

# Variantes de autor y tradiciones exclusivamente impresas: unas calas en la épica culta

PAOLO PINTACUDA

Università di Pavia

paolo.pintacuda@unipv.it

**Título:** Variantes de autor y tradiciones exclusivamente impresas: unas calas en la épica culta.

**Title:** Authorial Variants and Exclusively Printed Traditions: Some Insights into Cult Epic.

**Resumen:** Aunque podría resultar sorprendente, en el ámbito de la épica hispánica del Siglo de Oro tradiciones exclusivamente impresas se revelan asaz productivas en lo tocante a las variantes de autor. El artículo ahonda sobre este particular, ofreciendo un repertorio útil de casos significativos, si no emblemáticos, y destacando las preocupaciones textuales de los autores, quienes intervienen en su obra, retocándola y corrigiéndola a última hora, o bien revisándola y modificándola a lo largo de años, con un afán superior al del libro de poesía ‘tradicional’, concebido como colección de diversas rimas.

**Abstract:** Although it might be surprising, in the field of the Spanish epic poetry of the Golden Age, exclusively printed traditions prove to be productive in terms of author variants. The article delves into this issue, offering a useful repertoire of significant cases, if not emblematic, and highlighting the textual concerns of the authors themselves, who intervene in their work, retouching and correcting it at the last minute, or revising and modifying it over the years, with a zeal superior to that of the ‘traditional’ book of poetry, conceived as a collection of various rhymes.

**Palabras clave:** Poesía épica, Siglo de Oro, Filología de autor, Bibliografía material.

**Key Words:** Epic Poetry, Golden Age, Author’s Philology, Textual Bibliography

**Fecha de recepción:** 15/11/2022.

**Date of Receipt:** 15/11/2022.

**Fecha de aceptación:** 3/12/2022.

**Date of Approval:** 3/12/2022.

Confieso de entrada, advirtiendo al escrupuloso lector, que estas pocas páginas proceden en gran parte de una serie de apuntes que, en distintos lugares y ocasiones, confié a seminarios y cursos de verano (y otras estaciones). Sin embargo, pese a su índole más didáctica que científica, me he dado cuenta al reunirlos, sumando retoques y adiciones respecto a su forma prístina, de que tal vez puedan representar —sin mayores vuelos— un repertorio útil de casos significativos, si no emblemáticos.

Cuando se habla de filología de autor y de crítica de las variantes, con todo el posible inventario de revisiones, arreglos o arrepentimientos autoriales que conllevan, acostumbra a pensarse en las huellas que el hacerse de la escritura ha ido dejando, a lo largo de un tiempo más o menos extenso, en cuadernos, cartapacios, hojas sueltas... ‘Originales’ manuscritos, en fin, autorizados y —sobre todo— autógrafos. Por lo que atañe al Siglo de Oro, no obstante, sabemos que los documentos de los cuales disponemos hoy día no se ajustan en absoluto a escenarios de este tipo: son pocos los autógrafos de los autores más relevantes y contadas las circunstancias que nos permiten, como suele decirse con una expresión un punto trillada, entrar en el “taller del escritor”. No solo: en ocasiones, los manuscritos ni siquiera asoman por el pupitre del filólogo, ya que no es ninguna anomalía medirse con tradiciones —y son las que aquí me interesan— exclusivamente impresas y, en ocasiones, ceñidas a una única edición conocida<sup>1</sup>. Encima, en el caso de la poesía —como siempre se recuerda— escasean las salidas bajo el control directo del autor, siendo habitual la mediación de familiares, amigos o admiradores; y aun menos son las plumas que vieron publicadas más ediciones de su propia obra. Sin duda, los numerosos cartapacios del tiempo de los Austrias que reúnen colecciones misceláneas o de un determinado poeta, fundamentales para conocer la lírica áurea y su difusión (sin la necesidad de molestar ahora a don Antonio Rodríguez-Moñino<sup>2</sup>), son de veras valiosos en términos de conservación, transmisión e incluso recepción de los textos; pero, aunque a menudo brindan interesantes ejemplos de *varia lectio*, casi nunca (y pecho de generoso) remontan a intervenciones del autor. Tanto es así que, hecha la salvedad de unos casos sonados (dejo de lado, adrede, el asunto

---

1 En tal caso, no estará de más recordar que incluso tradiciones de este tipo pueden ofrecer —como se verá más adelante— variantes de importancia: en la producción del libro antiguo, en virtud de su forma de realizarse, no todos los ejemplares son idénticos, presentando a veces lecturas individuales de mayor o menor envergadura (me refiero a las dichas variantes de estado). Aunque la bibliografía es abundante, siempre me ilusiona recordar el ensayo, en cierta medida señero, de Conor Fahy, “Edizione, impressione, emissione, stato”, en *Saggi di bibliografia testuale*, Padua, Antenore, 1988, pp. 65-88.

2 Pienso, en concreto, en su célebre discurso *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.

del valor de la edición de los versos de Herrera cuidada por Pacheco<sup>3</sup>), en modo alguno la crítica de las variantes ha representado un terreno fértil dentro de los estudios áureos.

En primer lugar, hay que cerciorarse de que el autor tuvo (o pudo tener) un papel activo en la realización del impreso —son muy raros los casos en los que controlaron las pruebas o presenciaron el proceso en el taller de turno—; o de que, por lo menos, la edición salió autorizada por el autor (si bien las preocupaciones editoriales no eran compartidas por muchos de ellos...). Asimismo, aun cuando hayamos adquirido elementos que permiten colocar la edición bajo el ala del poeta, siempre quedará alguna duda acerca de la responsabilidad de las variantes, máxime cuando se trata de pequeños retoques, fácilmente achacables al componedor (que intervino por la razón que fuera: corrección de una mala lectura; modificación a raíz de problemas materiales surgidos a la hora de cerrar la forma, etc.). No faltan las excepciones conocidas, es cierto: recuerdo, publicadas dentro del monográfico que esta misma revista tituló “Filología de autor y Crítica genética frente a frente”, las variantes de autor que ofrece la tradición impresa de la poesía de Jorge de Montemayor, brillantemente analizadas por Montero Delgado<sup>4</sup>. O también, porque las toreé yo en su momento, aunque lejos de las plazas literarias de primera, las revisiones a que Cosme de Aldana sometió muchos de sus sonetos, que ya habían salido en letras de molde, cuando a distancia de una década decidió insertar una colección de sus versos en la última de las empresas editoriales que dedicó a la poesía de su hermano, el divino Francisco<sup>5</sup>.

Con todo, aunque no sea tan frecuente la circunstancia que, frente a tradiciones de este tipo, permite individuar marcas autoriales en las variantes textuales de tradiciones exclusivamente impresas, la épica hispánica del Siglo de Oro se me ha revelado un ámbito asaz productivo y rico

---

3 Sobre el tema ha corrido mucha tinta: me limito ahora a remitir a Juan Montero, “La transmisión de los textos poéticos de Fernando de Herrera: estado de la cuestión y nuevas perspectivas”, en *De Herrera. Estudios reunidos en el centenario de “Versos”*, coords. Juan Montero - Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021, pp. 107-149; y, por supuesto, a su trabajo en este monográfico de *Creneida*.

4 Juan Montero, “Variantes de autor en la poesía impresa de Montemayor”, *Creneida*, 2 (2014), pp. 126-137.

5 Cosme de Aldana, *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*, ed. Paolo Pintacuda, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.

en ejemplos —unos más conocidos, otros (mucho) menos— que, tanto por el valor de las intervenciones como por la tipología de los casos, constituyen una variada y elocuente muestra del fenómeno. Aunque siempre puede surgir alguna duda acerca de la responsabilidad, en los casos que vamos a sondear disponemos de una serie de datos que permiten achacarlos con alta probabilidad a sus respectivos autores.

Podría pensarse que las tradiciones formadas por más ediciones impresas ofrecen al filólogo cómodos indicios de eventuales intervenciones autoriales, pero la verdad es bastante distinta. En particular porque las plumas áureas no se tomaban la molestia de dejar constancia en la portada, en la dedicatoria o demás preliminares de los cambios introducidos en el texto (ni tampoco se preocupaban de ello libreros y tipógrafos). Lo demuestra, por ejemplo, uno de los primeros poemas sobre la guerra de los ochenta años<sup>6</sup>, fruto de la brega de Miguel Giner, poeta soldado que participó en las empresas bélicas de los tercios españoles que sus versos celebran. Su breve epopeya —ninguna joya literaria, que conste— se centra en la conquista de la ciudad de Amberes, tomada por el general italiano Alejandro Farnesio en 1585, tras un asedio de varios meses y gracias a una extraordinaria obra de ingeniería militar: un puente de más de 700 metros de longitud sobre el río Escalda destinado a cortar los abastecimientos y las comunicaciones de los enemigos. A pesar de su reducida trascendencia, la obra pudo contar con (al menos) dos ediciones en 8<sup>o</sup>, salidas ambas muy probablemente a expensas del autor<sup>7</sup>. La primera (fig. 1), que debió de alcanzar una proyección limitada, vio la luz en Milán, donde entonces Giner se afincaba a la espera de emprender otra vez el camino de Flandes:

El sitio, y toma de Anvers, de Miguel Giner. Dirigido al ilustríssimo y excelentíssimo Señor, Rainucio Farnesse, Príncipe de Parma y Plazencia, &c. En Milán, por Pacífico Poncio, 1587.

---

6 Ver Laura Rodríguez Fernández, “Las voces que forjaron un mito: la poesía épica sobre la guerra de los Ochenta Años”, *Il confronto letterario*, 76 (2021), pp. 167-204.

7 Aunque no se conservan ejemplares de la prínceps, el colofón de la edición milanese revela que aquel mismo año el poema se había impreso en Zaragoza, patria chica del autor: “ESTAMPADO / En çaragoça de España, el Año / de M. D. LXXXVII. / Y restápadó en Milan, el proprio Año. / Por Pacifico Poncio. / Con Licencia de los Superiores” (fol. [47]r).

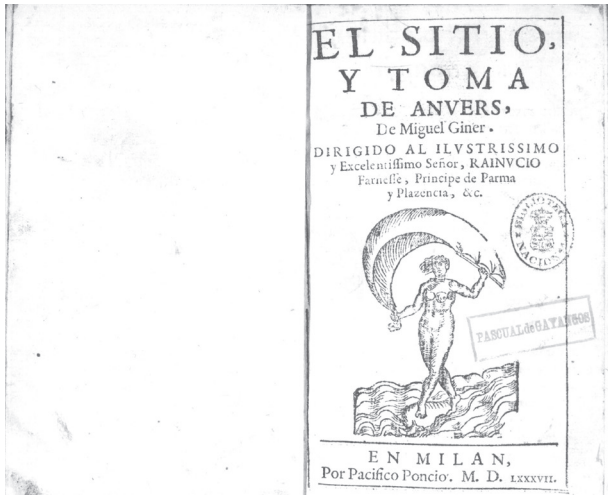


Fig. 1

La segunda (fig. 2), en cambio, se dio a los tórculos al año siguiente en el taller de Plantino, cuando Giner ya había vuelto a la misma ciudad del asedio:

El sitio y toma de Anveres por el Sereníssimo Alexandro Farnesse, Duque de Parma y Plazencia, de Miguel Giner: dirigido al Illustríssimo y Excellentíssimo Señor Raynucio Farnesse, Príncipe de Parma y Plazencia. En Anveres, en casa de Christóval Plantino, Imprimidor del Rey, 1588.

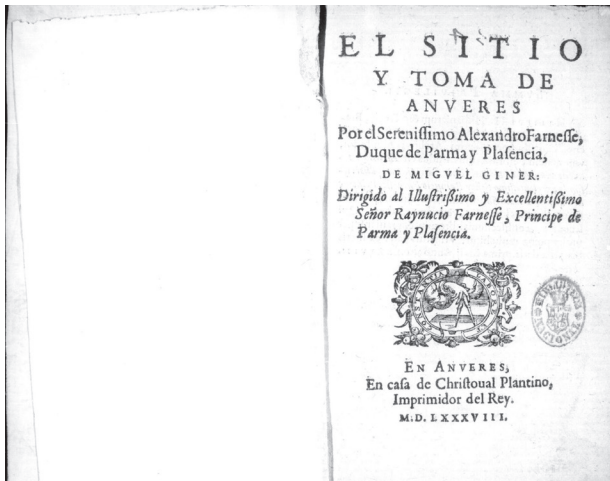


Fig. 2

La portada flamenca no anuncia un texto revisado, ni tampoco presenta de forma expresa la edición como una novedad, recurriendo a fórmulas bien conocidas (y a veces mentirosas) en el mercado librero de la época: la única variación respecto a la impresión milanesa estriba en la adición al título del poema que, añadiendo “por el serenísimo Alejandro Farnesio”, aclara la responsabilidad de la misión castrense, tal vez para reforzar el encomio —no se olvide que la epopeya va dedicada a otro Farnesio—; y los preliminares, de hecho, no cambian, conservando hasta unas erratas de la edición de 1587 (detalle que revela que en la tipografía de Plantino se trabajó a partir de un ejemplar milanés). Sin embargo, pese a la falta de toda advertencia, el texto que sale en Amberes en 1588 —como ya he tenido la oportunidad de señalar<sup>8</sup>— es una versión ampliamente corregida y aumentada: el autor intervino con determinación, dado que *El sitio y toma de Amberes*

acaba por contar (entre estrofas nuevas y estrofas suprimidas) con 33 octavas más, pasando de las 236 del texto de 1587 a un total de 269. Si son muy pocas las que se eliminan a secas, o bien se reformulan completamente, mucho más abundantes resultan las añadidas: estas, de hecho, no se conciben como nuevos episodios, sino más bien como integraciones del texto, y figuran esparcidas en distintos lugares del poema [...] <sup>9</sup>.

No importa aquí abundar en las razones que llevaron a Giner a modificar su poema, puesto que no es lo que ahora nos ocupa. Sí que merece la pena, no obstante, destacar que, de no ser por los escrúpulos filológicos (acompañados por cierta curiosidad intelectual) que me llevaron a consultar y cotejar ambas ediciones<sup>10</sup> —aun cuando *El sitio y toma de Amberes* me interesaba solo tangencialmente—, la labor de profunda revisión del poeta-soldado aragonés hubiera seguido enterrada en el olvido.

---

8 Paolo Pintacuda, “Sobre las dos versiones del *Sitio y toma de Amberes* de Miguel Giner”, en *Le vie dell’epica ispanica*, ed. Paolo Pintacuda, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2014, pp. 95-122. Ver también Antonio Venturini, *Miguel Giner, “El sitio y toma de Anveres”*. *Edizione critica*, trabajo de fin de máster (Universidad de Pavía, a. a. 2016-17).

9 *Ibidem*, p. 100.

10 Señalo, de paso, que los pocos que han acudido al poema de Giner —llevados casi siempre por intereses de corte histórico-militar— lo han solido hacer a través de la edición antuerpiense, cuyos ejemplares se difundieron más que los de la milanesa.

A veces, en cambio, las portadas impresas dejan intuir variaciones de cierta envergadura: si bien la costumbre editorial de la época, ampliamente difundida, solía ofrecer al público como ‘corregidos’, ‘enmendados de nuevo’, ‘añadidos’ etc. textos por los cuales no había vuelto a volar la pluma del autor, no siempre hay que desconfiar. Con todo, estas señales pueden pasar desapercibidas o ignoradas, si no despreciadas, durante mucho tiempo. Es el caso, por ejemplo, de Cristóbal de Virués y de su conocido poema heroico religioso, el *Monserate*, que —terminado antes del otoño de 1586: la aprobación de Pedro de Padilla se firmó en Madrid el 26 de septiembre de ese año— se imprimiría en tres ocasiones, siempre en 8º, a partir de la prínceps de 1587 (fig. 3):

El *Monserate* de Cristóbal de Virués. Al Príncipe nuestro Señor. En Madrid, por Querino Gerardo, 1587. A costa de Blas de Robles, librero del Rey N. S.



Fig. 3



Hay una emisión, con fecha en la portada de 1588, que se justifica por razones comerciales: puesto que la tasa (que, como bien se sabe, era el último trámite administrativo necesario para que el libro pudiera circular) se expidió el 11 de diciembre de 1587, nada extrañaría que —tal como ocurrió con la primera parte del Quijote, salida ya a finales de 1604, pero con pie de imprenta de 1605<sup>11</sup>— se quisiera ofrecer al público una parte de la tirada con una fecha que permitiese al volumen estirar su novedad.

Quince años más tarde, el autor, durante su estadía en el ducado de Milán, dio a la imprenta una nueva edición, sumando ahora al lado del título un ordinal (fig. 4):

El Monserrate segundo del capitán Cristóval de Virués. Al Rey Nuestro Señor. Impreso en Milán, por Gratiadio Ferioli, 1602.



fig. 4

11 Cf. Francisco Rico, "Historia del texto", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Real Academia Española, 2015, pp. 1588-1642 (pp. 1591-1592).



Y finalmente, ya de vuelta a España, Virués sacó en 1609 una tercera edición en Madrid, donde desaparecía el anterior adjetivo “segundo” y se evidenciaba la actualización de la obra (fig. 5):

El Monserrate del capitán Cristóval de Virués. Al Rey Nuestro Señor. Tercera impresión añadida y notablemente mejorada. En Madrid, por Alonso Martín, 1609. A costa de Estevan Bogia, Mercader de Libros.



Fig. 5

Hasta el magistral estudio de Baldissera<sup>12</sup>, la vulgata crítica, bien arraigada por otra parte, ha venido afirmando que “las únicas diferencias apreciables en la trayectoria [compositiva] del poema de Virués son las que pueden cotejarse entre las ediciones de 1587 (1588 en la portada) y 1602”, considerando la impresión milanesa (así se expresaba el autor) la “versión aumentada y definitiva”, y casi olvidando la edición madrileña publicada en 1609, aun cuando “esta última representa un nuevo estadio textual”<sup>13</sup>. Es evidente que el adjetivo que define la edición de 1602 ha descalificado la tercera impresión, que devuelve al poema el título de *Monserate*, a secas; y la misma sensación podría haberla suscitado el uso en la portada del mismo grabado que representa la célebre cumbre (cf. figs. 4 y 5) —xilografía que posiblemente pertenecía al autor (o que, de cualquier modo, lo acompañó en sus movimientos entre Italia y España)—.

Había que mojarse y examinar cuidadosamente los volúmenes de 1587, 1602 y 1609, cotejando con atención las octavas, para restablecer la historia de la tradición textual, ceñida a la primera composición y dos revisiones distanciadas: “La primera más evidente y contundente, la segunda, en cambio, caracterizada por menos extendidos retoques. En todo caso, puede observarse un proceso de elaboración textual escalonado a lo largo de las tres ediciones [...]”<sup>14</sup>.

Como observa Baldissera, a la hora de interrogarse sobre la procedencia de las modificaciones, “o se muestra de manera infalible que todas las lecciones de 1609 son el fruto (rancio o maduro) de una reelaboración ajena [...], o tomamos por buena la idea de que esta es la última manifestación de la voluntad de autor”<sup>15</sup>. Además, se hace hincapié en la anotación preliminar de 1609 —“La ortografía que lleva este libro se puso a persuasión del autor d’él y no como en la imprenta se usa”—, buena muestra, más allá del caso determinado, del atento examen que merecen

---

12 Andrea Baldissera, “Del *Monserate* al *Monserate segundo* y nuevamente al *Monserate*”, en *Le vie dell’epica ispanica*, ed. Paolo Pintacuda, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2014, pp. 211-233.

13 *Ibidem*, pp. 212-213. La referencia aludida es a Vicente Cristóbal, “Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués”, *Silva*, III (2004), pp. 115-158 (p. 117).

14 Baldissera, *op. cit.*, p. 217.

15 *Ibidem*, p. 215.

los paratextos, poco entretenidos las más veces, si bien provechosos en ocasiones para solucionar dudas sobre responsabilidades editoriales o problemas de bibliografía material<sup>16</sup>.

De ninguna manera quiero soslayar aquí el caso bien conocido de la *Araucana* de Ercilla, de la cual salieron, tras la primera parte, publicada en 1569 (en cuyos ejemplares ya se observaban variantes de estado atribuíbles al autor), la segunda parte en 1578 (que el poeta-soldado aprovechó para reeditar aquella, si bien sometiéndola a una revisión importante) y la tercera en 1589, que, a su vez, daría pie a la edición completa de 1590, donde, al agregar las anteriores, volvió a corregir y revisar sus versos, con trueques de no poca monta. Cuidado: lo dicho vale como esquemática aproximación *ad usum delphini*, ya que el camino que lleva a la correcta y completa reconstrucción de la escritura y transmisión del magno poema —que, por supuesto, pudo sumar una cifra importante de ediciones— es un verdadero laberinto. Como resume Gómez Canseco, muy reciente (y, cabe decirlo, heroico) editor de la obra,

los libros que [Ercilla] hizo estampar a lo largo de su vida nos dejan la imagen de un escritor obsesionado con la revisión de su obra hasta el último momento. Por eso conservamos emisiones distintas de las ediciones que controló personalmente [...], que incluyen notabilísimas variantes de autor y que dieron lugar a dobles estampaciones, a pliegos añadidos a última hora e incluso a enmiendas hechas a mano por indicación suya. Tan es así que se puede asegurar que cada ejemplar resulta relevante no ya para la historia material de esas ediciones, sino para la misma constitución del texto<sup>17</sup>.

Es para volverse uno loco. Pero la *Araucana*, en efecto, supone un caso extremo.

Otra muestra relevante de los hallazgos a los que pueden llevar preocupaciones filológicas de esta clase —y que no chocan con patologías del poeta— lo representa el *Arauco domado* de Pedro de Oña, uno de los frutos más granados de la épica colonial. De tan extenso poema, formado

---

16 Lo afirmo por experiencia personal: cf. Paolo Pintacuda. “La tradición impresa de los *Donaires del Parnaso* (1624-1625)”, *Edad de Oro*, XXXVI (2017), pp. 11-28.

17 Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Barcelona, Real Academia Española, 2022, p. 1044.

por diecinueve cantos, salieron dos ediciones, ambas en vida de su autor: la primera en Lima, por Antonio Ricardo de Turín, en 1596 (en 4°); la segunda en Madrid, por Juan de la Cuesta, en 1605 (en 8°). Sin embargo, en este caso no es la última la que ofrece elementos de interés —volveremos luego sobre ella para unas observaciones materiales—, porque el estudio de las diferencias respecto a la *princeps* ha descartado la opción de que estas se remonten directamente al autor, considerándolas como variantes *adiáforas*, “tutte spiegabili con la fenomenologia variantistica di mera trasmissione”<sup>18</sup>. De mayor calado, en cambio, se revelan las variantes de estado, abundantes y significativas, que Giancesin detectó y clasificó en los siete ejemplares *reperiti* de la primera edición: su cuidadoso análisis, a partir del examen de las formas de imprenta del volumen, ha consignado datos valiosos. Si, por un lado, muchas intervenciones tienen un evidente carácter estilístico, por el otro una serie de cambios afectan a octavas donde se narra un episodio política y religiosamente delicado —a saber: la rebelión de Quito y el papel que desempeñaron los representantes de la Iglesia— y que tienden a suavizar ciertos arrebatos iniciales: se trataría, en palabras de su editora, de variantes de estado debidas “allo stesso autore, che opera un duplice ordine di interventi, mirando da una parte al miglioramento dello stile, e dall’altro al ridimensionamento di alcuni passi alquanto compromettenti relativi al clero ribelle”<sup>19</sup>.

Por cierto, sabemos que Pedro de Oña estuvo en Lima durante el periodo de impresión del *Arauco domado*, con lo cual pudo participar, aunque fuese solo parcialmente, en la revisión del texto en el taller. Esas variantes de estado corresponderían a su deseo de “intervenire sulla prima versione del suo testo accreditando come unica, o comunque autoriale, la lezione rifatta dello stesso. Lezione rifatta che è comunque quella della maggioranza degli esemplari a noi noti”<sup>20</sup>. Unas modificaciones que, sin entrar en detalles, llevan al autor a suprimir una octava (entre las estrofas 21 y 22 del canto XVI), para añadir otra (la 28) más adelante.

Dicho esto, conviene volver sobre la segunda edición. Como en las imprentas áureas las nuevas ediciones se realizaban, mayoritariamente, a partir de un ejemplar de la anterior (ya lo vimos a propósito del poema

---

18 Pedro de Oña, *Arauco domado*, ed. Ornella Giancesin, Como-Pavía, Ibis, 2014, p. 68.

19 *Ibidem*, p. 62.

20 *Ibidem*.

de Giner), en el *Arauco domado* resulta decisivo —para valorar la lección transmitida por la segunda edición— el ejemplar concreto que entró en la tipografía de Juan de la Cuesta, ya que de este dependió el texto publicado en 1605<sup>21</sup>. Ahora bien, el análisis de Giancesin nos brinda una serie de pistas útiles, señalando, por ejemplo, que la amplia laguna en el canto X (octavas 86-106) se debe a la pérdida, en el ejemplar manejado, del medio pliego signado como x e inserto en la prínceps americana para sanar un despiste surgido a la hora de contar el original<sup>22</sup>.

Por lo tanto, aunque las intervenciones no se reconozcan a primera vista, la lectura del poema varía en función del ejemplar que consultemos<sup>23</sup>. No hace falta recordarlo... Sin embargo, no se olvide que por lo general no hay ejemplares *correctos*, en oposición a los que llevan las lecciones rechazadas a última hora: cada pliego se amontonaba conforme salía de la prensa y al reunir un ejemplar completo del volumen ya se habían mezclados los ‘corregidos’ y los ‘sin corregir’ (ni siquiera hay pliegos

---

21 Al respecto, Aude Plagnard, *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Cortes-Real (1569-1589)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2019, pp. 28-30, llama la atención sobre el mismo fenómeno en la tradición impresa de la *Araucana* de Ercilla, profundizando en la presencia/ausencia de las ampliaciones sobre la historia de Dido (canto XXXII) y la exploración de Ancud (cantos XXXV-XXXVI) en distintos ejemplares de la edición completa de 1590.

22 Oña, *op. cit.*, p. 72. Según Giancesin, *ibidem*, p. 55, cuando describe la prínceps, “fra i fascicoli X e Y figura mezzo pliego con segnatura x, composto da quattro carte non numerate, probabile frutto di un errore nel computo dei fascicoli da impiegare in tipografia, se si suppone la distribuzione del lavoro su due torchi; in questo caso, sul primo si stampava di solito a partire dall’inizio dell’opera, sul secondo a partire dalla fine. A stampa compiuta dovette risultare l’avanzo delle ultime venti ottave del canto X, e si procedette all’impressione di mezzo fascicolo per completare l’opera. L’ipotesi dell’aggiunta posteriore di x è avvalorata dal fatto che le carte di tale fascicolo non sono numerate, e che da c. X8 a c. Y1 la numerazione delle carte è continua”.

23 Así que las ediciones facsimilares, como en el caso de la realizada en 1944 (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica) —y basada, según parece, en el ejemplar R/15557 de la Biblioteca Nacional de España (el que Giancesin llama A1)—, tienen sin lugar a dudas un significado cultural, por poner a disposición de los lectores un determinado documento que incluso (recordando el concepto de “«doble verdad» dei documenti del passato” de D’Arco Silvio Avalle: *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2002, p. 166) no carece de valor desde una perspectiva histórica, artística etc.; pero, filológicamente, no aseguran un texto fidedigno.

del todo *correctos*: blanco y reiteración podían diferenciarse). En situaciones parecidas, como anota Giansesin, el texto crítico de la obra es el que corresponde al último estado de cada forma de imprenta de la prínceps. Es decir: el que podríamos definir como “ejemplar ideal”<sup>24</sup>.

Aun cuando nos las habemos con solo una edición —de sobra lo saben los filólogos del texto impreso—, también hay que mirar el mayor número de ejemplares conservados, ya que raramente son idénticos (*cf.* nota 1). Pero no siempre el trabajo poco grato de cotejar folios y más folios durante semanas enteras lleva a resultados apreciables; incluso cuando una primera mirada superficial podría haber despertado ilusiones. Es el caso de *Las navas de Tolosa*, poema heroico de Cristóbal de Mesa que celebra la victoria cristiana de 1212 frente a los musulmanes. Publicado por primera y única vez en Madrid en 1594, la edición, salida en 8° del taller de la viuda de Pedro Madrigal, a costa del librero Esteban Bogia (el mismo que costearía el *Monserate* de Virués en 1609 y que había gestionado una reimpresión de la primera parte de la *Araucana* en 1585), circuló con dos portadas distintas que inducen a pensar en diferentes empresas editoriales: si una de ellas se conoce únicamente gracias al ejemplar R/8245 de la Biblioteca Nacional de España (fig. 6), la otra cuenta con más testimonios (fig. 7)<sup>25</sup>. Sin embargo, una atenta *collatio* frustra todo entusiasmo, dado que solo el molde de la portada sufrió modificaciones tan gruesas (y tan llamativas, por ser la *cubierta* del volumen y por implicar un elemento iconográfico impactante): el resto de los pliegos pertenecen a la misma impresión. Se han detectado, eso sí, unas mínimas variantes de estado que, empero, no llegan a poseer interés (y además no hay ninguna prueba de que se deban a una intervención directa del autor).

---

24 Tal como anota, en un artículo metodológicamente sugerente, Martín Zulaica López, “Ecdótica del impreso aurisecular. A propósito de *La Austríada* de Juan Rufo”, *Creneida*, 6 (2018), pp. 292-322: “El filólogo que se ocupe de estos menesteres ha de aspirar a reconstruir el *ejemplar ideal*, pues este no es un mero concepto teórico (pese a lo que pueda sugerir el epíteto *ideal*), sino una entidad material positiva y empíricamente recuperable mediante la recopilación y el posterior cotejo de los pliegos de distintos ejemplares” (p. 311).

25 *Cf.* Marta Rita Pellecchia, “Apuntes para la edición crítica de *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa”, en *Actas I encuentro del joven hispanismo e hispanoamericano italiano*, Roma, Instituto Cervantes, 2021 ([https://cvc.cervantes.es/literatura/ajhi/13\\_pellecchia.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/ajhi/13_pellecchia.htm)), quien ha manejado siete ejemplares directamente, y otros cinco a través de las digitalizaciones.





Fig. 6



Fig. 7

Al contrario, en ocasiones una sola edición impresa nos ofrece resultados inesperados. Es lo que ocurre tras cotejar los ejemplares del *Orlando furioso* de Lodovico Ariosto nuevamente traducido en prosa castellana por Diego Vázquez de Contreras, impreso en Madrid por Francisco Sánchez, a costa del librero Juan de Montoya, en 1585, y que traemos aquí a colación porque —respaldados por Cervantes— “la épica también puede escribirse en prosa como en verso” (QI, 47)<sup>26</sup>. Si muchas diferencias estriban en la puntuación, la ortografía o la corrección de banales erratas —es decir: pertenecen a la más normal y corriente tipología de las variantes de estado del libro antiguo—, también hay lugares donde asoman modificaciones de mayor calado, que clasificaríamos como estilísticas y que, pese a la falta de noticias ciertas, se deberían al mismo autor. Renuncio a denominarlo traductor, ya que su adaptación del *romanzo* italiano es bastante libre y

26 Ver Paolo Pintacuda, “El *Orlando furioso* traducido en prosa por Diego Vázquez de Contreras: notas de bibliografía textual”, en *Le vie dell'epica ispanica*, ed. Paolo Pintacuda, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2014, pp. 279-305.



omite octavas y episodios del original<sup>27</sup>. En una circunstancia, encima, el taller volvió a recomponer por completo la plana y el bifolio exterior del pliego signado Y, para sanar un despiste tipográfico que había provocado la pérdida de una breve porción de texto; pero al mismo tiempo se introdujeron unas variantes cuya naturaleza no responde a los “medios feos, y no permitidos” con que los componedores solían remediar cuentas mal hechas —como recordaba ingeniosamente Alonso Víctor de Paredes a finales del siglo XVII<sup>28</sup>— y que, por tanto, habrá que achacar a Vázquez de Contreras. Este cuadro complica bastante la vida de quien acometa la edición, porque, según acabo de recordar para el *Arauco domado*, también el texto crítico del *Orlando furioso ... traducido en prosa castellana* será el que corresponda al último estado de cada forma de imprenta de la edición de 1585: así que no solo se derrumba de antemano toda esperanza de apoyarse en un solo ejemplar, cualquiera que sea, sino que el número de los conocidos, que por fuerza se deberán cotejar (y el texto no destaca por su brevedad), no es en absoluto irrelevante: llegué a localizar catorce en bibliotecas europeas y americanas, y nada me sorprendería que otros puedan salir a la luz<sup>29</sup>.

No siempre, en cambio, ediciones aparecidas en un reducido ciclo temporal, en vida de su autor, resultan provechosas desde nuestra perspectiva, aun cuando presenten no pocas variantes de estado. Carecen de valor, por ejemplo, las distintas estampas de la *Austringada* de Juan Rufo, que, después de la príncipe madrileña de 1584 (en casa de Alonso Gómez), se imprimió en Toledo en 1585 (en casa de Juan Rodríguez, a costa de Juan Montoya) y en Alcalá de Henares en 1586 (por Juan Gracián, otra vez a costa de Juan Montoya). El estudio ecdótico de Ester Cicchetti<sup>30</sup> ha puesto en claro la

---

27 Tanto que Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibero-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 105, llegaba a afirmar: “Le texte prosaïque et décoloré qu'il propose ne rassemble en rien au *Roland furieux*, et l'on a peine à croire qu'il existe un rapport entre ce terne récit et un brillant poème. Le seul intérêt que présente cet arrangement est de mettre en valeur le caractère épique et le sens moral que le XVI<sup>e</sup> siècle a longtemps reconnu à l'oeuvre de l'Arioste”.

28 Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. Jaime Moll, Madrid, Calambur, 2002, p. 35v.

29 Pintacuda, “El *Orlando furioso* traducido en prosa”, p. 287, nota 22.

30 Juan Rufo, *La Austringada*, ed. Ester Cicchetti, Como-Pavia, Ibis, 2011. Acerca del texto crítico del poema, véase también las observaciones de Zulaica López, *op. cit.*

trasmisión lineal de los tres testimonios —el volumen de 1585 se realizó a partir de un ejemplar de 1584; y el de 1586 a partir de uno de 1585—, sin detectar ningún tipo de intervención que pueda remontarse al propio poeta; en particular, la omisión de una octava (XXII, 136) que daña el texto en las ediciones de Toledo y Alcalá atribuye definitivamente la preeminencia a la *princeps*, si bien esta no resulta muy pulida (no nos dejemos engañar por cierto descuido editorial: la corrupción mecánica de los textos en el taller, erratas, malas impresiones de tipos etc., de ninguna manera significa que la edición no fuese aprobada por el autor). Sobre todo, la “sostanziale quiescenza della tradizione del testo [...] riduce al minimo anche il numero delle adiafore”<sup>31</sup>, a saber: las variantes que hipotéticamente podrían deberse a la pluma de Rufo. Pero hay otro dato relevante: como ha señalado Zulaica López, tras la salida de la *princeps*, Juan Rufo vendió el privilegio de impresión de la obra a Juan de Montoya (quien, como apuntado *supra*, costearía las dos posteriores). Así que, “atendiendo a criterios legales, Rufo tuvo el control del texto de *La Austriada* impreso en la *princeps*, pero no de las sucesivas ediciones, puesto que, en esta época, la venta o cesión del privilegio al mercader de libros o editor privaba al escritor de todo derecho sobre su obra y el producto resultante”<sup>32</sup>. Aunque este proceder, como el mismo Zulaica López observa a continuación, teóricamente no excluía del todo la posible intervención directa del autor en el texto impreso, todos los elementos reunidos llevan a considerar filológicamente (incluso desde la atalaya de la filología de autor) superfluas las ediciones de 1585 y 1586.

Ahora bien, aunque suene a una de las verdades de Pero Grullo, la serie de ejemplos aducidos documenta a las claras, y a lo mejor en contra de opiniones vulgatas, que tradiciones exclusivamente impresas permiten reconocer variantes de autor, aun cuando nos enfrentamos a testimonios únicos, que pueden esconder gratas sorpresas; y reivindica, de paso, la necesidad de rigurosos asedios, sin dejarse condicionar por la historia de la crítica, ni guiarse solo por las descripciones bibliográficas o las indicaciones de las portadas.

---

31 En Rufo, *op. cit.*, p. 98.

32 Zulaica López, *op. cit.*, p. 294. Más allá de este ejemplo, evidentemente, el dato vale para una llamada de atención sobre los contratos editoriales entre autores, impresores, libreros que, así como ocurre con los aparatos paratextuales recordados antes, en ocasiones pueden aportar datos significativos para valorar el texto transmitido.

Finalmente, sin desmentir lo que se comentaba en las primeras líneas de estas páginas, nótese cómo en la epopeya hispánica se percibe una inclinación del autor hacia la publicación del texto en letras de molde que supera la del libro de poesía ‘tradicional’, concebido como colección de diversas rimas. Si los fines y los esfuerzos celebrativos, heroicos y epidícticos, o hasta noticieros, del poeta podrían justificar, en cierta medida, el deseo o hasta la necesidad (no digo la urgencia), de dar a su obra una difusión y visibilidad inmediatas que la imprenta podía facilitar, lo que nos interesa destacar es que tales impulsos se manifiestan también en las preocupaciones textuales de los propios autores —incluso en figuras que no dudaríamos en considerar de segunda y hasta tercera fila—, quienes intervienen en su obra, retocándola y corrigiéndola a última hora, o revisándola y modificándola a lo largo de un ciclo más o menos dilatado<sup>33</sup>. Esta actitud, sobre la que habrá que abundar, parece hacer de la poesía épica un ámbito especialmente —mejor: sorprendentemente— fructífero para estudios de este tenor.

---

33 La aludida renuncia de Rufo a intervenir en las ediciones posteriores a la *princeps* puede encontrar una justificación: la *Austríada* llegó a los tórculos con toda la calma y el cuidado que hicieron de ella un texto definitivo (o, posiblemente, considerado como tal). El mismo poeta, en el prólogo *Al lector*, insiste en las atenciones dedicadas a la obra antes de entregarla a la imprenta: “De dos cosas no se me podrá hacer cargo: la una, de que no tomé el consejo de Horacio, pues gasté diez años de perpetuo estudio en componer y limar este tratado; y la otra, de que antes de sacalle en público, no consulté gravísimos tribunales, por cuyo aplauso y autoridad fui no solo conhortado, pero casi compelido a manifestarlo, como constará por lo precedente” (Rufo, *op. cit.*, p. 892).