos. Las adversidades sufridas por la *Mojiganga* de Sanz del Castillo se cifran en

dos ediciones que supuestamente salieron en 1641 del taller del zaragozano Pedro Lanaja (P y P2), y a la madrileña que publicó Pedro Joseph de Alonso y Padilla [...] en 1734 (M). Como acaso se desprenda del análisis de la vertiente ‘material’ de las dos impresiones más antiguas —que, dicho sea de paso, tal vez no se estamparon en el año que figura en la portada—, y sobre todo como solo se demuestra a través de un examen de los errores significativos, no se [nos] ha conservado la príncipe [...], que sí tuvo que ver la luz en 1641 (Bonilla Cerezo et al. 2019, cciii).

Hasta 2019, la edición que llamamos P (ejemplar de la BNE, R/18305) se creía la única superviviente. Pero mi consulta de P2, la copia de la RAE (M-RAE, RM-5917), confirmó que no se encontraba ante otro ejemplar de la misma, sino de una segunda estampa. El cotejo tanto de P como de P2 y M (BNE, R/33976), a cargo de Tanganelli, permitiría demostrar —primero con un enfoque genuinamente material— que

En P la cuenta del original [...] resultó muy ajustada, porque dicha estampa utiliza todos y cada uno de los folios de los 15 cuadernos. Lo más llamativo de este ejemplar —y suponemos que de dicha tirada— estriba en que sus escuetos preliminares ocupan las dos primeras hojas del pliego A, que, por consiguiente, no se dieron a los tórculos en una etapa posterior, o sea, una vez finalizada la impresión de los fascículos del volumen —el llamado “original impreso”—, como era lo habitual (aunque esta praxis constituyera una prescripción [...] únicamente en el reino de Castilla, donde había que cumplir con la rígida *Pragmática* de 1558). Debido a esta rara colocación de los preliminares (aprobación y licencia) en P, de antemano se hace de veras difícil, por no decir imposible, aceptar que una copia de esta tirada fuera el original impreso que se presentó ante el oficial R. Secanilla —conforme se lee debajo del *Imprimatur*—, después de que Miguel de Funes, en nombre del vicario general Juan Perat, concediera su licencia eclesiástica el 27 de julio de 1641. La única alternativa a esta explicación [...] es asumir que hubo una edición anterior a P —con toda probabilidad la príncipe: llamémosla P0—, donde, igual que en P2, el cuadernillo A empezaba con *El monstruo de Manzanares* y en el pliego final quedaban en blanco las dos últimas hojas. Un error mecánico fruto de un salto óptico presente en P —y transmitido a M, su *descriptus* dieciochesco— certifica que la tirada del ejemplar custodiado en la BNE se compuso a plana y renglón a partir de un impreso anterior (el perdido P0) y no del manuscrito del escribiente: [...] el cajista de P, en la cuarta línea de la p. 15, repitió las palabras “con un vivo placer en”, que ya cerraban el renglón anterior, en lugar de componer “de la esperanza que”. [...] Además, tenemos buenos motivos para sospechar que P sea en realidad una edición contrahecha: es decir, una de esas impresiones falsas que en ocasiones incluso sacaban los mismos editores a distancia de algunos años de la *princeps* y que solían presentar los preliminares resumidos y el texto comprimido, ocupando un menor número de páginas. [...] A fin de cuentas, los tipos de P parecen diferir de los que se empleaban en la susodicha oficina zaragozana y que sí se usaron para la impresión de P2; y tampoco se pase por alto la decoración gráfica que, en la misma portada,

precede al pie de imprenta en las dos ediciones, porque solo P2 luce la cenefa típica de las estampas de Pedro Lanaja (Bonilla Cerezo et al. 2019, ccvi-ccviii).

Aquí termina el andamiaje material, que sin duda nos ayudó muchísimo, pero no todo, a la hora de acometer la *constitutio textus*. Porque la principal novedad —creemos— de dicha edición estriba en hermanar la filología del texto impreso con el método genealógico. El hecho de que se pudiera descartar P como la *princeps* —una *collatio* material, pero *collatio* al fin: o mejor, al principio— no alcanza para atribuirle dicha condición a P2,

una *editio correcta* realizada asimismo a plana y renglón a partir de un modelo impreso —de nuevo y con toda probabilidad la príncipe— que presentaba la mayoría de los defectos de composición que pasarían luego a P: por lo general, deslices en la cuenta del original que se traducirían en varias palabras pegadas y abuso de abreviaciones en ciertos cuadernillos o, por el contrario, en páginas ‘abiertas’ (es decir, con abundantes blancos) en otros de los pliegos (Bonilla Cerezo et al. 2019, ccix).

La pregunta es: ¿bastarían estas noticias para argüir que el ejemplar de P no pertenece a la *princeps*? Sin duda. ¿Y para etiquetar como tal a P2? En modo alguno. Porque esos deslices de P2 que pasaron a P pudieron ser heredados antes por P2 a partir de uno o varios testimonios previos hoy perdidos (P0). Además, tampoco quedaría fijada así —ni con el auxilio del mejor de los “materialistas”— el tipo de familiaridad —¿vertical o ramificada?— entre P y P2. Lo único seguro, por ahora, es que ambas estampas comparten numerosos errores materiales, o sea, de composición. ¿Pero qué ocurre con los conceptuales? Es entonces cuando la estemática gana tanto protagonismo como razón.

Al margen de la discrepancia paratextual entre ambos impresos, que nos hizo pensar en una reducción de los preliminares de P0 en P, o bien en su expansión dentro de P2, con vistas a rellenar el espacio sobrante mediante el añadido de un cuadernillo inicial de ocho páginas —hipótesis menos probable: igual que la de una revisión de la tirada por Sanz del Castillo, pues no hay rastro de variantes de autor en P2—, ya ha quedado justificada —repito: materialmente— la dependencia de M respecto a P²⁶. ¿Pero qué hacer con P y P2? Solo vale una respuesta: procurar emparentarlos a través de sus errores conjuntivos y/o separativos.

Tanganelli evidenció que hay una serie bien consistente de corruptelas en toda la tradición (P, P2 y M); es decir, errores de arquetipo que deturpan de cabo a rabo el volumen y que confirman que ninguno de los tres impresos puede ser un ejemplar de la *princeps*. Comienza así a despejarse —¿no hay otra manera!— el papel, y sobre todo el lugar, de P2 dentro de este acervo. Por supuesto, habría que considerar que parte de esos fallos de P0 se remontaran al manuscrito del amanuense, ni que otros se produjesen de forma poligenética tanto en P como en P2 (Bonilla Cerezo, Bresadola, Giorgi y Tanganelli 2019, ccxii-xxxiii):

²⁶ Este fue el ejemplar utilizado por Cotarelo y Mori para resucitar la *Mojiganga* en 1908.

- 16.6 encaminada : encaminado P P2 M
25.13 a aquel florido : aquel florido (*haplografía*) P P2 M
28.12 y dejando : dexando P P2 M
49.11-12 el fin a que : el fin que P P2 M
59.18 tenido por venerable eremita : venerable tenido por eremita P P2 M
59.24 puesta : puesto P P2 M
66.11 y se salió : se salió P P2 M
68.3 atribución : atribucion P P2 M
86.6 Estaba Claudia : Estaba Laura P P2 M
90.23-24 al aseo y gala de la portadora el suyo : al aseo, y gala de la portadora al suyo P P2 M
91.19 la satisfizo : le satisfizo P P2 M
92.3 no solamente no pasaba : no solamente pasaba P P2 M
102.28 molestias : molestas P P2 M
103.4 no pasar adelante : pasar adelante P P2 M
103.17 tomaba : no tomaba P P2 M
106.10 iba haciendo : haziendo P P2 M
109.5 no cargándola : cargandola P M : cargandolo P2
110.24 acerarle : azelerar P : acelerar P2 M
112.10 haberse : haberle P P2 M
113.3 se quejaba : se quejaba P P2 : se quexa M
113.20 habían dado : auia dado P P2 M
116.10 en él el calumnioso : en el calumnioso (*haplografía*) P P2 M
116.11 uno y otro : unos y otros P P2 M
117.1 y por excusarle : y excusarle P P2 M
126.4 encerró : que encerró P P2 M
127.9 frauduloso : fraudaloso P P2 M
127.14 cadalecho : cadelecho P P2 M
148.11 hubiesen : huviesse P P2 M
149.2 vista : visto P P2 M
150.22 recibida : recibido P P2 M
142.13 las gracias de † ... † la merecedora : las gracias de la merecedora P P2 : las gracias de la meercedora M
154.21 festivo : festivoso P P2 M
159.15 puesto : pues lo P P2 M
159.16 necesaria : necessario P P2 M
170.19 el recato : del recato P P2 M
174.8 se habría : se auia P P2 M
180.20 imposición : inoposicion P P2 M
181.25 Ricardo : Gerardo P P2 M
183.2 viniese : no viniesse P P2 M
183.28 aun el rastro : aunque el rastro P P2 M

Varios gazapos de esta lista son de índole monogenética y un par de ellos meros despistes onomásticos:

en *El estudiante confuso* (86.6) se confunden los nombres de las primas que se disputan el amor de Leonardo, y así “Claudia” pasa a ser “Laura”; mientras que en la última novelita (181.25) el “trágico Ricardo” se convierte en el “trágico Gerardo” porque el atributo propició un lapsus del compondedor —o tal vez del copista—, quien tuvo que acordarse del famoso *Poema trágico del español Gerardo* (1628) de Gonzalo de Céspedes y Meneses. Este último ejemplo se nos antoja casi modélico: en teoría, el “trágico Gerardo” debería ser un error perfectamente enmendable; no obstante, pasó desapercibido justo porque se originó a partir de una asociación cultural (repetimos: no sabemos si del amanuense o del cajista de la príncipe) que lo vuelve invisible: en efecto, cualquier lector de la época podía interpretar dicho sintagma como una voluntaria ‘alusión literaria’ (Bonilla Cerezo et al. 2019, ccxiii).

Como he señalado, un error material de P pasó también a M —la repetición en la cuarta línea de la p. 15 del sintagma «con un vivo placer en», que cerraba en idéntico lugar el renglón anterior, en vez del correcto «de la esperanza que» (P2)—, pero nos deja mucho más tranquilos este catálogo de fallos monogenéticos de P compartidos por su *descriptus* dieciochesco:

No faltan los típicos errores por atracción, como “*determinaba* [...] a su determinación” por “*intentaba* [...] a su determinación” (*Quien bien anda, en bien acaba*, 51.15), “conocida nobleza y, con ventaja *conocida*, voluntad” por “conocida nobleza y, con ventaja *copiosa*, voluntad” (*El estudiante confuso*, 92.22-23), o “*animosos* ánimos” por “*alevosos* ánimos” (*La libertada inocente y castigo en el engaño*, 183.10). Los dos últimos ejemplos son escasamente visibles y hacen gala, en suma, de un grado nada despreciable de separatividad (respecto a P2). En cambio, pasa totalmente desapercibida —y se trata de una indiscutible innovación separativa— la corruptela “por ser de manera y en parte peligrosa”, en lugar de “por ser de mañana y en parte peligrosa” (*El monstruo de Manzanares*, 29.6). El elenco del resto de errores significativos es muy largo, y por más que la mayoría resulten más que patentes, se nos hace difícil imaginar que P2 los haya podido arreglar todos por conjetura u *ope codicum* (Bonilla Cerezo et al. 2019, ccxvi).

Llegados a este punto, la dependencia directa de M respecto a P era cosa hecha gracias al método del error común... aunque P2 continuaba en el alero. Lo único que podíamos saber es que no se trataba de la príncipe, en virtud del gran número de errores de arquetipo que P2 comparte con P (y su *descriptus* M); y que tampoco tuvo ascendencia sobre M, ya que no presenta ninguno de los errores privativos de P que desembocaron en aquella: partiendo, eso sí, de la premisa de que la cantidad (y a veces la dificultad) es lo bastante alta como para que el cajista los hubiese podido sanar por *divinitatio*.

Asimismo, no entrañó ningún problema la identificación de otro grupito de errores que M añadiría por su cuenta a los heredados de P. Señalamos apenas las lecciones críticas que, además, coinciden con P y P2 (Bonilla Cerezo, Bresadola, Giorgi y Tanganelli 2019, ccvii):

- 13.12-13 la dilación de sus efectos : de sus afectos M
 20.2 estrago : castigo M
 69.16 advocación : advocion M
 76.3 confirieron : consintieron M
 85.8 ruido del recado la cuidadosa : ruido la cuidadosa M
 86.4 prima : pinta M
 88.21 sería querer reiterar : sería reiterar M
 90.26 cartera : carta M
 111.20 espeso : *om.* M
 119.4 asentado : asseado M
 134.7 ausentado : ahuyentado M
 135.4 despeñado : desempeñado M
 142.18 de su cortés : descortès M
 179.22 fingido : fingiendo M
 182.22 dicho efecto : dichoso efecto M

Pero el estema (y la posición de P2) solo se insinuaría una vez que Tanganelli identificó dentro de ese impreso no tanto una notable diversidad de variantes — ampliaciones y supresiones de artículos, adverbios mono- o bisilábicos, simplificación de ditologías...: todos ellos achacables a la voluntad de su compondor, azorado por la cuenta del original y, por ello, con (casi) nulo valor estemático... pero altísimo peso ecdótico; en la medida en que también contribuyeron a generar errores poli- y monogenéticos en *loci* muy próximos²⁷—, sino un valioso ramillete de errores separativos respecto a P (y M). A saber:

Es indiscutible que muchos fallos poligenéticos se deberán achacar, sin dudarlo, al cajista; por lo menos los que se presentan como despistes involuntarios: haplografías, errores por atracción, *titulus* o grafemas ora añadidos, ora suprimidos. Pero cuentan asimismo en el debe del distraído compondor un par de corrupciones monogenéticas de P2, no fácilmente enmendables por conjetura, sobre las que es preciso detenerse enseguida por su valor separativo (respecto a P).

En *El monstruo de Manzanares* (35.6), P2 transmite “velicoso engaño” (con esta grafía) por “vicioso engaño”; se trata de un error flagrante, puesto que don Juan —que se parangona con Clitofonte, el prototipo del amante casto y desafortunado— ha sido víctima de un enredo lujurioso al que él mismo ha contribuido sin quererlo, causando, al fin y a la postre, la desfloración de la pobre Flora (*nomen omen*). En semejante contexto “belicoso” no encaja. Este es el fragmento con las variantes [no todas errores] de P2:

—¡Es posible, hado adverso, que, después de tantas calamidades de penas que he pasado y temerario me has opuesto en la solicitud de un tan breve [un breve P2] y no logrado gusto, traigas para remate y desdichado fin de ellas

²⁷ Remito al listado completo en Bonilla Cerezo, Bresadola, Giorgi y Tanganelli (2019: cccix-ccxxiii).

este cauteloso y pesado desasosiego que me ha de obligar a despeñarme en la determinación de la pérdida de mi honor, aunque para conmigo, si quiero librar [libertar P2] la vida del naufragio de este vicioso [belicoso P2] engaño, y que haya sido tan corta mi fortuna que en la primera intentada aventura haya tenido los azares de haber hecho ajena mano ramilletes de las flores, hasta entonces no ajadas, de aquel ambarino jardín, siendo más dichoso el robador de Leucipe que el amator de Clitofonte! (35.1-9).

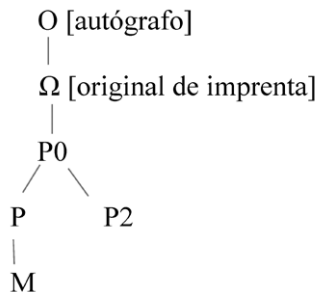
Aquí no se trata de la *ratio typographica* que exige llenar un texto demasiado abierto en la página con sinónimos de mayor extensión (como “libertar” en lugar de “librar”), porque en la misma se reduce “tan breve” a “breve”. Simplemente el componedor habrá leído mal su modelo; ahora bien, la alteración “belicoso” posee alto grado de separatividad, porque no es ni muy visible ni —sobre todo— fácil de subsanar *ex ingenio*.

Un ejemplo distinto es el que nos proporciona un fragmento de la cuarta novelita donde, en P2, menudean los recortes; aquí el corrector, o acaso el cajista, al no leer con atención la frase, se equivocó por considerar que “parte” podía reemplazar a “bastante” (116.8):

Y habiendo amanecido, oyendo el joven a su cuidadoso padre andar como solía, poniendo y quitando alhajas y trastes de una parte a otra, con un nuevo modo de enmienda en sus vagamundas acciones, en calzón y jubón le salió a ayudar a limpiar y componer lo que él vio [que vio P2] que era necesario, conque le agradó mucho y le dio a pensar que sería bastante [parte P2] la necesidad que Fernando habría pasado fuera de su casa quizá a reducirse a entender y ejercitarse [entender P2] en cualquier ejercicio, sin alcanzar en él el calumnioso modo con que lo hacía (116.4-10).

La corrupción no resulta nada manifiesta porque *parte* significa también “nueva razón o motivo con que se funda o persuade alguna proposición” (*Aut.*), y el texto de P2 “le dio a pensar que sería parte la necesidad” se podría interpretar de esta guisa: “comenzó a pensar que el motivo sería la necesidad”. En realidad, Valeriano espera aquí que la “apretura” experimentada por Fernando fuera de su casa haya sido “bastante” (es decir, ‘suficiente’) para moverlo a trabajar (Bonilla Cerezo, Bresadola, Giorgi y Tanganelli, 2019, ccxvii-ccxviii).

Apoyados sobre estos pilares, propusimos el siguiente estema:



Sin ocultar la dificultad para enjuiciar la multitud de variantes adiaforas entre P y P2; sobre todo las causas y objetivos de un puñado poco esperables dentro de sus respectivos contextos:

¿De verdad dan fe de amagos de un aproximativo *labor limae* realizado por el mismo corrector de P2? ¿O en algunos de estos *loci* nos las habemos con innovaciones de P (aunque no parezcan errores palmarios por atracción o trivializaciones)? ¿O, de nuevo, cabe incluso una remotísima posibilidad de que sean variantes de unos fantasmagóricos —y no demostrados— estados de la príncipe? Por más que no tengamos una respuesta rotunda y unívoca para estas preguntas, huelga insistir en que la fuerte ‘unidireccionalidad’ y el sistematismo de todas las correcciones de P2 nos lleva a considerar antieconómica la hipótesis de la presencia, dentro de dicha tradición, de variantes de autor o simplemente de estado de P0, mientras que juzgamos mucho más creíble que las adiaforas deriven de ese proceso de pulido al que el corrector de la edición revisada debió someter la página cada vez que los componedores reclamaban su atención. [...] Por este motivo, para la fijación textual hemos optado por no aceptar nunca como texto crítico las variantes equipolentes de P2, debido a la intensa y continua actividad de su corrector (Bonilla Cerezo, Bresadola, Giorgi y Tanganelli 2019, ccxvii-ccviii).

Considerando que ya he glosado los tipos de errores, solo se nos resistió un *locus* que tal vez ahora haya conseguido sanar a cabalidad:

142.11-14 Acabó el romance la hermosa dama, tan aplaudido de los oyentes cuanto el superior tono cantado; y como si jamás la hubiese conocido, don García le dio las gracias de † ... † la mercedora de alabanzas suyas y favor que había recibido.

Este pasaje parece estar deturpado. Podrían faltar una o dos palabras entre «de» y «la mercedora». Pero también resulta plausible un salto, por la analogía entre dos lexemas, durante la memorización de la perícopa por el cajista. Conjeturamos aquí «la ausencia del sintagma “la merced a”: “le dio las gracias de [la merced a] la mercedora”». Sin embargo, ya que la laguna es susceptible de varias enmiendas, y muy distintas entre sí, nos limitamos a indicar mediante las cruces el *locus corruptus* (Bonilla Cerezo, Bresadola, Giorgi y Tanganelli 2019, 142).

Me permito arriesgar que una buena enmienda podría ser «de [aquella merced a] la mercedora», fórmula registrada 25 veces en el CORDE, todas (menos dos) entre 1482 y 1625 y por novelistas como Garci Rodríguez de Montalvo (*Amadís de Gaula*, c. 1482), Mateo Alemán (*Segunda parte del Guzmán de Alfarache*, 1604), Miguel de Cervantes (*Novelas ejemplares*, 1613) o Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (*El caballero perfecto*, 1620). La estimo más hacedera que solo «la merced»; por el contexto, y también porque las dos aes (inicial y final) del adjetivo demostrativo («aquella»), junto con la desinencia («-lla») de este último, hubieron de contribuir a la caída de la *a* que regiría el complemento indirecto del sintagma «[a] la mercedora»; o sea, «aquella merced a la mercedora»; 24) *La quinta de Laura* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia): Christelle Grouzis Demory (Cas-

tillo Solórzano, 2014b) transcribió uno de los nueve ejemplares de la *princeps* (P: BNE, R/11516)²⁸, si bien para fijar el texto usaría también la de 1732 (M: Madrid, Pedro Joseph Alonso Padilla), de la cual curiosamente cotejó tres ejemplares más que de la de 1649: BNE, R/1484, R/18289, R/21083 y 2/23797. Se trata, con todo, de un trabajo sencillo, ya que los errores de P ofrecían pocas dificultades;

- 25) la *Navidad de Zaragoza* de Matías de Aguirre (Zaragoza, Juan de Ibar, 1654). Atribuida a Matías de Aguirre y Sebastián y a Matías de Aguirre del Pozo y Felices, María del Pilar Sánchez Laílla fijó el texto (Aguirre, 2020) a partir del testimonio de la Biblioteca de Humanidades María Moliner de Zaragoza (signatura R-157), careando asimismo los cinco de la BNE: R/160, R/4528, R/5011, R/7309 y R/11807²⁹. Su esmero le permitió hallar estados de impresión; de ahí que señalara «entre corchetes las reconstrucciones de parte del texto que no resultaban legibles o que faltaban en alguno de los ejemplares, como suele ser el caso de algunas acotaciones añadidas en aras de una mayor clarificación de la lectura» (Sánchez Laílla, 2020: cxcvii);
- 26) las *Navidades de Madrid* de Mariana de Caravajal y Saavedra (Madrid, Domingo García Morrás, a costa de Gregorio Rodríguez, 1663): de la príncipe se conservan 19 ejemplares³⁰, con la peculiaridad de que el de la BNE y el I-C-183 de la Biblioteca de Palacio presentan una portadilla: «NAVIDADES / DE / MADRID / EN NOCHES / ENTRETENIDAS, «ma poi il titolo e la 'Fe de erratas' consegnano 'y noches entretenidas'. L'esemplare di Palacio, inoltre, copre il titolo al f. 1 con un cartellino ristampato che dice NAVIDADES DE / D / EN NOCHES / ENTRETENIDAS» (Prato y Profeti 1988, 10). Aunque Manuel Serrano de Paz mencionó la existencia de otra publicada también por Morrás en 1668, nadie ha dado con ella (Prato y Profeti 1988, 11); de manera que solo cabe hablar de una segunda edición dieciochesca a cargo de Pedro José Alonso de Padilla (Madrid, 1728), de la cual han llegado hasta nosotros nueve testimonios, seis de ellos en la BNE (2-66796, 2-43802, 2-9512, R/4066, R/9710 y R/20407)³¹.

Hasta ahora se han publicado cuatro ediciones modernas de muy diversa laya: a) la concienzuda de Antonella Prato, que eligió como base el ejemplar R-15217 de la BNE, si bien Profeti lo cotejaría también con R/4932, R/12284 y R/4972, identificando variantes de estado (Carvajal 1988); b) la de Catherine Soriano, fundada exclusivamente sobre el R/4932 (Carvajal 1993); c) la de Dámaso Chicharro (Carvajal 2005); y d) la de la poetisa Ana Rossetti (Carvajal

²⁸ Según USTC, se conservan otras ocho copias en bibliotecas de Francia, Alemania, España y los Estados Unidos: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5022016>> (2024-10-28).

²⁹ El USTC registra otros diez en bibliotecas españolas, francesas, austríacas, italianas, británicas y norteamericanas: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5053583>> (2024-10-28).

³⁰ USTC: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5094357>> (2024-10-28).

³¹ Con la singularidad de incluir también un par de novelas de la *Navidad de Zaragoza* de Matías de Aguirre: *Lisardo* y *Ricardo y Riesgos del mar y de amar*.

2021). Hemos comparado la príncipe (P) con las tres primeras (Pr, S, Ch), ya que la cuarta no es filológica. Ninguna de ellas tuvo en cuenta los errores —ni las enmiendas *ope ingenii*— de la dieciochesca. Destacan asimismo las de *La industria vence desdenes*, por Evangelina Rodríguez Cuadros (1986, 235-279), y luego las de *Quien bien obra, siempre acierta*, *El esclavo de su esclavo* y *La industria vence desdenes*, de nuevo por Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés (1999, 395-506). Recomiendo como vara de medir la de Prato y Profeti.

Se registran problemas ¡ya desde el mismo título!, evocado de modos distintos en el frontis, la suma de la tasa de Pedro Hurtiz de Ipiña y la citada portadilla de los ejemplares R-15217 y I-C-183 («Navidades de Madrid [en] noches entretenidas», P) respecto a la fe de erratas y la suma del privilegio... ¡también de Hurtiz de Ipiña! («y noches», P), que se permitió una rarísima variante de legislador. ¿Qué debería editarse? Prato optó por separarse de su testimonio base, apostando por la lección de las portadas del resto («y noches»); mientras que Soriano no se anduvo con chiquitas al sincopar el frontis como «Navidades de Madrid». Si bien se mira, la solución de Pr resulta sensata, porque un error de ese calibre en el título pasa de castaño oscuro. Pero también barajamos que la colección de Caravajal, a la espera de obtener los paratextos civiles y eclesiásticos, fluctuase en una parte de su marbete: «y noches» *vs.* «en noches». Sorprende que en la tasa, el último preliminar en expedirse y a menudo también en estamparse, todavía figure «en noches entretenidas». Considero que en tales casos debería imponerse la fe de erratas (13 de agosto de 1663, rubricada por el licenciado Murcia de la Llana), sobre todo porque, en la licencia del ordinario, Pedro Palacios aludió a este libro solo como «Novelas» (“damos licencia para que se imprima un libro intitulado *Novelas* de doña Mariana de Caravajal») (Caravajal 1988, 33); y lo mismo haría fray Ignacio González en su aprobación («De orden de V. A., he visto un libro de *Novelas* de doña Mariana de Carvajal y Saavedra») (Caravajal 1988, 33).

Concluyo, pues, que mi *status quaestionis* ha descansado sobre cuatro premisas:

- 1) identificar un conjunto de errores que nos permitan o siquiera ayuden a definir una fenomenología dentro de la narrativa breve del Barroco: a fin de cuentas, los motivos por los cuales sus respectivos editores no siempre han logrado sanarlos durante la *constitutio textus*.
- 2) publicar que tanto la tradición manuscrita como la impresa comparten un mismo tipo de fallos, al margen de los privativos de cada uno de los actos de copia (manual) o composición (mecánica): haplografías, duplografías, homoioteleutos, etc.
- 3) contribuir a su enmienda en futuras ediciones, si las hubiere;
- 4) predicar la utilidad de la estemática allí donde no alcanza el credo materialista: hasta el punto trazar árboles bastante fiables a partir de los datos que otros colegas nos han brindado en sus aparatos, que, para más inri, fruto de su tendencia a huir de la *recensio* y de la *collatio* (de ediciones o ejemplares) como alma que lleva el diablo, tampoco son siempre el resultado de una ortodoxa aplicación de la tipofilología.

Bibliografía

- Aguirre, Matías de. 1654. *Navidad de Zaragoza*. Zaragoza: Juan de Ibar.
- Aguirre, Matías de. 2020. *Navidad de Zaragoza*, edición de María del Pilar Sánchez Laílla. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Arcos Pardo, María de los Ángeles. 2009. “Edición y estudio del *Teatro popular* de Francisco de Lugo y Dávila.” Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.
- Arellano Ayuso, Ignacio. 1985. “Ecdótica y hermeneútica: para el texto del *Lazarillo de Manzanares* de Juan Cortés de Tolosa.” *Notas y estudios filológicos* 2: 73-94.
- Arellano, Ignacio. 2001. “Introducción.” En Tirso de Molina, *Los tres maridos burlados*, ed. I. Arellano: 9-30. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos.
- Arnal de Bolea, Jacinto. 1636. *El forastero*. Cálcer: Antonio Galcerín.
- Arnal de Bolea, Jacinto. 2016. *El forastero*, ed. N. Usai. Madrid: Sial.
- Barella, Julia, y Mita Valvassori. 2019. Introducción a Alonso de Castillo Solórzano. *Jornadas alegres*, ed. J. Barella, y M. Valvassori, 9-46. Madrid: Sial Pigmalión.
- Bonilla Cerezo, Rafael. 2024. “Gustos y disgustos de la *divinatio* en las *Novelas a Marcia Leonarda*.” *Creneida. Anuario de literaturas hispánicas* 12: 180-205.
- Bonilla Cerezo, Rafael, Andrea Bresadola, Giulia Giorgi, y Paolo Tanganelli. 2019. Introducción a Andrés Sanz del Castillo, *Mojiganga del gusto en seis novelas*, ed. R. Bonilla Cerezo, A. Bresadola, G. Giorgi, y P. Tanganelli, xi-ccxxiii. Madrid: Sial Pigmalión.
- Bonilla Cerezo, Rafael, y Matteo Mancinelli. 2023. Introducción a Castillo Solórzano, Alonso de, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, ed. R. Bonilla Cerezo, y M. Mancinelli, 11-157. Madrid: Sial.
- Botta, Patrizia, coord. 2005. *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*. Módena: Mucchi.
- Bradbury, Jonathan. 2014. “La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII.” *Edad de Oro* 33. 211-24.
- Bradbury, Jonathan. 2019. Introducción a Baltasar Mateo Velázquez, *El filósofo del aldea*, ed. J. Bradbury, 11-41. Madrid: Sial.
- Bradbury, Jonathan. 2023. “Hacia una nueva datación de la tercera edición de *El filósofo del aldea* del Alférez Baltasar Velázquez.” En *El discurso paratextual en la novela cota del Barroco*, coords. I. García Aguilar, y R. Bonilla Cerezo, 321-35. Madrid: Sial Pigmalión.
- Bresadola, Andrea. 2011. Introducción a Francisco de Quintana, *Experiencias de amor y fortuna*, ed. A. Bresadola, 8-104. Sevilla: UNIA.
- Bresadola, Andrea. 2020. Introducción a Alonso de Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra*, ed. A. Bresadola, 11-103. Madrid: Sial Pigmalión.
- Carvajal y Saavedra, Mariana de. 1663. *Navidades de Madrid*. Madrid: Domingo García Morrás.
- Carvajal y Saavedra, Mariana de. 1986. “La industria vence desdenes.” En *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, ed. E. Rodríguez Cuadros, 235-79. Madrid: Castalia.
- Carvajal y Saavedra, Mariana de. 1988. *Navidades de Madrid*, ed. A. Prato; intr. M. G. Profeti. Milán: FrancoAngeli.
- Carvajal y Saavedra, Mariana de. 1999. “*Quien bien obra siempre acierta*, *El esclavo de su esclavo*, *La industria vence desdenes*.” En *Entre la rueda y la pluma. Novelas de mujeres en el Barroco*, coords. E. Rodríguez Cuadros, y M. Haro Cortés, 409-510. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Carvajal y Saavedra, Mariana de. 1993. *Navidades de Madrid*, ed. C. Soriano. Madrid: Castalia.

- Carvajal y Saavedra, Mariana de. 2005. *Navidades de Madrid*, ed. D. Chicharro. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- Carvajal y Saavedra, Mariana de. 2021. *Navidades de Madrid. Noches entretenidas*, ed. A. Rossetti. Madrid: Libros de las Malas Compañías.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1626. *Jornadas alegres*. Madrid: Juan González.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1627. *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*. Madrid: Luis Sánchez.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1628. *Escarmientos de amor moralizados*. Sevilla: Manuel Sande.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1629. *Lisardo enamorado*. Valencia: Juan Crisóstomo Gárriz.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1631. *Noches de placer*. Barcelona: Sebastián Cormellas.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1634. *Fiestas del jardín*. Madrid: Silvestre Esparsa.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1640-1641. *Los alivios de Casandra*. Barcelona: Jaime Romeu.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1649. *La quinta de Laura*. Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1732. *La quinta de Laura*. Madrid: Pedro Joseph Alonso Padilla.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1906. *La niña de los embustes*, ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Viuda de Rico.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1906. *Noches de placer*, ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Viuda de Rico.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1908. *Tardes entretenidas*, ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1909. *Jornadas alegres*, ed. E. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1909. *Las harpías en Madrid y Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 2014a. *Noches de placer*, ed. G. Giorgi. Madrid: Sial.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 2014b. *La quinta de Laura*, ed. C. Grouzis Demory. Madrid: Verbum.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 2019a. *Jornadas alegres*, ed. J. Barella, y M. Valvassori. Madrid: Juan González.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 2019b. *Fiestas del jardín*, ed. J. L. Fuentes Nieto. Madrid: Sial Pigmalión.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 2020. *Los alivios de Casandra*, ed. A. Bresadola. Madrid: Sial Pigmalión.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 2021. *Los amantes andaluces*, ed. M. Mulas. Madrid: Sial Pigmalión.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 2023. *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, ed. R. Bonilla, y M. Mancinelli. Madrid: Sial Pigmalión.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 2024. *Lisardo enamorado*, ed. G. Giorgi. Madrid: Sial Pigmalión.
- Cervantes, Miguel de. 1915. *Novelas ejemplares*, ed. F. Rodríguez Marín. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cervantes, Miguel de. 1922-25. *Novelas ejemplares*, ed. R. Schevill, y A. Bonilla. Madrid: Gráficas reunidas.

- Cervantes, Miguel de. 1980. *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 1982. *Novelas ejemplares*, ed. J. B. Avalor-Arce. Madrid: Castalia.
- Cervantes, Miguel de. 1983. *Novelas ejemplares*, ed. J. Rodríguez-Luis. Madrid: Taurus.
- Cervantes, Miguel de. 1996. *Novelas ejemplares*, edición ed. A. Rey Hazas, y F. Sevilla Arroyo. Madrid: Espasa.
- Cervantes, Miguel de. 2013. *Novelas ejemplares*, ed. J. García López. Madrid: Real Academia Española.
- Cervantes, Miguel de. 2015. *Novelas ejemplares*, ed. J. Montero Reguera. Barcelona: Penguin Clásicos.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de. 1906. *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Viuda de Rico.
- Coppola, Leonardo. 2025. Introducción a Matías de los Reyes, *El Menandro*, ed. L. Coppola, 11-180. Madrid: Sial Pigmalión.
- Cortés de Tolosa, Juan. 1617. *Discursos morales*. Zaragoza: Juan de Lanaja.
- Cortés de Tolosa, Juan. 1620. *Lazarillo de Manzanares*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Cortés de Tolosa, Juan. 1974. *Lazarillo de Manzanares*, ed. G. E. Sansone. Madrid: Espasa Calpe.
- Cortés de Tolosa, Juan. 1984. *Lazarillo de Manzanares*, ed. Á. Valbuena Prat. Madrid: Club Internacional del Libro.
- Cortés de Tolosa, Juan. 1990. *Lazarillo de Manzanares*, ed. M. Zugasti. Barcelona: PPU.
- Cortés de Tolosa, Juan. 2001. *Lazarillo de Manzanares*. En *La novela picaresca*, ed. F. Sevilla Arroyo, 827-64. Madrid: Castalia.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1906. *Novelas de Miguel Moreno y del alférez Baltasar Mateo Velázquez*. Madrid: Viuda de Rico.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1907-9. *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, 2 vols. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Casa Editorial Bailly/Baillier.
- Del Val, Joaquín. 1953. *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III. Barcelona: Barna.
- Fahy, Conor. 1998. *Saggi di bibliografia testuale*. Padua: Antenore.
- García de Enterría, María Cruz. 1983. *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- García López, Jorge. 2013. "Miguel de Cervantes y las *Novelas ejemplares*." En Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, 717-88. Madrid: Real Academia Española.
- Gaskell, Philip. 1999. *Nueva introducción a la bibliografía material*, trad. C. Fernández Cuartas, y F. Álvarez Álvarez. Gijón: Trea.
- Giorgi, Giulia. 2014. Introducción a Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, ed. G. Giorgi, 9-68. Madrid: Sial Pigmalión.
- Gómez Moral, Alba. 2018. "De *La culebra de oro*. Para algunos al Para algunos de Matías de los Reyes: del manuscrito original de imprenta al impreso." Tesis doctoral. UNED.
- González Ramírez, David. 2010. Introducción a Francisco de la Cueva, *Mojiganga del gusto*, ed. D. González Ramírez, xi-lxxxii. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- González Ramírez, David. 2012. "Una novela corta del Siglo de Oro rescatada: *La desdichada en la constancia* (Madrid, 1624) de Miguel Moreno." *Voz y Letra* 23, 1: 25-66.
- Laguna Fernández, Juan. 2017. "Historia ejemplar de las dos constantes mujeres españolas (1635) de Luis Pacheco de Narváez. Texte et contextes." Tesis doctoral. Université de Toulouse.

- Laplana Gil, José Enrique. 2009. "Novelas ejemplares, Miguel de Cervantes." En *Diccionario filológico de literatura española siglo XVI*, coords. D. Gavela García, P. C. Rojo Alique, y P. Jauralde Pou, 183-90. Madrid: Castalia.
- Lepe García, María Rocío. 2022. Introducción a Francisco de Quintana, *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. M. R. Lepe García, 13-110. Madrid: Sial Pigmalión.
- Lida de Malkiel, María Rosa. 1976. *El cuento popular y otros ensayos*. Buenos Aires: Losada.
- Lugo y Dávila, Francisco de. 1622. *Teatro popular. Novelas morales*. Madrid: Viuda de Fernando Correa Montenegro.
- Lugo y Dávila, Francisco de. 1906. *Teatro popular: novelas morales*, ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Viuda de Rico.
- Mancinelli, Matteo. 2019. "La quinta de Diana (1627), novela corta de Alonso de Castillo Solórzano: transmisión textual y filiación de impresos." *Criticón* 136: 5-21.
- Mancinelli, Matteo. 2022. "La tradición impresa de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, 1648)." *Rilce* 38, 1: 171-90.
- McKerrow, Ronald B. 1998. *Introducción a la bibliografía material*. Madrid: Arco Libros.
- Molina, Tirso de. 1624. *Cigarrales de Toledo*. Madrid: Luis Sánchez.
- Molina, Tirso de. 1630. *Cigarrales de Toledo*. Madrid: viuda de Luis Sánchez.
- Molina, Tirso de. 1631. *Cigarrales de Toledo*. Barcelona: Gerónimo Margarit.
- Molina, Tirso de. 1994. *Cigarrales de Toledo*, ed. M. P. Palomo, y I. Prieto. Madrid: Turner.
- Molina, Tirso de. 1996. *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez Fernández. Madrid: Luis Sánchez.
- Montero Reguera, José. 2006. "El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)." *Lectura y signo* 1: 165-75.
- Montreal, Miguel de. 1709. *Engaños de mujeres y desengaños de los hombres*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga.
- Moreno, Miguel. 1624. *La desdicha en la constancia*. Madrid: Juan González.
- Mulas, Margherita. 2021. Introducción y notas a Alonso de Castillo Solórzano, *Los amantes andaluces*, ed. M. Mulas, 9-81. Madrid: Sial Pigmalión.
- Novelas amorosas de los mejores ingenios de España*. 1648. Zaragoza: Pedro Vergés.
- Pacheco de Narváez, Luis. 1635. *Historia ejemplar de las dos constantes mujeres españolas*. Madrid: Imprenta del Reino.
- Pacheco de Narváez, Luis. 1744. *Historia ejemplar de las dos constantes mujeres españolas*. Sevilla: Imprenta de Antonio Espinosa de los Monteros.
- Pérez de Montalbán, Juan. 1624. *Sucesos y prodigios de amor*. Madrid: Juan González.
- Pérez de Montalbán, Juan. 1626a. *Sucesos y prodigios de amor*. Madrid: Luis Sánchez.
- Pérez de Montalbán, Juan. 1626b. *Sucesos y prodigios de amor*. Bruselas: Huberto Antonio.
- Pérez de Montalbán, Juan. 1628. *Sucesos y prodigios de amor*. Madrid: Juan González.
- Pérez de Montalbán, Juan. 1633. *Sucesos y prodigios de amor*. Sevilla: Andrés Grande.
- Pérez de Montalbán, Juan. 1635. *Sucesos y prodigios de amor*. Tortosa: Francisco Martorell.
- Pérez de Montalbán, Juan. 1992. *Sucesos y prodigios de amor*, ed. L. Giuliani. Barcelona: Montesinos.
- Pérez de Montalbán, Juan. 1999. *Obra no dramática*, ed. J. E. Laplana Gil. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Piña, Juan de. 1624. *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*. Madrid: Juan González.
- Piña, Juan de. 1627. *Varias fortunas*. Madrid: Juan González.
- Piña, Juan de. 1907. *Casos prodigiosos y cueva encantada*, ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Imprenta Ibérica.

- Piña, Juan de. 2021. *Varias fortunas*, ed. M. J. Moreno Prieto. Madrid: Sial Pigmalión.
- Prato, Antonella, y Maria Grazia Profeti. 1988. Introducción a Mariana de Caravajal y Saavedra, *Navidades de Madrid*. Milán: FrancoAngeli.
- Presotto, Marco. 2007. Introducción biográfica y crítica a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto, 11-35. Madrid: Castalia.
- Profeti, Maria Grazia. 1982. *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán, addenda e corrigenda*. Verona: Istituto di lingue e letterature straniere di Verona.
- Quevedo, Francisco de. 1993. *Antología poética*, ed. P. Jauralde Pou. Madrid: Espasa Calpe.
- Quintana, Francisco de. 1626. *Experiencias de amor y fortuna*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Quintana, Francisco de. 1627. *Historia de Hipólito y Aminta*. Madrid: Viuda de Luis Sánchez.
- Quintana, Francisco de. 2011. *Experiencias de amor y fortuna*, edición de Andrea Bresadola. Sevilla: Unia.
- Quintana, Francisco de. 2022. *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. M. R. Lepe García. Madrid: Sial.
- Real Academia Española. 1726-37. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Francisco Hierro.
- Real Academia Española. Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<https://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- Reyes, Matías de los. 1636. *El Menandro*. s. l.: Francisco Pérez de Castilla.
- [Reyes, Matías de los]. 1637. *La culebra de oro. Para algunos*. sign. MSS/6521. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Reyes, Matías de los. 1640. *Para algunos*. Madrid: Viuda de Juan Sánchez.
- Reyes, Matías de los. 1909. *El Menandro*, ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de Bibliófilos Españoles.
- Reyes, Matías de los. 2025. *El Menandro*, ed. L. Coppola. Madrid: Sial Pigmalión.
- Rico Manrique, Francisco. 2000. "Crítica textual y tradición impresa (para la edición de *La Celestina*)." En *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, coords. F. Rico Manrique, P. Andrés Escapa, y S. Garza Merino, 223-41. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rico Manrique, Francisco, y Francisco Lobera. 2000. "El problema textual." En Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. F. J. Lobera et. al., ccxxviii-ccxxxi. Barcelona: Crítica.
- Rico Manrique, Francisco. 2004. *En torno al error: copistas, tipógrafos, filologías*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Rico Manrique, Francisco. 2005. *El texto del Quijote: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rico Manrique, Francisco, Pablo Andrés Escapa, y Sonia Garza Merino, coords. 2000. *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ripoll, Begoña. 1991. *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Robles, Isidro de. 1666. *Varios efectos de amor en once novelas ejemplares, nuevas y nunca vistas ni impresas*. Madrid: Isidro de Robles.
- Robles, Isidro de. 1692. *Varios efectos de amor en once novelas ejemplares, nuevas y nunca vistas ni impresas*. Madrid: Lorenzo García.
- Robles, Isidro de. 1760. *Varios prodigios de amor*. Barcelona: Ángela Martí.
- Rocchi Barbotta, María Clara. 1965-1966. "Fuentes de la novela del Cigarral Quinto de los Cigarrales de Toledo." *Estudios* 70: 411-40; 72: 81-115.

- Rodríguez Cuadros, Evangelina. 1986. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid: Castalia.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, y Marta Haro Cortés. 1999. Introducción a María de Zayas, Leonor de Meneses, y Mariana de Carvajal y Saavedra, *Entre la rueca y la pluma. Novelas de mujeres en el Barroco*, coords. E. Rodríguez Cuadros, y M. Haro Cortés, 7-118. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rodríguez Rodríguez, Begoña. 2014. *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1620. *El caballero perfecto*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Sánchez Lailla, María del Pilar. 2020. Introducción a Matías de Aguirre. *Navidad de Zaragoza*, ed. M. P. Sánchez Lailla, xiii-cxcvii. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Sanz del Castillo, Andrés. 1641. *Mojiganga del gusto en seis novelas*. Zaragoza: Pedro Lanaja Lamarca.
- Sanz del Castillo, Andrés. 1908. *La moji-ganga del gusto en seis novelas*, ed. E. Cotarelo y Mori. Madrid: Viuda de Rico.
- Sanz del Castillo, Andrés. 2019. *Mojiganga del gusto en seis novelas*, ed. R. Bonilla Cerezo, A. Bresadola, G. Giorgi, y P. Tanganelli. Madrid: Sial Pigmalión.
- Sevilla Arroyo, Florencio. 2006. “El texto definitivo del *Quijote*, según Cervantes.” *Edad de Oro* 25: 581-606.
- Sevilla Arroyo, 2008; “La cuenta del original en el primer *Quijote*: consecuencias textuales.” *Anuario de Estudios Cervantinos* 4: 69-104.
- Sevilla Arroyo, Florencio. 2009. “La intervención de la imprenta en el texto del tercer *Quijote* de Cuesta (1608).” *Edad de Oro* 28: 359-400.
- Treviño Salazar, M.ª Elizabeth. 2018. “Estudio y edición de la parte segunda del “Sarao y entretenimiento honesto” (1647) de María de Zayas y Sotomayor.” Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Trovato, Paolo. 1991. *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*. Bolonia: il Mulino.
- Trujillo, José Ramón. 2012. “Apuntes para una colección de narrativa barroca.” En *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685)*. *Studia in honorem prof. Anthony Close*, coords. R. Bonilla Cerezo, B. Rodríguez, y J. R. Trujillo, 185-211. Madrid: Sial.
- University of St Andrews. *The Universal Short Title Catalogue* (USTC). <<https://www.ustc.ac.uk/>>.
- Usai, Nicola. 2016. “Introducción.” En Jacinto Arnal de Bolea. *El forastero*, ed. N. Usai: 11-112. Madrid: Sial.
- Vázquez Fernández, Luis. 1996. Introducción biográfica y crítica a Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez Fernández: 26-90. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de. 1621a. *La Filomena*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Vega, Lope de. 1621b. *La Filomena*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- Vega, Lope de. 1614. *La Circe*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Vega, Lope de. 1777. *Colección de las obras sueltas de Lope*. Madrid: Antonio de Sancha.
- Vega, Lope de. 1913. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. J. D. Fitz-Gerald, y L. A. Fitz-Gerald. Erlangen: Junge & Sohn.
- Vega, Lope de. 1947. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. de Riquer. Barcelona: Horta.
- Vega, Lope de. 1968. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico. Madrid: Alianza.
- Vega, Lope de. 1969. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. J. M. Blecua. Barcelona: Planeta.
- Vega, Lope de. 1991. *Novelle per Marzia Leonarda, La Dorotea*, trad. M. G. Profeti. Venecia: Marsilio.

- Vega, Lope de. 1998. *Obras completas. Pastores de Belén, Novelas a Marcia Leonarda, La Dorotea*, ed. D. McGrady. Madrid: Biblioteca Castro.
- Vega, Lope de. 2002. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de. 2003. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. J. Barella. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vega, Lope de. 2007. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto. Madrid: Castalia.
- Velázquez, Baltasar Mateo. 1625. *El filósofo del aldea*. Madrid: Diego Flamenco.
- Velázquez, Baltasar Mateo. 2019. *El filósofo del aldea*, ed. J. Bradbury. Madrid: Sial.
- Zayas y Sotomayor, María de. 1950. *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y Entretenimiento honesto*, ed. A. González de Amezúa. Madrid: RAE.
- Zayas y Sotomayor, María de. 1993. *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y Entretenimiento honesto*, ed. A. Yllera. Madrid: Cátedra.
- Zayas y Sotomayor, María de. 2000. *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. J. Olivares. Madrid: Cátedra.
- Zayas y Sotomayor, María de. 2017. *Honesto y entretenido sarao*, ed. J. Olivares. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Asedio estemático y tipofilológico a la primera narrativa (1612-1623) de Salas Barbadillo

Marta Fabbri

Se ha cumplido ya un lustro desde que Manuel Piqueras Flores (2020, 421-42) volviese sobre las tradiciones textuales de los impresos de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (Madrid, 1581-1635), cosmógrafo, novelista, versificador, dramaturgo y tardío ujier de saleta de doña Isabel de Borbón. Resuelto a mostrar las lagunas críticas y bibliográficas que ha venido sufriendo su notable corpus, denunció que el favor que Salas se granjeara entre sus coetáneos no es asimilable en absoluto a su fortuna a partir el Barroco, ya que muchos de sus libros siguen hoy durmiendo el sueño de los justos. Más todavía: solo en contadas ocasiones se los ha abordado con el debido rigor filológico; de ahí que ahora el Proyecto *Estudio y edición crítica de las Obras completas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano*¹ se haya propuesto editarlas como el método (de Lachmann) manda.

Sin ánimo de repetir aquí lo señalado por Piqueras Flores, salta a la vista que los especialistas solo han atendido ecdóticamente cinco de los veintiún títulos del polígrafo madrileño (sin incluir las reediciones). El susodicho quinteto compren-

¹ El presente artículo se inscribe dentro del Proyecto de Generación de Talento del MICINN: *Estudio y edición crítica de las Obras completas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano* (PID2021-123533NB-I00). Agradezco a Rafael Bonilla Cerezo (UCO / UNIFE) la concienzuda corrección de este trabajo y a Andrea Baldissera (Università del Piemonte Orientale) su ayuda a la hora de embridar a la «haquilla».

Marta Fabbri, University of Ferrara, Italy, fbbmrt1@unife.it, 0000-0002-0340-3695

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marta Fabbri, *Asedio estemático y tipofilológico a la primera narrativa (1612-1623) de Salas Barbadillo*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.10, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 205-230, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

de las ediciones de: 1) las dos partes de *El caballero puntual* (1614-19), a cargo de José Enrique López Martínez, secuela de su tesis doctoral, dirigida por Francisco Rico Manrique (Universitat Autònoma de Barcelona) y publicada en los Anejos de la Biblioteca Clásica de la RAE (Salas Barbadillo 2016); 2) la *Corrección de vicios* (1615), cuidada para la colección *Prosa barroca* por Manuel Piqueras Flores y David González Ramírez (Salas Barbadillo 2019), quienes se esforzaron en «restaurar algunas lecturas dudosas [...] con la idea de presentar un texto pulcramente editado, [añadiendo] un cuerpo de notas [...] y una introducción en la que se remarca la novedad editorial que supuso en 1615 la aparición de una colección de novelas enmarcadas» (Piqueras Flores 2020, 428); 3) la *Casa del placer honesto* (1620), objeto de la tesis que, bajo la guía de José Ramón Trujillo Martínez (Universidad Autónoma de Madrid), María Dolores Marrón Guareño defendió en 2021; y *El necio bien afortunado* (1621a) y *El sagaz Estacio, marido examinado* (1621b), ambas dentro de la tesis de Armine Manukyan (2019), que dirigió Carlos Mata Induráin (Universidad de Navarra) y se defendió en 2012. Sumaremos por fin la doble edición de *La hija de Celestina* (1612) y *La ingeniosa Elena* (1614) que quien suscribe, tutelada por Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, última en el marco del citado proyecto del MICINN; y la dupla en el haber de Enrique García Santo-Tomás: *La hija de Celestina* (Salas Barbadillo 2008) y *Don Diego de noche* (1623) (Salas Barbadillo 2013), ambas publicadas por Cátedra y basadas en sus respectivas príncipes.

Entre estas, tres no tardarían en llamar la atención de George Ticknor a mediados del siglo XIX. El hispanista norteamericano sostuvo que *La hija de Celestina* (1612) era «una de las primeras y mejores [narraciones]» (Ticknor 1854, 337); el *Caballero perfecto* una «novela filosófica, con sus puntas y ribetes de caballerescas, [destinada a] presentar a la juventud española un ejemplo moral y político en el modelo ideal de un caballero perfecto» (Ticknor 1854, 338); y la *Casa del placer honesto* «una prueba más de la [ductilidad] del talento de su autor» (Ticknor 1854, 338). Nosotros también sondearemos aquí las otras dos, con el propósito de reivindicar una perogrullada que todavía hay quien se obstina en negar: los beneficios del método lachmanniano (en alianza con la tipofilología) a la hora de editar impresos de la Edad de Oro.

1. *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena*

El cambio de título y la inserción de materiales de diverso género que convirtieron *La hija de Celestina* (1612) en *La ingeniosa Elena* (1614) no bastan a la hora de separar los dos textos de un modo tan categórico como para sugerir que el segundo se compusiese *ex novo* o, al contrario, que se ciñera a una reedición con variantes de autor. De ahí la pertinencia de una doble edición de esta novela con sendas redacciones, utilísimas para mostrar la sinergia (con sus lindes) entre el método del error común, la filología del texto impreso y la filología de autor.

En menos de un lustro, *La hija de Celestina* daría pábulo a tres ediciones: las dos primeras se estamparon en 1612, por el taller zaragozano de la viuda de Lucas Sánchez (Z) y por el ilerdense de Luis Manescal (L), mientras que la terce-

ra saldría de la tipografía milanesa de Giovan Battista Bidelli en 1616 (Mi). Por el contrario, *La ingeniosa Elena* (1614) solo se puso en letras de molde gracias a las prensas madrileñas de Juan de Herrera (M), si bien, más de un siglo después (1737), resucitaría en el negocio que el librero Pedro José Alonso y Padilla (Pad) regentaba en la capital.

De Z se conservan hoy doce ejemplares: Madrid, BNE, R/13429 (Z₁); Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, R 7-9-27 (Z₂); Londres, British Library, 12490.a.16. (Z₃); Lisboa, Academia das Ciências, 11 3 8 42 (Z₄); Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, 13-51-A-34 (Z₅); Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 72.Z.154 (Z₆); Varsovia, Jagiellonian Library (Z₇); Nueva York, Hispanic Society, PQ 6431 .S2 H5 1612 c. 1 (Z₈), PQ 6431 .S2 H5 1612 c. 2 (Z₉); Fráncfort del Meno, Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Spl 1931/418 (Z₁₀); París, BnF, RES-Y2-2346 (Z₁₁); Troyes, Médiathèque de l'Agglomération Troyenne, bb.16.3838 Belles-lettres (Z₁₂); de los cuales he consultado los diez primeros.

El número de testimonios supervivientes de L se reduce a cuatro: Madrid, BNE, R/13395 (L₁); Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, XIV f2 1.5 (L₂); Copenhague, Kongelige Bibliotek, 177:1, 232 02021 (L₃); Blois, Bibliothèque Abbé Grégoire, S 445 (L₄). Solo han pasado por mis manos el español, el italiano y el danés.

El número de copias de M asciende a nueve: Madrid, BNE, R/13434 (M₁); Londres, British Library, 12489.a.16. (M₂); París, Bibliothèque de l'Arsenal, 8-BL-29512 (M₃); Bordeaux, Bibliothèque Municipale, B 8786 (M₄); Nueva York, Hispanic Society, PQ 6431 .S2 H5 1614 c. 1 (M₅), PQ 6431 .S2 H5 1614 c. 2 (M₆); Rouen, Bibliothèque Municipale, Mt p 8099 Fonds Cas (M₇); París, Bibliothèque Mazarine, 8°45024 (M₈); París, BnF, Y2-11003 (M₉). Hasta la fecha, he cotejado los seis primeros. La *ratio* que apliqué para Mi y Pad es distinta: por tratarse de sendos *descripti*, limité la colación a un par de ejemplares de la BNE: R/13478 y U/1171, respectivamente².

² De Mi se conservan once ejemplares: Madrid, BNE, R/13478 (Mi₁); Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 34. S.A.28.3 (Mi₂); Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 133-1/2#Beibd.1 (Mi₃); Tubinga, Universitätsbibliothek, Dh 113 (Mi₄); Nueva York, Hispanic Society, PQ 6431 .S2 H5 1616 (Mi₅); Oxford, Bodleian Library, nn.17.24 (Mi₆); Padua, Biblioteca del Seminario, 600.ROSSA.K.5x-35.c (Mi₇); Fráncfort del Meno, Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, spl 1931/440 Nr 2 (Mi₈); París, Bibliothèque Mazarine, 8° 22133 B (Mi₉), 8° 44915 (Mi₁₀); Maguncia, Wissenschaftliche Stadtbibliothek, VI f 55, Nr. 2 (Mi₁₁). De Pad, veinte: Madrid, BNE, U/1171 (Pad₁), R/1442 (Pad₂), R/8835 (Pad₃), R/16274 (Pad₄), R/16297 (Pad₅), R/18380 (Pad₆); Tubinga, Universitätsbibliothek, Dk IV 209 (Pad₇); Viena, Österreichische Nationalbibliothek, *38.Dd.32 (Pad₈); Viena, Hauptbibliothek, I-184488 (Pad₉); Zúrich, Zentralbibliothek Zürich, AX 6404 (Pad₁₀); París, Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne, VCM 6= 14233 (Pad₁₁); Madrid, Universidad Complutense, BH FLL 29732 (Pad₁₂); Londres, British Library, 1072.f.9. (Pad₁₃); Londres, Senate House Library, [E.P.] XPM (Pad₁₄); Sevilla, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, H RA/0077 (Pad₁₅); Tarragona, Universitat Rovira i Virgili CRAI, R162-10 (Pad₁₆); Cambridge, Houghton Library (Harvard University), Span 5331.3.31.3 (Pad₁₇); Austin, University of Texas Libraries, -S- GZ 863 SA31I (Pad₁₈); East Lansing, Michigan State University Libraries, XX PQ6431.S2 I5 1737 (Pad₁₉); Pensilvania, Paterno Library, PQ6431.S2H5 1737 (Pad₂₀).

La materialidad de dicho acervo nos obliga a una reflexión acerca de la *princeps* de *La hija de Celestina*³. Desde Salvá y Mallén (1872, 180), los especialistas han solido juzgar que Z coincide con la primera edición de la novela⁴; sin embargo, para excluir su descendencia de la otra de 1612 (L) es necesario acudir al método de los errores comunes. Hasta donde alcanzamos, Leetch (1978, cix) fue el pionero en comparar las dos estampas; y basándose sobre todo en los preliminares, sostuvo que L es copia de Z:

From Francisco de Segura's prologue, we recall that Salas gave the manuscript to Segura while Salas was in Zaragoza. All of the preliminaries in Z were signed in that city, which was one of the important Spanish printing sites in the seventeenth century. Moreover, it seems unlikely that Segura or Salas would have left an important printing site in favor of having the work printed in Lérida, a site of secondary importance. The *aprobación* included in L but missing in Z was signed in Lérida two months after the last preliminary signed in Zaragoza. Based on this conclusion, the *stemma* would be:

$$\begin{array}{c} \alpha \\ | \\ Z \\ | \\ L \end{array}$$

Casi una década después, Costa Ferrandis (1985, 24), además de examinar los paratextos —que también «anuncian la ventaja de Zaragoza (Z) sobre Lérida (L)»— consideraría que «es más fiable un análisis textual». El filólogo detectó una copiosa serie de diferencias que —si bien mínimas— sugerían que se trataba de dos impresiones distintas (y no de dos emisiones). Su estrecha relación vendría a ratificarse no tanto por las semejanzas en la puntuación y los preliminares, sino gracias a un par de errores conjuntivos:

Fol. 40 Z y L dan fol. 46.

Fol. 49, línea 19 «Quisiera abrir una puerta, si la ocasión la diera las llaves, por donde huylle el rostro para toda la vida. Amargóle y hizosele la boca áspera con aquel pessado subsidio de subjeción... Desta opinión fue siempre la venerable Méndez : ...Desta opinión fue siempre *la diera las llaues por donde huylle el rostro para toda la vida desta opinión fue siempre la venerable...*» Z L M(ilán)

A la izquierda de los dos puntos figura la lección de *Ma*(drid), 1614 (Salas Barbadillo 1985, 24).

³ En Z y L —dos impresos en doceavo— los preliminares se insertaron en el cuadernillo A; lo cual nos ha inducido a sospechar que ninguna de las dos coincide con la *princeps*. No profundizaremos aquí sobre la conjetura de una príncipe perdida, dado que no incide sobre la reconstrucción de la genealogía ni sobre la *restitutio*. Véase Fabbri (2025a).

⁴ Solo para los traductores de Ticknor (1854, 548), Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, la primera edición era la impresa el mismo año en Lérida.

Dejando a un lado el primero de ellos —claramente poligenético—, el segundo sí que pasa por ser monogenético, aunque se trate de un despiste óptico de veras clamoroso, secuela de las dinámicas propias de la duplografía. Asimismo nos topamos aquí con una variante que en otro lugar hemos definido como un arreglo del propio Salas (Fabbri 2025b, 152-6).

[fols. 49r-v] De esta opinión fue siempre la venerable Méndez : Desta opinion fue siempre la diera las llaues por donde huylle el rostro para toda la vida. Desta opinion fue siempre la venerable Mendez Z L Mi (*duplografía*)

Texto crítico de *La hija de Celestina*

Quisiera abrir una puerta, si la ocasión la diera las llaves, por donde huirle el rostro para toda la vida. *De esta opinión fue siempre la venerable Méndez*, porque la pesaba mucho de ver en casa quien la mandase a ella y gobernase a su ama, gozando con descanso el fruto que con tanto sudor y fatiga las dos adquirían.

Texto crítico de *La ingeniosa Elena*

Quisiera abrir una puerta, si la ocasión la diera las llaves, por donde huirle el rostro para toda la vida. *Amargole e hizósele la boca áspera con aquel pesado subsidio de subjección, ahogábasele el corazón y reventaba por los ojos el deseo de libertad, porque, como se había criado con estas mantillas, la echaba menos y le pesaba de no tenerla tan a mano como solía. De esta opinión fue siempre la venerable Méndez*, porque la pesaba mucho de ver en casa quien la mandase a ella y gobernase a su ama, gozando con descanso el fruto que con tanto sudor y fatiga las dos adquirían.

En *La ingeniosa Elena* no solo se elimina la duplografía que afeaba Z, L y Mi, sino que se añade una porción de texto que llena casi la mitad (nueve líneas) del folio donde se inserta (69v de M). Dado que M no se compuso a plana y renglón y que la breve repetición abarcaba poco más de tres líneas en Z (fol. 49v), parece improbable que dicho retoque aspirase a compensar la supresión. Este cambio no parece, pues, vinculado a la *ratio typographica*, sino fruto del *labor limae* del autor.

A la pareja de errores ya detectados por Costa Ferrandis añadiremos un desliz conjuntivo, resultado de la unión de una duplografía y de una omisión:

[f. 10r] Antonio, y de Valladolid : Antonio Antonio Z : Antonio, Antonio L Mi
Preguntole cómo se llamaba y de qué tierra era. Él dijo:
—Antonio, y de Valladolid

No es difícil corregir la respuesta del mozo, porque el dato elidido figura en el siguiente comentario de Elena: «Toda mi vida me ha corrido con hijos de vecino de Valladolid buena suerte, y cierto que tengo notado esto con cuidado, que es gente a quien más que a otra me inclino» (Salas Barbadillo 1612a, 10r). No en vano, en la edición de 1614 el paje contesta de forma completa: «Antonio, y de Valladolid» (Salas Barbadillo 1614, 9r).

Junto a otro grupo de erroritos virtualmente poligenéticos compartidos por los dos impresos de 1612 (Fabbri 2025a), dichos deslices certifican el parentesco

entre Z y L. Sin embargo, falta por desvelar los derroteros que tomó esa familia. Costa Ferrandis (1985, 26) localiza un octeto de gazapos que «pueden merecer la categoría de *separativos*: [...] equivocaciones que si Z procediera de L las hubiera deslizado sin posibilidad de enmienda»:

- Fol. 28v, línea 18 en cuya prueba, si fuera necesario Z : si fuere L M
 Fol. 40v, 8 le tira la rienda a dos manos Z : rienda L M
 Fol. 49,12 a quien llevaba aborrecido con el mismo extremo que le amó Z
 : aborreciendo L M
 Fol. 55,7 no solamente comían de la labor de sus manos Z : de labor L M
 Fol. 58,8 descargar toda la piedra: venía la nube muy preñada Z : piedra,
 y venía L M
 Fol. 67,23 entró en la casa de su hermano Z : su casa de su hermano L M
 Fol. 73v,20 corrigiendo el enojo abrieron plaça Z : corriendo L M
 Fol. 89v,4 uno de los señores Alcaldes Z : los Alcaldes L M⁵

Me veo en la obligación de disentir, porque las más de la veces se trata de cambios poligenéticos que afectan a un grafema o a las llamadas «palabras vacías» (como artículos o conjunciones). Solo el último par merecen la categoría de errores monogenéticos y permiten excluir que Z derive de L: en L tanto la sustitución de «corrigiendo» por «corriendo» como la supresión de «señores» propician dos construcciones perfectamente válidas, que, en principio, no invitan a ninguna enmienda⁶.

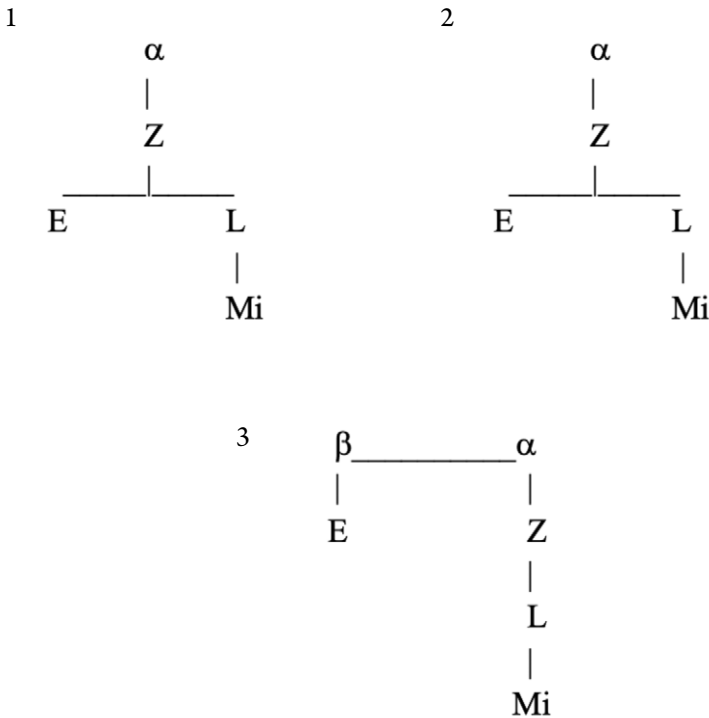
Además de aclarar la descendencia de L, el método neolachmanniano nos permite despejar el horizonte de los lazos textuales entre *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena*. Para comprender el proceso de revisión de Salas, Leetch analizó las erratas y las variantes de las dos ediciones, formulando tres hipótesis estemáticas (Figs. 1-3). En su opinión,

in making the 1614 revisions Salas followed two possible methods: he could have made a revised manuscript based upon Z or L, or he could have based the revised manuscript on a manuscript of *La hija*. The analysis of Tables 6 and 7 shows that *La ingeniosa Elena* (=E) with one exception, does not repeat the *errata* found exclusively in L. The exception is the *hábito estudiante* error found in L. The continuation of the error in E may be explained in one of two ways. First, Salas may have based his revisions on Z and used the list of *errata* to correct the Z text. A second possibility is that *hábito estudiante* was a manuscript error carried over by E. An error in the manuscript would also

⁵ Reproducimos los errores detectados por Costa Ferrandis, quien usa M y Ma para aludir a la edición milanesa de 1616 y a la madrileña de 1614, respectivamente.

⁶ Nuestra teoría halla su refrendo en los deslices individuales de la edición zaragozana, pues todos son poligenéticos, excepción hecha de la omisión de «día» («Y así, reposando aquella noche en Toledo, el siguiente *día* volvió a tomar postas y partió a Burgos», Salas Barbadillo 1612a, 49r), que, al ser visible, resulta fácil de corregir por conjetura gracias al contexto. Véase Fabbri (2025a, 21).

explain more satisfactorily why Z would have changed an already correctly written phrase. Of the variants found exclusively in Z or in L, at least eleven variants found in Z are also present in E; whereas five variants found in L are present in E [...]. This evidence suggests three possible *stemmata*. [...] Because of the repetition of errors in E and Z, including the *hábito estudiante* error, Z was more likely than L to have been the basis for E. It is doubtful that Salas had a second copy of the original manuscript as such practice was unusual. Thus, the first *stemma* most likely represents Salas' method of revising the text (Leetch 1978, cxxii-cxxv).



Figuras 1-3 – Tres hipótesis estemáticas de Leetch.

Sin embargo, el que menciona y corrige en el texto crítico que propone («hábito [de] estudiante», Leetch 1978, 20) no era ningún error. En el recto del folio 6 (Salas Barbadillo 1612a), donde reza «como fuese en profesión y hábito de estudiante», la fe de erratas de Z registra el gazapo «hábito de estudiante» y lo arregla eliminando *de*; sin embargo, este se desliza por las si-

guientes ediciones (L y Mi). Puede que el cajista de L no se diera cuenta de la corrección ni se planteara la necesidad de intervenir. Con todo, dicha enmienda tampoco convencería a los principales editores modernos, que —igual que Leetch— restauraron la preposición⁷. A nuestro juicio, la fe de erratas no miente, dado que el sintagma equivale a «estudiante en profesión y [en] hábito». De cualquier manera, aun sin adoptar un genuino criterio ecdótico, la reconstrucción de Leetch es correcta: M deriva de Z y no se compuso a partir de un segundo manuscrito de imprenta. De hecho, en caso de reediciones o reimpressiones con cambios, «la regla era que el autor confiara a los tipógrafos un ejemplar impreso al que había incorporado las innovaciones correspondientes» (Rico y Lobera 2000, ccxxxiii).

Costa Ferrandis (1985, 27) aprovechó los errores comunes solo para reconstruir los vínculos entre las ediciones de *La hija de Celestina*. De su *collatio* se desprende un estema —un punto vago— que postula que el modelo de *La ingeniosa Elena* fue otro original (derivado del primero) (Fig. 4):

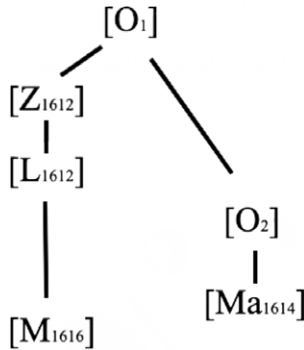


Figura 4 – Estema de Costa Ferrandis.

⁷ Lo corrigieron de la misma manera Sanz (1967, 135), Fradejas (1983, 26) y Santo-Tomás (2008, 88). Otro ejemplo semejante figura en el folio 25v de Z, donde se lee «lo que ordinariamente los sucede profesores», corregido en la fe de erratas con el añadido de «sus». Las estampas siguientes (L, Mi, M) abrazaron la enmienda; sin embargo, en todas las ediciones modernas se suma «es que»: «les sucede *es que* sus profesores». Un añadido gratuito, dado que la frase debe entenderse como «y a los demás [oficios] lo que ordinariamente los sucede es que sus profesores viven tantos años en ellos que, vencidos de la edad, viéndose inútiles para el trabajo, los dejan porque les faltan fuerzas y no vida». A *los demás* puede interpretarse tanto como complemento indirecto, de acuerdo con el dativo del inciso (*los sucede* con loísmo, es decir, *les sucede*), como con el sentido de «respecto a los demás oficios».

La aplicación del método vuelve a separar el trigo de la paja. En toda la tradición se registran un puñado de corruptelas monogenéticas y luego un grupo de poligenéticas que evidencian el estrecho lazo entre los distintos testimonios de *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena*. Dichos fallos se remontarían al prototipo Z y pasaron al resto de las estampas: L, Mi, M y Pad, corroborando que la madrileña de 1614 deriva de un impreso de la tradición anterior —en concreto de Z— y no de un segundo manuscrito de imprenta (Fabbri 2025a):

Don Sancho : don Rodrigo Z L Mi M Pad

[f. 46] *Don Sancho* se admiraba de ver por el camino tan extraño que había hallado lo que él tan injustamente llamaba su bien...

[f. 47] *Don Sancho* se vuelve a Toledo y de allí pasa a Burgos, cansado de buscar en Madrid a Elena; y ella y Montúfar huyen de la corte en hábito de peregrinos

[f. 48] Así padecía el miserable *don Sancho*, que tres días ocupó su persona en buscar a Elena, valiéndose también de las diligencias de sus criados, encargándose muchos amigos del mismo cuidado.

[f. 48v] Al fin, *don Sancho* se desengañó y, viéndose burlado, dio la vuelta a su casa; y corrido y vergonzoso, y con tanto dolor que en todo el camino, hasta que llegó a los brazos de su mujer, no habló palabra.

[ff. 60r-60v] ha sido : om. Z L Mi M Pad

Madre honrada, aprovéchese en esta ocasión del entendimiento que Dios le dio, a quien se encomiende de todo corazón, porque, sobre la edad que tiene, el trabajo de esta tarde temo mucho que la destierre de este mundo; y así, es mi parecer que envíe por un confesor con quien descanse, limpiando su conciencia. Verdad es que la vida que vuesa merced ha pasado, *ha sido* tan ejemplar que tendrá la cuenta breve y fácil el despacho.

[ff. 22v-23r] se : om. Z L M Mi Pad

Él se ausentó y mi madre murió, sin dejarme más sombra que la de mi tía, que, a no tener hijas mozas (de cuyo remedio hase de tratar en primer lugar), era bastante arrimo.

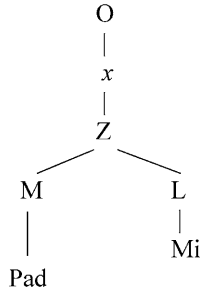
[f. 48v] peregrinos : peregrinas Z L Mi M Pad

Pero perdían el tiempo y los pasos, porque otro día siguiente Elena, Montúfar y la honrada vieja, recelándose justamente del peligro a que se arrojaban si prosiguiesen con la conversación del caballero toledano -de quien era dificultoso guardarse viviendo todos dentro de unos mismos muros-, encomendando sus muebles a personas de satisfacción y llevando consigo todo el dinero y joyas que tenían, se vistieron unos hábitos de *peregrinos*...

[f. 87v] en : om. Z L Mi M Pad

Reíasele la fortuna y mirábale apacible al honrado paciente hasta que un día se volvió el viento, y el mar, que estaba *en* leche, bramó con espantosa borrasca.

He aquí mi hipótesis estemática:



Aunque las dos novelas no registren variantes ni corruptelas demasiado difíciles, el cotejo de los testimonios resulta el mejor de los aliados a la hora de corregir los pequeños deslices. Por ejemplo, en *M* se documentan algunos retoques gramaticales, la mayoría de ellos fáciles de introducir *ope ingenii*. Nótese aquí el añadido de la preposición *por* en el siguiente fragmento:

[fol. 8v] *por* : *om.* Z L Mi

Sin duda que el más bárbaro jubetero, en cualquier ciudad o villa, es el verdugo, pues *por* tan corto precio como cuatro reales, que no son más sus derechos, os vestirá un jubón tan al justo que parezca que os viene como si con él naciérades.

Se trata de un error que todos los editores modernos no han dudado en corregir. En cambio, Rey Hazas (1986, 155, 179) no intervino —por dos veces— y conservó la falta de concordancia entre verbo y sujeto en *Z*:

[fols. 25r-v] reciben : recibe Z L Mi

El que mal vive no tiene casa ni ciudad permanente, porque, antes de poner los pies en ella, hace por donde volver las espaldas, ganando, con uno a quien ofende, a todos por enemigos, porque, como se recelan justamente de igual daño, *reciben* la ofensa por común.

[fols. 56r-v] suelen : suele Z L Mi

Reconoció entonces por veras, y más pesadas de las que él quisiera, las palabras que él pensó que solamente se decían por conversación; y usando de aquel insolente atrevimiento de que siempre *suelen* hombres de semejante vida, jurando y votando el santísimo nombre de Dios, amenazó hasta el camino por donde iban y el sol que las alumbraba.

Avengo con los demás editores modernos y considero apropiado adoptar las formas plurales, que figuran asimismo en la reedición de 1614 (*M*). Por añadidura, en el primer ejemplo el arreglo permite preservar el acuerdo con la forma verbal anterior («se recelan»).

Más interesante se antoja esta otra disonancia entre *Z* y algunas de las copias de *M*:

[fol. 84v] arrostrándola : arrastrandola Z L Mi M₁ M₂ M₃

Procuraba arrimarse siempre al lado de hombres de sustancia, más en la bolsa que en el ingenio; y a estos, aunque trujese la ocasión *arrostrándola* por muchos rodeos, alababa a su mujer con peregrinos hipérboles...

Z, L y tres de los ejemplares de M (M_1, M_2, M_3) traen la *lectio* «arrastrándola», que, a simple vista, podría considerarse correcta, ya que la imagen de la fortuna («ocasión») arrastrada por los cabellos se hizo tópica durante la Edad de Oro. Por el contrario, M_4, M_5, M_6 documentan «arrostrándola», que significa «admitir alguna cosa y dar muestras de apetecerla y serle grata» (*Aut.*). *Arros-trar* se considera *difficilior* y, dada la semejanza entre los tipos *a* y *o*, no extrañaría que el cajista se equivocara durante la composición. Con toda probabilidad fue el mismo Salas quien detectó el fallo en M y ordenó la corrección del verbo, dando pie a las referidas variantes de estado en *La ingeniosa Elena*. Sorprende que en todas las ediciones modernas se haya conservado la forma «arrastrándola» y ni siquiera se informe de la *difficilior*. La obligación de cotejar el mayor número de ejemplares supervivientes se impone aquí, de manera más patente —si cabe—, para la recta *constitutio textus*.

2. *El caballero puntual*

José Enrique López Martínez (Universidad Autónoma de Madrid) ha editado las dos partes de *El caballero puntual* (1614-19). Para la primera se basó en la *princeps* (Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614) y en la de Juan de la Cuesta y Miguel Martínez (1616), también impresa en la corte. Como es natural, el texto crítico de la secuela rentabilizaría solo el de la príncipe (Francisco Abarca de Angulo y Andrés de Carrasquilla, 1619). Aunque no abrazara el método del error significativo, apurando las mieles de la tipofilología, paradójicamente apenas descansaron sobre su atril una copia de la príncipe de la primera parte (Biblioteca de Palacio, I-D-285) y de su reimpresión (BNE, R-9213). Lo mismo vale afirmar en el caso de la segunda entrega, fijada por él a partir del ejemplar R-9214 de la BNE. Acerca de *El caballero puntual* de 1616, escribió:

En ese taller [de Madrigal-Cuesta] se compone de nuevo el texto, reproduciendo la edición de Serrano de Vargas a plana y renglón, con los [trueques] comunes, [...] especialmente los que surgen al usar una tipografía de otro tamaño: supresión de frases o palabras, ligeros cambios de sintaxis, desarrollos de abreviaturas; o algunos más específicos relacionados con la simple composición de la página sin consecuencias textuales (López Martínez 2016, 179)⁸.

No hubiera estado de más una tablita con ese «breve número de cambios en B [1616] que procuran enmendar pasajes [...] corruptos» (López Martínez 2016, 179), individuando los errores conjuntivos y separativos que demuestran que B es *descriptus* de A. Por la sencilla razón de que pocas líneas después publicó que «del ejemplar R-9213 de la BNE [...] se toman lecturas que enmiendan errores claros o pasajes problemáticos de la *princeps*» (López Martínez 2016, 180). Un cotejo a vista de pájaro de su aparato crítico sugiere que el componedor (o

⁸ Se conservan otros tres ejemplares en la Fundación Lázaro Galdiano (M-FLG, Inv. 874) y en la BNE (R/10767 y R/1884).

bien el corrector) de B era bastante activo, ya que, como señala López Martínez (2016, 253; LM), en 15.8, «ellos de la capa y ella del sombrero B] ella de la capa y ellos del sombrero A, [el testimonio] B [enmendó] lo que seguramente fue un error de mayor entidad de los cajistas de A».

Otro ejemplo:

24.7 cuando el pedir y *el atreverse* discurren B : cuando el pedir discurren A

Según el filólogo,

este pasaje en A debe tener una laguna. Aunque sería posible que el referente del verbo *discurren* sea *aquellos inconsiderados* del periodo anterior, [...] [carecería de] sentido que su objeto directo fuera *el pedir*. Por otra parte, los plurales *discurren* y *fundados* hacen pensar que había un sujeto doble. Seguimos, [pues], la enmienda de B, con la salvedad de que debe ser una adición *ope ingenii* (López Martínez 2016, 253).

Desde un plano ortodoxamente ecdótico, dicha falla oracional se podría sanar con el texto de B... pero también con otras conjeturas. No muchas, pero haberlas, haylas: “aventurarse”, “arriesgarse”, etc. Admito, sin embargo, que la lección de B tiene visos de ser la buena. Aunque también cabría preguntarse si no se podría solucionar suprimiendo apenas una ene («cuando el pedir discurre»), ya que esa duplicación de verbos («el pedir y el atreverse»), hasta cierto punto sinónima, huele a añadido del corrector. ¿Estaban «abiertas» las planas del cuadernillo en B? ¿Se vio en la necesidad de rellenar huecos?

La voluntad correctora del cajista de B aflora incluso allí donde erró el tiro. Por ejemplo, en 18.5-6, al cambiar «fortuna» (A) por «fama» (B), resuelto a depurar la condicional introducida por «si no»: «Si ellos quieren quedarse ignorantes, buen provecho les haga, pues por lo menos con esto, si no acreditan su fortuna, aseguran su acrecentamiento» (Salas Barbadillo 2016, 18).

Empero, gracias al aparato de LM he aislado cuatro errores que deben remontarse al arquetipo, aunque todos ellos sean virtualmente poligenéticos (el último de los cuales no figuraba en su elenco):

65.2 no hacía pie : hacía pie A B Cotarelo (LM acepta la enmienda que le brindó Antonio Carreira: «sin la negación, como aparece en las ediciones, no tendría sentido el pasaje») (López Martínez 2016, 255)

81.18 leguas y leguas : legua y leguas AB (lo juzgamos poligenético, aunque se trata de un modismo con ditología)

92.9 importuna : importunas A B (Cotarelo anotó que el verso debe ajustarse al rimario: «fortuna»)

135.2 y en ella él hizo : y en él hizo A (Cotarelo) : y él hizo B (LM) (salto de igual a igual «el[la] él»)

Detengámonos en el cuarto: López Martínez (2016, 257) opina que «la lectura de A [«Comenzose la comedia, y en él hizo el papel que le tocaba»] [tendríamos que desecharla], porque no hay ningún sustantivo masculino anterior al que [se refiera] el pronombre «él» —debería ser *en ella*, la *comedia*—. La

enmienda de B hace que la frase [aluda] correctamente al [caballero] Puntual: [«Comenzose la comedia, y él hizo el papel que le tocaba»]. Pudiera ser... pero el sustantivo existe. Y se trata de la «comedia», que, en efecto, posee género femenino. El error es de otra clase: la vecindad entre los pronombres *él* y *ella* despistó al cajista de A, fruto de un salto óptico, y el de B no supo resolverlo. En el texto de Salas probablemente ponía: «Comenzó la comedia, y en ella él hizo el papel que le tocaba».

Luego vale postular el siguiente estema:



porque B contiene todos los errores de A y añade cinco suyos:

17.2 ejercitola A : ejercitosa B

29.17 alentar A : de alentar B

45.3 le es estraña A : le estraña B

73.2 se les agravia A : se las agravia B

141.3 vivido A : vivio B

Tampoco sorprende que B corrigiera buena parte de los errores poligenéticos de A (los tres primeros del arquetipo [o del prototipo A] se le escaparon); e incluso dos que no lo eran, pero que devinieron tales y no poseen valor separativo:

27 Molina B : Medina A (según LM [2016, 253-54], se trata de un desliz «muy fácil de detectar, [...] ya que el personaje es llamado Molina en otras dos ocasiones en este capítulo, y una más en el siguiente»);

138.1 doy os al diablo B : doys al diablo A

Una vez probada la genealogía de las ediciones barrocas —siempre al trasluz del aparato crítico de LM—, mediré mis fuerzas con otro par de lecciones resbaladizas, o al menos discutibles:

69.17-18 Él daba provisión con sus cuentos, que se traían *de corrillo* [de corrillo en corrillo B LM] y de casa en casa, pasando de boca en boca a todas las conversaciones del lugar.

Aunque el modismo más común sea «de corrillo en corrillo», López Martínez (2016, 255) señala que «en aquella época la forma *de corrillo* solo aparece modificando sustantivos (“murmuraciones de corrillo”, en Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general*, por ejemplo), pero no como frase adverbial». Es justo lo que ocurre aquí: «cuentos que de corrillo y de casa en casa se traían». Un detalle que tampoco niega que la *lectio* de B pueda ser la buena, como secuela de un (improbable) salto óptico del cajista. Con todo, yo editaría «de corrillo», porque, si no, habría que conjeturar que B no descendió directamente de A. En de-

finitiva, LM, bajo el «paraguas material», le reservó (y a veces también le negó) a B el papel de *descriptus* de A. Lo mejor sería volver a comprobar si las planas del cuadernillo de B estaban «abiertas».

81.14 se dilatare : le dilatare A : le ditare B Co LM

Según López Martínez (2016, 256), «no parece tener ningún sentido la frase como se lee en A, *lo que su conciencia le dilatare*. Así que seguimos la enmienda independiente de B y de Cotarelo y Mori (Co), que restituye el uso corriente de la época». Disiento: la cláusula «lo que su conciencia le dilatare», o sea, “el tiempo que le permitiera (o regalara) su conciencia”, funciona a la perfección. Nótese que «dilatare» es *difficilior* en este contexto. La fenomenología de este error —o, si se quiere, de la “variante”— permite hipotetizar una banalización de «dilatare», que pasaría luego a «ditare». Difícilmente pudo suceder a la inversa. Pero la frase, incluso la lección de A, suena algo tosca. En esencia porque el verbo *dilatar* pide en este lugar un uso reflexivo. No descarto, pues, que el componedor confundiera aquí el trazo de la letra *ele* con el de una *ese* larga y que en el manuscrito de imprenta se leyera: «lo que su conciencia se dilatare».

3. Corrección de vicios

González Ramírez y Piqueras Flores eligieron como testimonio base la *princeps* a costa del librero Miguel Martínez, de la cual se conservan diecisiete ejemplares: BNE: R/1465, R/13383, R/13978, R/30685, R/3168783; RAE (Madrid): 34-V-36; Biblioteca del Palacio Real (Madrid): I.D.264; Universidad de Valencia (Biblioteca Histórica, Valencia): Y-14/132; Biblioteca del Monestir de Poblet (Tarragona): R91/8; Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa): L. 6446 P; Academia das Ciências (Lisboa): 11 3 9 40; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: 4-1-2-23; Biblioteca Casanatense (Roma): Y XIV 21; Bibliothèque Nationale de France (París): R-50018; British Library (Londres): 1072.f.14 [En línea]. Österreichische Nationalbibliothek (Viena): 35.R.23 [En línea]; y Kongelige Bibliotek (Copenhague): 174: 1, 130.

Escogieron para su tarea el impreso de la British Library (1072.f.14), luego cotejado con el de la Biblioteca Nacional de Austria y los cinco de la BNE (González Ramírez y Piqueras Flores 2019, 61-2). Y aunque la suma resulta muy notable —siete de diecisiete—, convendría volver sobre el resto. La *constitutio textus* ha sido ya matizada por Giorgi (2021), pero podría añadir seis decenas de lunares... consecuencia de despistes en la transcripción (de los cajistas y también de los filólogos): la mayoría —este es el *busilis*— ligados a la bibliografía material, que por desgracia no siempre es la panacea:

- 1) Eliminación o añadido de preposiciones, conjunciones y adverbios monosilábicos:

107.29 *y arrojar* por el suelo este gigante : ¡Uy, arrojar GP⁹

⁹ González Ramírez y Piqueras Flores.

2) Corrección de antropónimos y topónimos en párrafos enumerativos o secuenciales:

73.1-2 Doña Ana de Zuazo, *de la cámara de la reina* : Zuazo de la Cámara, reina GP

213.1 Entrose de Galeno en la armería : de galeno GP

3) *Scriptio continua* y errores de separación (o de puntuación):

87.19-20 Si de allí a pocos días acuerdan las miserables poner en práctica el desempeño de su prenda, *las amonestan que aun no lo imaginen, porque* les saldrá : las amonestan (que aun no lo imaginen), porque GP

97.5-9 Si una persona cuerda y sosegada, / si la ocasión la irrita, allí declina / de su prudencia y, ciegos los discretos ojos, tropieza y rueda en mil *defetos*, / ¿qué se puede esperar de un albedrío? : defetos. / ¿Qué se puede GP

112.18-19 cercado de murallas, *de traiciones*, / *se dio* : traiciones. Se dio GP

116.9-12 Santo árbol de justicia, no lo creo, / *paréceme imposible*, estoy dudando: / ¿*que tal ave en tu nido puesta veo*, / *y te estás con su canto regalando?* : que tal ave en tu nido puesta veo, / ¿te estás con su canto regalando? GP

119.18 llevándome *a parte* donde hallamos : aparte, donde hallamos GP

122.13-14 fue despachado con brevedad y *tan bien* como él merecía : *y también* GP

165.26 el castigado en la bolsa *don Francisco. Pensó* : él castigado en la bolsa. Don Francisco pensó GP

169.17-18 de los perros que andan dos veces la *jornada primero* que su amo una : perros, que andan dos veces la jornada: primero que su amo, una GP

216 por esto no *se rapan*, y es prudencia / por no verse pelones de su ciencia : no será Pan GP

216 *El hilo* del primero pensamiento / añúdese otra vez [...] : Él y lo GP

269.14-15 como es venirme desde Nápoles a Madrid, lo habré de *dejar, aunque porque* no se desconsuelen : dejar aún, que porque GP

270.9-10 por ningún camino sino por este puede, *anocheciendo pícaro*, amanecer príncipe : *anocheciendo, pícaro amanecer* GP

4) Hipermetrías:

98.23 que de un *escriba diestro* la plumada : escribano diestro GP

182 naturaleza en ellos *mucho agravio* : muchos agravios GP

5) Hipometrías:

205.14 solo así *puede firmarse* : puede firmar GP

6) Omisión, añadido o confusión de grafemas:

132.10-11 más prendida que valona en *cesto* : esto GP

147.8-9 quedándose *incasable* : incansable GP

173.1 *hombre* de razón : nombre GP

177.14 Si es *pródigo*, le intitulan liberal : Si es prodigio GP

178.3 su *trato* y conversación : su rato GP

- 183.20 que retratarle y *imitar* procura : y mirar GP
 188.30 un justo fin y *miseria* caída : miseria GP
 196.3 ¿cómo no te *renueva* nuestra historia? : remueve GP
 217.14 que a su mano crüel no *pareciese* : pareciese GP
 251.27 tan grande *inquisidor de linajes* : inquiridor de linaje GP

7) Omisión de un pasaje:

- 239.18 el conformar las voluntades de todos regalos y diligencias y que en esta : el conformar y que en esta GP

4. *Casa del placer honesto*

La década de 1610 tocaría a su fin con tres títulos: *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620), de raíz picaresca; *El sagaz Estacio, marido examinado* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620), comedia en prosa; y la pepitoria de cuentos, versos y teatro que llamó *Casa del placer honesto* (Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1620), objeto de la tesis doctoral de María Dolores Marrón Guareño (2021; véanse Piqueras Flores 2018, 114-57 y López Martínez 2020, 121). Hoy depura varios de sus criterios, con vistas a su salida dentro de la colección «Prosa barroca». Su cotejo se fundó en la *princeps* y en la impresión barcelonesa (1624a) de Sebastián de Cormellas. De la primera han sobrevivido diecisiete ejemplares: BNE: R/1856, R/1895, R/12989 y R/13932; Universidad de Sevilla. Biblioteca: A 086A/088; Biblioteca de Menéndez Pelayo: 1.440; Bibliothèque Nationale de France (París): FRBNF31286595, Y2-11085, 8-BL-29679; Bibliothèque de l' Arsenal (París): 8-BL-29679; Médiathèque Municipale Elizabeth et Roger Vailland – Bourg-en-Bresse: FA 109706; Biblioteca Nazionale Marciana (Venecia): T. 012T 284; Österreichische Nationalbibliothek (Viena): 156559-A; Staatsbibliothek zu Berlin: XI 3438; The British Library (Londres): 1075.b.19; Public Library of Boston: Sm. 8° D.168.27; y Houghton Library (Harvard University): Film W 2893; de los cuales Marrón Guareño examinó los cuatro de la BNE. Por lo que se refiere a la condal, son otros cuatro los superstites: BNE: R/31286; Biblioteca del Palacio Real: I.D.268; Universidad de Oviedo: CGII-0429; y The British Library: 1075.e.11. La editora no concreta cuáles manejó. Cabe pensar que el de la BNE. Por último, aunque no aduzca tablas de errores, suscribo su idea de que la estampa de Cormellas deriva de la madrileña.

De su colocación según la bibliografía material se desprende que el R/1895 data erróneamente la portada en 1602 (*i. e.*, 1620), que el R/1856 está falto de la p. 48 y, lo más singular, que el R/1856

incluye una portadilla interior, [...] entre la portada y la tasa, que contiene el grabado de una escena bucólica de dos jóvenes en un jardín, [con] un texto al pie en francés que reza [...]: *Que de plaisirs perçent mon coeur. Voyant les traits de mon vainqueur.* [...]. El motivo por el que este ejemplar [presenta] dicho grabado es imposible de averiguar; [...] pero no cabe duda [...] de que [...] fue inserto *a posteriori*, probablemente durante el siglo XIX, por decisión de algún poseedor (Marrón Guareño 2021, 138-39).

Sobre su desempeño ecdótico, hay mucha tela que cortar. La filóloga declara que

en líneas generales, la edición de 1624 tiende a corregir errores de concordancia, aunque a veces de manera equívoca —como sucede, por ejemplo, con el cambio de género del adjetivo *desvanecido*, que pasa a *desvanecida*, cuando el referente es masculino; o la modificación del léxico original *pretensiones*, que pasa a *perfecciones*—, suele desarrollar más abreviaturas que la *princeps* y, en contadas ocasiones, añade breve descripciones (Marrón Guareño 2021, 140).

Sol y nubes. El que 1624 (B) corrija fallos de concordancia (no se indican, aunque hemos intentado deducirlos del aparato) no arroja luz, *per se*, acerca de la existencia de errores separativos entre el impreso de 1620 (A) y B, ya que todos ellos podrían ser poligenéticos, o incluso monogenéticos fácilmente subsanables por conjetura. Los supuestos añadidos de B bastarían para aducir la probable revisión por Salas y, de paso, la enmienda de algún fallo de A, pero no se ha precisado de qué añadidos se trata: ¿otros episodios? ¿párrafos largos?...

Respecto al cambio de «pretensiones» (A) por «perfecciones» (B) en el primer endecasílabo de la silva V: 326.3. «Laura, de tus ilustres pretensiones / todos quieren hacer imitaciones» (vv. 1-2) (Marrón Guareño 2021, 326), editado así por ella (M), el tipógrafo de A se equivocó y la *lectio correcta* es sin duda la de B («perfecciones»). Sin embargo, no creemos que el componedor de B fuera tan perspicaz, por lo que bien podría tratarse de una variante de autor (incluso de un error que podría catalogarse como monogenético: sin un claro valor separativo). Así las cosas, B no compartiría todos los errores de A —de hecho enmendó uno de los monogenéticos de la *editio princeps*— y habría que poner en cuarentena su condición de *descriptus*. Más todavía desde que M adelantase que B «añade breves descripciones»; lo cual nos hace pensar en un caso parecido de *La hija de Celestina* (1612) y *La ingeniosa Elena* (1614).

Tampoco dejaré caer en saco roto que tres de las novelas de la *Casa del placer honesto* se reeditaron dentro de la *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles* (1788), dando lugar a una tradición secundaria que habría que pulir: siquiera para probar si tomaron como texto base A, B o incluso los contaminaron. Se trata, pues, de un caso semejante al de *La quinta de Diana* (*Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, 1627) de Castillo Solórzano. Según Marrón Guareño (2021, 140),

Los cómicos amantes aparece en el volumen IV [de la *Colección*] y es editada por Matías de los Reyes [C]; mientras que [de] las novelas *El gallardo montañés y filósofo cristiano* y *El pescador venturoso* [se encargaron] Diego de Aurelio y Alexandra Ágreda y Vargas; [...] aparecen en el volumen V [D]¹⁰.

¹⁰ Edwin B. Place reeditaría la *Casa del placer honesto* en 1927 (Boulder, University of Colorado), de forma tan parcial como aleatoria. Según Marrón Guareño (2021, 141-42), «su edición presenta un texto incompleto, ya que [...] omite gran parte del contenido [...]: la fe de erratas, la tabla de contenido y las cuatro “comedias domésticas”: *El buscaoficios*, *El caprichoso en su gusto* y *la dama setentona*, *Los mirones de la corte* y *El tribunal de los majaderos*».

De momento, ha dibujado un estema donde sugiere que C y D (las signaturas son nuestras) descienden de B, pues «contienen todas las correcciones y añadidos que introdujo Cormellas en 1624» (Marrón Guareño 2021, 142). En principio, M está en lo cierto, pero debería ratificarlo con datos. No compartimos, en cambio, que B, C, D y las ediciones de Cotarelo y Mori (1911) y Place (1927) deriven directamente de A. No al menos en los casos de B, C y D.

Su aparato invita a reflexionar sobre algunas lecciones:

159.11 necesidad A M : necesitar B C D

M indica que adoptó la lección de B, C y D. Y sería viable si explicara qué testimonio había elegido como base para su *constitutio textus* —diríase que A— y, en tal caso, el error cometido en el mismo. Pero curiosamente su texto registra la lección de A («A quien la necesidad no obliga al peso de tan insufrible trabajo, ¿por qué le ha de forzar el antojo de una ambición las más veces burlado?») (Marrón Guareño 2021, 160), desechada luego en el aparato. Y fruto de otra paradoja... ¡acertó al editarlo de ese modo! El infinitivo «necesitar» (B ¿C y D?) resulta agramatical en dicho contexto. Solo podría discutirse si este fallo mereciera el estatuto de monogenético según la taxonomía de Caterina Brandoli (2007): en efecto, se trata de al menos dos grafemas, pero afecta a la gramática de todo el periodo (véase asimismo Trovato 2014, 109-11). Sea como fuere, B presentaría ya un error propio («necesitar»). Así y todo, los determinantes también tienen su importancia, porque si en A se lee «la necesidad» y en B figurase «el necesitar», nos hallaríamos ante dos variantes adiaforas.

Veamos qué ocurre con la siguiente gavilla:

163.8 difícil B : dicifícil A

214.28 aurora B : autora A

236.10 cierto B : cierro A

282.14 alentaban B : alentaba A

287.14 pagada B : pagado A

297.24 rústicas B : rústica A

301.5 retirarse B : retirarse A

346.22 vino a visitarles B : vino visitarles A

347.23 vasijas en que B : vasijas que

Estos nueve deslices son los únicos que B no heredaría de A. Sin embargo, todos son de naturaleza poligenética (restitución o supresión de un grafema o de una preposición monosilábica) y, por ello, subsanables durante la composición (a partir de A).

Entraña mayor interés el que sigue:

249.15 Vistieron sus paredes *pompa funeral* A : pompas funerales B C D M

Lo más seguro es que B se dejara llevar por el verbo «Vistieron»; de ahí que tampoco le resultara difícil corregir el sintagma «pompa funeral» de A, que de singular pasó a plural, habida cuenta de que desempeña la función de sujeto: «pompas funerales». Pero... metió la pata; y también el resto de editores, incluida la propia Marrón Guareño. Reproducimos el pasaje entero:

Vistieron sus paredes pompas funerales, y su cuerpo envuelto entre lino y anascote representó viudez. Su llanto fue asaz cumplido; y, por ende, algunos majaderos esforzaron el crédito de su desporio y la ilustraron, confirmándola en la opinión de mujer viuda de uno de los más generosos caballeros de España (Marrón Guareño 2021, 249).

Es imposible que el amanuense, o bien el componedor de A, erraran al copiar «pompas funerales». Se trata de un sintagma con doble plural y, además, muy petrificado en español. Pero no hay que dejarse engañar porque casi nadie diga hoy «pompa funeral», sino «pompas funerales o fúnebres»: ambas formas constan en el CORDE. Luego se antoja factible que en el manuscrito del escribiente figurase «pompa funeral» y, por ello, el sujeto de la frase no sea el sustantivo «pompa» (ni tampoco las «pompas»), sino «sus paredes». Así reordenamos esta anástrofe: «sus paredes vistieron pompa funeral, y su cuerpo, envuelto entre lino y anascote, representó viudez». Nótese que la correlación hay que hacerla, en singular, entre «pompa funeral» y «viudez».

358.26 renuncia ya *las verdes primaveras* A M : los B

Repito que solo estoy interpretando los datos de M y que dudo de que solo se registren un par de errores (y además poligenéticos) en B respecto a A. Junto al ya analizado de 159.11, este sería el segundo: «renuncia ya las verdes primaveras» (A) se banalizó como «renuncia ya los verdes primaveras» (B). Bien poca cosa a la que hay que sumar hasta tres *loci* en los cuales B modificó a sabiendas la *princeps*.

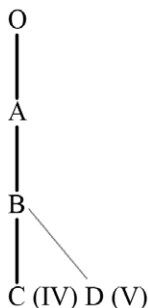
A la espera de un cotejo más riguroso, con vistas a discernir si se trató de intervenciones del cajista para ajustar la cuenta del original o de variantes del autor, siempre que no hubiera de las unas y de las otras, me limito a concluir que B tuvo que basarse en A para retocarlo. Digo A porque del cotejo de M —perfectible— no he podido deducir errores de arquetipo:

283.2 por Madrid A M : por la villa de Madrid B

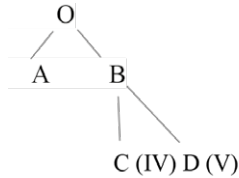
283.10 hasta Barcelona A M : hasta la insigne y leal ciudad de Barcelona B

328.31 Parecioles a todos A M : Parecioles a los presentes B

Más allá de sus notables licencias, y al trasluz de su aparato, cabe plantear dos estemas, que, por fortuna, casi no difieren del propuesto por M:



Pero si decidiéramos otorgarle valor monogenético y separativo a la intervención de B en 326.3 («perfecciones», en vez de «pretensiones»), que además no es imposible de enmendar *ope ingenii*, a falta —repito— de un cotejo exhaustivo que nos permita localizar más errores separativos tanto de A como de B, la alternativa sería la siguiente:



5. *El necio bien afortunado* y *Don Diego de Noche*

Luego de apuntar que «cabe la posibilidad de que hubiera otra anterior en 1620, según un dato que ofrecen Álvarez y Baena en *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes* y Fernández de Navarrete en su *Bosquejo de la novela española* insertado en la segunda parte de *Escritores posteriores a Cervantes*», Armine Manukyan (2019, 142) consultó cinco copias de la *princeps* para editar *El necio bien afortunado* (Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621):

los que se conservan en la BNE bajo las siglas R/1457, R/3333 y R/12504, y el de la Biblioteca Real con la signatura I.D.293/2, así como el [...] de la British Library. [...] Presentan ciertas pequeñas divergencias entre sí, que no merecen especial mención (tan solo hacemos alguna indicación puntual en las notas al pie). Hemos [visto] también un manuscrito [...] copiado en el siglo XVIII que se guarda en Toledo, en la Biblioteca de Castilla-La Mancha, así como la edición de Francisco de Uhagón; en particular el ejemplar conservado en la Biblioteca de Cataluña que data de 1894, fecha a partir de la cual no ha vuelto a editarse [esta novela]. [...] Al parecer, *El necio bien afortunado* conoció más éxito [...] fuera de España, porque ya en 1634, en Venecia, se vierte al italiano por Cesare Zanucca bajo el título [de] *Lo sciocco ignorante avventurato*; y después, en 1670, se traduce al inglés por Philip Ayres como *The Fortunate fool*, reeditándose más veces en este idioma que en el original (Manukyan 2019, 142-43).

Se trata de un trabajo bien cumplido. Manukyan consiguió enmendar con acribia no pocas lecciones del manuscrito neoclásico y de la edición de Uhagón (1894), pero hay cinco que merecen comentario, pues resultarán útiles a quienes deseen consagrarse a la narrativa de la Edad de Oro:

241.9-10 De aquí era fuerza considerar: ¿*estaba el agua sobre la tierra o la tierra sobre el agua?* M : ¿estaba sobre la tierra o la tierra sobre el agua? P

Manukyan (M) anota que en la *princeps* (P) se omitió el primer sintagma («el agua»). Por tratarse de una pregunta que contiene un quiasmo con aires de

retruécano, es factible que a la hora de componer la perícopa el cajista olvidase algunos de sus miembros («¿estaba sobre la tierra o la tierra sobre el agua?»); como también lo sería sanar la corruptela, tal como hiciera M.

284.2-3 estúveme mirándola *de en hito en hito* un largo rato P : de hito en hito M

Glosa ahora que «en el texto base y en la copia manuscrita (siglo XVIII) figura “mirándola de en hito en hito”, lectura que enmendamos» (Manukyan 2019, 284). Pero a la hora de sanar modismos siempre hay que andarse con pies de plomo, porque, donde menos se espera, puede saltar la liebre. Todos sabemos que la fórmula más extendida en español es «de hito en hito». Sin embargo, incluso quienes poseen una vasta competencia lingüística, desatinan en algún giro o refrán mal asimilados. Además, se podría conjeturar que el error no fue de Salas, sino del escribiente o del componedor, que incurrieron en una pseudo-duplografía al copiar «de en hito en hito».

Pero hay otra alternativa. Un rastreo exhaustivo del CORDE ha revelado que la «retórica ermitaña» de santa Teresa de Jesús (1951, 716) no se privó de la forma «de en hito en hito»; y por dos veces, lo cual descartaría otro error de cualquier eventual cajista: «porque aun no es tan hija de esta águila caudalosa que pueda mirar este Sol de en hito en hito»; y «esto debe ser aquí, que sin ver nosotros, como de en hito en hito se miran estos dos amantes» (Santa Teresa de Jesús (1951, 757). También lo usaron Alonso de Ledesma (1969, 433): «mira luan de en hito en hito»; y Blas Fernández de Mesa (1997, 207): «los rayos de en hito en hito»). Conclusión: Salas escribió «de en hito en hito» y así habría que editarlo.

294.12 Otro se comiera las manos tras ello, pero †como† los gustos en los hombres son casi tan diferentes como los rostros : pero como los gustos ... como los rostros P : pero los gustos ... como los rostros UH M

Según Manukyan (2019, 294), «en el texto base se lee “pero como los gustos”. Uhagón omite “como”. Aceptamos la lectura de Uhagón y omitimos la partícula que sobra». Partiendo de la base de que no es nada descabellada la hipótesis del «como» repetido por atracción dentro de la perícopa (es la más económica: y súmese, además, la anteposición del verbo «comiera», que coincide en sus tres primeros grafos). Sin embargo, no conviene descartar a la ligera que el copista o el componedor de P dieran al traste con la apódosis de una subordinada adverbial causal que se fue al limbo. Por tanto, nos parece prudente editarlo entre cruces y sugerir ambas opciones.

356.15-16 Y por cuanto Pedro Hernández, mi hijo, es necio, tonto, mentecato e incapaz de arte o ejercicio alguno M : Fernández P

La notita de Manukyan (2019, 356) permite abordar un tipo de error que hasta ahora no hemos sacado a la palestra: «así figura aquí [‘Pedro Fernández’], pero [...] en el texto base siempre se escribe ‘Hernández’». Los lapsus onomásticos menudean por la prosa de ficción, incluso en el debe de los autores, y no solo de los escribientes y cajistas. Además, «Fernández» y «Hernández» son

dos (casi) alomorfos. Considerando, por fin, que el personaje es el mismo al que se viene aludiendo desde páginas atrás, procede editar «Hernández», separándose de la lección de P.

396.6-8 Que si estando en alguna visita de las muy cumplidas le llegare alguna carta, la abra luego y la lea, que desde luego le absolvemos de la grosería, porque no esté pendiente y dudoso M : la absolvemos P

El último *locus* es sin duda el más sugestivo. Manukyan (2019, 396) escolió que «el sentido pediría *le* ('le absolvemos a él'), a no ser que *la* se refiera efectivamente a la carta». Tiene y no tiene razón. Hay que editar «le absolvemos», pero porque el oficial se despistó al colocar el tipo, la *a* en lugar de la *e*, dentro de un pasaje que lo propiciaba: «*la abra*», «*la lea*», «*la grosería*».

Otro de los libros cortesanos del polígrafo es *Don Diego de noche* (Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1623), editado por Enrique García Santo-Tomás (Salas Barbadillo 2013, 91-2). El especialista se ciñó a la *princeps*, careando tres ejemplares de la BNE: R-1496, R-11170 y R-11174 (los últimos con variantes de estado en la portada y las siguientes hojas, además de censurar las cartas VIII y XI), pero hoy se conservan otros veinte (tres de ellos signados por la misma institución como BNE, R-23543, R-8284 y U-2544) en Dinamarca, Francia, Alemania, Italia, Países Bajos, Portugal, Reino Unido y USA¹¹. García Santo-Tomás (G) prescindió de la impresión catalana de 1624 (Barcelona, Esteban Liberós; ejemplares: BNE, R-4723, R-11550 y R-13943; y otras 22 copias por todo el mundo)¹², porque «se trata de una reedición de la primera [...], con pequeñas variaciones tipográficas y errores de transcripción insignificantes» (García Santo-Tomás 2013, 92).

Le hubiéramos agradecido la demostración de que la tirada condal (B) es un mero *descriptus* de la madrileña (A) y una tabla con las deturpaciones de A que B (y luego él mismo) enmendaron *ope ingenii*. Seguro que no se redujeron a «súbito», por «súpito» (p. 199), ni al trío que voy a glosar aquí; muy distintos, por cierto, del resto de los que ya he traído a colación:

110.14-15 Ratio autem dicti, in tribus articulis, in re, in tempore, in modo A B G

García Santo-Tomás (2013, 110) anotó que «se cita erróneamente del original del *Liber De Praescriptione Haereticorum* de Tertuliano [...]: "Ratio autem dicti huius in tribus articulis constitit, in re, in tempore, in modo..."». El filólogo ha procedido con tino, porque los hay que corrigen esta clase de *loci* con la más cuidada de las ediciones de los clásicos, ignorando que los barrocos citaban de memoria, usaban polianteads y a menudo no eran precisamente Virgilio, Cicerón, Catulo, Valerio Máximo... ni Tertuliano.

283.1 la miserable *haquilla* que le lleva : aquilla A B G

¹¹ USTC - Edition - No. 5015685: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5015685>> (2024-10-15).

¹² USTC - Edition - No. 5026551: <<https://www.ustc.ac.uk/editions/5026551>> (2024-10-15).

De nuevo García Santo-Tomás (2013, 48) anota que «lo que Salas había escrito, o quiso escribir, es “haquilla”, o jaca pequeña; la transcripción correcta sería entonces “[h]aquilla”». Sorprende, eso sí, que, acaso por un lapsus, dejara «aquilla» en su texto crítico: un sustantivo que puede inducir a error, porque durante el Siglo de Oro se utilizaba como sinónimo de «quilla». Además, «haca» procede del francés antiguo («haque») y era común la omisión —e incluso la adición— indebida de la hache (consonante muda) en muchos términos. Sin embargo, *aquilla* (con y sin hache) se registra en el *Vocabulario* (1620) de Lorenzo Franciosini como «acchineia piccola».

Tampoco descarto que pudiera haber caído el tipo inicial en la *princeps*, que, por cierto, podría ser tanto la hache como la jota («jaquilla»). En tal caso, si se tratara de la hache («haquilla»), habría que aspirarla (h > j) para distinguirla de «aquilla», igual que ocurre en voces como «habalí», «halear» (procedente de la interjección “hale”) o «hambriento» (del latín *famelicus*). Con todo, justo para evidenciar todas estas opciones —que recogeríamos en nota—, y por no tratarse de un rasgo fonológico de Salas —más bien parece un error propio de tipógrafo—, yo apostaría por editar *haquilla*.

332.34/333.1 el ama estaba en estado que podría perecer la criatura G : la ama A B

Este caso es menos frecuente y merece glosa. García Santo-Tomás indica que en la *princeps* se leía «la ama estaba», de ahí que haya intervenido para evitar la cacofonía. Si también hubiera justificado que a lo largo de todo el texto Salas empleaba la forma masculina, dicha enmienda sería obligada, validándose como (improbable) metátesis («el» > «la»), resultado de una colocación invertida de un tipo (e > a); pero el sintagma en femenino desfila por múltiples obras de la Edad de Oro¹³. Un par de ejemplos: «los médicos hallan inconveniente en llevar a la ama con los calores que le irán entrando» (Cabrera de Córdoba 1857, 172); y «prendieron a la ama hasta hallar más noticia del caso» (Zayas 1950, 326). En buena lógica, habría que editar «la ama»¹⁴.

¹³ Sin duda «el ama» hizo más fortuna, pero «la ama» no es un error. Según Keniston (1937, 218 [18.121]), «the use of *el* [...] before feminine nouns beginning with stressed *a-* is definitely established in the sixteenth century. [...] Rarely, however, *la* is found before a stressed *a-*».

¹⁴ Dentro del Proyecto de Generación de Talento del MICINN (PID2021-123533NB-I00), Enrique García Santo-Tomás se ocupa de la edición de *El cortesano descortés* (Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621); Giulia Giorgi de la de las *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1622); Anne Cayuela y Ester Cicchetti de la del canto del cisne del madrileño: *Coronas del Parnaso y platos de las musas*; Rafael Bonilla Cerezo y Laura Rodríguez Fernández de la del *Caballero perfecto* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620); y Matteo Mancinelli de la de *Comedia de la escuela de Celestina* (Madrid, Andrés de Parra, 1620). Por último, *La estafeta del dios Momo* (Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627), cuya edición ha asumido Philippe Rabaté, es un volumen de cartas satíricas con un relato breve (*El ladrón convertido a ventero*), similar a *Los desposados disciplinantes*, el segundo de los compilados en las *Coronas del Parnaso*.

Bibliografía

- Álvarez y Baena, José Antonio. 1789. *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid: Benito Cano.
- Brandoli, Caterina. 2007. "Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi." En *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*. Una guida filologica linguistica al poema dantesco, coord. P. Trovato, 99-214. Florencia: Cesati.
- Cabrera de Córdoba, Luis. 1857. *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría.
- Castillo Solórzano, Alonso de. 1627. *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*. Madrid: Luis Sánchez.
- Costa Ferrandis, Jesús. 1985. Introducción a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La ingeniosa Elena. La hija de Celestina*, ed. J. Costa Ferrandis, 1-29. Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1907-1909. *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, 2 vols. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Casa Editorial Bailly/Baillier.
- Fabbri, Marta. 2025a. "Estema in progress: de *La hija de Celestina* (1612) a *La ingeniosa Elena* (1614) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo." *Bulletin of Spanish Studies* 102: 229-68.
- Fabbri, Marta. 2025b. "Ecdótica y filología de autor en la picaresca femenina de Salas Barbadillo: de *La hija de Celestina* (1612) a *La ingeniosa Elena* (1614)." *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos* 12: 145-75.
- Fernández de Mesa, Blas. 1997. *La fundadora de la Santa Concepción. Segunda parte*, ed. L. Vázquez Fernández. Madrid: Revista "Estudios".
- Fernández de Navarrete, Eustaquio. 1854. "Bosquejo histórico de la novela española." En *Novelistas posteriores a Cervantes* coord. E. Fernández de Navarrete, v-c. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Fradejas Lebrero, José. 1983. Introducción a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, ed. J. Fradejas Lebrerom, vii-xxxiii. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- García Santo-Tomás, Enrique. 2008. Introducción a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. *La hija de Celestina*, ed. E. García Santo-Tomás, 11-72. Madrid: Cátedra.
- García Santo-Tomás, Enrique. 2013. Introducción a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Don Diego de noche*, ed. E. Enrique García Santo-Tomás, 9-90. Madrid: Cátedra.
- Giorgi, Giulia. 2021. "El mal fin de *Juan de buenalma* de Salas Barbadillo: una *descriptio personarum* entre épica y novela corta." *Atalaya* 21: 1-13.
- González Ramírez, David, y Manuel Piqueras Flores. 2019. Introducción a Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Corrección de vicios*, ed. D. González Ramírez, y M. Piqueras Flores, 9-65. Madrid: Sial Pigmalión.
- Keniston, Hayward. 1937. *The Syntax of Castilian Prose: the Sixteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ledesma, Alonso de. 1969. *Conceptos espirituales, primera parte*, ed. E. Juliá Martínez. Madrid: CSIC.
- Leetch, Beverly. 1978. "Salas Barbadillo's "La ingeniosa Elena": an Edition and Study." Tesis doctoral. The Johns Hopkins University.

- López Martínez, José Enrique. 2016. Introducción a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El caballero puntual*, ed. J. E. López Martínez, 7-183. Madrid: Real Academia Española.
- López Martínez, José Enrique. 2020. *Su patria, Madrid: vida y obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi.
- Manukyan, Armine. 2019. “Estudio y edición crítica de dos obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: *El necio bien afortunado* y *El sagaz Estacio, marido examinado*.” Tesis doctoral. Universidad de Navarra.
- Marrón Guareño, María Dolores. 2021. ““Casa del placer honesto” de Alonso J. de Salas Barbadillo. Estudio y edición crítica.” Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Pastor Sanz, Consuelo. 1967. Introducción a Anónimo, y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Lazarillo de Tormes, Hija de Celestina*, ed. Francisco Aguilar P., y Consuelo Pastor Sanz, 123-28. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- Piqueras Flores, Manuel. 2018. *La literatura en el abismo: Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Piqueras Flores, Manuel. 2020. “Fortuna editorial de Salas Barbadillo: balance y tareas pendientes.” *Studia Aurea* 14: 421-42.
- Place, Edwin B. 1927. ““La casa del placer honesto” by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo together with an introduction in which his life and works are studied.” Tesis doctoral. The University of Colorado.
- Real Academia Española. 1726-1737. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Francisco Hierro.
- Real Academia Española. Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<https://corpus.rae.es/cordenet.html>> (2024-10-15).
- Rey Hazas, Antonio. 1986. *Picaresca femenina. La hija de Celestina; La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1612a. *La hija de Celestina*. Zaragoza: viuda de Lucas Sánchez.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1612b. *La hija de Celestina*. Lérida: Luis Manescal.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1614a. *La ingeniosa Elena*. Madrid: Juan de Herrera.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1614b. *El caballero puntual*. Madrid: Miguel Serrano de Vargas.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1616a. *La hija de Celestina*. Milán: Giovan Battista Bidelli.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1616b. *El caballero puntual*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1619. *Segunda parte del caballero puntual y la comedia de los prodigios de amor*. Madrid: Francisco Abarca de Angulo.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1620a. *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1620b. *El sagaz Estacio, marido examinado*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1620c. *Casa del placer honesto*. Madrid: Viuda de Cosme Delgado.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1621a. *El necio bien afortunado*. Madrid: Viuda de Cosme Delgado.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1621b. *El sagaz Estacio, marido examinado*. Madrid: Luis Sánchez.

- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1623. *Don Diego de noche*. Madrid: Viuda de Cosme Delgado.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1624a. *Casa del placer honesto*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1624b. *Don Diego de noche*. Barcelona: Esteban Liberós.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1737. *La ingeniosa Elena*. Madrid: Pedro José Alonso y Padilla.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1967. "Hija de Celestina." En *Lazarillo de Tormes, Hija de Celestina*, ed. F. Aguilar P., y C. Pastor Sanz. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1983. *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, ed. J. Fradejas Lebrero. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 1985. *La ingeniosa Elena. La hija de Celestina*, ed. J. Costa Ferrandis. Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 2008. *La hija de Celestina*, ed. E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 2013. *Don Diego de noche*, ed. E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 2016. *El caballero puntual*, ed. J. E. López Martínez. Madrid: Real Academia Española.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 2019. *Corrección de vicios*, ed. D. González Ramírez, y M. Piqueras Flores. Madrid: Sial Pigmalión.
- Salvá y Mallén, Pedro. 1872. *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, vol. II. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga.
- Santa Teresa de Jesús. 1951. *Libro de la vida*, ed. E. de la Madre de Dios y O. del Niño Jesús. Madrid: La Editorial Católica.
- Ticknor, George. 1854. *Historia de la literatura española*, vol. III, trad. P. de Gayangos, y E. de Vedia. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneira.
- Trovato, Paolo. 2014. *Everything You always Wanted to Know about Lachmann's Method*. Padua: libreriauniversitaria.it.
- Uhagón, Francisco R. de. 1894. *Dos novelas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- University of St. Andrews. *Universal Short Title Catalogue (USTC)*. <<https://www.ustc.ac.uk/>> (2024-10-15).
- Zayas y Sotomayor, María de. 1950. *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y Entretimiento honesto*, ed. A. González de Amezúa. Madrid: RAE.

Observación y práctica: limitaciones del método genealógico (o del editor) en la edición de una obra de Quevedo

Fernando Plata Parga

Como otros filólogos, aprendí crítica textual con el *Manual* de Alberto Ble-cua (1987), pero en el curso de los años y las ediciones he observado, como otros, ciertas limitaciones en la aplicación a la tradición textual del Siglo de Oro del llamado “método neo-lachmanniano”, cuyos principios proceden de la filología clásica y medieval y no siempre responden bien a las idiosincrasias de la literatura aurisecular; una de ellas es el factor tiempo, ya que no son tradiciones textuales de milenios sino de años, o de un siglo a lo sumo. Por eso he tenido que recurrir a diferentes estrategias según fuera la tradición textual, es decir, ha sido dicha tradición la que ha impuesto el método para llevar a cabo una edición razonablemente crítica. Dice Edward Kenney sobre el método de Lachmann:

Every textual problem imposes its own terms of reference and demands to be approached on its own individual premisses. There can be no question of ‘a’ method, only of the method—that is, the generally methodical way of proceeding—that is proper to all investigations of a historical character (1974, 138).

«Observación y práctica», en el título de este trabajo, proceden de palabras de Martin West:

textual criticism is not something to be learned by reading as much as possible about it. Once the basic principles have been apprehended, what is needed is *observation and practice*, not research into the further ramifications of theory (1973, 5; el subrayado es mío).

Fernando Plata Parga, Colgate University, United States, fplata@colgate.edu, 0000-0002-5666-1380

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Fernando Plata Parga, *Observación y práctica: limitaciones del método genealógico (o del editor) en la edición de una obra de Quevedo*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.11, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 231-250, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

Y es que, como dice Kenney (1974, 4), la crítica textual no es ciencia pura sino aplicada, y comparto su escepticismo sobre la teoría:

In textual criticism an ounce of practice is worth a ton of precept, and in all thankfulness for their contributions it must be said that manuals [...] will not actually teach the aspiring critic his business (Kenney 1974, 27-8).

Mi experiencia con tradiciones textuales que se resisten a la aplicación del método no es nueva. Ya apuntó Kenney que: «As early as 1841 Sauppe had insisted on the immense variety of transmissional situations and had pointed out that classification of the MSS is often impossible» (1974, 138). Lachmann dice que «el establecimiento de un texto según su transmisión es un trabajo estrictamente histórico» (citado en Kenney 1974, 100; la traducción es mía), por lo que la «parádoxis», o tradición textual, es la que debe señalar la metodología adecuada para su estudio. Kenney, siguiendo a Pasquali, insiste en que

the complex untidiness of history and human behaviour has brought about the existence of an enormous variety of transmissional situations; and that [...] each problem imposes its own framework of reference and dictates the terms on which it must be approached (1974, 141).

No debo ocultar que este prefacio es producto de un cierto sentimiento de culpa, y puede ser que busque, como dice Trovato, «an alibi [...] to alleviate scholars' guilt when their proposed methods malfunction» (2017, 20); por eso he decidido aprovechar la amable invitación de Victoria Pineda y Luigi Giuliani a participar en este volumen para repensar desde un marco algo más teórico las limitaciones del método (o de este editor) en el caso del memorial «Católica, sacra, real Majestad».

Las limitaciones del método genealógico se perciben en situaciones problemáticas para las que, en vez de proporcionar una solución, se revela como un incómodo corsé porque el comportamiento de los testimonios se resiste a la lógica rigurosa del estema. Concretamente en algunos textos del siglo XVII no se aplica bien la idea del método como eliminación de impurezas acumuladas con el tiempo, ya que las innovaciones de copista no son siempre errores, sino que, como señala Paolo Chiesa, «they are often attempts to improve a text they considered —rightly or wrongly— incorrect, or to make it suitable for a different audience» (2020, 83). Para Chiesa, en la genealogía familiar un hijo tiene inevitablemente solo una madre, pero «in the transmission of the texts nothing prevents a “child” from having more than one “mother”», es decir, que el copista tiene a la vista más de un manuscrito de la misma obra como modelo. Mientras que el árbol genealógico de la familia tiene una sola raíz, en la realidad histórica podemos encontrar obras que tienen más de una versión, y no me refiero solo a variantes o versiones de «Autor», con mayúscula, sino de otros «actores», con minúscula, que intervienen el texto. Según Chiesa (2020, 86-7), el método genealógico debe entenderse como un principio básico que solo en raras ocasiones puede cumplirse completamente, ya que las situaciones reales (aquellas con las que lidiamos los editores) son mucho más complejas y el método no puede re-

solverlas todas. Dice Timpanaro que Lachmann era un maestro de la simplificación, lo cual, añade Kenney, es siempre un tipo de falsedad; para Lachmann el desorden debe evitarse e imponerse el método, hasta convertir la crítica textual en una ciencia exacta (Kenney 1974, 107), pero Kenney dice que el único principio de crítica textual universalmente válido es el de Schlözer: «there is something in criticism which cannot be subjected to rule, because there is a sense in which every case is a special case» (1974, 98).

El memorial «Católica, sacra, real Majestad»¹ es una dura crítica de la asfixia económica provocada por la política impositiva de Olivares y una solemne petición a Felipe IV para que alivie las cargas sobre la población. La tradición textual es fundamentalmente manuscrita, lo cual en principio conviene a la aplicación del método estemático (Stokes 2020, 46). El texto debió de circular inicialmente de forma anónima en algún momento entre el 18 de octubre de 1638 (fecha de las mercedes concedidas al conde-duque por la defensa de Fuenterrabía, mencionadas en el texto) y el 7 de diciembre de 1639, fecha de la detención de Quevedo, vinculada con el poema. El objetivo del texto es político: busca desestabilizar al gobierno del conde-duque. En algún momento dentro de ese breve arco cronológico se descubrió que su autor era Quevedo, lo que le costó dar con sus huesos en el convento de San Marcos de León. La autoría quevediana, generalmente asumida durante siglos, fue cuestionada en el siglo XX sobre todo por Gregorio Marañón y José Manuel Blecua, pero la publicación por parte de Whitaker (1982), mayormente desatendida, de unos despachos diplomáticos del secretario Bernardo Monanni y el embajador Gabriello Riccardi desde la embajada de la Toscana en Madrid, fechados en los días posteriores a la prisión de Quevedo, indica de forma meridiana que el memorial fue obra de don Francisco, que Felipe IV lo leyó, que fue una de las causas de la prisión de Quevedo, y que los versos, tan ajenos al *usus scribendi* del escritor madrileño, buscaban ocultar su identidad, como es lógico en un texto comprometedor que circuló de forma clandestina (Plata 2021).

«Un ejemplo de dificultades» es el revelador título del artículo de 1954 en el que José Manuel Blecua ensayó una edición del texto; poco después, en 1958, Crosby hizo otra edición que planteó como lección de crítica textual en un ámbito como el del hispanismo poco o nada familiarizado con el método neo-lachmanniano. Ambos trabajos constituyeron para mí un reto irresistible por comprobar lo que se podía atisbar desde la atalaya de nuestros días. Después de aclarar el problema de la autoría y «devolver» el texto a Quevedo (Plata 2021), lo cual tiene implicaciones para el método genealógico, dirigí los esfuerzos a las *fontes criticae*. Crosby había hecho su edición a base de diecinueve manuscritos. La primera recensión de manuscritos que hice incluía treinta y ocho (Plata 2021), número que aumenté en un trabajo posterior hasta cuarenta y cua-

¹ En estas consideraciones ecdóticas en torno al *Memorial* reproduzco en parte, retocados y añadidos, algunos de los datos y consideraciones estudiados en mi tríptico sobre el texto (Plata 2021, 2023a y 2023b) a donde remito al lector para mayores detalles.

tro (Plata 2023a). Para este artículo he podido ampliar la nómina a cuarenta y seis, con la inclusión de dos nuevos manuscritos, uno de la Real Academia Española y otro de la Universidad de Coimbra. Indico todos ellos de forma abreviada aquí, agrupados en tres familias que explicaré enseguida y añado el único impreso temprano de importancia, como también explicaré:

Familia γ :

- M_2 MS 3768, Biblioteca Nacional de España, Madrid (BNE)
- M_{25} MS IB 15375, Lázaro Galdiano, Madrid
- C MS NKS 189, 2, folio, Biblioteca Real, Copenhague

Familia α :

- M_1 MS 3661, BNE
- M_3 MS 3789, BNE
- M_5 MS 3886, BNE
- M_6 MS 3892, BNE
- M_7 MS 3917, BNE
- M_{10} MS 4100, BNE
- M_{15} MS 12957 / 50, BNE
- M_{16} MS 12969 / 6, BNE
- M_{17} MS 17517, BNE
- M_{20} MS 17666, BNE
- M_{29} MS 17669, BNE
- M_{22} MS Salazar y Castro, L-1, Real Academia de la Historia, Madrid (RAH)
- M_{23} MS Salazar y Castro, F-3, RAH
- M_{26} MS 641, Convento de la Encarnación, Madrid
- M_{27} MS I.27, Biblioteca Histórica Municipal, Madrid
- S MS M-233 (A 153), Menéndez Pelayo, Santander
- S_2 MS 57-3-42, Biblioteca Capitular, Sevilla
- S_3 Fondo Capitular, sección IX, Archivo Histórico: Caja 11298, expediente 13, Palacio Arzobispal, Sevilla
- P_1 MS 87 / V3 / 12, Fundación Bartolomé March, Palma
- B MS 1363, Biblioteca de Cataluña, Barcelona
- L_1 MS 51-VI-2, Biblioteca da Ajuda, Lisboa
- L_2 MS 52-IX-27, Biblioteca da Ajuda, Lisboa
- V MS Cod. 5685h, Biblioteca Nacional de Austria, Viena
- N_1 MS en las guardas del ejemplar de *Las tres musas* (1670) que perteneció a Crosby, Hispanic Society of America, Nueva York (HSA)
- M_{30} MS RM-2155 (9), Real Academia Española, Madrid

Familia β :

- M_{28} MS 3749, BNE
- M_4 MS 3811, BNE
- M_8 MS 3919, BNE
- M_9 MS 4096, BNE
- M_{11} MS 7370, ff. 177-179v, BNE

- M₁₂ MS 7370, ff. 242-245v, BNE
 M₁₃ MS 9397, BNE
 M₁₄ MS 9636, BNE
 M₁₈ MS 17534, BNE
 M₁₉ MS 17537, BNE
 M₂₁ MS 20074/35, BNE [*codex descriptus* de M₁₂]
 M₂₄ MS Salazar y Castro, L-69, RAH
 P₂ MS Espagnol 449, Biblioteca Nacional de Francia
 E MS Cod. CXIV / 1-3, Biblioteca Pública, Évora
 Co MS 362, Biblioteca de la Universidad de Coimbra
 V₂ MS Barb. lat. 3515, Biblioteca Apostólica Vaticana
 V₃ MS Cicogna 2626, Biblioteca del Museo Carrer, Venecia
 N₂ MS B 2491, HSA
 1641 *Proclamación o aclamación a la majestad de Felipo IV, rey de Castilla*,
 Barcelona, Jaime Matevat, 1641, 4 fol.
 No localizado: MS en las guardas de un ejemplar del *Parnaso español* (Madrid,
 1650). Bleuca (1954) copia sus variantes.

Nunca se podrá insistir lo suficiente en la importancia de actualizar las *fontes criticae*. Dice Kenney: «The evidence controls the writer of history [...] the editor [...] is only as good as his material allows him to be» (1974, 75). La «heurística», en el sentido de la búsqueda e investigación de documentos o fuentes históricas, es de gran importancia para la estemática y ha ido transformándose con el tiempo, desde la época en que se editaban los textos sobre la base de un solo manuscrito, pasando por el principio de Lachmann de que la edición debe basarse en una «cantidad suficiente de buenos manuscritos» (Viehhauer 2020, 141), llegando al interés moderno en los aspectos materiales, es decir, en los manuscritos no solo como testimonios del texto sino como documentos históricos, lo cual pone el énfasis en la historia de la transmisión del texto. Los impedimentos a la heurística tenían que ver en otras épocas con la dificultad del acceso a los manuscritos, hoy mitigada por los avances en la catalogación y digitalización de las bibliotecas y por las facilidades para viajar.

Los testimonios del memorial muestran múltiples alteraciones en el orden de los versos, añadidos y omisiones notables que apuntan a intervenciones facilitadas por la estructura del verso de arte mayor, en pareados dodecasílabos con rimas independientes, que permite quitar y añadir estrofas con facilidad. La inicial circulación anónima del memorial, su contenido y la prisión de Quevedo provocaron un gran escándalo del que se hicieron eco gacetilleros como Pellicer y la mencionada embajada. Todo ello debió de exacerbar la circulación manuscrita de un texto «abierto» a intervenciones espurias, como lo eran con frecuencia las sátiras clandestinas. Tampoco las ediciones tempranas ayudan a la fijación textual. Solo la de 1641, la única impresa en vida de Quevedo, tiene algún valor, pero no tanto textual como contextual. Apareció en forma de pliego suelto en una Barcelona ocupada y bajo el control de Luis XIII, en el marco de la rebelión de Cataluña, y tiene un claro carácter panfletario, contra el monar-

ca español, en línea con la conocida posición militante del impresor Matevat; pero su descendencia fue nula, y no consiguió detener la inestabilidad textual del poema. Tampoco lo hicieron otras ediciones de los siglos XVII y XVIII, derivadas todas ellas de la de Madrid de 1648 que transmite el texto poco afortunado de uno de los manuscritos conocidos, por lo que su valor textual es nulo.

La *collatio* de las variantes permite separar los testimonios en tres «familias» considerablemente distintas, pero esta agrupación no se fundamenta en errores directivos, «Leitfehler» en la terminología de Maas (1960, 26), por eso no puedo hablar de arquetipos. La nutrida familia α transmite una versión de 152 versos, en la que un anciano se dirige respetuosamente a Felipe IV para lamentar las excesivas cargas que la política de Olivares ha impuesto sobre Castilla, lo que ha provocado hambre y dolor entre los castellanos; una miseria agudizada por guerras que contribuyen a agotar los recursos del reino y por los gastos suntuarios y el despilfarro de la Corte, que contrastan con la pobreza en la que ha sumido a la gente el gobierno de Olivares.

Dentro de esta familia se distingue un grupo de seis testimonios, que llamo ε ($M_1 M_3 M_6 M_{16} M_{27} B$) porque recogen una distribución de los versos distinta de la del resto: 1-44 / 93-140 / 45-92 / 141-152. Se trata de un trasapelado de los folios de donde se los copia, provocado presumiblemente por la distribución en pareados y la estructura no narrativa del texto, que potencian la fragmentación y el añadido u omisión de eslabones de una larga cadena, lo cual propicia, a su vez, este tipo de error en el ensamblaje del poema. Esto es prueba física de que se trata de versiones derivativas, ya que el trasapelado se originaría en un manuscrito donde el orden de las hojas estaba alterado, lo cual también permite deducir que algunos de estos testimonios podrían ser *codices descripti*, eliminables en la construcción de un estema (Trovato 2020, 130). La agrupación de los testimonios de ε la confirman un solo error y algunas variantes adiaforas frente a las lecturas de los demás, entre las cuales a priori no se puede elegir:

- queráis ε : debe MSS
- aquí ε : si aquí MSS
- anciano ε : honrado MSS
- si vale ε : múltiples lecciones MSS
- y más ε : jamás MSS
- medido *error* ε : debido MSS
- muchos ε : tantos MSS
- estímense ε : destiérrense MSS

Un mayor número de errores, unidos a otras variantes adiaforas, permiten hacer una subdivisión en dos dentro de este grupo, ε' y ε'' :

Subdivisión ε' ($M_3 M_{27} B$) y ε'' ($M_1 M_6 M_{16}$)

- tal ε' : así ε''
- paga ε' : pagará ε''
- om *error por hipometría* ε' : aquí ε''
- no llegan ε' : sin llegar ε''

de aceite *error* ϵ' : el aceite ϵ''
 demás de *error* ϵ' : demás que ϵ''
 discordias ϵ' : anuncios ϵ''
 son todos anuncios de ϵ' : es pronosticar ϵ''
 las bocas ϵ' : sus bocas ϵ''
 menos ϵ' : más *error* ϵ''
 paz ϵ' : pan *error* ϵ''
 en la guerra gastan *error por hipometría* ϵ' : en guerra pueden gastar ϵ''
 pueda *error por hipometría* ϵ' : ella pueda ϵ''
 quiere ϵ' : quieren ϵ''

Vemos, pues, que en general los testimonios de ϵ se caracterizan por el descuido, ya desde el traspapelado inicial, con algunos errores que, como suele ocurrir, tienden a concentrarse en las ramas bajas del estema (Palumbo 2020, 92). De aquí deriva, por cierto, el texto de la mencionada edición de 1648.

Dentro de esta familia α , se constata otra agrupación, que llamo δ , de cuatro testimonios que comparten un error común y variantes adiaforas de cierto calado:

Grupo δ (M_7, M_{10}, M_{26}, V)

ya δ : hoy MSS
 sin lo que se inventa δ : y el cielo sustenta MSS
 piedad y justicia δ : las justas piedades MSS
 la batalla δ : en batalla MSS
 España δ : casa MSS
 plaza de madera que costó δ : plazas de madera costaron MSS
 a tiempo δ : *múltiples lecciones* MSS
 ríos agradables *error conjuntivo* δ : ni os son agradables MSS
 que dolieran δ : aun dolieran MSS
 gobiernan δ : nos mandan MSS
 se burla de todo(s) δ : burla del castigo MSS
 lloran δ : rabian MSS
 que os pierden por dueño δ : de perderos dueño MSS
 un palmo de tierra que se llame δ : tierra que ella pueda deciros que es MSS
 lisonjas falsas δ : falsas lisonjas MSS

Y poco más; la mayoría de los testimonios de α , dos de ellos fragmentarios, se resisten a la filiación, lo que impide trazar un estema. También se observa que los errores por sí solos no son lo suficientemente significativos como para establecer estos grupos, por lo que he recurrido a las variantes adiaforas, aunque entiendo que este procedimiento no puede reemplazar al de los errores (Palumbo 2020, 102-3)², ya que esas variantes no significan que los manuscritos deriven

² Dice Trovato (2020, 125) respecto de la filiación de testimonios: “some editors erroneously use lists of variants, which can by no means replace errors”.

necesariamente de la misma rama: podrían, sin más, conservar la lectura del arquetipo independientemente. La situación y la solución adoptada se parecen a las descritas por Giovanni Palumbo:

The problem is real, especially for “living” textual traditions in which “indicative errors” are often very rare but variants are very numerous and their value is hard to judge. It is no accident that the best philologists or editors of texts have always used a series of substantial variants to confirm their classification or to double-check the degree of likelihood of their families in relation to possible alternative groupings (2020, 104).

Una segunda familia β , también bastante nutrida, se caracteriza, en lo fundamental, por añadir unos versos sobre el famoso escándalo de posesión diabólica de las monjas del convento de San Plácido, denunciado a la Inquisición y en el que se vio involucrado el conde-duque, por lo que sus enemigos lo usaron para destruir su imagen en numerosas sátiras y libelos que lo presentan como confidente del demonio. Crosby ya había apuntado que estos versos rompen el discursar lógico del memorial. Además, la misma popularidad de las sátiras de San Plácido sugiere que sean interpolación espuria sobre un suceso al fin y al cabo bastante anterior a la fecha de composición del poema y alejado de su temática.

Aunque estas interpolaciones permitirían agrupar a estos testimonios, no todos ellos intercalan el mismo número de versos, ni en el mismo lugar. Se observa gran discrepancia e inestabilidad textual en su comportamiento. Aun así, he intentado bosquejar algunas agrupaciones.

Tres manuscritos se pueden agrupar en ζ , pero solo acudiendo a variantes adiaforas que los enfrentan a los demás testimonios de la familia, e incluso a los de las otras dos familias; además tienen en común interpolar unos versos en los que se denigra al rey, comparando su grandeza a la de un hoyo, dentro del excurso de San Plácido, mientras otros testimonios lo añaden al final del poema. Ningún error conjuntivo los agrupa:

Grupo ζ ($M_8 M_{14} M_{19}$)

se halla ζ : os habla MSS

andan ζ : anda MSS

de los pobres ζ : los pobretes MSS

tocaba ζ : heredaba MSS

levantan ζ : os labrarán MSS

conque ζ : porque MSS

gran parte de renta ζ : barata la renta MSS

todo lo encarecen ζ : lo caro encarecen MSS

y teme ζ : da coz MSS

leales ζ : reales MSS

preman ζ : honran MSS

Otro grupo η lo componen seis testimonios ($M_{12} M_{24} M_{28} E Co N_2$) que coinciden en nuevas amplificaciones del texto del memorial que podemos sospechar

son interpolaciones ya que en uno de ellos van marcadas en los márgenes con la advertencia inicial de «adición» y la final de «hasta aquí». Por ejemplo, estos cuatro versos que no se hallan en ningún otro testimonio:

Todas son desdichas después que heredasteis;
tuvisteis la paz, la guerra comprasteis.

Más culpa fue vuestra que de los privados
que a errar comenzaron por nuestros pecados (Plata 2023b, 244-45)

Es un ataque directo al rey, a quien se culpa de la penosa situación de los castellanos, lo cual va en contra del objetivo del memorial, que es persuadir al rey, sugiriendo así que se trata de un añadido de mano «ajena», que no atiende al sentido del poema y neutraliza su poder persuasivo, al atacar a quien se pretende persuadir. También coinciden estos testimonios en incluir, dentro de la sátira de San Plácido, versos que no aparecen en ningún otro, en los que se amplifican las palabras al conde-duque del «Peregrino» —que es el diablo que gobernaba la comparsa diabólica del convento, según confesó una monja ante la Inquisición—, cargando las tintas en la crítica del valido y añadiendo una referencia jocosa al «gallinero», la pajarera del Buen Retiro construida en 1632:

Si es que conservarte pretendes con maña,
tu suerte consiste en perder a España.

Yo te ayudaré en cuanto pudiere,
y en cuanto el Señor licencia me diere.

[...]

Haz un gallinero con que a España afrentes,
sea de pueblos ruina, risa de las gentes.

Si loco te notan, estímalo en poco,
que, ya espiritado, lo menos es loco.

[...]

De nada hagas caso, por más gritos que oyas,
sino de tus gustos, fiestas y tramoyas (Plata 2023b, 247-48).

Esta sátira del «gallinero», también desvinculada de la temática del memorial y eco de sucesos muy anteriores a su fecha de composición, es además frecuente en la poesía clandestina de la época, lo cual corrobora que podría tratarse de otro añadido de mano «ajena».

Por último, dentro de este grupo se observa una ligera subdivisión en dos, pero de nuevo basada no en errores, sino en algunas variantes adiaforas y la omisión y disposición de ciertos versos:

η' ($M_{12} M_{28} E Co$) y η'' ($M_{24} N_2$)

astuto y (o) malino η' : propicio y benino η''

estadista (esta dicha) η' : favorable η''

erarios η' : agravios η''

om η' : la causa de todo lo que ellos mataren / no la lograran si no la libraren η''

interpolación de San Plácido en lugares ligeramente diferentes en η' : η''

En suma, lo que encontramos en esta familia β son interpolaciones variables que inciden en el ataque directo a Felipe IV y en la burla de Olivares, pero con motivos ajenos al tema del memorial y frecuentes en la poesía clandestina de la época. Este tono burlesco contrasta con el carácter solemne del texto de la familia α , y el ataque directo al rey pasa por alto y debilita la estructura persuasiva del memorial.

La tercera familia, que hemos llamado γ ($M_2M_{25}C$), es más pequeña y transmite una versión de 182 versos. La mayor parte de sus variantes frente a las otras dos familias se caracteriza por acentuar la dureza contra Olivares. Pongo un solo ejemplo:

gana la victoria quien peleó arrestado,
brindan con el premio al que está sentado MSS, con múltiples variantes
gana la victoria el bravo alentado,
brindan con el premio a un mandria privado γ

Estos versos, que constituyen el *terminus post quem* del memorial, aluden al sitio de Fuenterrabía por las tropas francesas en 1638, hasta su liberación por el Almirante de Castilla. Su sentido lo explica bien el mencionado Bernardo Manni: «con che allude a questi ministri che sono grassi et anche ad Olivares, che per Fonte Rabia prese tante mercedi, et all'Ammirante non si è dato nulla» (Whitaker 1982, 378). Un «mandria privado», es decir, 'pusilánime o cobarde', acentúa la crítica a Olivares y es, por cierto, un sintagma que aparece también en la comedia *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo que versa, precisamente, sobre la figura del valido.

También tienen los manuscritos de esta familia otras muchas lecciones adiaforas que los enfrentan a las otras dos:

vino γ : zupia MSS
de su precio γ : que ello vale MSS
tanta γ : nuestra MSS
con la pobre γ : y no con la MSS
se labran γ : abunden MSS
las fiestas γ : la tela MSS
dársele podía socorro γ : múltiples lecciones MSS
en γ : en mil MSS
en paz un ministro γ : un ministro en paz MSS
antiguos γ : chapados MSS
todo ginebrino γ : el que es de Ginebra MSS
las villas γ : los pueblos MSS
diga, gran señor γ : pueda deciros MSS
se enriquece aún más el más γ : en mil arbitrios se enriquece el MSS
más que esto γ : más costa que MSS
pasa γ : vemos MSS

Pero, sobre todo, se caracterizan por la inserción de versos no recogidos en ningún otro testimonio, sobre los que volveré enseguida. El problema con las lecciones adiaforas, en las tres familias, insisto, es que simplemente ilustran coincidencias, es decir, no indican filiación; más bien podrían apuntar a que algunos de

estos testimonios sean meros *codices descripti*. Otro problema que plantea γ es que se recoge solo en testimonios tardíos; dos de ellos con la letra bastardilla redonda propia del siglo XVIII, y el tercero, en una recopilación de mediados del siglo XIX. Claro está que los testimonios más recientes pueden traer lecciones más cercanas al original, según el principio «recentiores non deteriores»; en un texto como el memorial, sujeto a serias polémicas, restricciones y censuras, no sería de extrañar que esta fuera una versión temprana, mandada a «recoger» por las autoridades, que solo sobreviviría en copias muy posteriores a los sucesos de 1639.

Este examen de las variantes no arroja diferencias fundamentales con los resultados obtenidos por Crosby, que también percibió la ausencia de «geneologically significant common errors» o de «convincing numbers of significant errors» lo cual, dice, «precludes further reduction by the methods used above [es decir, la estemática]» (1958, 36). Los nuevos manuscritos descubiertos tampoco me han ayudado a la filiación del texto. La inmensa mayoría de los errores que he detectado en la *collatio* proceden de hiper o hipometría, o de ruptura de rima, que no son necesariamente indicativos porque son fácilmente subsanables por un copista atento. Además, de 151 errores claros, 119 son privativos o singulares³. De los 32 restantes, solo unos pocos, que ya he mencionado, sirven para agrupar algunos testimonios, según corroboran el orden de los versos, las interpolaciones y las variantes adiaforas. Pero el resto de los errores sucede de forma aparentemente aleatoria. Por poner un solo ejemplo, el MS *E* (y su idéntico *Co*) comete cuatro errores en los que coincide con otros testimonios, pero siempre diferentes: en un caso con V_2 ; en otro con $\eta' M_{28}$; en un tercero con M_9 y en un último caso, con $M_{18} V_2 V_3 1641$ (Plata 2023b, 268-81).

Mi examen, sin embargo, se separa de las conclusiones de Crosby en la renuncia al trazado de un estema y en la valoración de la tradición textual y, por tanto, en la *constitutio textus*. De forma general, Crosby se decide por privilegiar lo que podríamos llamar un «mínimo común denominador». Considera que los versos de los sucesos de San Plácido en β y los de invectiva contra el conde-duque en γ son adiciones espurias que relega al aparato crítico y opta, siguiendo a Bédier, por un «buen manuscrito», el que considera «más coherente y homogéneo» (1958, 38-9) y con el menor número de errores y variantes privativas. Por ello su estema (1958, 37) es inútil, no solo porque no está basado en errores guía, sino porque no se emplea para construir un arquetipo perdido. Conviene apuntar aquí que Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo (1907) y Blecua (1954) habían optado por integrar los versos añadidos de la versión β a un texto que engloba α y β , desvirtuando así la realidad histórica de su transmisión.

Ninguna de las soluciones ofrecidas por tan ilustres quevedistas me pareció satisfactoria, por lo que he intentado determinar cuál de las tres familias puede estar más cerca de un original perdido acudiendo a lo que llamo, por seguir la metáfora judicial que permea el léxico del método lachmanniano, el «careo» con dos testigos externos: uno, la descripción del poema que hace Bernardo Mo-

³ Estos errores los tomo de los aparatos críticos de Plata (2023b, 251-81).

nanni en un despacho cifrado por lo delicado del asunto, y otro, una *Respuesta* al *Memorial* escrita para contrarrestar sus críticas al gobierno.

El resumen de Monanni, muy temprano, del 24 de diciembre de 1639, es bastante fiel, introduce algunas glosas explicativas y en general parece reflejar bien el memorial. Comienza Monnani: «Parla col Re et col dovuto rispetto verso Sua Maestà» (Whitaker 1982, 377), lo cual encaja con el exordio del poema en todos los testimonios:

Católica, sacra, real majestad,
que Dios en la tierra os hizo deidad,
un anciano pobre, sencillo y honrado,
humilde os invoca y os habla postrado (Plata 2023b, 227).

Pero continúa con estas palabras: «ma del governo et per conseguenza del Conte Duca si duole con gran malizia et mordacità» (Whitaker 1982, 377). Esta malicia contra Olivares está ausente del exordio en todos los testimonios, excepto los de la familia γ , que añaden a renglón seguido:

Que España es perdida es cosa muy clara;
que tenéis la culpa cualquiera declara.
No porque hacéis vos, señor, que trabuque;
sí porque sufrís al buen Conde Duque.
Al buen Conde Duque, ministro tirano,
de España homicida, sangriento e inhumano,
cruel, vengativo, que a vos os engaña
y roba al vasallo e Iglesia de España.
Todo lo maneja sin ley ni justicia;
todo es latrocinio, ambición, malicia:
todo hacer maldades contra la Corona
y todo con nombre de vuestra persona (Plata 2023b, 227-28).

La dureza del ataque a Olivares llevó a Crosby a pensar que se trata de una adición espuria posterior a la fecha del poema y que el tono violento apunta a una versión corrupta del texto. Su argumento es arbitrario, y se pueden aducir ahora en su contra las palabras de Monanni. O, volviéndola del revés, la opinión de Marañón, quien, sin conocer esta versión, consideraba que el texto del memorial no era «demasiado violento para lo que entonces se estilaba» (1965, 130): vemos ahora que la violencia de los versos de esta familia desdice las palabras del ilustre ensayista. Después de una minuciosa descripción del memorial en la que no puedo detenerme, describe Monanni el final: «*In fine* propone alcuni *ricordi* per rimedio, et che tutto stia in mano di Sua Maestà» (Whitaker 1982, 378; la cursiva es mía). Pues bien, la familia γ es la única que añade, justo antes del final del poema, estos diez versos:

En fin, señor, todo lo haréis sin azares,
sacando el aceite de esos olivares.
Separad al Conde de tanta grandeza,
o entregadle al pueblo sola su cabeza.
Sin este padrastro veréis por hazaña

vuelve a su opulencia la afligida España.

No tantos *recuerdos* son ayes prolijos,
que a vos como a padre claman vuestros hijos.

No más consintáis que este lobo astuto
los devore a todos con mando absoluto (Plata 2023b, 236; cursiva añadida).

En ellos me parece notable la coincidencia de los términos «in fine» / «en fin», y sobre todo «ricordi» / «recuerdos», empleado por Monanni y los testimonios de γ en la acepción de ‘avisos, consejos’, ya desusada tanto en italiano como en español, pero atestiguada en la época.

El segundo careo es con una *Respuesta* de 172 versos armada como una réplica a los 152 del *Memorial* en la versión de la familia α , sin hacerse eco de los añadidos de β y γ . La *Respuesta* se atribuye a Lorenzo Ramírez de Prado en casi todos los manuscritos y se puede fechar muy tempranamente, antes del 21 de abril de 1640, cuando la menciona otro despacho diplomático enviado a Florencia:

Contra la satira del Cavaliere Quevedo già scritta, che si doleva tanto delle presenti calamità di questa Corona, et diceva haverle causate il presente governo toccante principalmente al Conte Duca, ci è chi ha risposto, non solamente in sua difesa, ma rivolve quasi tutti i medesimi concetti in favore et in lode di Sua Maestà et di Sua Eccellenza (Whitaker 1982, 378).

Para dar idea de su mecanismo, pongo un solo ejemplo. Dice el memorial en una de sus versiones variantes:

Mal oiréis, señor, gemidos y queja
de entrambas Castillas, la Nueva y la Vieja (Plata 2023b, 237 y 255).

A lo que replica la *Respuesta*:

Aplausos Castilla, la Nueva y la Vieja,
previene al gobierno; no llanto ni queja (Entrambasaguas 1943, 207).

Como dice el propio despacho de la embajada, si se lee con cuidado, la *Respuesta* da una idea aproximada del contenido del original: «dalla quale si può comprendere a un di presso il tenore della pasquinata maledica et mordace» (Whitaker 1982, 378).

En fin, de este breve careo de la tradición manuscrita del memorial con el despacho diplomático y la *Respuesta* atribuida a Ramírez de Prado se desprenden dos cosas. Una, que las versiones de la familia β con los versos sobre el escándalo de San Plácido, etc., aunque publicada también tempranamente en 1641, contiene al parecer añadidos espurios, ya que no aparecen mencionados en ninguno de los dos textos con los que se carea. Otra, que la versión de la familia γ con la dura invectiva contra Olivares puede estar más cerca del original quevediano, según sugieren algunas coincidencias con la descripción del despacho florentino. Pero este texto de Monanni genera a su vez nuevos problemas. Uno es que se refiere a una versión del memorial «lunga di un foglio di cento versi» (Whitaker 1982, 377), es decir, mucho más breve que cualquiera de los testimonios. Podría tratarse de un cálculo a ojo, y hay cierta ambigüedad en la referencia ya que «un foglio»

puede significar el recto y el vuelto de una hoja o pliego. Además hay manuscritos, como el MS Espagnol 449 de la Biblioteca Nacional de Francia, en los que el recto y el vuelto de un folio acogen, a dos columnas, 144 versos, lo que acercaría las cifras. Por otro lado, la descripción florentina del texto no sigue con exactitud el orden de los versos de γ , sino que va dando saltos. Si ajustamos solo los versos que coinciden exactamente con la descripción diplomática, suman unos 119, que bien podrían caber en un folio por las dos caras. Por lo tanto, o bien la descripción es un resumen muy general del contenido, con algunos saltos respecto de γ , o está hecha a partir de un testimonio diferente hoy perdido. Y un segundo problema: en un caso la descripción de Monanni coincide con el texto de las familias α y β frente al de γ . Se trata de una referencia a los gastos superfluos de la Corte, en la que se mencionan el estanque y palacio del Retiro y «le tele et dispendij per le cacce del Pardo» (Whitaker 1982, 378). Todos los testimonios de α y β , salvo uno, se hacen eco de esta mención: «Y con lo que cuesta *la tela de caza*» (Plata 2023b, 239) —la «tela» es, según el *Diccionario de autoridades*, una «plaza o recinto formado con lienzos, para encerrar la caza y matarla con seguridad» (s.v.)—; pero «tela» desaparece en γ sustituida por *las fiestas de caza* (Plata 2023b, 231).

En la transmisión del memorial nos encontramos con algunas de las cuestiones que enfrentan al método genealógico con la historia de la tradición textual, tal y como las expuso Louis Havet: 1) casos de contaminación; 2) versos interpolados, por lo que «certains morceaux, voire certains courts passages [...] peuvent avoir une généalogie particulière, autre que la généalogie de l'ensemble»; 3) poligénesis; y 4) correcciones (citado en Palumbo 2020, 106). De los versos interpolados ya hemos hablado. Sobre la contaminación dice Trovato: «when a text from the past was important and thus repeatedly reproduced and widely circulating, its tradition almost invariably became contaminated» (2020, 121), condiciones estas, la de la importancia, repetida copia y amplia circulación, que se dan en nuestro poema. En cuanto a las correcciones, se ve de forma física en algunos testimonios que los copistas tienen a la vista varias versiones. Por ejemplo, en el L-69 de la Real Academia de la Historia el copista indica, como mencioné antes, «adición» y «hasta aquí» donde empiezan y terminan las palabras del diablo «Peregrino» a Olivares, lo cual solo puede hacerse con dos testimonios a la vista:

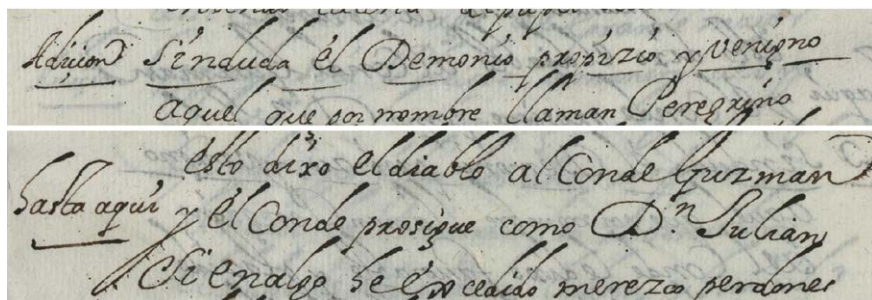


Figura 1 – Madrid, Real Academia de la Historia, MS Salazar y Castro, L-69, 9/798, fol. 4r y 4v. © Real Academia de la Historia. España.

En otro, el copista, o un lector (Heikkilä 2020, 259), va corrigiendo con la ayuda de otro u otros testimonios, como se ve, por ejemplo, en el manuscrito de la RAE, con el cambio de «al ocio» a «al conde», variantes ambas atestiguadas en la tradición textual:

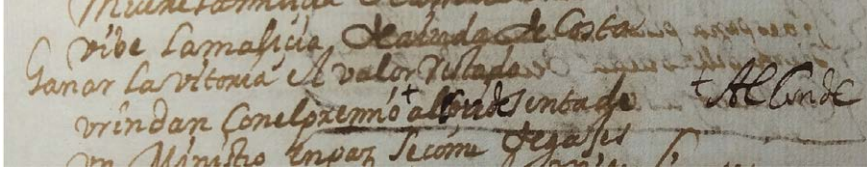


Figura 2 – Madrid, Real Academia Española, MS RM-2155(9), fol. 2. © Real Academia Española. España.

Estos son casos en los que hay prueba física de la contaminación, pero el mayor problema viene cuando las lecciones variantes se incorporan al texto de tal modo que ya no se pueden distinguir paleográficamente, como en el caso siguiente. Los testimonios individuales del grupo δ leen a veces con los demás contra la lectura de su propio grupo y lo hacen de forma bastante aleatoria, como se puede ver en las variantes que muestro:

nueve M_{26} MSS : siete M_7, M_{10} V
 grande M_{26} V MSS : mucha M_7, M_{10}
 gabela(s) M_7 MSS : tributo M_{10}, M_{26} V
 el palo es regalo V MSS : son pan las piedras M_7, M_{10}, M_{26} *error por repetición*
 (Plata 2023b, 256, 266)

Se trata, pues, de una combinación aparentemente contradictoria de lecturas que se mueven de una rama a otra, lo que Pasquali llamó «transmisión horizontal» o «tradición textual abierta» y otros, «contaminación» (Heikkilä 2020, 255-57, 266), que impide el bosquejo de las relaciones estemáticas y contra la cual, como sentenció Paul Maas, no hay remedio: «Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen» (1960, 30).

Un problema diferente que plantea la edición del memorial es la cuestión del *iudicium*, relacionado con la famosa frase de Lachmann «recensere sine interpretatione et possumus et debemus», en el sentido de que no se debe basar el texto en preferencias individuales, sino juzgar solo con hechos (Trovato 2020, 132). Pongo un ejemplo:

El que por la guerra pretende alabanza
 con sangre enemiga *la escriba en su lanza.*

la escriba en su lanza : la escriba su lanza $\delta M_{20}, N_1, M_4, M_{18}, M_{24}, P_2, V_3$ (Plata 2023b, 235).

Los tres testimonios de γ y la mayoría de α y β traen «la escriba en su lanza», pero 11 testimonios de α y β traen «la escriba su lanza». Yo he preferido en este caso la primera lectura, que es la que sugiere cierto consenso de las tres familias, pero Arellano ha observado, con buen juicio, que es mejor la variante «la escriba su

lanza»: «creemos mejor la imagen de la lanza como pluma que escribe con la tinta de la sangre la alabanza militar» (2023, 359). Puede tener razón, pero como no tenemos estema, no podemos determinar el valor filiatorio y la validez de la variante.

Resumiendo, encontramos tres versiones tempranas del *Memorial*. La primera (γ) es un texto de 182 versos que incluye 36 de ataques muy duros contra Olivares. En algún caso, estos versos parecen encontrar eco en la descripción florentina del *Memorial* de 24 de diciembre de 1639. La segunda (α) tiene 152 versos, es solemne y respetuosa con Felipe IV, y tuvo una réplica en una *Respuesta* anterior al 21 de abril de 1640. La tercera (β), de tamaño variable, incluye interpolaciones espurias en las que se añaden, aunque no de manera uniforme, hasta 38 versos que contienen la burla de los sucesos de San Plácido, el «gallinero» del Buen Retiro y el símil del «hoyo», entre otras cosas. Esta versión se publicó a nombre de Quevedo en un pliego suelto anti felipista en la Barcelona de 1641. Las tres versiones, muy tempranas, circularon en vida de Quevedo. Establecer un *stemma*, como hizo Crosby, para luego no usarlo, me parece desaconsejable, y es quizá producto de lo que Orduna llama «el complejo estemático» (2000, 167); además, es una solución no muy alejada del texto conglobado de Fernández-Guerra / Menéndez Pelayo y Blecua. Pero tampoco me ha resultado viable (más allá del agrupamiento de algunos testimonios que acabo de exponer) elaborar un *stemma* para las familias α y β , dado el alto número y la complejidad de sus variantes, algunas de las cuales apuntan a procesos de contaminación.

De forma provisional, y por atender a urgencias editoriales, he hecho una edición crítica de las tres versiones por separado (Plata 2023b), con tres aparatos de variantes que permiten avanzar en la reconstrucción de cada una de ellas, pero a ciegas, porque no hay estema. Además, privilegio la versión de γ , más dura con Olivares, que era el verdadero objetivo de la sátira, y la que habría contribuido a hacer de Quevedo el célebre preso político cuya prisión última no terminaría, precisamente, hasta la caída del valido en 1643. En esta versión los tres testimonios son casi idénticos y no plantean mayores problemas. El texto de las otras dos versiones se establece intentado huir del eclecticismo y del *iudicium* y siguiendo los criterios del método genealógico, aunque sin estema: se eligen las lecturas comunes de las tres familias; después, las lecturas comunes de los grupos observados dentro de cada versión; al tiempo, se atiende a la coherencia del sentido de las variantes y el valor de los testimonios que las apoyan; y como es lógico se dejan de lado errores claros y variantes privativas o derivativas, en el proceso conocido como *eliminatio lectionum singularium*. Se reconstruye, en definitiva, un texto a partir del examen individual de cada variante.

Un ejemplo sencillo es el del verso 1 que debe leer «Católica, sacra, real Majestad», ya que aparece en las tres familias. Las variantes abundan en algunos manuscritos, pero no son definitorias:

Católica, sacra : Sacra, católica $M_5 M_6 M_{20} L_1 M_4 M_{24}$
 sacra : y sacra $M_{15} M_{11} M_{13}$ // severa M_{28} *error por hipermetría*
 real : y real $\epsilon M_{15} V N_1 M_9 M_{24} E Co 1641$
 (Plata 2023b, 254 y 268)

Se trata, en un caso, del añadido de la conjunción copulativa «y»; en otro, de un error privativo («severa»); y en un tercer caso, de la inversión del orden del tratamiento protocolario que se conserva extra-textualmente en ambas combinaciones («Católica, sacra» / «Sacra, católica»). La *res metrica* parecería corroborar que aquí la variante «Católica, sacra» es la correcta por llevar los acentos en las sílabas segunda y quinta, como pide, por ejemplo, el *Arte poética* de Díaz Rengifo, pero hay que tener en cuenta que este esquema acentual no se da en todos los versos del *Memorial*, como tampoco en todos los versos del *Laberinto* de Juan de Mena, modelo del verso de arte mayor o dodecasílabo, y que convive con otros esquemas acentuales (Pérez Pascual 2011, 221-23). En todo caso, estas variantes no permiten filiar los testimonios.

La disposición del aparato crítico que propuse es tripartita, uno para cada versión, lo cual oscurece, claro, el hecho de que a la postre una de ellas habría surgido de un autógrafo o apógrafo quevediano, mientras las otras dos partirían de alguna copia en circulación.

El poema pertenece a una tipología textual diferente, en la frontera entre «texto literario» y «texto político», y en él, además de la del autor, encontramos versiones de agentes externos, y habría que preguntarse por su valor. Se trata, en definitiva, de adoptar una posición más cercana al escepticismo de Bédier: si una obra se conserva en varias versiones hay que preparar varias ediciones y publicar un buen manuscrito de cada recensión con su aparato de variantes propio. Así cambia el alcance de la edición, no se trata de reconstruir una versión de «Autor» sino de publicar una o más versiones de «actores», poniendo la lente en las copias preservadas y los cambios producidos por su desarrollo histórico, literario y cultural más que viéndolas como simple medio para reconstruir un original. Quedan, sin embargo, muchos problemas por resolver. Por ejemplo, la familia β recoge todos los añadidos conocidos, pero los testimonios no coinciden ni en los versos añadidos ni en su colocación dentro del poema por lo que la reconstrucción de «una» versión β no refleja la realidad de la compleja transmisión del texto. El problema también ocurre dentro de la familia α , uno de cuyos testimonios, el de la Real Academia Española, que encontré después de haber ensayado esta edición del texto, interpola seis versos inéditos enjaulados y tachados por otro copista o lector. En ese sentido conviene traer a colación las consideraciones de Ignacio Arellano (2023, 13-8) sobre la poesía satírica clandestina del XVII, que dice —siguiendo la expresión que Menéndez Pidal acuñó para el romancero (Orduna 2000, 174)— «vive en variantes» por su carácter anónimo y por su adaptación a diferentes sucesos, por lo que intentar reconstruir un arquetipo que se acerque al original perdido puede convertirse en una tarea inútil. La versión β , aún más que las otras dos, «vive en variantes» y es añadida y retocada al antojo de quienes la utilizaron como arma política no ya contra el gobierno de Olivares sino contra el propio monarca, usando el nombre de Quevedo para autorizar el texto, como se ve en el panfleto barcelonés de 1641.

Alberto Várvaro ha notado la diferencia entre tradición *quiescente* y *attiva*. Frente a la tradición de los textos clásicos en la que los copistas tienden a ser más

respetuosos con el texto transmitido, en la de los textos en lengua vernácula hay menos distancia entre autógrafo, arquetipo y testimonios conservados, y la posición del copista respecto al texto es menos respetuosa (Trovato 2020, 124). Cerquiglini ha notado que el paradigma filológico del siglo XIX es inadecuado para los textos medievales porque se basa en dos nociones anacrónicas, la de autor y la de texto como entidad definida y discreta; la literatura medieval es un «taller de escritura» cuya principal característica es la diferencia y el cambio (Palumbo 2020, 97). La escuela de Menéndez Pidal considera que los textos medievales no son creación individual, sino el resultado de una empresa colectiva siempre en evolución, por lo que se debe publicar cada manuscrito o un representante de cada familia de manuscritos (Duval 2020, 463). La práctica de los musicólogos es publicar todas las versiones de una melodía separadamente, como si fueran diferentes originales (Palumbo 2020, 93). No sé si alguna de estas sería la mejor solución. O, como me sugiere medio en broma medio en serio Ramón Valdés, hacer una edición digital que documente todo este material, una especie de archivo digital del texto. En todo caso, estas reflexiones que traigo a colación sirven para ilustrar la tradición del memorial, en la que la figura central ya no es el autor, a pesar de tratarse posiblemente de Quevedo, sino los diferentes actores, o escribas, por lo que habría que pensar qué valor tienen estas versiones de agentes externos. Es tentador determinar lo más ajustadamente posible cuál fue el texto que habría compuesto Quevedo, pero ello no es óbice para observar cómo la transmisión textual del memorial en su devenir histórico, con huellas claras de versiones con versos añadidos (o eliminados), pone de relieve los límites del método genealógico. La edición crítica que acabo de publicar es, pues, siguiendo la formulación de Contini, una mera hipótesis, para mí insatisfactoria, que intenta conectar los datos a un sistema de la forma más económica posible; no la verdad última sobre el texto, sino la solución menos mala posible para un problema textual, que no logra eliminar las incertidumbres; una solución subjetiva, en definitiva, pero no arbitraria (Contini citado en Palumbo 2020, 95). Tampoco quiero caer en el desánimo ni menos aún hacer dejación de responsabilidad como editor, por lo que termino con una cita de Peter Robinson:

A scholarly edition is still, as it has been for centuries, an argument about a text. The fundamental players in this argument are still documents, works, and the editor's interpretation of them. The editor is the editor, and not a "facilitator". There are still many more readers than editors, and most readers do not want to be editors (citado en Trovato 2020, 136).

Bibliografía

- Arellano, Ignacio, dir. 2023. *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro. Antología esencial. Volumen I. Reinados de Felipe III y Felipe IV*. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- Blecua, Alberto. 1987. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Blecua, José Manuel. 1954. "Un ejemplo de dificultades: el *Memorial Católica, sacra, real Majestad*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 8: 156-73.

- Chiesa, Paolo. 2020. "[The Genealogical Method] Principles and Practice." En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, coord. P. Roelli, 74-87. Berlín-Boston: De Gruyter.
- Crosby, James O. 1958. *The Text Tradition of the Memorial "Católica, Sacra, Real Majestad"*. Lawrence: University of Kansas Press.
- Duval, Frédéric, "[Philological Practices] Mediaeval Romance Philology." En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, coord. P. Roelli, 456-65. Berlín-Boston: De Gruyter.
- Entrambasaguas, Joaquín de. 1943. *Una familia de ingenios. Los Ramírez de Prado*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano, y Marcelino Menéndez y Pelayo, ed. 1907. Francisco de Quevedo Villegas. *Obras completas*, vol. III. Sevilla: Francisco de P. Díaz.
- Heikkilä, Tuomas. 2020. "[The Stemma] Dealing with Open Textual Traditions." En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, coord. P. Roelli, 254-72. Berlín-Boston: De Gruyter.
- Kenney, E. J. 1974. *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press.
- Maas, Paul. 1960⁴. *Textkritik*. Leipzig: Teubner.
- Marañón, Gregorio. 1965. *El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Palumbo, Giovanni, "[The Genealogical Method] Criticism and Controversy." En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, coord. P. Roelli, 88-109. Berlín-Boston: De Gruyter.
- Pérez Pascual, Ángel. 2011. *Juan Díaz Rengifo y su "Arte poética española"*. Ávila: Diputación de Ávila.
- Plata Parga, Fernando. 2021. "Sobre el poema *Católica, sacra, real Majestad*: el problema de la autoría y recensión de testimonios." *Atalanta. Revista de las letras barrocas* 9, 2: 88-108.
- Plata Parga, Fernando. 2023a. "La transmisión textual del memorial *Sacra, católica, real majestad* de Francisco de Quevedo." *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 28, 2: 262-83.
- Plata Parga, Fernando. 2023b. "Edición crítica del memorial *Católica, sacra, real Majestad* de Francisco de Quevedo." En *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro. Antología esencial. Volumen III. Textos indianos y estudios de varia lección*, coords. A. Herrera, y M. Vinatea, 223-82. Nueva York: IDEA.
- Real Academia Española. 1990. *Diccionario de Autoridades*, 3 vols. Madrid: Gredos.
- Stokes, Peter A. 2020. "[Textual Traditions] Palaeography, Codicology, and Stemmatology." En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, coord. P. Roelli, 46-56. Berlín-Boston: De Gruyter.
- Trovato, Paolo. 2017. *Everything you Always Wanted to Know About Lachmann's Method: A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Padua: Libreriauniversitaria.it.
- Trovato, Paolo. 2020. "[The Genealogical Method] Neo-Lachmannism: A New Synthesis?" En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, coord. P. Roelli, 109-38. Berlín-Boston: De Gruyter.
- West, M. L. 1973. *Textual Criticism and Editorial Technique*. Stuttgart: Teubner.
- Orduna, Germán. 2000. *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Reichenberger.

- Viehhauser, Gabriel. 2020. “[Towards the Construction of a Stemma] Heuristics of Witnesses.” En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, coord. P. Roelli, 140-48. Berlín-Boston: De Gruyter.
- Whitaker, Shirley B. 1982. “The Quevedo Case (1639): Documents from Florentine Archives.” *Modern Language Notes* 97: 368-79.

Índice de obras y autores citados

- A secreto agravio, secreta venganza* 56-65
Aguirre, M. de 195
Alcocer, H. 136
Alemán, M. 184, 194
Álvarez, F. 168
Amadís de Gaula 194
Amar sin saber a quién 23
Aminta 10, 101, 169, 172, 175
Amor, pleito y desafío 19
Anelli, A. 99
Aretino, P. 10, 103
Ariosto, L. 136-137, 146-147
Arnal de Bolea, J. 178
Arte poética española 247
¡Ay, verdades, que en amor...! 70-77
- Betia* 100
- Calderón de la Barca, P. 8, 14, 38-40, 44-65, 71
Cancioneiro da Biblioteca Nacional 108
Cancionero Barberini Latini 3602 Biblioteca Vaticana 123
Cancionero Biblioteca Universidad de Salamanca ms. 2655 108
Cancionero Corsini 970 123, 125
- Cancionero de cosas de amor a diferentes propósitos 128-131, 132, 147
Cancionero de la Biblioteca Casanatense 115
Cancionero de Padilla con algunas obras de sus amigos 126-127
Cancionero de Stúñiga 115
Cancionero general 115
Cancionero musical Corsini 625 115, 123-125
Cancionero musical de la Colombina 114
Cancionero musical de Montecasino 117
Cancionero musical de Palacio 125-126
Cancionero Ottoboniano 2882 Biblioteca Vaticana 123, 125
Cancionero Reginensis Latini 1635 Biblioteca Vaticana 10, 123-125, 127-130, 132-138, 145-147
Çapata 117
Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla, criado de Celia 125-138, 145-147
Carvajal y Saavedra, M. 10, 195
Casa con dos puertas mala es de guardar 71
Casa del placer honesto 10, 206, 220-221
Casos prodigiosos y cueva encantada 151

- Castillo Solórzano, A. de 9, 151-152, 161-162, 167, 175-176, 187, 194, 205, 221
- Castro, F. de 158
- Católica, sacra, real Majestad* 10, 232-233, 242-243, 246-247
- Cervantes, M. de 8, 49, 86, 147, 152-153, 194, 224
- Céspedes y Meneses, G. de 151, 191
- Cigarrales de Toledo* 157-158
- Colección de las obras sueltas de Lope* 155
- Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles* 221
- Comedias nuevas escogidas* 45
- Comedieta de Ponça* 114
- Corrección de vicios* 10, 206, 218
- Cortés de Tolosa, J. 10, 154-155
- Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique* 116
- Cuento en verso del arriero Juan de Prados* 158
- Cueva, J. de la 84
- De fuera vendrá* 44
- Defunción de don Enrique de Villena* 113-114
- De las quatro donas dolencia, vejez, destierro, pobreza* 113
- Desperately Seeking Susan* 100
- Díaz Rengifo, J. 247
- Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas* 176
- Donaires del Parnaso* 168
- Don Carlos* 99
- Don Diego de noche* 10, 224
- Don Juan de Castro (segunda parte)* 66-67, 70
- Don Quijote de la Mancha* 49
- Dovizzi da Bibbiena, B. 10, 100
- El agravio agradecido* 180
- El agua mansa* 44-52
- El Argel fingido y renegado de amor* 70
- El buscaoficios* 221
- El caballero perfecto* 194, 206, 227
- El caballero puntual* 10, 206, 215
- El capellán de la Virgen* 76
- El caprichoso en su gusto y la dama setentona* 221
- El casamentero* 163
- El casamiento en la muerte* 82-84, 86
- El castigo sin venganza* 73
- El celoso hasta la muerte* 162, 175
- El cuerdo amante* 151
- El divino pastor*: véase *El niño pastor*
- El duende de Zaragoza* 161
- El esclavo de su esclavo* 196
- El estudiante confuso* 191
- El filósofo del aldea* 151, 161-162
- El forastero* 178
- El gallardo montañés y filósofo cristiano* 221
- El guante de doña Clara* 71
- El hijo de Reduán* 18
- El labrador venturoso* 21
- El marqués de Cigarral* 176
- El mejor alcalde, el rey* 20
- El molino* 18
- El monstruo de Manzanares* 188, 191-192
- El nacimiento de Ursón y Valentín* 18
- El necio bien afortunado* 10, 206, 224
- El niño pastor* 65
- El pastor ingrato*: véase *El niño pastor*
- El peregrino en su patria* 184
- El pescador venturoso* 221
- El piadoso aragonés* 19
- El postrer godo de España* 67
- El premio del bien hablar* 20
- El príncipe constante* 53
- El príncipe de Polonia* 160
- El pronóstico cumplido* 162, 175
- El sagaz Estacio, marido examinado* 206, 220
- El segundo Orlando* 160
- El sitio de Bredá* 57
- El soldado amante* 19
- El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* 220
- El tribunal de los majaderos* 221
- Engaños de mujeres y desengaños de los hombres* 158-159
- Escarmientos de amor moralizados* 167
- Experiencias de amor y fortuna* 168-170
- Fiestas del jardín* 176
- Fiestas del Santísimo Sacramento* 65
- Francesco, Ciego da Ferrara 158
- Ganar amigos* 19
- García de la Huerta, V. 44
- Góngora, L. de 133

- Guárdate del agua mansa* 44-52
Guía y avisos de forasteros 187
 Gutiérrez de los Ríos, G. 217
Guzmán de Alfarache 184, 187, 194
Guzmán el Bravo 155, 167, 187
- Historia de Hipólito y Aminta* 172, 175
*Historia ejemplar de las dos constantes mu-
 jeres españolas* 176
Historias peregrinas y ejemplares 151
Honesto y entretenido sarao 186
 Hurtado de Mendoza, A. 160
 Hurtado de Mendoza, D. 125
- I due gemelli veneziani* 100
Il turco in Italia 98-99
Infierno de los enamorados 113
- Jardín espiritual* 126-127
 Jiménez de Urrea, J. 136
Jornadas alegres 151, 162
- La amistad pagada* 18
La batalla de Pavía 92
La bella Aurora 19
Laberinto 247
La boba para los otros y discreta para sí 27-
 28
La burla de la sortija 158
La Calandria 10, 100
La carbonera 23-24, 27
La Circe 155-156, 167, 187
La comedia del Saco de Roma 84
La cortigiana 10, 103
 La Cueva, F. 187
La culebra de oro. Para algunos 180-181
La dama duende 53, 71
La desdicha de la voz 53
La desdicha en la constancia 151, 160
La desdicha por la honra 155-156
La duquesa de Milán Leonor Esforcia 160
La Filomena 155-156, 167
La fingida Arcadia 89, 91, 93
La fuerza lastimosa 89, 93
La hija de Celestina 10, 206, 208-210,
 212-213, 221
La industria vence desdenes 196
La ingeniosa Elena 10, 206-207, 209-210,
 212-213, 215, 221
- La libertada inocente y castigo en el enga-
 ño* 191
La niña de los embustes 151
La pícaro Justina 184
La prudente venganza 155
La puente de Mantible 53-56
La quinta de Diana 162-165, 167, 176, 221
La quinta de Laura 161-162, 194
La varona castellana 75
La vega del Parnaso 71
La vida es sueño 53
*Las aventuras de don Juan de Alarcos: Véase
 Don Juan de Castro (segunda parte)*
Las dos dichas sin pensar 162, 167, 175
Las fortunas de Diana 155-156, 167
Las harpías en Madrid 151
Las manos blancas no ofenden 52-53
Las mocedades de Bernardo del Carpio 82
Lazarillo de Manzanares 10, 154
Lazarillo de Tormes 89
Liber de praescriptione haereticorum 226
Lisardo enamorado 167
Lisardo y Ricardo 195
 López de Ayala, P. 116
 López de Mendoza, Í., Marqués de Santi-
 llana 10, 108-114
 López de Úbeda, F. 184
Los alivios de Casandra 187
Los amantes andaluces 176
Los bandos del Sena 19
Los donaires de Matico 18
Los empeños de un acaso 53
Los mirones de la corte 221
Los Porceles de Murcia 75
Los tres maridos burlados 158-159
Lucia di Mammermoor 99
 Lugo y Dávila, F. 151, 156
 Lully, J.-B. 99
- Malespini, O. 158
Mambriano 158
 Manrique, G. 108, 113-114
 March, A. 116
 Mena, J. de 114-115, 247
 Menandro 151, 179
 Mendoza, P. de 114
 Metastasio, P. 99
Mojiganga del gusto 151, 162, 186-187
 Molina, Tirso de 14, 152, 157-158

- Monroy y Silva, C. de 92
 Montreal, M. de 158
 Moreno, M. 151, 160
 Moreto, A. 8, 14, 38-39, 44, 90
 Mosca, L. 99
- Nadie se conoce* 19
 Nashe, T. 42
Navidad de Zaragoza 195
Navidades de Madrid 10, 195-196
Ni Amor se libra de amor 50
Noches de placer 151, 162, 167, 175
No hay burlas con el amor 49
Noticia general para la estimación de las artes 217
Novela burlesca y entretenida 158-159
Novelas a Marcia Leonarda 155, 162, 166
Novelas amorosas de los mejores ingenios de España 155-156, 162-163, 166, 176
Novelas amorosas de varios ingenios 165
Novelas amorosas y ejemplares 186
Novelas ejemplares 153, 160, 194
Novelas ejemplares y prodigiosas historias 160
- Orlando furioso* 136-138, 146-147
- Pacheco de Narváez, L. 176
 Padilla, P. (impresor) 169, 172, 188, 195, 207
 Padilla, P. de 10, 123, 125-128, 132-133, 136, 146-147
 Páez de Ribera, R. 113
Para algunos 180-181, 186
Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto 186
Partes de comedias
 Primera parte de comedias de Calderón de la Barca 44, 53, 57
 Segunda parte de comedias de Calderón de la Barca 56
 Octava parte de comedias de Calderón 45, 51-52, 70
 Novena parte de comedias de Calderón 57
 Parte I de las comedias de Lope de Vega 16-18, 82-84, 86-88
 Parte II de las comedias de Lope de Vega 82, 88-89, 186
- Parte VIII de las comedias de Lope de Vega* 45, 51-52, 70
Parte IX de las comedias de Lope de Vega 19
Parte XVII de las comedias de Lope de Vega 19
Parte XIX de las comedias de Lope de Vega 67-68, 70
Parte XX de las comedias de Lope de Vega 21, 23-24, 71
Parte XXI de las comedias de Lope de Vega 19, 27-28, 70-71, 73
Parte XXII de las comedias de Lope de Vega 19, 21, 23-24
Parte XXIII de las comedias de Lope de Vega 19
Veinte y tres parte de sus comedias y la mejor parte que hasta hoy se ha escrito 21
Parte XXV de las comedias de Lope de Vega 67, 69-70, 89
- Primera parte de comedias de Agustín Moreto* 44, 53, 57
Parte II de comedias de Agustín Moreto 90
- Parte nona de comedias escogidas* 45, 51-52
Parte XXV de comedias escogidas 89
Parte veinte y ocho de comedias de varios autores 21
Parte veinte y nueve de diferentes autores 71
- Peor está que estaba* 49
 Pérez de Montalbán, J. 8, 14, 159-160
 Piña, J. de 151, 160
Poema trágico del español Gerardo 191
Porfiando vence amor 76
Por la puente, Juana 20
Primavera numerosa de muchas armonías luccientes, en doce comedias fragantes 176
- Prohemio e carta* 108, 113
Próspera y adversa fortuna del tirano Guillermo, rey de Gran Bretaña 160
Proverbios 113
- Quevedo, F. de 8, 10, 125, 159, 231, 233, 235, 240, 243, 246-248
Quien bien anda, en bien acaba 191

- Quien bien obra, siempre acierta* 196
 Quintana, F. de 168, 172
- Ramírez de Prado, L. 243
Relación muy verdadera 168
Respuesta 242-243, 246
 Reyes, Matías de los 151, 179-180, 221
 Ríaza, L. de 133
 Ribadeneyra, P. de 178
Riesgos del mar y de amar 195
 Rodríguez del Padrón, J. 116
 Rodríguez de Montalvo, G. 194
 Rodríguez, L. 125
Romancero 125-128, 132-138, 145-147
Romancero historiado 125
 Romani, F. 98
 Rossini, G. 98-99
 Ruiz de Alarcón, J. 14, 19
 Ruzante, Angelo Beolco detto 100
- Saber del mal y el bien* 57
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de 9-10, 151-152, 154, 194, 205-206, 208-211, 216, 226
 Salinas, J. de 125
 Sánchez de Badajoz, G. 128
 Sanz del Castillo, A. 151, 162, 187
Segunda parte del Guzmán de Alfarache 184, 194
 Silvestre, G. 125
Sucesos y prodigios de amor 159
Sueño 109
- También hay duelo en las damas* 48-49
Tardes entretenidas 151
 Tasso, T. 10, 101
Teatro popular. Novelas morales 151, 156
 Tertuliano 226
The comedy of errors 100
Thesoro de varias poesías 126-132, 147
Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid 151, 162, 164, 176, 221
Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano 178
- Un castigo en tres venganzas* 57
- Varias poesías manuscritas*, Biblioteca Bartolomé March, Palma de Mallorca 126-127
Varios efectos de amor en once novelas ejemplares, nuevas y nunca vistas ni impresas 155-156, 158, 160
Varios prodigios de amor 158-159, 161
 Vázquez de Contreras, D. 136
 Vega, Lope de 9, 13-16, 18-19, 22, 24, 37, 39, 53, 59-63, 65, 67-68, 70-71, 73-77, 82-83, 88-89, 125, 147, 155, 159, 162-164, 166, 169, 184, 187
 Velázquez, B.M. 151
 Vera Tassis, Juan de 45-53
 Verdi, G. 99
- Zayas, M. de 186

MODERNA/COMPARATA

TITOLI PUBBLICATI

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014*, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, «*Il girasole*». *Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.
32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italo-fona contemporanea*, 2019.
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessì e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni di Dessì e un'antologia della critica dispersa*, a cura di Alberto Baldi, 2019.
34. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2020.

35. Nicola Turi, *A partire da «Underworld»*. *Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, 2020.
36. Giorgio Caproni. *Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, a cura di Michela Baldini, con la collaborazione di Chiara Favati, 2021.
37. Laura Dolfi, *Góngora y Tirso de Molina: lo culto y lo sorprendente*, 2021.
38. Alberto Cadioli, «*La sana critica*». *Pubblicare i classici italiani nella Milano di primo Ottocento*, 2021.
39. Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, 2022.
40. *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, a cura di Anna Dolfi, 2022.
41. *La narrazione come incontro*, a cura di Fabio Ciotti e Carmela Morabito, 2022.
42. Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, 2025.

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. *Ruggero Jacobbi, Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. *Ruggero Jacobbi, Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. *Giuseppe Dessì, Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. *Giuseppe Dessì, Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. *Giuseppe Dessì, Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. *Giuseppe Dessì-Raffaello Delogo, Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

Estemática: el Siglo de Oro por las ramas

Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales

Este volumen recoge las actas de un encuentro que reunió a algunos de los más apreciados filólogos italianos y españoles en torno a la transmisión de textos dramáticos, líricos y narrativos del Siglo de Oro español. El libro pretende no solo ofrecer casos de estudio relevantes al tema sino, sobre todo, reflexionar acerca de sus implicaciones teóricas y metodológicas. Se investigan las virtudes y los límites del método de Lachmann, aplicado a la circulación tanto manuscrita como impresa de obras transmitidas exentas o bien en códices o impresos misceláneos (partes de comedias, cancioneros y colecciones de novelas cortas). Junto a importantes consideraciones teóricas sobre el método genealógico-crítico, el volumen examina también cuestiones relacionadas con la contaminación, la supresión de significativos segmentos textuales y la relación entre los textos y las colecciones que los incluyen. La riqueza y el rigor de las referencias críticas y los ejemplos presentados hacen que este libro, editado por dos especialistas del campo, suponga sin duda una contribución fundamental al debate actual sobre la ecdótica.

L. Giuliani

ha enseñado Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (UAB y UEx) y Literatura Española (UniPg). Ha realizado ediciones críticas de obras de Lope de Vega y otros autores del Siglo de Oro. Miembro de los prestigiosos grupos de investigación Prolope y Tespa, es responsable científico de la plataforma Gondomar Digital.

V. Pineda

(Universidad de Extremadura) ha publicado diversas ediciones críticas, varias en el seno del proyecto Prolope. Con Luigi Giuliani co-dirige anualmente desde 2003 los Talleres Internacionales de Estudios Textuales. Ha sido co-directora del *Anuario Lope de Vega* desde 2011 hasta 2021.

ISSN 2704-5641 (print)
ISSN 2704-565X (online)
ISBN 979-12-215-0750-8 (Print)
ISBN 979-12-215-0751-5 (PDF)
ISBN 979-12-215-0752-2 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

www.fupress.com

In copertina: *Aruni (dragon plant)* from
Erbario Medicinale, 15th century.