

# Literatura italiana del seiscientos y filología de autor: tres ejemplos (Marino, Stigliani, Tesauro)

CLIZIA CARMINATI

Università di Bergamo  
clizia.carminati@unibg.it

FEDERICA CHIESA

Università Cattolica del Sacro Cuore  
federica.chiesa1@unicatt.it

MARCO LANDI

Scuola Normale Superiore di Pisa  
marco.landi@sns.it

MAICOL CUTRÌ

Università Cattolica del Sacro Cuore  
maicol.cutri@unicatt.it

**Título:** Literatura italiana del seiscientos y filología de autor: tres ejemplos (Marino, Stigliani, Tesauro).

**Title:** Sixteenth-Century Italian Literature and Author Philology: Three Examples (Marino, Stigliani, Tesauro).

**Resumen:** Para el siglo XVII la filología de autor registra, con escasas excepciones, una penuria tanto de ediciones modernas y críticas como de estudios filológicos. Los tres casos que se estudian aquí, aunque muy diferentes entre sí, muestran cómo la investigación en este campo permite reunir valiosa información sobre la forma de trabajar de los autores del Barroco. Por lo que atañe a Marino, se revisa la situación de las *Rime*, la *Galeria* y el *Adone* y se brinda una primera valoración de las circunstancias y de los problemas de la tradición textual, a partir de los varios tipos de documentos supérstites (originales y ediciones al cuidado del autor). En cuanto a Stigliani, se ofrece una visión general de la gran variedad de materiales hoy disponibles: impresos, manuscritos y apostillas, que atestiguan un incansable proceso de reelaboración, en el cual influyeron de forma acusada las vicisitudes personales del propio escritor. El caso de Tesauro, finalmente, se presenta a través de su obra más conocida, *Il Canocchiale aristotelico*, para la cual el cotejo de las ediciones significativas ha puesto de relieve las variaciones tanto en la estructura general del libro como en porciones aisladas del texto.

**Abstract:** In the field of the authorial philology, with very few exceptions, for the 17th century there is a dramatic lack of both modern and critical editions and, consequently, of philological studies. The three cases presented here, although very different from each other, show how research in this field allows us to gather valuable information on the way seventeenth-century authors worked. For Marino, by reviewing the cases of *Rime*, *Galeria* and *Adone*, an initial assessment of the aspects and problems of the tradition of Marino's texts has been attempted, starting with the typology of the surviving elaborative materials. In the case of Stigliani, a general overview is offered of the great mass of material available, consisting of prints, manuscripts and marginalia, witnesses to a tireless process of re-elaboration that was largely influenced by the author's personal vicissitudes. The case of Tesauro is instead presented through his best-known work, *Il Canocchiale Aristotelico*, for which a comparison of the most significant editions has highlighted the variations in both the general structure of the book and the individual textual portions.

**Palabras clave:** Giovan Battista Marino, Tommaso Stigliani, Emanuele Tesauro, Variantes, Autógrafos, Apostillas, Seiscientos.

**Key Words:** Giovan Battista Marino, Tommaso Stigliani, Emanuele Tesauro, Variants, Autographs, Annotations, Seventeenth-Century Literature.

**Fecha de recepción:** 17/12/2022.

**Date of Receipt:** 17/12/2022.

**Fecha de aceptación:** 11/1/2023.

**Date of Approval:** 11/1/2023.

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

“La filología de autor se cifra en el estudio del *iter* compositivo de un texto, en la crítica de las variantes y en la aplicación crítica de los datos fruto del examen filológico”<sup>2</sup>. Pero los dos estadios —el último como secuela del primero— que constituyen el trabajo del filólogo interesado por las variantes de autor son por ahora casi del todo inalcanzables para la literatura italiana del seiscientos. Faltan ediciones críticas de la inmensa mayoría de los autores principales; de ahí también la carestía de materiales sobre los que fundar una crítica de las variantes. En muchísimos casos ni siquiera hay ediciones modernas, anotadas o, al menos, que nos ofrezcan el texto. Y para la mayor parte de los grandes nombres tampoco se ha acometido una *recensio* no digo ya de manuscritos, sino de las ediciones barrocas.

Esta situación retrata una negligencia, no una ausencia: los materiales se nos han conservado, sin que hayan sido analizados todavía. Y menos aún desde la perspectiva de la filología de autor y de la crítica de las variantes: en efecto, se asiste de forma habitual a una voluntaria y deliberada ignorancia, incluso cuando los catálogos de las bibliotecas revelan la existencia de manuscritos o impresos con redacciones distintas de aquella otra que, por interés o casualidad, el editor moderno se ha dedicado a publicar: las más de las veces dejando espacio tan solo al texto, o añadiendo notas a vuela pluma y una tan apresurada como imaginativa introducción.

El acervo de los impresos del siglo XVII ya digitalizados ha convertido hoy en baldías algunas beneméritas iniciativas editoriales de las pasadas décadas, que ahora son más difíciles de encontrar que los propios impresos barrocos y cuya utilidad se limita a la mayor legibilidad de los caracteres (con frecuencia es también limitadísima la aportación del editor al preparar una transcripción: detrás del criterio conservador se ocultan a menudo la pereza o la prisa).

No es que no haya excepciones, por supuesto: pero las excepciones (algunas de las cuales referiré enseguida) no hacen más que colorear unas

---

1 Autora: Clizia Carminati (Università di Bergamo). Se agradece de corazón la lectura de Simone Albonico, Carlo Caruso, Luca Ceriotti, Marianna Liguori, Elisabetta Olivadese, Paolo Procaccioli y Emilio Russo, así como sus sugerencias. Traducción de Rafael Bonilla Cerezo (Università di Ferrara).

2 Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 10.

cuantas casillas dentro de una gigantesca cuadrícula en blanco. Estas líneas mías son a la vez una denuncia y una invitación: una invitación a hacer, y también una invitación a no hacer mal o hacer en balde. Y aquí seguimos en el grado cero, en la planta baja de una mínima consideración digna de los textos. A los pisos superiores de la filología de autor y de la crítica de las variantes, inaccesibles sin dicha apreciación, sin unos pacientes y generosos censos preliminares, llegaremos, quizá, dentro de muchos años, si los jóvenes estudiosos se forman y quieren ponerse al servicio de estos textos tan descuidados como olvidados, a menudo injustamente, en virtud de una condena secular.

Por esta razón, los tres ejemplos que siguen se les han confiado a jovencísimos filólogos, que con agudeza, paciencia, generosidad y pasión han procurado abonar el campo de otros tantos autores, Marino, Stigliani y Tesauro, elegidos por su relevancia, pero también porque la situación de los testimonios permitía presentar tres casos harto distintos entre sí. En dos de los tres (Stigliani y Tesauro) se trata de ensayos aurales, los primeros desde la ladera de la filología de autor. Marino es el único a propósito del cual un discurso de esta naturaleza se apoya sobre una buena bibliografía previa, incrementada a lo largo de los últimos años con capitales contribuciones del autor del parágrafo aquí contenido.

La invitación y la denuncia antedichas se explican mejor a la luz de este trébol de casos y de los esfuerzos que han debido hacer sus responsables para comenzar a discurrir sobre las variantes de autor, aunque sea a través de calas. Para algo más de la mitad de las páginas dedicadas al *Adone* de Marino, Marco Landi, retomando las pesquisas de Giovanni Pozzi, y tras él de Emilio Russo, se vio obligado a acudir de primera mano a los manuscritos de la redacción mítica de tres de los cantos, datable en 1616, cuando el poema era aún muy diferente de aquel en que devendría en la *princeps* de 1623: y digo que se ha visto obligado porque, a pesar de que los manuscritos (el uno *descriptus* del otro: situación elemental para el filólogo) se conocen desde hace medio siglo, solo en fechas recientes se ha abordado la edición del *Adone 1616*<sup>3</sup>. Las noticias de los testimonios

---

3 La publicación está en curso, al cuidado de Emilio Russo, dentro de la edición de las *Opere di Giovan Battista Marino*, dirigida por el mismo Russo, Alessandro Martini y quien suscribe: los primeros tomos han salido ya en Edizioni di Storia e Letteratura di Roma; a partir de ahora, la colección continuará en la editorial BIT&S, Roma.

apostillados de Stigliani, que incluyen ejemplares de sus propias obras con correcciones autógrafas, se remontan a la monografía de Mario Menghini (1890); sin embargo, solo ahora está en prensa un catálogo de los ejemplares apostillados, en el volumen de 2022 de *Studi secenteschi*, gracias a Federica Chiesa: apenas tres apostillados (pero de obras de Marino o relativas a él) se han publicado completos<sup>4</sup>. Del mayor tratado de retórica del seicientos, texto emblemático y siempre citado incluso por los mayores detractores del Barroco, apenas se han hecho hasta ahora reimpresiones anastáticas, que, si bien trazan la historia de las ediciones, no se atreven a una colación, y menos a una anotación, indispensable para un libro difícil, repleto de guiños a la tradición clásica y moderna. De la edición crítica y anotada se ha hecho cargo Maicol Cutrì, quien, sin embargo, para su tesis de doctorado decidió escribir antes una monografía<sup>5</sup>, brindando en ella solo un ensayo de edición: monografía que probablemente publicará. La comunidad de los estudiosos debe, pues, confiar en que la paciencia, las ganas y los recursos le asistan y que la edición crítica y anotada no se demore luego, quizá por mor del llamado “capitalismo académico”<sup>6</sup>.

De los tres autores, el único en haber merecido atención según el método de la filología de autor y la crítica de las variantes ha sido, como decía, Marino. Pero para continuar la lista de los *desiderata* y de las *nou-*

---

4 Clizia Carminati, “*Le postille di Stigliani al ‘Ritratto di don Carlo Emanuello’ del Marino*”, en *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, ed. Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 443-477; Clizia Carminati, *Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della “Vita” di Giovan Battista Baiacca e della “Pompa funerale fatta dall’Accademia degli Umoristi di Roma”, 1625*, Bologna, I libri di Emil, 2011; Guido Arbizzoni y Emilio Russo, “Due ritrovamenti mariniani”, *Filologia e critica*, XXXII (2007), pp. 290-300 (dentro de esta contribución, Arbizzoni presenta, a partir de un ejemplar privado, las apostillas a la edición de 1627 de las *Lettere* de Marino). En cambio, se han publicado solo de forma parcial las glosas a la edición sucesiva (1628) de las *Lettere* de Marino: Giovan Battista Marino, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, eds. Angelo Borzelli y Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912, vol. II, pp. 389-390.

5 *Leggere il “libro aperto”. Un’introduzione al “Cannocchiale aristotelico”*, Milán, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2020-21 (XXXIV ciclo).

6 Para una visión a propósito de las Humanidades, con un análisis breve y eficaz de las consecuencias de la escritura académica, véase Michael Billig, “Academic Words and Academic Capitalism”, *Athenae Digital*, XIII-1 (2013), pp. 7-12: <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n1-billig>.

*velles parutions*, recordaré que de su floresta lírica, *La lira* (I-II: 1602; III: 1614), sobre la cual se levanta, por imitación o acaso por una premeditada toma de distancia, toda la lírica del seiscientos hasta la Arcadia, no existe edición crítica. Solo una utilísima bibliografía, que se actualizará gracias a los instrumentos de catalogación electrónica; un censo de los autógrafos, mas no de los manuscritos (los no autógrafos a menudo resultan más útiles que aquellos<sup>7</sup>); una edición limitada al texto, y una nota parcial y no del todo precisa; y una edición apenas anotada de las primeras cinco secciones de la *Prima parte* de las *Rime* de 1602<sup>8</sup>. Nunca han sido anotadas, y en modo alguno bajo el foco de la variantística de autor, las partes segunda y tercera; y lo mismo vale para el resto de las secciones de la primera<sup>9</sup>. Algunos proyectos se han venido sucediendo a lo largo de los lustros sin llegar a puerto: otros salieron en cambio de las prensas, aunque su aparición no pareciera del todo aconsejable.

Otro ejemplo del *Adone*: desde las ediciones de los años setenta (al cuidado de Marzio Pieri y Giovanni Pozzi), e incluso antes, gracias a una antología<sup>10</sup>, se sabía de la situación peculiar dentro de la edición príncipe (París, Oliviero di Varano, 1623) del canto VII, afectado no solo por una *errata corrige*, sino también por un trastorno material del fascículo que lo contiene (siglado como S). Nadie, sin embargo, hasta Jean Balsamo en 2010<sup>11</sup>, se había tomado la molestia de rematar el censo de los ejemplares de la *princeps*; ni siquiera de localizar un puñado suficiente como para comprender la situación (precisando la fórmula de colación). Tampoco nadie se había afanado en entender *por qué* Marino, a punto de cruzar la meta de una impresión torturadísima que no veía la hora de terminar, optó por socavar la

---

7 Véase el artículo de Marco Landi, notas 51 y 64.

8 Francesco Giambonini, *Bibliografia delle opere a stampa di Giovan Battista Marino*, Florencia, Olschki, 2000, 2 vols.; Giovan Battista Marino, *La lira*, ed. Maurizio Slawinski, Torino, RES, 2007, 3 vols.; Giovan Battista Marino, *Rime amorose, Rime boscherecce, Rime marittime, Rime eroiche, Rime lugubri*, ed. Ottavio Besomi et al., Módena, Panini, 1987-2003.

9 La edición anotada, cuya coordinación he asumido en 2021, formará parte de las ya aludidas *Opere di Giovan Battista Marino*.

10 “Nota bibliografica”, en *Marino e i marinisti*, ed. Giuseppe Guido Ferrero, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1954, pp. 3-14.

11 Jean Balsamo, “Giambattista Marino et ses imprimeurs-libraires parisiens”, *Bulletin du Bibliophile*, I (2010), pp. 100-118.

consistencia material de su precioso *in folio* para insertar variantes y nuevos grupos de octavas: un intento crítico (no meramente enumerativo) salió en el 2021<sup>12</sup>. Pero Marino es el autor más afortunado: la punta del *iceberg*.

Para constatar las lagunas, bastará aducir algunos otros nombres: Angelo Grillo (una edición moderna, no crítica y solo con el texto, de los *Pietosi affetti*), Cesare Rinaldi (ninguna edición moderna), Gasparo Murtola (*idem*), Giovan Battista Strozzi el Joven (una edición solo de inéditos en 1975), Fulvio Testi (ninguna edición moderna), Giovanni Ciampoli (una edición solo de inéditos en 1969), Maffeo Barberini (ninguna edición moderna), Pier Francesco Paoli (*idem*), por ceñirnos al ámbito de la poesía<sup>13</sup>. No me atrevo siquiera a mencionar la novela en prosa<sup>14</sup>, o los

---

12 Clizia Carminati, “Il canto VII dell’*Adone* tra filologia e musica”, en “*L’Adone*” di Giovan Battista Marino. Mito - Movimento - Maraviglia, ed. Roberto Ubbidente, Roma, Aracne, 2021, pp. 163-200.

13 La falta de ediciones en el ámbito de la poesía barberiniana decepciona incluso más, porque fue muy prometedor el inicio de su estudio, en tres volúmenes ejemplares de Mario Costanzo, *Critica e poetica nel primo Seicento*, Roma, Bulzoni, 1969-1971, 3 vols. Cito enseguida algunas excepciones: Gabriello Chiabrera, *Maniere, Scherzi e Canzonette morali*, ed. Giulia Raboni, Parma, Fondazione Bembo, 1998; Gabriello Chiabrera, *Opera lirica*, ed. Andrea Donnini, Torino, RES, 2005, 5 vols., cuyo quinto libro contiene una *Nota al testo, apparati e indici*; ejemplar resulta, después, la edición crítica y comentada de Francesco Redi, *Bacco in Toscana. Con una scelta delle ‘Annotazioni’*, ed. Gabriele Bucchi, Roma-Padova, Antenore, 2005. Susceptible de actualización, pero con aparatos o al menos un sondeo crítico acerca de las ediciones: Claudio Achillini, *Poesie*, ed. Angelo Colombo, Parma, Archivio Barocco, 1991; Girolamo Preti, *Poesie*, ed. Stefano Barelli, Roma-Padova, Antenore, 2006. Para el poema narrativo, representa un buen ejemplo la reciente edición de Giovan Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, eds. Ottavio Besomi y Augusta Lopez-Bernasocchi, Giovanni Sopranzi, Roma, BIT&S, 2015, 2 vols.: véase en particular “Le varianti”, I, pp. 109-122.

14 Excepciones (no por azar de textos de extensión reducida): Francesco Pona, *La Messalina*, ed. Danilo Romei, s. l., Lulu, 2011; Anton Giulio Brignole Sale, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, ed. Delia Eusebio, Milán/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1994; y sobre todo Maiolino Bisaccioni, *Il Demetrio moscovita. Istoria tragica*, ed. Edoardo Taddeo, Florencia, Olschki, 1992. Para las dificultades que se le presentan al potencial editor crítico de novelas, véase por ejemplo Carlo Alberto Giroto, “Su due rare edizioni del *Calloandro* di G.A. Marini”, *Studi secenteschi*, XLVI (2005), pp. 343-361; “Note sulla tradizione a stampa dei romanzi di G.A. Marini”, *Studi secenteschi*, XLIX (2008), pp. 275-340; “Altre edizioni sconosciute dei romanzi di Giovanni Ambrosio Marini”, *Studi*

libros de cartas<sup>15</sup>, porque el panorama sería aún más desolador; y tampoco la historiografía, las *istorie meditate*, la prosa política (con la luminosa excepción, si bien necesitada de algún remozamiento, de los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini)<sup>16</sup>. Desde hace una década, que yo sepa, está parada la colección “I Novellieri italiani” de la Salerno Editrice, que acogió ediciones tan ejemplares como la de *Lucerna* de Francesco Pona, en el haber de Giorgio Fulco (1973); y en el otro extremo cronológico, la nueva edición del *Cunto de li cunti* (al cuidado de Caterina Stromboli, 2013)<sup>17</sup>. Por otra parte, incluso piedras miliars como las ediciones (debidas en su mayoría a la generosidad de Pietro Puliatti) de algunas obras de Alessandro Tassoni, ya mirado desde el setecientos en función de las diversas redacciones de autor, han sido y son mejorables<sup>18</sup>: pero al menos

---

*secenteschi*, LIV (2013), pp. 341-348; Clizia Carminati, “Novità sulla *Stratonica* di Luca Assarino”, *Studi secenteschi*, LVI (2015), pp. 275-297. Señalo también, entre las iniciativas dignas de imitar —no desde la perspectiva de la filología de autor, que el texto transmitido en una sola edición no consiente, sino por lo que atañe al comentario (a dos bandas: histórico-erudito y lingüístico-retórico)—, la edición de Francesco Fulvio Frugoni, *Il tribunal della critica*, eds. Sergio Bozzola y Alberto Sana, Milán/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 2001.

- 15 Para los epistolarios sirve como modelo la edición de Fulvio Testi, *Lettere*, ed. Maria Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967, 3 vols. (pero véase la nota 18).
- 16 Véase la edición de los *Ragguagli di Parnaso e scritti minori* en 3 vols. preparada para los “Scrittori d’Italia” (Laterza) por Luigi Firpo, 1948. Sobre las actualizaciones (con el relato de las pesquisas de Firpo después de la edición), puede consultarse Chiara Pietrucci, “Per una nuova edizione dei *Ragguagli di Parnaso*”, en *Traiano Boccalini tra satira e politica. Atti del Convegno di Studi Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013*, eds. Laura Melosi y Paolo Procaccioli, Florencia, Olschki, 2015, pp. 143-157. El proyecto de una nueva edición se ha esfumado por desgracia. Constituye una excepción en la prosa del siglo XVII el caso de Galileo, ampliamente asediado también en clave filológica, que me limito a mencionar porque su complejidad y la abundancia de trabajos excede los límites de estas páginas. La edición de Daniello Bartoli, *La Ricreazione del savio*, ed. Bice Mortara Garavelli, pról. Maria Corti, Milán/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1992, aunque cita el manuscrito autógrafo con folios “zeppi di correzioni e di aggiunte” (p. LVII), cuyo texto “differisce notevolmente da quello della prima e delle successive edizioni” (p. LVI), no considera las variantes.
- 17 Señalo también, dentro de la misma colección, la edición de Giovanni Sagredo, *L’Arcadia in Brenta*, ed. Quinto Marini, Roma, Salerno, 2004.
- 18 Excepción hecha, en tanto que ejemplar, incluso técnicamente, para resolver una casuística intrincada y sin embargo bien representada en aparatos nítidos, de la

existen. Esta situación, a menudo lamentablemente contrarrestada por la catarata de monografías o colectáneas críticas, parece revelar una actitud de veras definida: del seicientos italiano también podríamos hablar largo y tendido, pero hay que guardarse bien de sus textos, especialmente por lo que atañe a un enfoque genuinamente filológico de los mismos.

Imposible, en tales condiciones, el bosquejo de un cuadro sistemático desde la ladera de la filología de autor. Casi habría que recalar en el prólogo de una antología poética del setecientos, no muy afortunada, que precisaba cómo para las rimas de los vates “dopo il Petrarca, e gli altri primi” (que debían leerse por entero) uno podía contentarse tranquilamente con una antología<sup>19</sup>. Pues bien, para un elevado número de autores del siglo XVII, nos quedamos, precisamente, en las antologías.

Citaré un par de ejemplos a partir de los cuales comenzar o proseguir, con vistas a reunir pronto una colectánea titulada *Letteratura italiana del Seicento e filologia d'autore*<sup>20</sup>, que se abordará en paralelo a la deseable

---

edición crítica de la *Secchia rapita* en el haber de Ottavio Besomi, que publicó ambas redacciones en volúmenes separados: Padua, Antenore, 1987-1990, 2 vols. Para un panorama crítico reciente, se remite a *Lettura della 'Secchia rapita'*, eds. Davide Conrieri y Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2016, e *infra*, nota 33. Acerca de la actualización de la *recensio* de manuscritos de Tassoni, véanse especialmente los estudios de Gabriele Bucchi y, por último, su ficha en *Autografi dei letterati italiani*, eds. Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, con la asesoría paleográfica de Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 417-434; véase asimismo Luca Ferraro, *Nel laboratorio di Alessandro Tassoni: lo studio del "Furioso" e la pratica della postilla*, Florencia, Cesati, 2018, contribución que ha dado pábulo a una relectura de los apostillados, especialmente según la *critique génétique*; sobre el epistolario, con algunas observaciones a propósito del estatuto de las cartas que también se refieren al epistolario de Testi, véase Clizia Carminati, “L'epistolario di Alessandro Tassoni”, en *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna. Atti del Convegno Internazionale di Modena, 6-7 novembre 2015*, eds. Maria Cristina Cabani y Duccio Tongiorgi, Módena, Panini, 2017, pp. 47-76. Sobre la bibliografía anterior y los nuevos estudios en curso, véase también el reciente libro *Alessandro Tassoni e il poema eroicomico. Atti del Convegno padovano (6-7 giugno 2019)*, eds. Elisabetta Selmi, Francesco Roncen, Stefano Fortin, Lecce, Argo Editrice, 2021 (en particular, comparte nuestra perspectiva Federico Contini, “L'‘Oceano’ di Tassoni. Appunti per una nuova edizione”, pp. 119-138).

19 *Poesie scelte dopo il Petrarca e gli altri primi. Parte prima*, ed. Francesco Brembati, Bérgamo, Pietro Lancellotti, 1756, pp. 3-4.

20 La oportunidad que ofrece esta primera contribución a ocho manos quisiera, de

ampliación hasta el seiscientos de la serie *Autografi dei letterati italiani*, dirigida por Matteo Motolese y Emilio Russo<sup>21</sup>. Estos dos dechados pueden sugerir algunas peculiaridades de la variantística de autores barrocos, para diferenciarla de la de otros siglos de la literatura italiana.

El primero es el de Francesco Bracciolini, sobre el cual se han centrado varios estudios de los últimos años gracias a un congreso celebrado entre Pisa y Pistoia en el 2017. El volumen de actas y otras contribuciones emparentadas<sup>22</sup> arrojaron luz sobre sus manuscritos, permitiendo así acometer los primeros asedios con las armas de la filología de autor. Federico Contini, en particular, ha emprendido el estudio de las variantes de la *Croce racquistata*. El poema, impreso en una redacción final *maior* de treinta y cinco libros en 1611 (Venecia, Giunti-Ciotti), ya había salido a la luz en 1605, en París (Ruelle) y reducido a quince, de ahí su carácter incompleto: Bracciolini había escrito ya un total de veinticuatro, pero decidió publicar solo dicha quincena. Empero, los manuscritos, hoy conservados en el fondo Barberiniano de la Biblioteca Apostólica Vaticana, no solo contienen los nueve libros que faltan, sino que revelan un rumbo compositivo bastante más accidentado. El manuscrito Barb. lat. 4020 (siglado como *A*), por ejemplo, informa de no menos de diecinueve borradores del primer libro. Cabe destacar que los documentos atestiguan los

---

hecho, ser el punto de partida para un reconocimiento colectivo y el desarrollo de tareas precisas: el volumen en curso, que estoy coordinando con la colaboración de los tres autores que aquí me siguen, aspira a ofrecer una base útil para aquellos que en el futuro quisieran ensanchar este camino.

- 21 La serie contiene ya, en los tomos sobre el *Cinquecento* (3 vols., Roma, Salerno Editrice, 2009-2022), los censos de Campanella, Chiabrera, Marino (vol. I), Boccalini, Tassoni y Sarpi (vol. 3). La extensión del arco cronológico, a falta de definir el modo, se ha anunciado en el vol. 3, p. VII y también se prevé en la versión digital del portal [www.autografi.net](http://www.autografi.net) (presente asimismo dentro del repositorio [www.archivirinasimento.it](http://www.archivirinasimento.it)).
- 22 *Francesco Bracciolini. Gli 'ozi' e la corte*, ed. Maria Cristina Cabani, Federico Contini y Andrea Lazzarini, Pisa, Pisa University Press, 2020; Clizia Carminati, "Poesia e corte barberiniana: sulla *Bulgheria convertita* di Francesco Bracciolini", *Filologia e Critica*, XLIII (2018 [pero 2019]), pp. 202-225; Federico Contini, "La *Croce racquistata* di Francesco Bracciolini: note sulle prime redazioni", *Studi secenteschi*, LX (2019), pp. 27-46; Emilio Russo, "Contributi per la letteratura barberiniana (2). Sull'epistolario di Francesco Bracciolini", *Filologia e Critica*, XLIV (2019 [pero 2020]), pp. 145-168; Massimiliano Malavasi, "Francesco Bracciolini e i Barberini: tre episodi di una lunga storia", en curso de impresión en *Filologia e Critica*.

titubeos iniciales de Bracciolini en cuanto a la métrica: experimentó, antes de la octava, con el endecasílabo de rima libre, el terceto y el cuarteto, tal vez deseoso “di sperimentare soluzioni che lo sottraessero dal diretto (e per certi versi opprimente) confronto con Tasso”<sup>23</sup>. Por regla general, Bracciolini trabajó sobre copias caligráficas, que corrigió de su puño y letra, dejando en esos manuscritos numerosas variantes de autor, de las cuales Contini ofrece una muestra razonada<sup>24</sup>, señalando, no obstante, la falta de testimonios de numerosas fases intermedias. El cuadro se vuelve todavía más interesante por la intervención directa de Maffeo Barberini, a cuyo servicio estuvo Bracciolini hasta 1605 (para no salirnos del ciclo de la redacción de la *Croce*): Barberini puso algunas glosas de su cosecha en los manuscritos, “centradas sobre todo en cuestiones de estilo, verosimilitud y coherencia temporal”<sup>25</sup>, que precedieron a las correcciones de Bracciolini y no siempre fueron aceptadas por el autor. Su práctica variantística se revela así entrelazada, por un lado, con la tradición anterior, en formas conflictivas típicas de la épica post-tassesca que buscaban nuevos espacios; y por otro, y en grado significativo, con el aspecto epidíctico y clientelar, hasta el punto del exilio de una octava destinada a Barberini cuando Bracciolini decidió dar un golpe de timón, retirarse a Pistoia<sup>26</sup> y, por fin, tributar el impreso de 1611 al Gran Duque de Toscana Cosme II de’ Medici<sup>27</sup>. La abundancia de material hace muy difícil concebir una edición crítica si no es con las herramientas más avanzadas de la filología digital: solo entonces será posible proponer una crítica de las variantes que permita trazar líneas constantes dentro de la variantística de Bracciolini.

Una imagen análogamente ligada a la sugerida por Maffeo surge del estudio de los manuscritos de la *Bulgheria convertita*, poema publicado en

---

23 Contini, *op. cit.*, pp. 28 y 33. El autor, muy atinadamente, sitúa dichos experimentos métricos en el contexto de la poesía de aquellas décadas, entre el *Firenze* de Chiabrera, escrito primero en octavas y luego convertido en endecasílabos libremente rimados, y el *Stato rustico* de Giovan Vincenzo Imperiale, en endecasílabos sueltos.

24 Contini, *ibidem*, pp. 38-40.

25 *Ibidem*, p. 40.

26 Bracciolini siguió carteándose con Maffeo hasta el decisivo cambio de equilibrio que supuso la ascensión al trono pontificio en 1623 y el consiguiente y más firme acercamiento del poeta al papa: para las cartas a Barberini, véase el ya mencionado Russo, “Contributi (2)”.

27 Contini, *op. cit.*, p. 41.

1637 (Roma, Vitale Mascardi), cuando Barberini, al que Bracciolini se había acercado por entonces, llevaba más de una década bajo el nombre de papa Urbano VIII. El propio tema del poema, la historia altomedieval de la conversión al catolicismo del *knjaz* búlgaro Boris I (en el texto llamado Trebelo), fue sugerido por Maffeo. Los manuscritos revelan un trabajo variantístico de larguísimo aliento, sobre todo por lo que concierne a la estructura y a la narración: Bracciolini se separa cada vez más de la épica clásica y del siglo XVI para dar cabida a motivos y episodios novelescos, donde el adjetivo se entiende no solo para aludir a la tradición caballeresca, sino también a la coeva novela en prosa. Las variantes más minuciosas atestiguan un esmero doctrinal sobre los motivos de la conversión, con el progresivo endurecimiento de una apuesta que en las primeras redacciones parecía libre y que en la definitiva responde, en cambio, a una incontestable jerarquía religiosa. En el plano literario y estilístico, manifiesta una acusada tendencia a la *amplificatio*, a través de episodios linderos del *Adone* de Marino; e incluso en el terreno de la *elocutio* se aprecia “un impulso inequívoco hacia una mayor densidad de figuras, tanto en el nivel del *ornatus in verbis singulis* (es decir, de los tropos), como en el del *ornatus in verbis coniunctis*: o sea, en una dirección tanto metafórica como conceptista”<sup>28</sup>.

El segundo ejemplo, con el cual deseo concluir, es el de Ridolfo Campeggi y su poema *Le lagrime di Maria Vergine*, que también se publicó en una edición parcial (cuatro “*pianti*”) en 1609 (Bologna, Cocchi ad inst. Parlasca) y luego en 1617 (Bologna, Bonomi), 1618 (Bologna, eredi del Parlasca) y 1620 (Cocchi ad inst. Golfarini) en 16 “*pianti*”. De su riquísimo epistolario se han exhumado recientemente copiosos indicios de un camino redaccional asaz complejo, y de nuevo en estrecho contacto con Maffeo Barberini antes de su elección como papa<sup>29</sup>. Dentro del plano estrictamente poético-literario, según ha advertido Emilio Russo, las inter-

---

28 Sobre los corolarios aquí resumidos, véase Carminati, “Poesia e corte barberiniana”, p. 222.

29 Clizia Carminati, “Affetti e filastrocche: una lettera inedita di Marino a Ridolfo Campeggi”, *Filologia e Critica*, XXXVIII (2013 [diciembre 2014]), pp. 219-236; Emilio Russo, “Contributi per la letteratura barberiniana (1). Maffeo Barberini y Ridolfo Campeggi”, en *Dal ‘mondo scritto’ al ‘mondo non scritto’. Studi di letteratura italiana per Eraldo Bellini*, eds. Marco Corradini, Roberta Ferro y Maria Teresa Girardi, Pisa, ETS, 2021, pp. 101-125.

venciones de Barberini son tanto más intrusivas cuanto más delicado es el tema (sagrado) del poema, que también suscitaba problemas en cuanto a la narración, pues evidentemente resultaba imposible variar el esquema de las Sagradas Escrituras con episodios “deleitosos”: Barberini, que no ocultaba su perplejidad ante el asunto, se mostró sensible a la búsqueda de “una novità funzionale alla meraviglia”<sup>30</sup>.

Por otra parte, aquellos apuros (que implican variantes de autor) se relacionan con la dedicatoria a María de’ Medici, caída en desgracia y exiliada a Blois justo cuando Campeggi estaba a punto de licenciar la edición completa del poema. Barberini asumió en tal circunstancia una dirección no solo literaria, sino también político-encomiástica, invitando a Campeggi a aplazarla (cosa que no hizo) y orquestando después la entrega de los ejemplares a Francia (para la cual Campeggi pidió también la intermediación de Marino). Todo se complicaría entonces con la noticia de una censura en curso sobre la primera edición completa, la de 1617, confiada a Scipione Francucci, cuyos apuntes Campeggi adjuntó a una carta dirigida a Barberini, que guardó un expresivo silencio al respecto. Pero no solo las cartas traen noticia de este difícil camino. El Archivo di Stato de Bolonia<sup>31</sup> conserva resmas de manuscritos autógrafos plagados de correcciones, todos ellos aún por estudiar: durante el breve sondeo que he podido hacer, el vínculo entre las variantes del autor y las repercusiones encomiásticas sigue presente<sup>32</sup>. Desde este punto de vista, será productivo en un futuro próximo poner estos casos a la vera del de Tassoni, que también se vio impelido a arduas geometrías epidícticas (el traslado de las octavas con función de dedicatoria de los Saboya a los Barberini) y a una solución acomodadiza (un par de ediciones; una “privada”, sin censura, otra revisada según las observaciones de Urbano VIII)<sup>33</sup>; y también junto a Marino, obligado a reelaborar sus textos (especialmente *L’Adone*) sobre la base de las oscilaciones del sismógrafo político

---

30 Russo, “Contributi (1)”, p. 115.

31 Fondo Malvezzi Campeggi, serie IV.

32 Véase Carminati, “Affetti e filastrocche”, p. 224, para las octavas de las que se deduce una dedicatoria inicial del poema justo a Maffeo.

33 Sobre las vicisitudes de la *Secchia*, véase el excelente compendio de Carlo Caruso, “Mockery and Erudition: Alessandro Tassoni’s *Secchia rapita* and Francesco Redi’s *Bacco in Toscana*”, en *Self Commentary in Early Modern European Literature, 1400-1700*, ed. Francesco Venturi, Leiden-Boston, Brill, 2019, pp. 395-419.

y cortesano. Dicho argumento celebrativo, pues, se publica durante el siglo XVII como el motor —siempre relevante— de las correcciones autorales.

De los ejemplos aquí expuestos se desprende asimismo con claridad que, sobre todo en el caso de las obras de tema sacro, a lo largo del Barroco (como en la segunda mitad de la centuria previa) la variantística de autor puede estudiarse a zaga del criterio de las “*correzioni d'autore coatte*” (impuestas)<sup>34</sup>, con una neta ventaja en términos de las implicaciones históricas y culturales, que van mucho más allá del hecho literario, especialmente en la época postridentina.

## 1. GIOVAN BATTISTA MARINO<sup>35</sup>

Los papeles de un autor, por tanto, pueden estudiarse (desde una mirada diferente a la del filólogo que vaya a la caza de variantes o de cartapacios que atestigüen el proceso de composición) como documentos de la manera que tiene el mismo autor de presentarse, de ofrecer su figura de hombre de letras. [...] Así, los autógrafos, lejos de ser el simple testimonio de una labor compositiva o de un escritorio abarrotado, se convierten, en el caso de Marino, en un arma estratégica de autolegitimación y autopromoción ante poderosos mecenas, para los cuales la preciosa letra del propio autor se antoja un regalo especial, como homenaje reverencial, dentro de ese “intercambio recíproco que une a Príncipes y Poetas”, y que abre la dedicatoria del *Adone*<sup>36</sup>.

Estas atinadas palabras de Clizia Carminati cierran las páginas dedicadas a los papeles de Giovan Battista Marino en el reciente volumen *Gli 'scartafacci' degli scrittori*: se trata de los autógrafos de los textos marinianos,

---

34 Luigi Firpo, “Correzioni d'autore coatte”, en *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 143-157. Véase ahora Marco Cavarzere, *La prassi della censura nell'Italia del Seicento. Tra repressione e mediazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, muy rico también por lo que atañe a los textos literarios, y Gigliola Fragnito, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019.

35 Autor: Marco Landi (Scuola Normale Superiore di Pisa). Traducción de Andrea Baldissera (Università del Piemonte Orientale).

36 Clizia Carminati, “«L'original di mia mano s'abbrugi»: le carte di Giovan Battista Marino”, en *Gli 'scartafacci' degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, eds. Christian Del Vento y Pierre Musitelli, Roma, Carocci, 2022, pp. 185-204 (p. 204).

que, en virtud del feliz criterio de Emilio Russo, se definen como “preciosas astillas” de una obra inagotable, de la que se desprendieron “siguiendo estrategias que, según el caso, respondían a la amistad y camaradería, o bien a necesidades logísticas o la voluntad de sondear el terreno”<sup>37</sup>.

La escritura caligráfica delata orgullosamente la procedencia de dichos autógrafos, donde Marino transcribe sus propios textos en letra menuda y los convierte en los instrumentos más adecuados para gestionar alianzas y vínculos personales, o bien para manifestar deferencia cortesana y clientelismo. Con todo, respecto a la habitual perspectiva de estudio de los originales y la variada fenomenología de los manuscritos de un autor, a la hora de sacar conclusiones generales sobre su forma de trabajar, sus hábitos de escritura y su praxis correctora, la tipología de los códices marinianos constituye una excepción, ya que reduce de manera considerable la aplicabilidad de la herramienta tradicional y más experimentada de la filología de autor: de hecho, dentro de un conjunto ya “reducido [...] y exiguo, sobre todo por lo que atañe a la sección de versos”<sup>38</sup>, ninguno de los testimonios copiados de puño y letra de Marino que han llegado hasta hoy puede ser tildado de borrador (*scartafaccio*).

En otras palabras, los autógrafos de Marino son todos copias en limpio, pertenecientes a un momento posterior a la génesis del texto; es decir, aunque el texto copiado en ellos no sea el que conocemos como definitivo a través de las impresiones, la lección transcrita es la que el autor consideraba la última a esa altura cronológica: un texto, en suma, ‘provisionalmente último’, sobre cuyas lecciones no suelen injertarse más variantes o correcciones que las que sirvan para remediar errores ocasionales del copista, o bien accidentes triviales cometidos por el propio autor durante la transcripción.

Representan una excepción un pequeño puñado de correcciones que —a menos que me equivoque— nunca se han tomado en cuenta<sup>39</sup>, y que

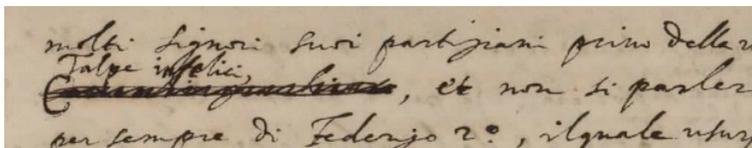
37 Emilio Russo, “Una nuova redazione del *Ragguaglio* a Carlo Emanuele del Marino”, *Filologia italiana*, VII (2010), pp. 107-138 (p. 109).

38 Emilio Russo, “Giovanni Battista Marino”, en *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, eds. Matteo Motolese, Paolo Procaccioli y Emilio Russo, bajo el asesoramiento paleográfico de Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2009, I, pp. 285-296 (p. 285). Para los autógrafos descubiertos después del censo de Russo, véase Carminati, “«L'original di mia mano s'abbrugi»”, p. 189.

39 Hasta donde alcanzo, los dos editores modernos de la obra no rozan el asunto: Gian Piero Maragoni, “Nota a *La Sferza*”, en Giovanni Battista Marino, “*Il Tempio*” e “*La*

se hallan en el autógrafo de la *Sferza* (Florençia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1807), fechable en 1617. Ofrezco una muestra enseguida:

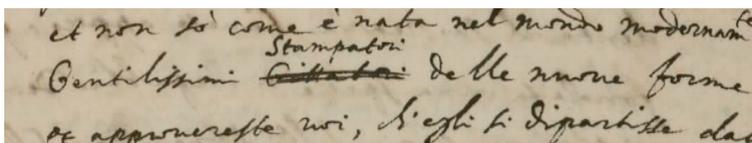
f. 24r, l. 2



molti Signori suoi partiziani prima della  
~~Talpe infelici~~  
~~Cornacchie gracchianti~~, et non si parlez  
per sempre di Federico 2º, il quale usury

Talpe infelici escrito encima >Cornacchie gracchianti<

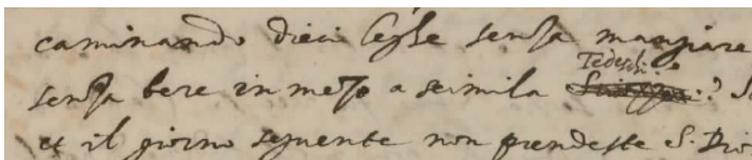
f. 26r, l. 14



et non so' come e' nata nel mondo modernam<sup>te</sup>  
Gentilissimi <sup>Stampatori</sup> ~~Gittatori~~ delle nuove forme  
et approuerete noi, s'egli si dipartite dal

Stampatori escrito encima >Gittatori<

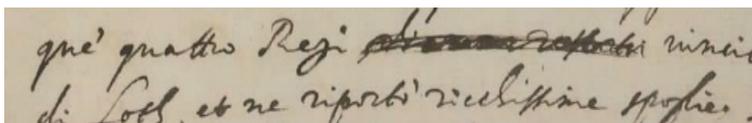
f. 28r, l. 7



camminando dieci leghe senza mangiare  
senza bere in mezo a simile <sup>Tedeschi</sup> ~~Swizzeri~~? Se  
et il giorno seguente non prendete S. Dio

Tedeschi escrito encima >Svizzeri<

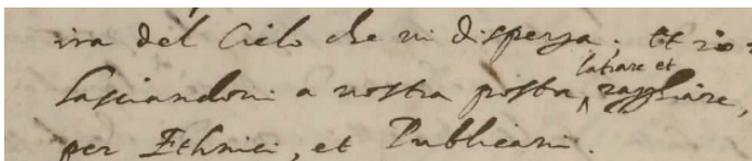
f. 30r, l. 27



que' quattro Regi ~~di cui restati~~ vinici  
di Loth. et ne riparti' nell'ordine proprio.

que' quattro Regi >ch'erano restati< vincitori

f. 30v, l.  
12



ira del Ciel che mi disperza. et io  
lasciandomi a nostra posta <sup>latrare et</sup> ~~ragliare~~,  
per Echnia, et Pubbeani.

latrare et añadido en el interlineado

---

*Sferza*”, editados por el mismo, Roma, Beniamino Vignola, 1995, pp. 135-149; y Diego Varini (que ni siquiera menciona el autógrafo), *I rovesci della pace. Prosperezioni per un Marino politico, con la “Sferza” antiugonotta edita e commentata*, prefacio de Francesco Spera, Parma, Archivio Barocco, 2004.

Hay que volver a afirmarlo: se trata de enmiendas realizadas en un texto que, por lo demás, estaba transcrito en limpio, en el anverso y en el reverso (enteramente ocupados) de un total de treinta folios, y que significa ya, por tanto, una redacción ‘estable’. Sin embargo, en siquiera tres casos, dichas correcciones no pretendían subsanar errores de copia, sino introducir variantes con respecto al texto base; las cuales luego fueron adoptadas por toda la tradición impresa de la obra, empezando por la príncipe, publicada póstuma en París por Toussaint du Bray, en 1625.

Esto se aplica tanto a las intervenciones (o sea, sustituciones) que se registran en los ff. 26r, lín. 14 (*Gittatori > Stampatori*), y 28r, lín. 7 (*Svizzeri > Tedeschi*), como al aligeramiento sintáctico que produce la reducción de la subordinada de relativo a simple frase nominal en el f. 30r, lín. 27 (*que' quattro Regi ch'erano restati vincitori > que' quattro Regi vincitori*). En cuanto a la adición de *latrare et* en el f. 30v, lín. 12 (*lasciandovi a vostra posta ragghiare > lasciandovi a vostra posta latrare et ragghiare*), no se puede descartar la hipótesis de que la que parece una omisión (inicial) sea más bien el producto de un descuido durante el acto de copia; mientras que la corrección interlineal *Talpe infelici* en el f. 24r, lín. 2, sirve muy probablemente para remediar la anticipación errónea del vocativo *Cornacchie gracchianti*, que aparece más abajo en la misma página, en las líneas 18-19; anticipación que puede atribuirse a un salto por *homoioteleuton* inducido por la presencia de *vita* en la lín. 1, antes de *Talpe*, y de *pravità* en la lín. 18, antes de *Cornacchie*.

Aparte del caso de la *Sferza* (a fin de cuentas, un magro botín para el filólogo), las variantes inmediatas o tardías, las sustituciones, las adiciones, las tachaduras, los desplazamientos y las correcciones que atestiguan no tanto la génesis sino, al menos, la evolución viva del texto, en el caso de Marino, son casi imposibles de documentar, ya que los autógrafos tampoco atestiguan diferentes niveles de elaboración textual, y nunca proporcionan borradores ‘superpuestos’ en la página: he aquí el problema crucial de los manuscritos de Marino. Lo que se puede recabar, por lo que atañe a la historia del texto y su elaboración, no es más que esa redacción única ofrecida por el testimonio autógrafo que uno vaya estudiando: una redacción que asume y al mismo tiempo borra, haciéndolos irrecuperables, las etapas y los materiales de todo el proceso creativo que hay detrás. En otras palabras, se pierden los datos genéticos de la elaboración, el acervo de las

sucesivas variantes insertadas y estratificadas en el tiempo hasta la única redacción que se consideró válida.

La repercusión de tan especial fenomenología codicológico-textual en la praxis ecdótica se aclara sin mayores apuros: el filólogo que se ocupe de los manuscritos autógrafos de las obras de Marino nunca tendrá que lidiar con los garabatos y los primeros borradores, ni con las copias impresas apostilladas, o con los manuscritos apógrafos (es decir, copiados por otros), en los que la mano del autor haya enmendado o modificado lo que ya se había fijado sobre el papel. Ni siquiera se ve en la obligación de procurar una de las llamadas ediciones de textos *in fieri*, para las cuales es necesario reconstruir y representar, de la manera más clara e inteligible posible, la complejidad de la página del autor, racionalizando el proceso de corrección del texto con sus diversas estratificaciones, como prescribe todo buen manual.

Lo que se puede hacer, en cambio, cuando existen diferentes redacciones autoriales, manuscritas o bien impresas (una de ellas puede que transmitida por un códice autógrafo), es tratar de reconstruir y reordenar las fases sucesivas de la confección del texto, fijando el parentesco entre los diferentes testimonios, disponiéndolos en cadena según el verosímil proceso de elaboración: para utilizar una definición que ha hecho fortuna, se trata de una ecdótica de textos publicados en ediciones múltiples, la ecdótica que mejor corresponde al caso de la filología (de autor) mariniana, y que tiene en la crítica de las variantes su aplicación natural. La importante idea de Segre de que “si se alinean todos los textos anteriores de una obra en orden cronológico, no se obtiene una diacronía, sino una serie de sincronías sucesivas”<sup>40</sup>, parece adaptarse bien al caso específico de las marinianas, ya que la tipología de los autógrafos (esbozada anteriormente) y, con carácter más general, de los testimonios que hay que considerar, hace que cada una de tales sincronías sucesivas corresponda a “redacciones ya bien organizadas y métricamente definidas, sobre las que el autor trabajará con retoques y refinamientos”<sup>41</sup>. Es decir, tenemos que habérmolas con textos ya estructurados, provisionalmente (y cada vez) definitivos, cada uno de los cuales se entrega a un testimonio específico,

40 Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turín, Einaudi, 1985, p. 79.

41 Cesare Segre, “Critica genetica e studi sulle fonti” [1998], en *Ritorno alla critica*, Turín, Einaudi, 2001, pp. 113-125 (p. 113).

ya sea un autógrafo o un manuscrito apógrafo, o una impresión supervisada o, en cambio, no autorizada, que hay que cotejar con los demás eslabones de la cadena portadora de variantes. La casuística es esencialmente la prevista por Carminati, según la cual “la tradición de las variantes de autor raramente se puede reconstruir comparando los autógrafos con los manuscritos no autógrafos y las ediciones; lo más frecuente es que la comparación se haga solo entre manuscritos no autógrafos y ediciones; y aún más frecuentemente, entre ediciones”<sup>42</sup>. Con la obvia precaución adicional, en el contexto de las ediciones, de atribuir una autoridad y un peso diferentes a cada impresión, dependiendo de si fue editada bajo la supervisión del mismo autor o, en cualquier caso, fue aprobada por él; o, en cambio, si resulta ajena o incluso en conflicto con sus deseos.

Puede resultar útil, a estas alturas, analizar algunos ejemplos concretos, en virtud tanto de la vertiente estructural como de la dimensión de las correcciones estilísticas, de los replanteamientos lingüístico-expresivos documentados por las variantes del autor, para tratar de encontrar algunas pistas más sobre el modo de trabajo de Marino. El primer caso en el que me gustaría centrarme es el de la *Galeria*, que contiene sesenta y tres poemas ya impresos en las *Rime* de 1602 y expurgados en la revisión de las dos primeras partes del ‘canzoniere’. La revisión se acometió con vistas a la edición ampliada, en tres partes, de la *Lira* de 1614; y dichos poemas, por su carácter efrástico, cabían perfectamente en la nueva colección, por entonces en la fase de planificación y montaje inicial. También existe un testimonio parcial, y autógrafo, de la *Galeria* en el ms. Varia 288 de la Biblioteca Real de Turín, que contiene un pequeño grupo de textos, entre los cuales se registran algunos de los ya publicados en las *Rime*, que Marino reunió en sus años turineses, probablemente entre finales de 1613 y los primeros meses de 1615. El poeta transcribió sus composiciones de su puño y letra para preparar una pequeña antología sobre pintura y escultura que se vertería en la futura *Galeria* y que publicó apenas unos años después (con desafortunadas peripecias editoriales), en el mes de noviembre de 1619<sup>43</sup>. He aquí un cuadro de

---

42 Carminati, “«L’original di mia mano s’abbrugi»”, p. 194.

43 Sobre el autógrafo de Turín, me atrevo a remitir a mi reciente estudio: Marco Landi, “Ecfraresi mariniane: *La Galeria* nell’autografo Varia 288.15 della Biblioteca Reale di Torino”, *L’Ellisse*, XII/1 (2017), pp. 145-212, con una nueva edición crítica de los

correspondencias entre las dos obras (las composiciones del autógrafo de Turín se indican con asterisco)<sup>44</sup>:

*RIME I*

*Rime amorose*

10. O di me vivo in viva imago espresso
29. Lasciate Cipro, e qua volate Amori
30. Ahi come bella, ahi con che nobil arte
31. Veggio in sì nove forme, e sì vivaci
32. O qual Arte la destra? o qual Natura
33. Ornasti (il veggio) a sì degn'opra eletto
34. Ben può, FIGIN, de la tua nobil mano

*GALERIA*

- Pitture, Ritratti, Uomini XV 11e*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c<sup>I</sup>*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c<sup>II</sup>*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c<sup>IV</sup>*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c<sup>III</sup>*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c<sup>V</sup>*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c<sup>VI</sup>*

*Rime eroiche*

20. Così se' tu, scolpito in viva cera

*Sculture, Rilievi, modelli e medaglie 4*

*Rime lugubri*

56. La tua man, che fra noi sì ben dipinse

*Pitture, Ritratti, Uomini XIV 8*

*Rime sacre*

34. È questa oimè del tuo celeste figlio
35. Quel, che già da l'Idèa fu di se stesso
36. Questa è di lei l'angelica figura

*Pitture, Historie 33*

*Pitture, Historie 34*

*Pitture, Historie 35*

---

textos (y un exhaustivo panorama de la bibliografía). Para una comparación entre las dos ediciones de la *Galeria* impresas por Ciotti en 1619 y 1620 —la primera desautorizada, la otra aprobada por el autor— véase Marco Landi, “Per una nuova edizione de *La Galeria*: i testimoni, la tradizione, il testo critico”, en *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, eds. Emilio Russo, Patrizia Tosini y Andrea Zezza, [núm. monográfico de] *L'Elisse*, XIV/2 (2019) [2021], pp. 29-68 (pp. 29-40), con rica bibliografía.

44 He adoptado la numeración de las ediciones modernas de las *Rime* y de la *Galeria*: respectivamente, Giovan Battista Marino, *La Lira*, ed. Maurizio Slawinski, Turín, Edizioni RES, 2007, 3 vols.; y *La Galeria*, ed. Marzio Pieri, Padua, Liviana, 1979, 2 vols. (de la edición de las *Rime* transcribo el incipit de las composiciones). Un cuadro de las correspondencias entre *Rime* y *Galeria* se encuentra también en Landi, “Per una nuova edizione de *La Galeria*”, pp. 41-43, de donde proceden muchas de las consideraciones propuestas en estas páginas.

- \*37. Quando a ritrar l'ANGEL terrestre intese *Pitture, Historie* 35a  
\*38. O più ch'altra leggiadra agli occhi miei *Pitture, Historie* 35a<sup>1</sup>  
\*39. Pendente qui dal tuofigliuol, che pende *Pitture, Historie* 36  
\*40. Finta dunque è costei? chi credea mai *Pitture, Historie* 37  
\*41. Languè dal su' Amor lunge afflitta e sola *Pitture, Historie* 37a

*Rime varie*

1. La Dea che 'n Cipro e 'n Amathunta impera *Sculture, Statue* 5  
2. Son le lagrime vostre o folli Amanti *Sculture, Statue* 7c  
4. Chi vuol veder del giovinetto audace *Pitture, Favole* 70  
5. Ben ha sovra tutt'altre il pregio e 'l vanto *Pitture, Favole* 70a  
6. Questi, che 'n vaghe forme e fonti e fiumi *Pitture, Favole* 70b

*RIME II*

*Madriali e canzoni*

140. Or s'Aquila non sei *Pitture, Ritratti, Donne* III 9c  
141. Bramo, né pur mi lice *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 2  
142. Rose, viole, e gigli *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 2a  
143. Benché di fredda pietra *Sculture, Statue* 7  
144. Qual meraviglia fia *Sculture, Statue* 7a  
145. Amor di bianco marmo *Sculture, Statue* 7b  
\*146. Son Amor, son d'argento *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 1  
\*147. Amor fatto di neve *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 1a  
\*148. Chi fu che disse, amanti *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 1b  
\*149. Vivo, vero, non finto è quel che 'n seno *Sculture, Statue* 9b  
\*150. Benedetta la mano —  
\*151. Ancor viva si mira *Sculture, Statue* 4a  
\*152. Fu dotta man, che finse *Sculture, Statue* 20  
\*153. Quel musico Thebano *Sculture, Statue* 10  
\*154. Non è di vita pivo *Sculture, Statue* 10a  
\*155. Me, ch'abbia vita, e spiri *Sculture, Statue* 26  
\*156. Sasso non è costei *Sculture, Statue* 26b

*157. O con che grato ciglio	<i>Sculture, Statue</i> 23
*158. Moristi, RAFAELLO?	<i>Pitture, Ritratti, Uomini</i> XIV 2
*159. TIZIANO son io	<i>Pitture, Ritratti, Uomini</i> XIV 4
*160. Questi, che 'n atto crudo	<i>Pitture, Historie</i> 10
*161. Tace, BERNARDO, o parla	<i>Pitture, Ritratti, Uomini</i> VI 3
*162. Finto non è ma spira	<i>Pitture, Historie</i> 25
163. Pon mente in nobil tela	<i>Pitture, Historie</i> 25b
*164. A pura Verginella	<i>Pitture, Historie</i> 25b <sup>I</sup>
*165. Folle chi crede agli occhi, il veggio il veggio	<i>Pitture, Historie</i> 25a
*166. S'occhio mortale a gran splendor non dura	<i>Pitture, Historie</i> 25a <sup>I</sup>
*167. Tu, che di Christo il vero	<i>Pitture, Historie</i> 26
168. Onde l'esempio tolse	<i>Pitture, Historie</i> 26a
169. O del volto divino	<i>Pitture, Historie</i> 26a <sup>I</sup>
*170. Pietoso quanto accorto	<i>Pitture, Historie</i> 27
*171. Vissi in prima nascendo	<i>Pitture, Historie</i> 28
*172. Questa in ricca tabella	<i>Pitture, Historie</i> 29
*173. In sì vivi colori	<i>Pitture, Historie</i> 30
*174. Lo stral crudo e spietato	<i>Pitture, Historie</i> 30a
*175. Sì viva è questa imago	<i>Pitture, Historie</i> 30a <sup>I</sup>
*176. Chi di quest'Idol sacro	<i>Pitture, Historie</i> 30a <sup>II</sup>
177. Spirti furo i colori	<i>Pitture, Historie</i> 30a <sup>III</sup>
*178. Ben dal mastro eccellente	<i>Pitture, Historie</i> 31
*179. Sembrò già morto al mondo	<i>Pitture, Historie</i> 31a
*180. Crudel fu ben colui	<i>Pitture, Historie</i> 32
217. Questa che 'n atto supplice, e pentita	<i>Pitture, Historie</i> 37b

Asistimos así a una atenta práctica de separación y posterior trasplante de textos de una colección a otra, según la cual el tríptico de sonetos sobre cuadros de tema mitológico de Cornelius Flemish (*Rime* I, *Varie* 4-6) pasa a enriquecer la sección de las *Favole*; los madrigales sobre la muerte de Tiziano y Rafael (*Rime* II 158-159) migran a los *Ritratti* de *Pittori e Scultori*; el grupo de poemas dedicados al retrato de su dama (*Rime* I, *Amorose* 29-34) se traslada a la subsección *Bellicose e Virtuose* de los *Ritrat-*

ti femeninos; los madrigales sobre la *Piedad* y la *Noche* de Miguel Ángel (*Rime* II 155-156) terminan en las *Statue*, junto con los de las esculturas de Venus y Adonis (*Rime* II 149), Medusa (*Rime* II 151), Anfión (*Rime* II 153-154) y el Amor Dormido (*Rime* II 143-145); finalmente, la extensa secuencia de textos dedicados a pinturas sagradas, subdividida en función de un orden métrico entre la primera y la segunda parte de las *Rime* (*Rime* I 34-41 y II 160, 162-180), se encuentra soldada en un solo bloque dentro de las *Historie*, mientras que las estancias para la *Madalena* de Tiziano (*Rime* II 217) cierran la sección. *E così via*.

Este proceso de recuperación y redistribución de piezas preexistentes, ora de forma aislada, ora en grupo, va acompañado de una serie de intervenciones a menor escala, microtextuales, que se refieren a los aspectos más estrictamente formales de la expresión y que nos ofrecen un buen número de correcciones de autor, según muestra el cotejo entre los sucesivos borradores, confiados a sendos testimonios. Se puede deducir, por tanto, que para las sesenta y tres composiciones de la *Galeria*, extraídas de las *Rime*, pueden existir, en principio, al menos dos borradores distintos de autor, publicados con casi veinte años de diferencia; y para los treinta y cinco textos copiados por Marino también en el manuscrito de Turín, tenemos además otro borrador, el fijado en el autógrafo (*T*), intermedio entre la lección de las *Rime* (*R*) y la de la *Galeria* (*G*). En particular, tanto en el nivel de las variantes aisladas como en el de las reelaboraciones más extensas puede ocurrir que la impresión de la *Galeria* atestigüe una etapa más en la evolución del texto, respecto a la compartida por las *Rime* y el autógrafo de Turín (ej.: *Pitture, Historie* 29, 2: “Fra rote e ceppi imago” *R T* > “bella tra i ceppi e tra le rote imago” *G*; *Pitture, Ritratti, Uomini* XIV 4, 7-11: “Or ecco i’ vivo, e com’è l’uso mio / Ancor depingerei; / Ma fra l’eterne forme in Ciel avezzo / Simulacri terreni odio e disprezzo” *R T* > “Or ecco io vivo, e ben ch’io sia pittura, / ancor dipingerei, / se non ch’al morir mio / morir pennelli e carte, / i colori moriro, e morì l’Arte” *G*). O bien que ya en el borrador transmitido por el manuscrito haya una innovación respecto a la redacción aceptada en las *Rime*, y confirmada posteriormente en la *Galeria* (ej.: *Pitture, Historie* 10, 6-7: “Benché di senso privo, / Dir però non si può ch’ e’ non sia vivo” *R* > “ben che di senso privo, / dir non si può non vivo” *T G*; *Sculture, Statue* 26b, 7-8: “Che i sassi si spezzaro al suo morire, / E suol da sassi ancora il pianto uscire”

*R* > “ché suole anco da sassi il pianto uscire, / e i sassi si spezzaro al suo morire” *T G*); hay que añadir que, reflejando una “moderada tendencia a injertar variantes”, según observa acertadamente Carminati, “los versos ya modificados en el paso de las *Rime* al autógrafo no vuelven a retocarse cuando llegan a la *Galeria*”<sup>45</sup>. Hasta el punto de que no solo no se dan situaciones donde los tres testimonios opongan lecciones distintas, una por cada estado de redacción, sino que —en aquellos raros casos en los que el autógrafo documenta una variante evolutiva respecto al texto de las *Rime* que no coincide con lo que se imprime en la *Galeria*— dicha variante ‘transitoria’ está destinada a quedar confinada en el manuscrito, ya que para el texto final el autor siempre prefiere volver sobre sus pasos, recuperando la lección original de las *Rime* que fue inicialmente descartada (ej.: *Pitture, Historie* 27, 9: “Che per nostro conforto” *R* > “Che per altrui conforto” *T* > “che per nostro conforto” *G*; *Pitture, Historie* 35a<sup>1</sup>, 12: “Autor dunque de l’opra alta e gentile” *R* > “Autor certo del’opra alta, e gentile” *T* > “Autor dunque de l’opra alta e gentile” *G*)<sup>46</sup>.

Con muy pocas excepciones, para las composiciones de la *Galeria* recicladas de las *Rime* o que se hallaban ya en el autógrafo de Turín, así como para los demás textos con redacciones múltiples de la colección, ya que se trata de borradores diferentes pero perfectamente comparables (prescindiendo de las divergencias textuales que representan las variantes del autor), el editor crítico puede optar por publicar el texto adhiriéndose a uno de los testimonios y dando noticia de las variantes de los demás en el aparato, para representar las diferentes fases del proceso de elaboración de forma genética o evolutiva, en función de la redacción elegida como texto de referencia.

Por poner un ejemplo, en la edición crítica y anotada de la *Galeria* que estoy preparando con Carlo Caruso para la *Edizione delle Opere di Giovan Battista Marino*, basada en la segunda edición revisada por el autor (“Seco(n)da Impressione corretta dall’Autore”, Venecia, Ciotti, 1620), las dos fajas del aparato dedicadas a las correcciones del autor serán totalmente genéticas. La primera, ceñida a los poemas ya impresos en las *Rime*, o de los que hayan llegado testimonios autógrafos, dará cabida a las

45 Carminati, “«L’original di mia mano s’abbrugi»”, p. 196.

46 Una muestra exhaustiva de dichas intervenciones se halla en las tablas de variantes publicadas en Landi, “Per una nuova edizione de *La Galeria*”, pp. 44-47.

variantes atestiguadas en la tradición del autor previa a la publicación de la *Galeria*; mientras que la segunda se reservará a las variantes documentadas en el resto de la tradición manuscrita o impresa al margen de los autógrafos y de las ediciones marinianas, incluyendo las que podrían ser atribuibles a él, pero valorándolas con mucho cuidado<sup>47</sup>.

En cambio, fue muy otra la solución que se adoptó, en su momento, para editar el texto del autógrafo de Turín: se impuso la decisión de publicarlo en su totalidad, para privilegiar el testimonio, en tanto que “principal documento de una verdadera fase ‘fundacional’ de la obra”<sup>48</sup>. Habiendo colocado en el texto un borrador que, para la treintena de poemas tomados de las *Rime*, debía considerarse como ‘intermedio’, el aparato de variantes era en parte genético y en parte evolutivo, registrando en una primera faja las variantes encontradas en la edición de las rimas juzgada como definitiva (no la *princeps* de 1602, sino la preparada por Ciotti en 1604)<sup>49</sup> que preceden y conducen a la lección fijada en el autógrafo; y en una segunda faja las variantes atestiguadas en la edición autorizada de la *Galeria* de 1620, que se apartan de aquel, modificando aún más el texto<sup>50</sup>.

El segundo caso que someto a la atención del lector es el de la redacción parcial del *Adone* de 1616-17 (a partir de ahora: *Adone 1616*), transmitida por dos manuscritos apógrafos: el parisino Ital. 1516 de la Bibliothèque Nationale de France y su *descriptus* madrileño Mss/12894 de la Biblioteca Nacional de España<sup>51</sup>. Como es sabido, se trata de una

47 He ofrecido algún que otro adelanto (*ibidem*, pp. 54-61) y un ensayo de texto crítico de algunas de las *Favole* y de las *Historie*.

48 Carlo Caruso, “Saggio di commento alla *Galeria* di G.B. Marino. I (esordio) e 624 (epilogo)”, *Aprosiana*, X (2002), pp. 71-89 (p. 77).

49 Recuerdo que fue a la edición de 1604 a la que Marino confió el texto definitivo de las dos primeras partes de las *Rime*, texto reproducido posteriormente en todas las reimpresiones de Ciotti hasta 1614, año de la publicación de *La Lira*, y no ya a la *princeps* de 1602, que difería de esta en un pequeño pero significativo número de errores y variantes (véase, a este respecto, Maurizio Slawinski, “Nota al testo”, en *La Lira*, vol. III, pp. 207-212, 225-227).

50 Véase Landi, “Ecfraasi mariniane”, pp. 174-212.

51 Sobre los dos manuscritos y la redacción parcial del poema, hay que remitir a Giovanni Pozzi, “Appendice I”, en su edición: Giovan Battista Marino, *L'Adone*, ed. Giovanni Pozzi, Milán, Adelphi, 1988 [primera ed. Milán, Mondadori, 1976], vol. II, pp. 727-747. De forma más general, para la dinámica de crecimiento del *Adone*, véanse al menos las aportaciones de Giovanni Pozzi, “Metamorfosi di Adone”,

redacción incompleta de los tres primeros cantos, cuya transcripción se interrumpe en la octava III 73 (correspondiente a la octava IV 49 de la príncipe de 1623), para la que podría reconocerse un *terminus ante quem* cifrado en la muerte de Concino Concini, mariscal de Ancre y primer dedicatario del poema, asesinado por orden de Luis XIII el 24 de abril de 1617. Por aquellos días, el *Adone*, que, según los indicios que pueden recabarse de las cartas, debía constar de veinticuatro cantos<sup>52</sup>, se abría, inmediatamente después de la invocación a Venus, con un solemne elogio del favorito de María de Médici (*Adone 1616 I 5-7*): por intercesión de este mismo personaje, en noviembre de 1616 llegó a Roma, a través del nuncio apostólico Roberto Ubaldini, una solicitud de privilegio de diez años para la impresión del poema, dirigida a la Secretaría de Estado, entonces bajo los designios del cardenal Scipione Borghese<sup>53</sup>.

La repentina y violenta inversión de los equilibrios políticos en la corte, con la muerte sangrienta de Concini y el confinamiento de la reina madre, supuso un brusco parón en la realización del proyecto, que se había vuelto arriesgado, además de ‘desfasado’. Alejada de los tórculos, aumentada y reelaborada, entre nuevos injertos, dislocaciones y suturas, su exuberante máquina textual, el *Adone* emergería de ese oscuro, pero decisivo trienio (1617-1619), como un verdadero “poema regio”, por entonces enderezado ya a alabar al joven Luis XIII.

---

*Strumenti critici*, V (1971), pp. 334-356, y “Guida alla lettura”, en *L'Adone*, II, pp. 103-121; Marzio Pieri (ed.), “Nota al testo”, en Giambattista Marino, *Adone*, 2 vols., Roma-Bari, Laterza, 1977-1979, vol. II, pp. 755-768; Francesco Guardiani, *La meravigliosa retorica dell'“Adone” di G.B. Marino*, Florencia, Olschki, 1989, pp. 63-99; Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 251-264 y “L'Adone a Parigi”, *Filologia e Critica*, XXXV (2010), pp. 267-288.

52 Giambattista Marino, *Lettere*, ed. Marziano Guglielminetti, Turín, Einaudi, 1966, n° 121, p. 206 (carta dirigida a Fortuniano Sanvitale, y fechada en octubre-noviembre de 1616). Para la datación de las cartas de Marino correspondientes a los años franceses, se remite a Giorgio Fulco, “La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia” [2000], en *La “meravigliosa” passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 195-215, con una tabla muy útil en las pp. 204-205.

53 Véase Giorgio Fulco, “Pratiche intertestuali per due *performances* di Mercurio. Lettura del canto X dell'Adone” [1989], en *La “meravigliosa” passione*, pp. 3-43, con el texto del despacho transcrito en la p. 12. Véase también Russo, “L'Adone a Parigi”, p. 268.

Fruto de la inversión del segundo y tercer canto, respecto a la secuencia fijada en la edición definitiva, en *Adone 1616* “se yuxtaponen octavas que la revisión posterior proyectaría muy lejos, en contextos imprevisibles, en secuencias quizá añadidas, quizá solo ampliadas”<sup>54</sup>. Giovanni Pozzi, en el apéndice de su edición del *Adone* (dedicado a las correcciones del autor), ha llevado a cabo un análisis comparativo de las dos redacciones, tanto en el plano de las diferencias estructurales y de contenido (desplazamientos, añadidos, encadenamiento de episodios) como en el de las intervenciones estilístico-formales, acompañándolo de una lista completa de las variantes genéticas de 1616, en el marco de su escrupuloso examen de los pocos fragmentos supérstites del imponente tejido del poema. Pozzi había evidenciado allí su comparación entre el texto impreso y el manuscrito parisino en una serie de tablas de correspondencias, que reproduzco íntegramente a continuación (con algunas adiciones y correcciones sugeridas por un nuevo cotejo)<sup>55</sup>:

<i>ADONE 1616</i>	<i>ADONE 1623</i>
I 1-4	I 1-4
I 5	XI 90 (I 5)
I 6	XV 1 (I 6)
I 7	(I 7)
–	I 8
I 8-16	I 9-17
–	I 18
I 17-43	I 17-45
I 44	I 46-47

54 Russo, *Marino*, p. 290.

55 Pozzi, “Appendice I”, pp. 730-732. Una visión parcial se encuentra también en Russo, “*L’Adone a Parigi*”, pp. 278-279, que añade la importante correspondencia *Adone 1616* I 5 = *Adone 1623* XI 90, en la que los versos de encomio inicialmente dedicados a Concino Concini fueron literalmente reciclados, con muy pocos retoques, para el homenaje a Charles de Luynes, favorito de Luis XIII (sobre esto véase *ibidem*, pp. 273-278). Por mi parte, puedo señalar la recuperación de *Adone 1616* I 6 en *Adone 1623* XV 1 (véase *infra*), poniendo entre paréntesis los hallazgos menos probatorios, o sea, aquellos en los que las octavas presentan afinidades de contenido pero se han reescrito por completo.

I 45-51	I 48-54
–	I 55
I 52-61	I 56-65
I 62	I 66, 1-6 + I 87, 7-8
–	I 67-87
I 63-64	I 88-89
–	I 90
I 65-92	I 91-118
–	I 119
I 93-104	I 120-131
I 105-106	XII 107-108
I 107	XII 131
I 108	XII 130
I 109-131	I 132-154
–	I 155
I 132-143	I 156-167
[III 8]	I 168
I 144-145	I 169-170
II 1-6	III 1-6
II 7	X 7
II 8	I 168
II 9	XII 148
II 10	II 9
II 11	II 11, 1-6 + II 10, 7-8
II 12	II 179
II 13	III 9
II 14	III 7
II 15	III 8
II 16-25	II 10-19
II 26-62	II 25-61
–	III 62
II 63	III 63
–	III 64
II 64-70	III 65-71
II 71-73	III 77-79
II 74-78	III 72-76
II 79-91	III 80-92
II 92-97	II 113-118
II 98-103	III 93-98
II 104	XII 243
II 105-144	III 99-138

–	III 139
II 145-150	III 140-145
–	III 146
II 151-153	III 147-149
–	III 150
II 154	III 151
II 155	III 153
II 156	VIII 107
II 157	III 152
II 158	XV 105
II 159-166	III 154-161
II 167-168	XV 106-107
III 1-5	III 20-24
III 6	II 6
III 7	II 14
III 8-22	II 18-32
III 23	III 163
III 24	XII 180
III 25	V 8
III 26-30	III 171-175
III 31-49	IV 7-25
III 50	IV 27
III 51	IV 29
III 52	IV 26
III 53	IV 28
III 54-63	IV 30-39
II 64	IV 40, 1-6 + XI 78, 7-8
III 65-73	IV 41-49

He aquí, en cambio, un resumen esquemático del desarrollo narrativo de *Adone 1616* comparado con el del poema impreso en 1623<sup>56</sup>:

---

56 Para este resumen sintético de la trama de *Adone 1616* me he valido de los de *Adone 1623* preparados por Giovanni Pozzi, “Appendice II”, en *LAdone*, II, pp. 769-791, especialmente las pp. 771-773 (con el resumen de los cuatro primeros cantos); y, sobre todo, de los propuestos por Russo, *Marino*, pp. 264-265, reproducidos luego en las introducciones a los distintos cantos de su edición anotada del poema (Giovan Battista Marino, *Adone*, ed. Emilio Russo, Milano, Rizzoli, 2013, 2 vols.). Los reproduzco aquí, sin cambios sustanciales, en la columna derecha (*Adone 1623*).

ADONE 1616

CANTO I. *La Fortuna*

- Invocación a Venus (1-4).
- Dedicatoria a Concino Concini y María de Médici (5-8).
- Venus castiga a Cupido por inducir a Júpiter a un nuevo amor (9-16).
- Amor decide vengarse: recurre a Apolo, que le aconseja que haga que Venus se enamore del joven Adonis (17-38).
- Adonis, mientras está cazando en Arabia, es instado por la Fortuna a subir a un barco (38-54).
- Amor acude a Neptuno y le pide que provoque una tormenta, a través de la cual Adonis llega a la isla de Chipre (55-109).
- En Chipre, Adonis se encuentra con un perrito que le lleva hasta Clizio. Elogio de la vida bucólica (110-137).
- Clizio conforta a Adonis, ofreciéndole mágicas viandas y le otorga su hospitalidad (138-145).

ADONE 1623

CANTO I. *La Fortuna*

- Invocación a Venus (1-4).
- Dedicatoria a Luis XIII y María de Médici (5-9).
- Venus castiga a Cupido por inducir a Júpiter a un nuevo amor (10-18).
- Amor decide vengarse: recurre a Apolo, que le aconseja que haga que Venus se enamore del joven Adonis (19-40).
- Adonis, mientras está cazando en Arabia, es instado por la Fortuna a subir a un barco (38-54).
- Cupido recibe una flecha de Vulcano para enamorar a Venus (59-87).
- Amor acude a Neptuno y le pide que provoque una tormenta, a través de la cual Adonis llega a la isla de Chipre (88-132).
- En Chipre, Adonis se encuentra con Clizio. Elogio de la vida bucólica y profecía sobre el reino de Chipre (133-161).
- Clizio conforta a Adonis ofreciéndole mágicas viandas y le otorga su hospitalidad (162-170).

CANTO II. *El enamoramiento*

- Inyectiva contra la vanidad del amor (1-6).
- Adonis, tras desviarse para perseguir un ciervo, busca el descanso en un bosquecillo y se queda dormido (7-20).
- Venus es herida por la flecha de Cupido (21-44).
- Venus ve a Adonis y se enamora de él (45-55).
- Venus se hace pasar por Diana y se acerca a Adonis. Una rosa hiere su pie (56-90).
- A petición de Venus, Morfeo compone un sueño para Adonis (91-106).
- Venus despierta a Adonis con un beso (107-120).
- Adonis extrae la espina del pie de Venus (121-130).
- Venus se revela a Adonis y el joven se enamora de ella (131-159).
- Elogio de la rosa (160-166).
- Venus conduce a Adonis al palacio de Cupido (167-169).

CANTO II. *El palacio de Amor*

- Inyectiva contra los vanos placeres (1-6).
- Adonis y Clizio llegan al palacio de Cupido (7-20).
- Descripción de la puerta principal del palacio y de las historias grabadas (21-32).
- El árbol de los frutos dorados (33-39).
- Clizio cuenta la historia del juicio de Paris (40-175).
- Conclusión del cuento de Clizio. Adonis se aleja persiguiendo un ciervo (176-179).

CANTO III. *El palacio de Amor*

- Elogio del poder del Amor (1-5).
- Descripción del palacio de Amor (6-10).
- Descripción de la puerta principal del palacio y de las historias grabadas (11-22).
- Adonis llega al palacio (22-30).
- Cupido cuenta a Adone la historia de su amor por Psique, obstaculizado por su madre:
- La belleza de Psique (31-38);
- La ira de Venus y el propósito de venganza (39-46);
- Venus busca a Cupido para castigar a Psique. Viaje por Italia (47-56);
- Venus pide a Cupido que destine un horrible marido a Psique (57-60);
- Cupido se enamora de Psique (61-70);
- El padre de Psique interroga al oráculo de Mileto (71-73).

[...]

CANTO III. *El enamoramiento*

- Inyectiva contra la vanidad del amor (1-6).
- Adonis, tras interrumpir la caza, busca descanso en un bosquecillo y se queda dormido (7-14).
- Venus es herida por la flecha de Cupido (15-43).
- Venus ve a Adonis y se enamora de él (44-54).
- Venus se hace pasar por Diana y se acerca a Adonis. Una rosa hiere su pie (55-91).
- A petición de Venus, Morfeo compone un sueño para Adonis (92-100).
- Venus despierta a Adonis con un beso (101-114).
- Adonis extrae la espina del pie de Venus (115-124).
- Venus revela su identidad a Adonis y el joven se enamora de ella (125-154).
- Elogio de la rosa (155-161).
- Venus conduce a Adonis al palacio. Las cuatro fuentes (162-175).

CANTO IV. *La 'novelita'*

- Trabajos y sufrimientos como prueba de nobleza (1-6).
- Cupido cuenta a Adonis la historia de su amor por Psique, obstaculizado por su madre:
- La belleza de Psique (7-14);
- La ira de Venus y el propósito de venganza (15-22);
- Venus busca a Cupido para castigar a Psique. Viaje por Italia (23-32);
- Venus pide a Cupido que asigne un horrible marido a Psique (33-36);
- Cupido se enamora de Psique (37-46);

- Profecía del oráculo de Mileto (47-54);
- Lamentos de Psique y de su padre. Psique abandonada en una peña (55-79);
- Céfiro conduce a Psique al palacio del Amor (80-95);
- Cupido se une a Psique, manteniéndose invisible (96-100);
- Cupido concede a Psique la visita de sus hermanas, haciéndole prometer que guardará el secreto (101-111);
- Envidiosas, las hermanas conspiran para engañar a Psique (112-122);
- Segunda visita de las hermanas, que convencen a Psique a matar al misterioso novio (123-154);
- Psique es sorprendida con un puñal y una lámpara de aceite por parte de Cupido, que huye (155-174);
- Psique intenta suicidarse sin éxito. Pan la consuela para que busque el perdón de Cupido (175-184);
- Psique se venga de sus hermanas (185-195);
- Venus descubre la unión entre Cupido y Psique y decide vengarse de la doncella (196-215);
- Psique pide sin éxito la protección de Ceres y Juno (216-229);
- Psique se dirige a Venus, que la somete a cuatro pruebas diferentes (230-278);
- Cupido obtiene de Júpiter el perdón de Psique y su matrimonio con ella (279-293).

Según puede notarse, una vez estructurado el canto I y fundada en un principio ‘osmótico’ la relación entre los cantos sobre el enamoramiento (II de *Adone 1616* y III de *Adone 1623*) que intercambian materiales recíprocos, el mecanismo de reelaboración sigue pautas bien detectables: por un lado, hay pasajes que discurren en paralelo; y por otro se producen redistribuciones que avanzan por líneas realmente imprevisibles. Octavas o grupos de octavas se dislocan y se adaptan en secciones a menudo muy distantes, en los puntos

más dispares del poema, dentro de una dinámica centrífuga que funciona gracias a la incrustación, interposición y enclavamiento de teselas, entre recuperaciones y refuncionalizaciones diegéticas de secuencias enteras o simples atisbos narrativos.

En cuanto al contenido, la diferencia más llamativa en la narración viene representada por la ausencia, en *Adone 1616*, del relato del juicio de Paris por parte de Clizio y, con ello, también de la sección principal del canto II de *Adone 1623* (II 40-175). Probablemente Marino incluyó en el poema el episodio tras la lectura de un libelo en prosa francés, *Le jugement de Paris et le ravissement d'Hélène avec ses amours* (París, Toussaint du Bray, 1617), explotando el pretexto de la curiosidad despertada en Adonis por el árbol nacido de la manzana de oro que se otorgó a Venus, “con el fin [...] de ampliar la sección inicial y el área que precede al encuentro y enamoramiento entre Venus y Adonis”<sup>57</sup>. A microescala, la adición del relato del juicio de Paris se traduce en el traslado de *Adone 1616* II 92-97 a *Adone 1623* II 113-118, con las octavas dedicadas a las gracias de Venus, que, inicialmente concebidas para el sueño de Adonis, infundido por Morfeo a petición de la diosa, pasan a describir su aparición ante Paris en el momento de la disputa con Juno y Minerva. A mayor escala, ello determina el deslizamiento de un canto de la fábula de Psique, que, a pesar del manuscrito, desgraciadamente mutilado, seguía cubriendo previsiblemente toda la extensión residual del canto III de *Adone 1616*. Otro añadido a la trama de *Adone 1616* es el paso de Cupido por la fragua de Vulcano para hacerse con una flecha que enamora a su madre (*Adone 1623* I 67-87). El encadenamiento del nuevo episodio, que aporta un nuevo elemento al aparato narrativo, del todo ausente en la redacción del manuscrito (donde el Amor, habiéndose despedido de Apolo, se dirigía directamente a Neptuno), se alcanza reescribiendo apenas la copla del beso de *Adone 1616* I 62 (= *Adone 1623* I 66), a su vez trasladada más adelante, al final de *Adone 1623* I 87, término del pasaje sobre la fragua de Vulcano. A partir de la octava siguiente, la narración continúa con la visita a Neptuno, enlazando así perfectamente con la de *Adone 1616* I 63 (en cursiva van las coplas afectadas por desplazamientos y reescritura)<sup>58</sup>:

57 Marino, *Adone*, ed. Russo, I, pp. 225-226, nota introductoria de Russo al canto II. De esta edición saco todas las citas del texto definitivo del *Adone*.

58 Transcribo el texto, aún inédito, de *Adone 1616* directamente del manuscrito parisino, distinguiendo *u* y *v*, eliminando *h* etimológica y modernizando el uso de

ADONE 1616

I 62

Mentre che quinci e quindi, or basso or alto  
vola e rivola il predator fellone,  
come prima lontan dal verde smalto  
vede in picciol legnetto il vago Adone  
tosto d'un nuovo immaginato assalto  
nuova e nobil vittoria aver dispone  
*e tosto al gran Nettun vola leggero,  
che nel mondo dell'acque ha sommo impero.*

ADONE 1623

I 66

Mentre che quinci e quindi, or basso or alto  
vola e rivola il predator fellone,  
come prima lontan dal verde smalto  
vede in picciol legnetto il vago Adone  
subitamente al disegnato assalto  
l'armi apparecchia e l'animo dispone  
*e, tutto inteso a tribular la madre,  
vassene in Lenno a la magion del padre.*

[...]

I 87

Di sì fatte follie sorridea seco  
lo dio distorto, che 'l mirava intanto.  
“Tu ridi (disse il faretrato cieco)  
né sai che l'altrui riso io cangio in pianto,  
e più che la fumea di questo speco,  
farti d'angoscia lagrimar mi vanto”.  
*Ciò detto al gran Nettun vola leggero,  
che nel mondo de l'acque ha sommo impero.*

I 63

Velocemente a Tenaro sen viene,  
e l'aria scossa al suo volar fiammeggia.  
Abitator delle più basse arene  
quivi ha Nettun la cristallina reggia,  
che dall'umor, di cui le sponde ha piene,  
battuta sempre e flagellata ondeggia.  
Rende da gl'antri cavi eco profonda  
rauco mugito a lo sferzar dell'onda.

I 88

Velocemente a Tenaro sen viene,  
e l'aria scossa al suo volar fiammeggia.  
Abitator de le più basse arene  
quivi ha Nettun la cristallina reggia,  
che da l'umor, di cui le sponde ha piene,  
battuta sempre e flagellata ondeggia.  
Rende dagli antri cavi eco profonda  
rauco muggito a lo sferzar de l'onda.

---

mayúsculas y minúsculas, los signos diacríticos y la puntuación. Subsano los errores más evidentes (pero sin dejar constancia de ello).

Una técnica de construcción similar, pero restringida a la adición de segmentos descriptivos o al refinamiento de las conexiones narrativas internas, hace que varias octavas contiguas del poema puedan derivar de la reescritura de una misma octava inicial, perteneciente a la redacción más temprana, como se desprende del siguiente ejemplo, en el que unas células mínimas del discurso, poco más que fragmentos de versos dejados caer en la transición de *Adone 1616 I 52* a *Adone 1623 I 56*, se convierten en puntos de partida para la composición *ex novo* de la octava I 55 (uso la cursiva y el subrayado para indicar la transferencia de material de la octava de origen a las dos de destino):

*ADONE 1616*

I 52

*Vago egli allor di costeggiare il lido  
mentr'è placido e piano il molle argento,  
entra nel legno e del materno nido  
rade la riva a passo tardo e lento;  
indi all'instabil fé del flutto infido  
sé stesso crede e si commette al vento  
lunge di là dov'a morir va l'onda  
e con roco latrar morde la sponda.*

*ADONE 1623*

I 55

*Tace ciò detto et egli, vago allora  
di costeggiar quel diletto loco,  
entra nel legno e de l'angusta prora  
i duo remi a trattar prende per gioco.  
Et ecco al sospirar d'agevol ora  
s'allontana l'arena a poco a poco,  
sì che mentr'ei dal mar si volge ad essa  
par che navighi ancor la terra istessa.*

I 56

*Scorrendo va piacevolmente il lido  
mentr'è placido e piano il molle argento,  
e da principio del suo patrio nido  
rade la riva a passo tardo e lento,  
indi a l'instabil fé del flutto infido  
sé stesso crede e si commette al vento,  
lunge di là dov'a morir va l'onda  
e con roco latrar morde la sponda.*

También rinde frutos echar siquiera un vistazo a la octava I 44 de *Adone 1616*, para la que Pozzi señala la correspondencia con la octava I 46 de la redacción final:

ADONE 1616

I 44

*Or mentre per l'arabica riviera,  
dove aperse le luci al primo lume,  
d'alcuna vaga e timidetta fera,  
l'orme seguia pur com'avea costume,  
errore il trasse, o pur destin dov'era  
ritratta in secco appo le salse spume  
da' pescatori abbandonata e carica  
d'ogni arredo marin, picciola barca.*

ADONE 1623

I 46

*Or mentre per l'arabiche foreste,  
dov'ei nacque e menò l'età primiera,  
l'orme seguia per quelle macchie e queste  
d'alcuna vaga e timidetta fera,  
errore il trasse, o pur destin celeste,  
da la terra deserta a la costiera,  
colà dove fa lido a la marina  
del lembo ultimo suo la Palestina.*

I 47

*Giunto a la sacra e gloriosa riva  
che con boschi di palme illustra Idume,  
dietro una cerva lieve e fuggitiva  
stancando il piè, sì com'avea costume,  
trovò, di guardia e di governo priva,  
ritratta in secco appo le salse spume,  
da' pescatori abbandonata e carica  
d'ogni arredo marin, picciola barca.*

El movimiento de las variantes resulta, con todo, notable y desbordante, hasta el punto de generar, de nuevo por brote y casi por un proceso de 'división celular', la octava 47, que no comparecía en la redacción atestiguada por *Adone 1616*: el proceso se funda en la dislocación de las mismas ternas de rimas y en la redistribución de versos enteros (I 44, 3 = I 46, 4; I 44, 6-8 = I 47, 6-8) o porciones de verso (I 44, 1 ~ I 46, 1; I 44, 4 ~ I 46, 3 y I 47, 4; I 44, 5 ~ I 46, 5), lo cual sugiere que para alcanzar una plena intelección de la compleja dinámica del taller mariniano es necesario escoger, como muestras de análisis, unidades discretas: se trata a menudo de fragmentos de la octava o hasta del mismo verso.

La serie de trasplantes a distancia, con la yuxtaposición de teselas de orígenes dispares, con mudanzas y traslaciones que contradicen *a priori* la existencia de cualquier proyecto arquitectónicamente establecido desde el principio, y que se realizan según "parábolas y modos de variación [...]"

cuya regla principal es la metamorfosis mediante refundición”<sup>59</sup>, también habla a las claras de la impresionante técnica de Marino.

Tomemos, por ejemplo, las octavas II 158, 167-168 de *Adone 1616*, en las cuales el detalle del carruaje tirado por cisnes permite a los dos amantes desplazarse desde el bosque del enamoramiento hasta el palacio de Cupido: todo ello se ‘catapulta’, con la misma función, en *Adone 1623* XV 105-107, durante el episodio de su reencuentro. O bien las octavas XII 107-108, 131, 130, 148, 180 de *Adone 1623*, que derivan respectivamente de *Adone 1616* I 105-108, II 9, III 24, donde el detalle del perrito que conduce a Adonis a la morada de Falsirena figuraba, en la versión más antigua, dentro de un contexto diferente (es decir, el acercamiento de Adonis al palacio de Cupido y, antes de ello, su encuentro con Clizio)<sup>60</sup>. Asimismo, la octava II 7 de *Adone 1616*, una simple descripción del amanecer al principio de la narración, pasa intacta a *Adone 1623* X 7. Todo ello muestra cómo las estrofas son, a fin de cuentas, telas móviles que se desplazan según las necesidades de manera muy puntual, incluso sin cambios. También cabe destacar otro reciclaje en el canto XII, donde la estrofa que describe la suspensión de Falsirena ante Adonis dormido procede, con los retoques oportunos, del II de la versión más antigua, donde describía la contemplación del joven de parte de Venus, quien lo besa aunque esté muy combatida (transcribo las variantes en cursiva):

## ADONE 1616

## II 104

Chinasi per baciari, *indi ritiensi,*  
*e tace e mira e teme pur nol desti.*  
 Folle che *temi?* Misera che *pensi?*  
 Se sapessi quai *pene Amor t'appresti*  
*appagheresti i tuoi desiri accensi,*  
 da' bei rubini un bacio almen torresti.  
 Fallo non è poiché d'amor t'accendi,  
 furto non è se *quel ch'è tuo* ti prendi.

## ADONE 1623

## XII 243

Chinasi per baciari, *ma par che tremi,*  
*che non si sdegni poi quando si desti.*  
 Folle che *pensi?* Misera che *temi?*  
 Se sapessi quai *doglie il ciel t'appresti*  
*per mitigar tanti cordogli estremi*  
 da' bei rubini un bacio almen torresti.  
 Fallo non è poiché d'amor t'accendi,  
 furto non è se *quanto dai* ti prendi.

59 Russo, *Marino*, p. 292.

60 *Ibidem*, n. 109, pp. 290-291; ya en Pozzi, “Appendice I”, pp. 741-742.

Por último, me detendré en el desplazamiento de *Adone 1616* I 6 a *Adone 1623* XV 1; un detalle no señalado por Pozzi quien, sin embargo, continúa hablando “del perfecto manejo de los fragmentos, de un dominio omnisciente de las células mínimas del relato”<sup>61</sup>. Una octava con una ubicación destacada y un fuerte valor simbólico, que celebra la importante protección ofrecida por el Mariscal d’Ancre al “battuto legno” del poeta “agitato” en el gran mar de la fortuna (la imagen deriva, obviamente, de la tassiana de *Liberata* I 4); ya anacrónica en la nueva situación existencial de Marino, se recicla desprovista ahora de toda referencia biográfica, como puro tópico, perfectamente estandarizado, y como octava de sabor gnómico, colocada al principio del proemio moral del canto XV, donde se plasma el reencuentro de Venus y Adonis después del injerto ‘novelesco’ de los cantos XII-XIV:

*ADONE 1616*

I 6

Per quest’Egeo, dov’ha Fortuna il regno,  
di procelle guerriere instabil campo,  
in cui non scorge il mio battuto legno  
di pacifica stella amico lampo,  
ANCORA gloriosa, a te m’attegno,  
de’ nocchieri agitati unico scampo,  
per te solo sper’io, refugio fido,  
di prender porto e ricovrarmi al lido.

*ADONE 1623*

XV 1

In quest’Egeo, dov’ha Fortuna il regno,  
di procelle guerriere instabil campo,  
benché non scopra il combattuto legno  
di pacifica stella amico lampo,  
non diffidi giamai costante ingegno  
d’agitato nocchier di trovar scampo,  
ma sperì pur da destra luce scorto  
di prender terra e ricovrarsi in porto.

Un ejemplo, en parte análogo, pero quizá más interesante (“ya que atañe a un balanceamiento ‘a distancia’ entre diferentes obras de un mismo autor y, por tanto, a variantes editoriales que salen del traslado de grupos de versos de una obra a otra”<sup>62</sup>), lo constituye la confluencia en el *Adone* de muchas de las octavas del primer borrador de los *Sospiri d’Ergasto*, poema de tema pastoril publicado como duodécimo y último de los idilios de la *Sampogna*, pero que circuló sin la autorización del autor en una versión más amplia y diferente en varios lugares respecto a la incluida en

61 Russo, “*L’Adone a Parigi*”, p. 275.

62 Guido Arbizzoni, “La poesía del Seicento”, en *Storia della letteratura italiana*, dir. Enrico Malato, X. *La tradizione dei testi*, coord. por Claudio Ciociola, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 871-911 (p. 890).

la edición parisina de 1620<sup>63</sup>. Marino suprimió unas setenta octavas de la primera a la segunda edición (*Sospiri A* y *Sospiri B*, respectivamente), añadió alrededor de otras treinta, y sometió las demás a un proceso de reescritura. Así las cosas, la dinámica de cortes y adaptaciones (que llevaría el poema juvenil a su inserción en la *Sampogna*) determinó también, para gran parte de esos versos, el mecanismo de ‘compensaciones’ que afectó al poema mayor, según la forma de trabajar típica de Marino: con complejos desplazamientos, transposiciones y reordenamientos, de octavas sueltas o de grupos de ellas, que no puedo detallar aquí, pero que se pueden apreciar a vista de pájaro en la siguiente tabla de concordancias, circunscrita solo a una veintena de estrofas de los *Sospiri A*. Se trata de las dedicadas a la descripción de las escenas mitológicas talladas en la aljaba prometida por Ergasto, como regalo, a su amada Clori<sup>64</sup>:

---

63 Sobre las dos redacciones de los *Sospiri d'Ergasto*, véanse al menos Edoardo Taddeo, “I *Sospiri d'Ergasto* primi e secondi”, en *Studi sul Marino*, Florencia, Sandron, 1971, pp. 43-61; Vania De Maldé (ed.), “Nota al testo”, en Giovan Battista Marino, *La Sampogna*, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1993, pp. LXXV-LXXXI, y “Marino dall'Egloga pastorale all'Idillio. Appunti sul testo delle *Egloghe*”, en *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, ed. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 149-163 (en particular pp. 151-152); Marco Landi, “Le ottave efrastiche della prima redazione dei *Sospiri d'Ergasto*”, en *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, ed. Andrea Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2019, pp. 223-245. Un primer comentario sobre las variantes y octavas del primer borrador de los *Sospiri* reutilizadas en el poema puede leerse en las importantes páginas de Pozzi, “Appendice I”, pp. 756-768. Por último, para la tradición del texto, véase Marco Landi, “Per le *Egloghe* di Giovan Battista Marino: uno sconosciuto manoscritto madrileno (BNE, MSS/4246)”, *Atti e Memorie dell'Arcadia*, 9 (2020), pp. 47-110, estudio al que también se remite en lo relativo a la bibliografía.

64 A este respecto, me permito remitir a Landi, “Le ottave efrastiche”, donde procuré reflexionar sobre las modalidades y cronología del paso de la primera a la segunda redacción de los *Sospiri*, tomando en consideración la muestra constituida por las octavas 91-112 de los *Sospiri A*, solo muy parcialmente conservadas en los *Sospiri B*, y en su mayoría desbordadas en el *Adone*. En la tabla que sigue, tomada de aquel trabajo, adopto la numeración introducida en Landi, “Per le *Egloghe* di Giovan Battista Marino”, pp. 72-78, basándome en el importante testimonio del manuscrito madrileño allí estudiado, que transmite un texto de 120 octavas, una más que las ediciones del siglo XVII, y presenta una laguna explícita en la 35, dejada en blanco por el copista, pero, pese a todo, numerada (lo que ha llevado a volver a numerar las octavas 35-119: ahora 36-120).

<i>SOSPISI A</i>	<i>SOSPISI B</i>	<i>ADONE</i>
91		XVII 96
92		II 22
93-96		VII 133-136
97		XVII 109, 1-6 + XVII 114
98		XVII 112
99		II 68
100		II 160
101		II 175 + XV 107, 7-8
102-103	LXVIII-LXIX	
104		
105	LXX	
106		
107		VI 75
108-111		VI 69-72
112		

Con la única excepción de una parte del inserto sobre Venus y Adonis (*Sospisi A* 102-103, 105 = *Sospisi B* LXVIII-LXIX, LXX), toda la secuencia efrástica se descompone en distintos segmentos, fragmentados en trozos trasplantados *a posteriori* en cantos del poema a menudo distantes. Muchos de los episodios descritos se reutilizan como cuadros estructuralmente autónomos, y, en más de un caso, incluso quedan privados de la función efrástica a la que los había destinado la primera inspiración mariniana: las octavas sobre el nacimiento de Venus (*Sospisi A* 93-98) se documentan siquiera en parte dentro de la descripción de los jarrones decorados, sobre la mesa del banquete dispuesto para los dos amantes en el jardín del gusto, en el canto VII del *Adone* (133-136); y en parte en la *Dipartita* (XVII 137-140), situada en un contexto del todo diferente. Ya no se trata de la bienvenida festiva de las criaturas marinas que saludan a la diosa naciente, sino de su desfile, cuando surgen de las aguas para cortejarla durante el viaje de Chipre a Citera. Asimismo, las estrofas de los amores de Diana con Endimión y Pan (*Sospisi A* 108-111) pasan a la éfrasis de las pinturas de las paredes de las logias, en el canto VI (69-72); la octava que las introdujo (*Sospisi A* 107), dedicada al adulterio de Venus y Marte, se traslada para cerrar, en esa misma secuencia, toda la serie de 'robos' amorosos de los dioses, pintados en la misma logia (*Adone* VI 75). De nuevo, las tres octavas 99-101 de los *Sospisi A*, relativas a otros tantos momentos del juicio de Paris, están dispersas en la larga narración de Cli-

zio del canto II (68, 160, 175), y el precioso detalle del carro de cisnes de Venus victoriosa se vuelve a utilizar para la descripción, bastante similar, del carro que conduce a los enamorados al palacio de Cupido en la copla final de la octava 107 del canto XV del *Adone*, ya mencionada antes.

Casi diametralmente opuestas, por último, resultan la suerte y la refuncionalización de las dos octavas iniciales de la secuencia (*Sospiri* A 91-92). La primera, que en el poema introduce, mediante un encuadre privilegiado de la parte central de la aljaba, la serie de *imagin vaghe* (presentadas a partir de la estrofa siguiente) con mínimas intervenciones en el plano formal, pasa a inaugurar —en el canto II del *Adone*— la descripción de la puerta principal del palacio de Cupido, con las historias grabadas de Ceres y Baco. Entre paréntesis, se halla en la misma posición ‘discursiva’ y presenta la lección definitiva ya en el *Adone* de 1616, canto III 12. La segunda acaba en *Adone* XVII 96 (de nuevo en el canto de la *Dipartita*) y es aprovechada para describir, más o menos con las mismas palabras de Ergasto, la aljaba que Venus promete como premio a los cupidos en aras de agilizar su petición de encontrar a Tritón, elegido para navegar hacia Citera.

Cierro este comentario sobre la cuestión crucial de los *Sospiri* con las palabras de Giovanni Pozzi, que, en su mismo apéndice a la edición del poema, captó una clave capital, un rasgo distintivo de la forma de trabajar del autor y que viene muy al caso para la filología mariniana (ejercicio aparentemente frustrante, según se ha recordado al principio). Quizá dicho apunte acabe demandando algunas consideraciones metodológicas más generales:

La elaboración del texto tal y como se desprende del paso de los *Sospiri* al *Adone* no es comparable con la que suele estudiar la filología de las variantes, ya que aquí no se documentan redacciones intermedias de una misma obra, sino que se observa la creación de un nuevo tejido textual a partir de materiales pertenecientes a un organismo totalmente distinto y ya constituido por el propio poeta. Así, Marino reelabora sus propios materiales de la misma manera que los materiales ajenos, los que toma de las llamadas fuentes: con la misma sabiduría, y la misma mano, del gran cirujano que opera trasplantes<sup>65</sup>.

---

65 Pozzi, “Appendice I”, p. 767.

Lo que más sorprende, sin embargo —y es un fenómeno que se mantiene constante—, es la absoluta imprevisibilidad de los mecanismos, la falta de linealidad de las rutas escogidas, pese a la sistematicidad de la práctica: el estilo característico de la escritura de Marino, el principio generador de un criterio constructivo complejo y personalísimo, de un quehacer poético inagotable y que nunca se da por sentado, radica en esa “dinámica de desmembramiento y refuncionalización de trabajos anteriores, [...] que retoma y refunde lo que ya se ha escrito”<sup>66</sup>, y que se nota en amplias zonas del *Adone*, pero también en muchas vertientes de la producción mariniana. Se trata de una dinámica “que parece proceder por aglomeración más que por la búsqueda de estructuras”<sup>67</sup> y a la que debe anclarse incluso el más minucioso examen de las variantes, que hay que abordar en un nivel específicamente microtextual.

## 2. TOMMASO STIGLIANI<sup>68</sup>

Tommaso Stigliani<sup>69</sup> es ordinariamente conocido por el papel que desempeñó en la más célebre controversia literaria de cuantas encendie-

---

66 Giovan Battista Marino, *Panegirici*, eds. Marco Corradini, Gian Piero Maragoni y Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 394-395 (en la *Introducción* de Russo al panegírico para Ana de Inglaterra, titulado *La Fama*, cuyas octavas serán recicladas casi íntegramente, en el canto XI del *Adone*, para María de Médici).

67 Russo, *Marino*, p. 293.

68 La autoría de este párrafo corresponde a Federica Chiesa (Università Cattolica del Sacro Cuore). Traducción de Rafael Bonilla Cerezo (Università di Ferrara).

69 Aún falta la voz sobre Stigliani en el *Dizionario Biografico degli Italiani*. Por ahora, el perfil más riguroso lo ha firmado Mario Menghini, *Tommaso Stigliani: contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Génova, Tipografia del Regio Istituto Sordo-Muti, 1890. Véanse asimismo los datos añadidos por Francesco Santoro, *Del cav. Tommaso Stigliani. Con appendice di poesie inedite*, Nápoles, Tipografia Sannitica Rocco e Bevilacqua, 1908; Fortunato Rizzi, “Un poeta battagliaio alla corte ducale di Parma”, *Aurea Parma*, XXXVI-3 (julio-septiembre 1952), pp. 141-160; Marzio Pieri, *Per Marino*, Padua, Liviana Editrice, 1976, pp. 109-216; Renata D’Agostino, *Tassoni contro Stigliani. Le ‘Bellezze’ del “Mondo nuovo”*, Nápoles, Loffredo Editore, 1983; y Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padua, Antenore, 2008.

ron la Italia de los albores del seiscientos, toda vez que en su *Occhiale*<sup>70</sup> vertió una crítica tan áspera como puntillosa contra el *Adone* de Giovan Battista Marino<sup>71</sup>. Sin embargo, dicho arbitraje polémico representa solo una parte de su corpus, bastante diverso y en absoluto ceñido a aquella disputa. Aparte de la tardía publicación de sus *Lettere*, de la póstuma *Arte del verso italiano* y de un par de rarísimos (y menores) opúsculos, las otras dos piedras angulares de su producción son un florilegio lírico y la tentativa de epopeya que tituló *Mondo nuovo*<sup>72</sup>. Dentro de esta tríada de textos ‘mayores’ se pueden rastrear las huellas generales del autor, que dilató su *labor limae* —con profusos reajustes— durante muchos años, corrigiendo, añadiendo y eliminando fragmentos de texto.

Desde esta ladera, para iluminar las variantes atribuibles a Stigliani no basta el cotejo de los impresos, sino que hay que considerar además las apostillas de su puño y letra conservadas en los ejemplares a partir de los cuales preparó las nuevas ediciones y, en un par de casos, también en los manuscritos. A esta copiosa tradición de testimonios cabe aplicar un apunte de Emilio Russo acerca del *Mondo nuovo*, definido como “una documentazione estesa, stratificata nel tempo, e a tratti per-

---

70 Tommaso Stigliani, *Dello Occhiale: opera difensiva*, Venecia, Pietro Carampello, 1627.

71 Giovan Battista Marino, *L'Adone*, París, Oliviero da Varano, 1623. Una síntesis de las etapas de esta batalla en Francesco Guardiani, “Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino”, en *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Convegno Internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 177-197. Véase también Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 340-359.

72 Las obras ‘menores’ son: *Lettere*, Roma, Domenico Manelfi, 1651; *Arte del verso italiano*, Roma, Angelo Bernabò, 1658; *Sopra la nuova creazione di N. signora papa Innocenzio decimo*, Roma, Andrea Fei, 1645; *Informazioni del cavaliere F. Tomaso Stigliani a N.S. papa Urbano VIII delle regioni di Materia contro gli Acheruntini per conto dell'Arcivescovado*, Lecce, Pietro Micheli, 1639. Sobre las ediciones de las *Rime* y del *Mondo nuovo*, véase *infra*. Además de las impresas, también se conservan obras manuscritas del poeta materano; a saber: la *Replica* a la *Difesa dell'Adone* de Girolamo Aleandro (Roma, Biblioteca Casanatense, mss. 900-901 y 1169, véase *infra*), los apuntes de una proyectada *Arte poetica* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1265/1) y *Lo scherzo di Parnaso*, cuyo manuscrito, hoy en la BNE, fue publicado y estudiado por María Dolores Valencia Mirón, *Lo scherzo di Parnaso (Ms. 1468, B.N. de Madrid): contribución al estudio del antimarinismo*, Granada, Universidad de Granada, 1987.

sino sovabbondante”<sup>73</sup>. Al margen de esta noticia cuantitativa, sin duda de gran interés, es importante recordar que no disponemos todavía de ediciones críticas integrales de las obras de Stigliani, razón por la cual estamos bien lejos de poder emitir un juicio completo y riguroso que vaya más allá del sondeo a vista de pájaro y del panorama global que aquí se ofrece.

Por último, los asedios filológicos a dichas obras no pueden prescindir de los episodios que marcaron la vida de Stigliani y se reflejaron inevitablemente sobre los procesos redaccionales de sus textos.

### 1. *El Polifemo y las colecciones líricas*

Emigrado de Matera, después de una estancia en Nápoles (donde se toparía por primera vez con Marino) y de un periplo por Roma, el exordio poético de Stigliani tuvo lugar en suelo milanés y en circunstancias todavía serenas. Milán fue, de hecho, la cuna de sus primeros versos: a los tórculos de Pacífico Ponzio confió las estancias pastorales del *Polifemo*<sup>74</sup>; después completó la edición príncipe de las *Rime*, impresas en Venecia por Ciotti<sup>75</sup>; y, finalmente, preparó un buen número de composiciones rumbo a las segundas *Rime*, que luego remataría en Parma<sup>76</sup>. Esta última versión de su ramillete supuso, no obstante, el inicio de los desencuentros de Stigliani con la censura, fruto de la tan audaz como escandalosa sección de los *Amori giocosi*, aquí añadida y cifrada sobre todo en obscenas adivinanzas. De ahí que, una vez publicadas, las *Rime* fueran prohibidas y retiradas del mercado.

Stigliani pronto se afanaría en sortear aquella censura, pero de nada le sirvieron sus ruegos a Cinzio Aldobrandini para que mediara con las au-

---

73 Emilio Russo, “Colombo in prosa e in versi. Note sul *Mondo nuovo* di Stigliani”, *Studi (e testi) italiani*, XXXIV-2 (2014), pp. 79-98 (p. 79).

74 Tommaso Stigliani, *Il Polifemo stanze pastorali*, Milán, Pacífico Ponzio, 1600.

75 Tommaso Stigliani, *Delle rime [...] parte prima*, Venecia, Giovan Battista Ciotti, 1601.

76 Tommaso Stigliani, *Rime [...] distinte in otto libri*, Venecia, Giovan Battista Ciotti, 1605. Sobre el contexto milanés del primer corpus de Stigliani, se remite a Roberta Ferro, “Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco”, en *Libertinismo erudito: cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, ed. Andrea Spiriti, Milán, Franco Angeli, 2011, pp. 97-125 (pp. 111-114).

toridades, ni tampoco su intento de revisar el libro en 1614. Así las cosas, después de dieciocho años y gracias a las correcciones del padre Niccolò Riccardi, que “ripulì, corresse e tagliò ancora il corpo già mutilato dal suo autore”, las *Rime* verían la luz en 1623 bajo el título de *Canzoniero*<sup>77</sup>. Después, Stigliani anotó por extenso un ejemplar de esta tirada, quizá con vistas a una reimpresión<sup>78</sup> que, empero, no coincide con la de 1625, ya que esta última no incorporó las variantes añadidas en aquella<sup>79</sup>. La última redacción se conserva en un códice napolitano donde Stigliani preparó una postrera versión del *Canzoniero* que, sin embargo, nunca se dio a las prensas<sup>80</sup>.

Durante el curso de toda esta historia, también su juvenil *Polifemo* acabaría por compartir el destino del resto de la trayectoria lírica del ma-

---

77 Tommaso Stigliani, *Il Canzoniero*, Roma, per l'erede di Bartolomeo Zanetti, ad istanza di Giovanni Manelfi, 1623. A propósito de la censura de esta colección, véase Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 19-39 e 168-179; la cita se toma de la p. 171. La existencia de un reajuste intermedio solo lo testimonia verbalmente la Congregación del Índice, que respondió a la propuesta de expurgo; véase *ibidem*, pp. 169-170.

78 Se trata del ejemplar con signatura 71.2.A.11 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, conocido ya por Menghini, *Tommaso Stigliani*, p. 81, que, no obstante, lo consigna erróneamente como edición de 1625.

79 Tommaso Stigliani, *Il Canzoniero*, Roma, Venecia, ad istanza di Giovanni Manelfi, per Evangelista Deuchino, 1625. Esta nueva edición solo presenta cambios en la posición de un puñado de poemas: el soneto *Al pensiero* se retrasa de la p. 53 a la 92, reunido con otras composiciones sobre el mismo tema; de las *Rime* de 1605 se repesca la cancioncilla *L'invito*, censurada en el *Canzoniero* de 1623; y se añaden los sonetos *Disperazione amorosa* (p. 262), *Nel parto della signora principessa di Sulmona* (p. 324) y *Ben dentro tu più che di fuori adorno* (p. 334, falto de título, pero enderezado, como el previo, al cardenal de Santa Susanna, Scipione Cobelluzzi, miembro a la sazón de la Congregación del Índice).

80 Se trata del manuscrito de la Biblioteca Nazionale de Nápoles, XIII D 60, que por desgracia no he podido ver. Sobre la bibliografía, véase Ottavio Besomi, *Esplorazioni secentesche*, Padua, Antenore, 1975, pp. 55-56. El manuscrito fue usado también por Benedetto Croce para su antología *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910, pp. 3-19; espigó de allí los poemas VI, IX, X, XX y XXI, y recuperó la última redacción de la cancioncilla *La lusinga amorosa* (xv). Por su parte, Borzelli cita parcialmente una “digresión” de seiscientos versos en el idilio *La greggia del mare* (Angelo Borzelli, *Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Nápoles, Priore, 1898, pp. 203-207), subrayando su ausencia en el impreso del *Canzoniero* de 1623 (p. 198).

terano desde las *Rime* de 1601. En resumidas cuentas, los testimonios son los siguientes:

P	<i>Polifemo</i> , 1600
R <sub>1601</sub>	<i>Rime</i> , 1601
R <sub>1605</sub>	<i>Rime</i> , 1605
C <sub>1623</sub>	<i>Canzoniero</i> , 1623
C <sub>1623*</sub>	<i>Canzoniero</i> , 1623, con correcciones manuscritas del autor, BNCR, 71.2.A.11
C <sub>1625</sub>	<i>Canzoniero</i> , 1625
N	<i>Canzoniero</i> , manuscrito del autor, BNN, XIII D 60

Un primer cotejo arroja luz sobre un par de asuntos. Primero, la progresiva expansión del florilegio, al cual Stigliani, de edición en edición, sumó un número siempre mayor de textos. En segundo lugar, el carácter generalizado de las variantes que se registran en todas las versiones. Las claves de bóveda son R<sub>1601</sub> y R<sub>1605</sub>, para el *Polifemo*, y R<sub>1605</sub> y C<sub>1623</sub>, para la colección lírica.

En su primera redacción, el *Polifemo* tenía 62 estancias, pero ya en su transición a R<sub>1601</sub> se redujeron a 51. Así, se suprimen las octavas 4, 5, 6 (de la cual sobreviven en la estancia 4 de R<sub>1601</sub> las dos palabras en posición versal del último dístico), 8, 9, 10, 13, 14, 32 y 62; en cambio, la 28 y la 29 se refunden en la 21 de R<sub>1601</sub>, mientras que la 43 y la 44 hacen lo propio en la 34. R<sub>1605</sub> posee de nuevo el primitivo número de octavas, a diferencia de C<sub>1623</sub>, que suma la 8 y vuelve a fraguar la 28 a partir de la síntesis de la 28 y la 29. El destino gaditanesco de dicha estancia puede atribuirse a meras razones censorias: se trata, de hecho, del relato de la unión carnal, dentro de un sueño, entre Galatea y Polifemo; de ahí que su exilio comporte una nueva elaboración de la octava previa y de la sucesiva, a fin de omitir la parte más explícita del coito, aquí difuminado (“l’avanzo io l’so”), antes de pasar enseguida al súbito despertar del cíclope abrazado a un “duro sasso”. Otra variante censoria (esta vez definitiva) se registra en la octava 50, que omite la referencia de los “candidi membri” de “puro argento”, cuyo “peso” el cíclope envidia a los delfines.

En el plano de las variantes textuales, Maragoni<sup>81</sup> advierte la reducción de las ditologías coordinadas y yuxtapuestas (“che tanto osi e possa” → “che cotanto possa”, 20, v. 8; “avida e rapace è l’unghia loro” → “predaci son gli artigli loro”, 50, v. 7; “note semplici e selvagge” → “con canzoni selvagge” 54, v. 3), la regularización de posibles solecismos (“più di peggio homai non temo” → “da te peggio non temo”, 12, vv. 7-8), la supresión de grafías cultas y latinismos fonéticos (“esempio” → “esempio”, 48, v. 5; “vulgare” → “volgare”, 59, v. 1) junto a cambios de signo contrario (“aria” → “aere”, 19, v. 3), la mengua de los adjetivos y la clarificación de algunos pasajes que se convierten así en más denotativos y didascálicos (“vorago atra” → “voragine”, 31, v. 2; “involata al suo cupido seguace” → “involata ad Alfeo, che n’è seguace”, 48, v. 2; “l’universo sprezzo” → “la terra e ’l cielo sprezzo”, 20, v. 5). Se da, entonces, transversalmente en todas las redacciones una continua oscilación entre variantes adiaforas, síntoma de un deseo de búsqueda del léxico más apropiado: así, tenemos “la strania usanza di schernir chi t’ama” (15, v. 2), donde “schernir” se cambia por “aborrir” (R<sub>1601</sub>) → “schernir” (R<sub>1605</sub>, C<sub>1623</sub>) → “beffar” (N), y “di sua lingua uno ecco” (3, v. 8), dentro del cual el sustantivo “ecco” va a concretarse en la dirección de “versi” (R<sub>1601</sub>) → “voce” (R<sub>1605</sub>). El dato más importante estriba en la reescritura de un buen número de versos en el paso de P a R<sub>1601</sub>, y luego, ya en R<sub>1605</sub>, el extendido retorno a las variantes originarias de P, no solo por lo que atañe a la antedicha recuperación de las estancias eliminadas en R<sub>1601</sub>, sino también, en gran medida, de los endecasílabos objeto de reescritura en el tránsito de P a la versión sucesiva. Un fenómeno similar se repite también en C<sub>1623</sub>, donde, en al menos seis octavas, Stigliani reniega del regreso a P y recicla en cambio las lecciones de R<sub>1601</sub>.

Lo mismo que se documenta en el *Polifemo* se registra a su vez en las *Rime*. La *princeps* de la colección es breve, compuesta por apenas 84 poemas, y comprende sonetos, madrigales, canciones y *canzonette* privadas de orden temático. La edición sucesiva, sin embargo, marca un decisivo cambio de rumbo: eliminadas 7 composiciones de R<sub>1601</sub> “che [...] da me si rifiutano e sconoscono per mie”, “rifatte e limate” aquellas que sobrevi-

---

81 Para las observaciones sobre P y R<sub>1601</sub> me valgo de las notas de Gian Piero Maragoni, “Stigliani *ne varietur*. Appunti sulla riscrittura del *Polifemo*”, *Lettere italiane*, XLI-1 (1989), pp. 90-98.

ven, Stigliani añadió otras hasta alcanzar la cifra de 639<sup>82</sup>, subdivididas en ocho libros (*Amori civili, pastorali, marinareschi e giocosi*, y *Soggetti eroici, morali, funebri e famigliari*)<sup>83</sup>. El trabajo de lima y la refacción declarados en el prólogo se reflejan copiosamente en el cotejo de las rimas supérstites, para las cuales la mayor parte de las variantes apunta a un descenso hacia el plano denotativo y a una continua investigación léxica, de modo similar a lo que ocurría en el *Polifemo*: en el soneto en loor de Gargano “chi ti creò” (p. 11, R<sub>1601</sub>) se explicita en el “Fattor” (p. 342, R<sub>1605</sub>); en la respuesta a Benedetto Pieni, el “sembiante almo” (p. 12, R<sub>1601</sub>) se convierte en la “donna alta” (p. 430, R<sub>1605</sub>); mientras que en los versos que paragonan las chispas de la girándula con la caducidad de la vida se hace patente la referencia a las cenizas de los difuntos, pasando del “per vario calle a un fin medesimo adduce” del v. 4 (p. 15, R<sub>1601</sub>) a “ch’alfin ciascuno in polve si riduce” (p. 320, R<sub>1605</sub>); y pocos metros más adelante, de “fasto” a “cener” (v. 5).

Pero los ejemplos podrían ser muchos otros. El verdadero problema de R<sub>1605</sub>, como se ha dicho, fue su censura por la Congregación del Índice, lo cual obligó, primero a Stigliani, y después al padre Riccardi, a intervenir con largueza a fin de obtener el permiso para una segunda tirada<sup>84</sup>. Si en los casos de las dos previas (R<sub>1601</sub> y R<sub>1605</sub>) se puede estar seguro de que las operaciones sobre el texto hay que atribuir las por entero a Stigliani, C<sub>1623</sub> plantea apuros a la hora de establecer con precisión si son —al menos las relativas a la lascivia— responsabilidad del autor o del censor, ya que no queda rastro del estadio intermedio de las correcciones.

Sin embargo, los añadidos que hacen que C<sub>1623</sub> alcance los 702 poemas impelen a la reorganización de los ocho libros, empezando por la sección inculpada de los *Amori giocosi*, en la cual, tras expurgar los acertijos objeto de censura, Stigliani deslizó las célebres parodias del marinismo: los idilios *L'amante disperato*, *L'amante stoltisavio* y *La Musa del secol nostro*<sup>85</sup>.

82 Stigliani, *Rime [...] distinte in otto libri*, ff. a3r-a4r.

83 Si bien Francesco Balducci le atribuye a Stigliani el primado de esta subdivisión temática en la carta-prefacio del *Canzoniero*, Marino ya había publicado con dicha estructura sus primeras *Rime* (Venecia, Giovan Battista Ciotti, 1602). Sobre la estructura de los cancioneros en el primer Barroco, véase Alessandro Martini, “Le nuove forme del canzoniere”, en *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del Barocco*, pp. 199-226.

84 Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 19-39 y 168-179.

85 Los poemas de los *Amori giocosi* han sido estudiados por Besomi, *Esplorazioni secentesche*, pp. 53-205.

Además, por numerosos poemas asomaron variantes más o menos extendidas que pertenecen a las categorías ya individuadas para el *Polifemo*; y en el caso de las trovas más antiguas, se asiste a veces al ya típico retorno de la lección original. El panorama se complica lo suyo en las apostillas de C<sub>1623\*</sub>, que introducen ora variantes innovativas, ora regresivas. Para ofrecer una idea de la extrema fluctuación del texto, puede ser útil el ejemplo de un soneto sobre el aniversario de la muerte de una dama:

R<sub>1601</sub>, p. 30

Anniversario del predetto giorno

Oggi è quel dì che 'l mio tesoro eletto  
duramente celommi avaro sasso,  
sì ch'anco il piango e porto, afflitto e lasso,  
scritta sua morte nel pallido aspetto.

Deh perché la Colomba e 'l Cigno astretto  
è repente a varcar l'estremo passo,  
e viver poi sì colmo spazio, lasso,  
può la manca Cornice e 'l Serpe infetto?

Ben tempra di sua gioia i miei martiri  
l'Anima che più, ch'anzi adorna e bella,  
gode or per breve morte eterna vita.

E se non ch'io, guardando ov'ella è gita,  
soglio ombrar l'aria co' gravi sospiri,  
la vedrei fiammeggiar lucida Stella.

R<sub>1605</sub>, p. 361

Anniversario

Hoggi è quel dì che 'l mio tesoro eletto  
duramente *m'ascese* invido sasso,  
sì ch'anco il piango e porto, afflitto e lasso,  
scritta sua morte nel pallido aspetto.

Deh perché la Colomba e 'l Cigno astretto  
è *sì tosto* a varcar l'*ultimo* passo,  
e viver poi sì *lungo* spazio (lasso)

può la manca Cornice e 'l Serpe infetto?  
Ben temprà di sua gioia i miei martiri  
*quell'Alma ch'or la su più che mai bella*  
*accese lume a i gran celesti giri,*  
e se non ch'io guardando, *ov'è git'ella,*  
soglio *l'aria adombrar* co' miei sospiri,  
la vedrei fiammeggiar *fatta già stella.*

C<sub>1623\*</sub>, p. 402

Anniversario

Oggi è quel<il mal> di che 'l mio tesoro eletto  
m'ascose inanzi tempo<duramente m'ascose> invido sasso,  
sì ch'anco il piango e *dimostrar* non lasso  
scritta sua morte nel mio *bianco* aspetto.

Deh perché la colomba e 'l cigno astretto  
è sì tosto a varcar l'estremo<ultimo> passo,  
e viver poi sì lungamente, ahi lasso<(ahi lasso)>,  
può la manca cornice e 'l serpe infetto?

Ben temprà con<di> sua gioia i miei martiri  
*l'anima*, ch'or la su più che mai bella  
*accresce* lume ai gran celesti giri.

E se non ch'io guardando, *ov'ita è quella,*  
soglio *l'aria adombrar* co' miei sospiri,  
la vedrei fiammeggiar, <già> fatta già stella.

Stigliani sigue en pos de una mayor precisión léxica (“colmo” → “lungo”, “pallido” → “bianco”), aunque en ocasiones vuelva sobre sus pasos (“estremo” → “ultimo” → “estremo”); también el intento de latinismo en la forma intermedia terminaría por ser descartado (“anima” → “alma” → “anima”), si bien, al mismo tiempo, renunció a otras formas arcaicas (“repente” → “tosto”); se mantiene el paso al asíndeton (“ch'anzi adorna e bella” → “ch'or la su più che mai bella”); se observa la evolución de “fiammeggiar lucida” hacia una isotopía fónica estructurada progresivamente (“fiammeggiar fatta già” → “fiammeggiar già fatta”); en el plano grafemático y paragrafemático se nota la oscilación de la *h* etimológica, sumada en la fase intermedia

y después suprimida (“Oggi” → “Hoggi” → “Oggi”), y la mengua de las mayúsculas<sup>86</sup>; las apostillas se encargan asimismo tanto de recuperar las lecciones previas (vv. 2 e 6) como de acuñar otras nuevas (vv. 1 e 14). Por fin, en el paso de R<sub>1601</sub> a R<sub>1605</sub>, se asiste a la reescritura de los vv. 10-11. El texto, pues, está destinado a no alcanzar una versión de veras definitiva y pacificada, a tenor de la querencia por la continua autocorrección, que se adhiere a la imagen de un Stigliani azote no solo de sus adversarios, sino, en este punto, también de sí mismo; sobre la cual, sin embargo, los hechos de la fase central de su biografía ejercieron un peso innegable.

Por tanto, huelga insistir en que, para fundar un razonamiento completo sobre el destino de las rimas de Stigliani después de 1605, serviría un estudio minucioso que sondeara no solo las variantes internas de cada poema, sino también los cambios de la disposición en el interior del volumen y de las secciones temáticas. Para completar el cuadro sería, por fin, necesario un cotejo con el último estadio de las rimas, depositado en N. La colación con este testimonio podría quizá explicar también el objetivo de las glosas de C<sub>1623\*</sub>, que Stigliani acaso utilizó como borrador de trabajo para preparar la redacción luego plasmada sobre el manuscrito. De no ser así, C<sub>1623\*</sub> hubiese compartido el destino de los “volúmenes anotados” del *Mondo nuovo* y del *Occhiale*, que nunca llegarían a reimprimirse.

## 2. El *Mondo nuovo*

En paralelo a su acervo lírico, Stigliani trabajó quizá más incansablemente en un poema de épicos vuelos sobre el descubrimiento de América: el *Mondo nuovo*<sup>87</sup>. Las noticias de este ambicioso proyecto son tan precoces

---

86 A este respecto, la carta-prefacio de Francesco Balducci a C<sub>1623</sub>, f. a8v, comenta: “Voi godrete frattanto queste dilettevoli Rime impresse colla ben regolata ortografia dell'autore, sì come prova egli stesso nella detta grammatica”. Stigliani anunció en otros lugares el proyecto de esta gramática, pero jamás se publicó ni queda ningún rastro manuscrito, aun cuando constituya aún hoy un dechado de su particular atención a los aspectos lingüísticos.

87 Por ahora, el poema es la única de sus obras de la que contamos con una parcial edición moderna (hasta el canto XX) al cuidado de Mónica García Aguilar, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de “Il Mondo nuovo” de Tommaso Stigliani*, Granada, Universidad de Granada, 2003.

como sus primeros indicios: hay pistas en un par de cartas de Pirro Visconti a Vincenzo Gonzaga, datadas el 30 de diciembre de 1600 y el 14 de abril de 1601, y en otra de Stigliani a Ferrante Gonzaga del 17 de julio de 1603<sup>88</sup>. Estas misivas atestiguan la existencia de al menos los dos primeros cantos, que nuestro autor hizo circular entre sus protectores y suscriben la promesa de Ciotti en el prefacio a las *Rime* de 1601 acerca de una futura publicación del *Mondo nuovo*.

Sin embargo, la *princeps* solo se concretó en un impreso de Piacenza de 1620, con no más de una veintena de cantos. No se trataba, empero, de la obra completa, sino de la primera muestra de un poema alrededor del cual, con el correr de los años, el autor había despertado una cierta expectación. Según los informes epistolares, el *Mondo nuovo* no se concluyó hasta algún tiempo después (nunca antes de 1623)<sup>89</sup>, y Stigliani se apresuró a imprimirlo, ya con sus 34 cantos. Eso sí, a raíz de su ruptura defi-

---

88 Extractos de estas cartas han sido publicados por D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, pp. 5-8. La epístola a Ferrante Gonzaga entraña particular interés, puesto que también hace referencia al esquema en prosa que guio la composición del poema, hoy conservado manuscrito en la Biblioteca Casanatense de Roma, ms. 1230, con el título de *La conquista degli Antipodi*, y parte del dossier genético, para el cual véase Russo, "Colombo in prosa e in versi", p. 81 y *passim*, del que tomo la visión general sobre el *Mondo nuovo*.

89 Las misivas consideradas por la bibliografía como fuente sobre la fecha final de la redacción del *Mondo nuovo* son tres cartas dirigidas a Luciano Borzone del 18 de junio de 1617, del 25 de marzo de 1619 y del 7 de abril de 1619 (Stigliani, *Lettere*, pp. 241-248). Se trata, no obstante, de documentos cuya datación no puede considerarse fiable por diversas razones. Las dos últimas son con seguridad consecutivas dentro de la correspondencia entre Stigliani y Borzone, dado que en la segunda Stigliani afirma que responde a una carta de Borzone del 4 de abril, en la cual este último acusa el recibo de la misiva del 25 de marzo. La fechada en 1617 presenta casi con certeza un error en la cifra final, ya que debería estimarse como la última de la serie (y trasladarse al mismo año que las otras dos) por la referencia a la impresión del *Furio Camillo* de Ansaldo Cebà, que, en cambio, todavía resulta *in progress* en la fechada el 7 de abril de 1619. Menghini, *Tommaso Stigliani*, pp. 50-51, se dio cuenta, pero renunció a señalar el error. Ordenadas así las cartas, todo parece encajar, si no fuera porque la *princeps* del *Furio Camillo* se estampó en Génova por Giuseppe Pavoni en 1623 (véase Graziano Ruffini, *Sotto il segno del Pavone: annali di Giuseppe Pavone e dei suoi eredi, 1598-1642*, Milán, Franco Angeli, 1994, p. 294). Entonces, las tres epístolas deberían remontarse a 1623, igual que el *terminus ante quem* de la redacción del *Mondo nuovo*.

nitiva con Marino, secuela de las insidiosas estancias del “pesciuom”<sup>90</sup>, sus intentos de publicarlo fracasaron uno detrás de otro gracias a las diligentes intervenciones de su rival<sup>91</sup>. Fue solo después de la muerte del napolitano (1625) cuando Stigliani triunfó en su empresa, ya en 1628, en medio de las polémicas que él mismo suscitara el año anterior con el *Occhiale*.

Además de los impresos, existen ulteriores testimonios del trabajo de Stigliani. El primero en orden cronológico es un ejemplar con apostillas de la edición de Piacenza, sobre el cual empezaría a sedimentar sus correcciones iniciales<sup>92</sup>, que luego confluyeron junto a otro material en otro manuscrito de la Casanatense<sup>93</sup>, probablemente el arquetipo para la tirada de 1628. Una vez amainaron aquellas tormentas marinianas, e insatisfecho como siempre, Stigliani volvería de nuevo sobre el *Mondo nuovo*, ahora con vistas a una frustrada reimpresión; y, según su usanza, confió la nueva redacción del texto a las glosas de un ejemplar de la edición romana<sup>94</sup>. Las anotaciones tienen en parte carácter filológico, en cuanto que introducen nuevas lecciones, y también un aire didascálico, ya que, a veces, el materano respondió a las pullas de un tal “Falcidio”, seudónimo detrás del cual suponemos oculta la figura de Marino<sup>95</sup>. El panorama es, pues, el siguiente:

MN <sub>1617</sub>	<i>Mondo nuovo</i> , 1617
MN <sub>1617*</sub>	<i>Mondo nuovo</i> , 1617, con correcciones autógrafas del autor, BNCR, 71.2.A.12
C	Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1848
MN <sub>1628</sub>	<i>Mondo nuovo</i> , 1628
MN <sub>1628*</sub>	<i>Mondo nuovo</i> , 1628, con correcciones autógrafas del autor, BNCR, 71.2.A.13

90 Stigliani, *Mondo nuovo*, xvii, 34-36.

91 Menghini, *Tommaso Stigliani*, pp. 49-54.

92 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, signatura 71.2.A.12.

93 Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1848. Russo, *Colombo in prosa e in versi*, pp. 93-98, publicó las variantes de las primeras octavas del canto I.

94 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, signatura 71.2.A.13.

95 Russo, *Colombo in prosa e in versi*, p. 81.

Por lo que se refiere a la estructura, al pasar de MN<sub>1617</sub> a MN<sub>1628</sub> Stigliani cambia la posición de algunas octavas y añade y quita estancias de los cantos: en particular el I y el II aumentan sensiblemente su longitud como resultado de la amalgama de dos en dos de los primeros cuatro cantos de MN<sub>1617</sub>. Respecto a los añadidos, conviene subrayar que en la primera versión del *Mondo nuovo* había previsto ya la adición de algunas estancias en el canto XI. En concreto, antes y después de la octava 128 se declara que “qui mancano alcune stanze non ancora fatte”<sup>96</sup>. Se trata de una sección en la que Colón, después del rescate de los prisioneros en Valserena, visita la sala principal del castillo, cuyos tapices representan a ilustres hombres de armas y de letras. En la versión incompleta del canto solo hay dos estancias de esta galería de personajes históricos, incluyendo aquella (MN<sub>1617</sub>, XI, 129) que menciona a Ariosto, a Tasso y a un poeta de “nome ignoto” que, a pesar de su ingenio “humile e basso”, se confiesa “servo ed uditor di quegli”. No parece difícil vislumbrar en esa descripción un plausible autorretrato de Stigliani, que sin embargo renuncia a esta mención en la versión sucesiva, limitándose a exaltar la excelencia de los dos poetas e injertando su reescritura en medio del segundo verso (MN<sub>1628</sub>, X, 132). De cualquier modo, no es esta la única octava que sufre mudanzas de versos enteros, con numerosas variantes que también se registran en las apostillas de MN<sub>1628</sub>, acompañadas de correcciones y ajustes gráficos y lexicales de vario tipo. También en este caso, un ejemplo puede resultar útil:

MN <sub>1617</sub> , X, 64	MN <sub>1628</sub> , VIII, 64	MN <sub>1628</sub> , VIII, 64
Così venian parlando i duo guerrieri, né <u>perciò</u> s'arrestavano fra via, anzi <u>più hore</u> andar su i lor corsieri, che noia di camin non si sentia. Tutti i discorsi accorciano i sentieri e più dove d'amor parlato fia. Al fin ch'era a <u>la</u> terza il sol <u>montato</u> de l'isola arrivarò a l'altro <u>lato</u> .	però molt'ore  alla / salito lito	nè il parlar il camin però impedia portati più dal dir che dai corsieri mal s'accorgean della calcata via  montato dell'isola / lato

De ahí, entonces, la caída de la *h* etimológica en “hore” → “ore”, la forma

96 Stigliani, *Mondo nuovo*, 1617, p. 127.

sintética y duplicada de la preposición articulada en “a la” → “alla” y “de l’isola” → “dell’isola”, la oscilación del dístico final entre “montato/lato” y “salito/lito” y, por fin, la reescritura de los vv. 2-5 en los *marginalia*. Sin embargo, no siempre las correcciones autógrafas ambicionan la versión definitiva del texto, como en el caso de las variantes relativas a la definición del linaje original de Silvarte. En un primer momento (MN<sub>1617</sub>, XIV, 63, v. 4), desciende genéricamente “di chiara stirpe in Napoli la bella”, y después, en MN<sub>1628</sub> (XII, 62, v. 4), “dagl’illustri Borghesi in Siena bella”, mientras que las glosas marcan la indecisión entre otras variantes adiaforas:

MN<sub>1628\*</sub>, XII, 62, v. 4

dall’Orsina progenie in Roma bella  
 dal cepo Aldobrandin d’Etruria bella  
 dagl’illustri Panfilii in Roma bella  
 dai chiari Orsini di Sabazia bella  
 dai gran Carrafi in Napoli bella  
 dai Serigatti illustri in Flora bella.

Sobre esta oscilación debe haber pesado una pura exigencia encomiástica, que nunca se resolvió, toda vez que las apostillas no se decantan por ninguna de las soluciones, que debían parecerle a Stigliani igual de oportunas. En el curso de su vida se había cruzado con buena parte de estas familias de la nobleza romana: había apelado a Cinzio Aldobrandini para que intercediera en favor de sus *Rime* censuradas, dentro de las cuales le dedicó los *Amori civili*; mientras que a Virginio Orsini le habían sido ofrecidos los *Amori pastorali*; luego dedicaría a Scipione Borghese el *Canzoniero* purgado, y a Inocencio X, exponente de la familia Pamphilj, le escribió unos versos con motivo de su elección como pontífice<sup>97</sup>. Probablemente la decisión final se tomaría en el taller de imprenta. Así, entre el *Canzoniero* y el *Mondo nuovo* se repite una constante: el atormentado e

97 Para los versos sobre Inocencio X, véase *supra*, nota 72. Entre las familias citadas, los únicos que no parecen tener relación con el mundo romano son los “Serigatti”: en principio los florentinos Niccolini Serigatti, elevados a la nobleza en 1643, gracias a los servicios de Francesco Niccolini como embajador en Roma desde 1621 a 1643. Véase Andrea Zagli, “Niccolini, Francesco”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXXVIII (2013), pp. 328-329.

infecundo proceso de revisión, tan obsesivo como contumaz, signado por titubeos y repensamientos, pero, a la postre, inconcluso desde el punto de vista editorial.

### 3. *El Occhiale y la Replica*

Para terminar, será útil reservar algunas palabras a las obras de corte polémico, ya que también de ellas se nos ha conservado material de autor. El *Occhiale* implica una cierta continuidad con el *Canzoniero* y el *Mondo nuovo*, pues, asimismo, Stigliani se afanó en preparar una revisión —anotando un ejemplar del libro— con rumbo a una nueva tirada<sup>98</sup>. A diferencia de lo ocurrido con los otros dos, se queja en sus glosas al *Occhiale* de un texto muy grosero, alterado por la incuria del editor<sup>99</sup>. Por eso pasaría revista a todo el *Occhiale*, corrigiendo los errores de imprenta y completándolo allí donde lo consideró necesario, las más de las veces con el obvio propósito de echar más leña al fuego de la polémica. Si bien las protestas sobre el *Adone* añadidas en los márgenes del *Occhiale* nunca se dieron a los tórculos, Stigliani dilataría aquella controversia al responder a la *Difesa dell'Adone* de Girolamo Aleandro<sup>100</sup> en una *Replica* que se conserva manuscrita en dos gruesos volúmenes de la Biblioteca Casanatense de Roma<sup>101</sup>. El primero (ms. 900) es copia en limpio, destinada a la imprenta, de la respuesta a las críticas de la primera censura y también de la segunda hasta el canto iv, octava 105. El segundo (ms. 901) retoma la octava 108, pero se remonta a una fase inmediatamente anterior respecto al estado del primer volumen; una fase cuya estratigrafía resulta perfectamente legible, porque Stigliani confió la reescritura de algunos pasajes a

---

98 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 71.2.A.35.

99 Recuérdese que el editor anunciado en el pie de imprenta es el veneciano Pietro Carampello. Sin embargo, Stigliani, en una apostilla sobre el *verso* del frontispicio, alude a dos tiradas hechas en Venecia por Scaglia.

100 Girolamo Aleandro, *Difesa dell'Adone*, Venecia, Giacomo Scaglia, 1629-1630.

101 Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 900-901. Aquí, en el f. 6r, se aclara la referencia a Scaglia en la apostilla del *Occhiale* (véase *supra*, nota 99), puesto que Stigliani acusa al impresor de haber falsificado el título y la portada y de utilizar a Giovan Francesco Maia Materdona como corrector. Este dato, si se creen las acusaciones de Stigliani, explicaría la referencia, por lo demás enigmática, a un impresor distinto de Carampello.

tiras de papel que después ponía encima de la página. Y no se trata solo de papelitos individuales, sino a veces de dos o tres, cuyo destino era probablemente el de ser pegados, porque a menudo repasa las letras tapadas por el trozo de papel, volviéndolas a escribir sobre este. Parte de la fase previa del ms. 900 se conserva, por fin, en el ms. 1169 de la Casanatense. El volumen debió de ser en origen una copia en limpio de la primera redacción de la respuesta a la segunda censura (de I, 10 a IV, 105), sobre la cual, sin embargo, Stigliani volvió con tachaduras, correcciones y (también aquí) papelitos pegados con nuevas versiones del texto.

Este breve recorrido muestra cómo la opulencia de material autógrafo disponible hace del caso de Stigliani casi un *unicum*, si se piensa que de muchos otros autores del seiscientos (Marino *in primis*) se ha conservado poco. Es probable que para él, además de la casualidad, tenga algo que decir una voluntad de autoconservación que, empero, se antoja muy provechosa para un estudio filológico ampliado de todo su corpus mayor y podría revelarse como el presagio de próximas y preciosas noticias sobre su figura.

### 3. EMANUELE TESAURO<sup>102</sup>

Fruto del gran desarrollo de la edición en el siglo XVII<sup>103</sup>, son muchos los ejemplos en los que los testimonios supérstites de una obra se reducen a la tradición impresa. A falta de manuscritos de autor, o bien de copias que transmitan sus variantes, no queda otro remedio que escudriñar los impresos, a la búsqueda de testimonios útiles<sup>104</sup>. La casuística es variada<sup>105</sup>,

---

102 La autoría de este párrafo corresponde a Maicol Cutrì (Università Cattolica del Sacro Cuore). Traducción de Rafael Bonilla Cerezo (Università di Ferrara).

103 Se remite al panorama general trazado por Armando Petrucci, *Letteratura italiana. Una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 225-237.

104 Véase Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 9: "las huellas de la reelaboración [de una obra] pueden no estar atestiguadas directamente por intervenciones autógrafas, pero sí quedar 'registradas' en la tradición manuscrita o las impresiones". Estudios modélicos sobre cómo abordar las tradiciones impresas se recogen en *Filologia dei testi a stampa*, nuova edizione aggiornata, ed. Pasquale Stoppelli, Cagliari, CUEC, 2008.

105 Véase la fundamental reseña de Ezio Raimondi, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 99-118.

por lo cual solo examinaremos situaciones en las que se registren varios estadios de texto —desde la primera edición a la última supervisada por el autor—, de los cuales no quedan hoy vestigios más allá de los publicados. Su estudio debe ser cuidadoso, porque hay ciertos elementos propios de las ediciones antiguas que conviene tener en cuenta cuando nos disponemos a rastrear las huellas de su responsable: una grafía oscilante y a menudo manipulada por el tipógrafo<sup>106</sup>; intervenciones arbitrarias sobre el texto, debidas en el mejor de los casos a la censura<sup>107</sup>, y en el peor a editores demasiado intrusivos<sup>108</sup>; plagios y falsificaciones de ediciones enteras o también solo de fragmentos<sup>109</sup>; sin olvidar las eventuales variantes insertas

---

106 Véase Luca Serianni, “La lingua del Seicento: espansione del modello unitario, resistenze ed esperimenti centrifughi”, en *Storia della letteratura italiana*, dir. Enrico Malato: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1997, v, pp. 561-596 (p. 577): “por lo que atañe a los impresos de la época, siempre hay que tener en cuenta, además, que el tipógrafo puede haber introducido en el texto rasgos ajenos al manuscrito original: se trata, sobre todo, de ‘microfenómenos’ como la alternancia de letras simples y dobles o de hábitos (orto)gráficos”. A este respecto, hay que señalar dos estudios importantes: para la poesía, Vania De Maldé, “Sull’ortografia del Seicento: il caso Marino”, *Studi di grammatica italiana*, XII (1993), pp. 107-166; y, para la prosa, Anna Mura Porcu, “Problemi di grafia in romanzi e raccolte di novelle del Seicento”, *Studi secenteschi*, XXI (1980), pp. 117-176.

107 Sobre el caso ejemplar de Marino, con señeras indicaciones metodológicas, véase Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padua, Antenore, 2008; y, de la misma autora, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 129-168. Véase siquiera también la histórica contribución de Luigi Firpo, “Correzioni d’autore coatte”, en *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 143-157.

108 Un caso paradigmático lo constituyen las arbitrarias intervenciones de Tommaso Stigliani sobre el texto de la *princeps* del *Saggiatore* de Galileo (1623), que se dejaron sentir en la sucesiva tradición textual. Véase *Le opere di Galileo Galilei*, ed. Antonio Favaro, Florencia, Barbèra, 1896, VI, pp. 13-16; y Eraldo Bellini, *Umanisti e lincei. Letteratura e scienza a Roma nell’età di Galileo*, Padua, Antenore, 1997, pp. 135-137.

109 Véase la breve pero eficaz reseña de Rodolfo De Mattei, “Manipolazioni, falsificazioni, plagi nel Seicento”, *Accademie e biblioteche d’Italia*, V (1931), pp. 75-78. Un ejemplo peculiar es la falsificación de un volumen de cartas de Traiano Boccalini por Gregorio Leti, que Carmine Chiodo, “Un falsario seicentesco delle lettere politiche e storiche di Traiano Boccalini: Gregorio Leti”, en *La verità del falso. Studi in onore di Cesare G. De Michelis*, eds. Gabriella Catalano, Marina Ciccarini y Nicoletta Marcialis, Roma, Viella, 2015, pp. 67-73, ha presentado en fechas todavía recientes.

en distintos ejemplares de una misma tirada<sup>110</sup>. Una vez identificadas las reimpressiones con retoques directos o indirectos del autor, y aisladas las variantes significativas, se puede estudiar el texto en su evolución.

De particular interés resulta en este sentido el caso de Emanuele Tesauro<sup>111</sup>, ingenio turinés autor de algunos de los tratados clave del seiscientos. Obras como *Il Cannocchiale aristotelico* y *La Filosofia morale* ofrecen un terreno abonado para la filología de autor de los textos impresos, en cuanto que faltos —en el actual estado de las investigaciones— de testimonios manuscritos significativos, y asaz pródigos en ediciones supervisadas y corregidas por el autor a lo largo de toda la centuria. Examinaré apenas el *Cannocchiale aristotelico*, acerca del cual puedo referirme a nuevos deslindes<sup>112</sup>.

Antes de la príncipe de 1654, impresa en Turín a instancias de Mauricio de Saboya<sup>113</sup>, no se tienen noticias ciertas sobre su urdimbre. De algunos testimonios se desprende que se trata de un texto de acarreo, que reelaboró materiales previos en una estructura unitaria, si bien hete-

110 Se remite al célebre caso del canto VII del *Adone* de Marino, del cual acaba de ofrecer un análisis en detalle Clizia Carminati, “Il Canto VII dell’*Adone* tra filologia e musica”, en *“L’Adone” di Giovan Battista Marino. Mito - Movimento - Maraviglia*, ed. Roberto Ubbidente, Roma, Aracne, 2021, pp. 163-199. Acerca del fenómeno de las variantes de estado, véase Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, p. 102.

111 Para un perfil del autor, véase Monica Bisi, “Tesauro, Emanuele”, en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019, XCV, pp. 467-471.

112 Véase Maicol Cutrì, “Considerazioni su un anonimo ‘Syllabus’ di retorica del Seicento. Un testimone dalla preistoria del *Cannocchiale aristotelico*?”, *Testo*, 78 (2019), pp. 55-74; y “Storia editoriale del *Cannocchiale aristotelico*”, *Testo*, 80 (2020), pp. 63-86.

113 Sobre los lazos de Tesauro con la turinesa Accademia dei Solinghi de Mauricio de Saboya, aducida tanto en la anteportada como en la dedicatoria del *Cannocchiale*, véase Stefano Arena, “*Omnis in unum*. L’Accademia torinese dei Solinghi nell’antiporta allegorica del *Cannocchiale aristotelico*”, en *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, eds. Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, pról. Giulio Ferroni, introd. Gian Mario Anselmi, Avellino, Sinestesie, 2014, pp. 209-236. La estrecha relación de Tesauro con el poderoso hijo cadete del duque de Saboya se remonta a los años veinte del seiscientos, cuando dicha academia se fundó por vez primera; véase Mario Zanardi, “Vita ed esperienza di Emanuele Tesauro nella Compagnia di Gesù”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XLVII (1978), pp. 3-96.

rogénea<sup>114</sup>. No obstante, es muy probable que la redacción definitiva se ultimara poco antes de su estampa, como se repite más de un vez dentro del libro. Cito a guisa de ejemplo un pasaje espigado en el *Chiudimento dell'opera*:

Io stesso non ho potuto né mirarlo né misurarlo prima ch'è sia uscito dalle stampe. Con ciò sia che, se ben dell'arguzia et delle imprese avess'io già gran tempo avanti ordinati duo trattati a parte, l'uno latino, l'altro italiano, con tutto ciò questo volume, della forma et della mole ch'egli è, non è stato prima espresso che impresso, essendo corso rapidamente dalla mente alla penna, et dalla penna alla stampa di foglio in foglio: ond'egli ha molti difetti di penna, di stampa et di mente che in questa prima et frettolosa impressione non ho potuto né leggere né correggere<sup>115</sup>.

Del “tratado de las empresas” se rescató una copia manuscrita conservada en la Biblioteca Reale de Turín y editada en 1975 por Maria Luisa Doglio<sup>116</sup>, pero hasta la fecha se ha perdido el rastro del resto de sus avances. Empero, por tratarse de escritos concebidos mucho tiempo atrás y con otros propósitos, amén de reutilizados solo en parte para el más amplio proyecto del *Cannocchiale aristotelico*, no poseen verdadero interés para la filología de autor, salvo como elementos útiles a la hora de estudiar la intertextualidad genética<sup>117</sup>.

---

114 Mario Zanardi, “Sulla genesi del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro”, *Studi secenteschi*, XXIII (1982), pp. 3-62 (partes I-II) y XXIV (1983), pp. 3-50 (parte III), reconstruye el contexto en el cual la obra tomó forma, evidenciando su ósmosis con los panegíricos y epigramas del autor; véase asimismo Ezio Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, reimpresión puesta al día, Florencia, Olschki, 1982, pp. 51-75.

115 Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Turín, Giovanni Sinibaldo, 1654, p. 784. Advierto que informo de los datos de los libros antiguos de forma sintética, con vistas a aligerar las notas. Tanto la grafía como la sintaxis de las citas de los textos originales se han modernizado levemente.

116 Emanuele Tesauro, *Idea delle perfette imprese*, ed. Maria Luisa Doglio, Florencia, Olschki, 1975, a partir del códice 471 del Fondo Saluzzo de la biblioteca turinesa, “manuscrito, del siglo XVII”, preparado por un “copista di mestiere” (*ibidem*, p. 117). La editora estima la composición de la obra entre 1621 y 1630.

117 Véase Italia y Raboni, *op. cit.*, pp. 26-27.

Volviendo a la edición, para subsanar los “defectos” de los cuales se lamentara el turinés, que en la antedicha página final de la obra se muestra empeñado en componer “de folio en folio” durante el curso de la impresión<sup>118</sup>, no se elabora la consabida fe de erratas, sino que se pegan tiras de papel, con las correcciones impresas, antes de que los ejemplares saliesen del taller. He aislado solo ocho palabras arregladas a la de Dios, según este método, esparcidas a lo largo del libro y todas atribuibles a tropiezos “de la mente”<sup>119</sup>: el autor habrá releído rápidamente las partes impresas antes de su difusión, alcanzando a intervenir solo en los *loci* más evidentes a sus ojos y renunciando a zanjar las abundantes erratas.

El interés del filólogo se concentra sin embargo sobre la “segunda impresión”, publicada en Venecia en 1663, casi una década después. El impresor Paolo Baglioni, que había lanzado al mercado en 1655 una reimpresión de la *princeps* —no revisada por su responsable— que obtuvo gran éxito<sup>120</sup>, informó a tiempo al autor de su proyecto en marcha, y Tesauro pudo así mandarle indicaciones, hoy perdidas, no solo para corregir los “fallos” denunciados, sino también para modificar el texto de cabo a rabo. Se advierte, en primer lugar, un reajuste de la estructura general, que, a pesar de todo, conserva su fisonomía general, implícitamente bipartita, con una desproporción decreciente entre las partes<sup>121</sup>: se corrige la

118 La rapidez de la stampa y la posibilidad de intervenir *in fieri* sobre el texto se ven favorecidas por el hecho de que Tesauro no parece necesitar pasar por el tamiz de la censura, colaborando con el impresor “regio e camerale” de los Saboya, quien se limita hacer gala de la licencia y del permiso de impresión en la portada (“con licenza de’ superiori et privilegio”).

119 Véase Cutrì, “Storia editoriale”, p. 71. Se trata en realidad de un viejo recurso que Cicerón explotó, por ejemplo, para corregir un error en el texto del *Orator*, el cual su amigo Ático obligó a enmendar a sus esclavos calígrafos tanto en los ejemplares en preparación como en los recién difundidos (véase Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Milán, Mondadori, 1974, p. 398, que se basa en un testimonio epistolar). Distintos tiempos y distintos medios, pero la misma solución.

120 Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Venecia, Paolo Baglioni, 1655.

121 La *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, la obra más lintera del *Cannocchiale* en género y temática, se define por un análogo asentamiento estructural, toda vez que también carece de tradición manuscrita: entre la príncipe de 1642, titulada *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, y la corregida por el jesuita, con impresiones casi simultáneas en 1648 y 1649, hubo una nueva subdivisión en dos partes, con desplazamientos, menguas y divisiones entre los “discursos”, que pasan de 50 a

numeración y el título de los capítulos, y también cambia su articulación, fusionando algunos de ellos y escindiendo otros, con el añadido de dos nuevos “tratados” al final de los más importantes (el IX y el XV, del total de dieciocho), con la función de profundizar (véase el cuadro).

	1654	1663	Títulos breves según la forma definitiva
[1ª parte]	I	I	<i>Dell'argutezza e de' suoi parti in generale</i>
	II		<i>Nome dell'argutezza</i>
	III		<i>Prole dell'argutezza verbale e lapidaria</i>
	IV		<i>Prole dell'argutezza simbolica</i>
	V	II	<i>Cagioni instrumentali delle argutezze</i>
	VII	III	<i>Cagioni efficienti delle argutezze</i>
	IX	IV	<i>Cagion formale dell'arguzia / Figure armoniche</i>
		V	<i>Delle figure patetiche</i>
		VI	<i>Delle figure ingegnose</i>
		VII	<i>Trattato della metafora</i>
	X	<i>Della metafora semplice e delle specifiche sue differenze</i>	
	XI	VIII	<i>Delle metafore continuate, e prima delle proposizioni metaforiche</i>
	–	IX	<i>Degli argomenti metaforici e de' veri concetti</i>
	–	–	<i>Trattato de' concetti predicabili</i>
	XII	X	<i>Causa finale e materiale dell'argutezza</i>
[2ª parte]	XIII	XI	<i>Teoremi pratici per fabricar concetti arguti</i>
		XII	<i>Trattato de' ridicoli</i>
		XIII	<i>Trattato delle inscripciones argute</i>
	XIV	XIV	<i>Passaggio dalle argutezze verbali a quelle de' simboli</i>
		XV	<i>Idea delle argutezze eroiche, vulgarmente chiamate imprese</i>
	–	–	<i>Trattato degli emblemi</i>
	XVII		<i>Diffinizione ed essenza di tutti gli altri simboli</i>
	XVIII		<i>Inserti vari e ingegnosi di tutte le specie simboliche fra loro, e dell'arte lapidaria con la simbolica</i>

En su advertencia al lector, el editor anuncia las novedades más vistosas, que repercuten también sobre el título de la portada:

63. Cfr. ahora el aparato crítico en Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, eds. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.<sup>a</sup> Andreu, Zaragoza/Huesca, Prensas Universitarias/Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón/Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, II, pp. 651-678.

[l'autore] si è compiacciuto di riordinare et distinguere alcune cose per maggior chiarezza delle materie et facilità degli studiosi. Anzi, [...] ha insieme voluto aggiugnervi due trattati che, nascendo dalla medesima fonte dell'argutezza, a' sacri oratori et agl'ingegnosi academici saranno cari<sup>122</sup>.

Pero el texto contiene asimismo innovaciones más menudas, de varia índole. Podemos distinguir *in primis* las correcciones de los “defectos” puestos sobre el tapete en la conclusión de la *princeps*: desde los gazapos del tipógrafo hasta los descuidos del propio autor, aunque la frontera se antoja aquí tan sutil como brumosa. Luego tenemos las variantes que se pueden definir, en términos continianos, como “sustitutivas”<sup>123</sup>. Por último, están las verdaderas y genuinas<sup>124</sup>, esporádicas y de carácter erudito, ilustrativo o filosófico. El apartado que sufre una corrección más severa, con variantes sustitutivas, es el capítulo III, al inicio, donde se trata la espinosa cuestión de la agudeza teológica; y también al final, que contiene la aportación filosófica más original, el célebre *Indice categorico*, de inspiración aristotélica y escolástica. Más que como variantes censorias, conviene interpretarlas como variantes de autor orientadas a “sincronizar” mejor los tecnicismos y la teoría con los siguientes capítulos del libro, sobre todo con el tratado sobre la metáfora. Así, la voz “símbolo”, que en el *Cannocchiale* asume preferiblemente el valor concreto de figura formada por imágenes (*vid. supra*, en el cuadro, el título del cap. XIV), se corrige por el más genérico “arguzia”, que puede incluir tanto imágenes como palabras, y por los más precisos “metafora” y “conchetto”, referidos propiamente a las palabras, en aquellos casos en los cuales se recurre a la interpretación alegórica de las Sagradas Escrituras. En general, sin embargo, el trabajo de Tesauro sobre el texto resulta comedido, habida cuenta de la necesidad de transmitir a larga distancia sus mudanzas al impresor, de Turín a Venecia, aprovechando probablemente la práctica de una copia

---

122 Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico, seconda impressione*, Venecia, Paolo Baglioni, 1663, f. [a5]r.

123 Véase Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, ed. Silvia Isella Brusamolino, Turín, Einaudi, 2009, pp. 235-245 (p. 237).

124 Renuncio a usar la fórmula continiana de “variantes instaurativas”, según la reserva expresada por Isella, que prefiere hablar de “insertos y añadidos” (*ibidem*).

impresa con apostillas y papelitos, si no las indicaciones expuestas durante el intercambio epistolar. Añádase que, como era esperable, el impreso no controlado por el autor dio lugar a la inclusión de numerosas erratas en el texto.

La situación cambia con la edición definitiva del *Cannocchiale*, impresa por los tórculos de Bartolomeo Zavatta en 1670<sup>125</sup>. Se trata de una tirada subvencionada por el Ayuntamiento de Turín<sup>126</sup>, dentro del más vasto proyecto de la edición municipal de las obras completas de Tesauro. No hay documentos acerca de la nueva revisión emprendida por el autor: las únicas noticias útiles son que dicho acuerdo con Zavatta se cerraría con los supervisores (y tesoreros) del proyecto en la primavera de 1667 y que el impreso está fechado en 1670. De ello se puede deducir que Tesauro dispuso de tiempo para seguir de cerca la tarea, pudiendo interactuar con su impresor de confianza<sup>127</sup>.

Antes de sondear esta edición, hay que recordar que en 1664 se publicó en Roma una reimpresión de la veneciana: el editor fue informado por el autor, cuando ya había concluido su trabajo, de que la edición de 1663, utilizada como texto base, había salido “tutta lorda e piena d’errori”<sup>128</sup>.

125 Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Turín, Bartolomeo Zavatta, 1670 (5ª edición). Existen dos reediciones anastáticas: una alemana de 1968 (Bad Homburg v. d. H.-Berlin-Zürich, Gehlen) y otra italiana del 2000 (Savigliano [CN], Editrice Artistica Piemontese), enriquecida con valiosos ensayos introductorios.

126 Se trata de una práctica todavía vigente en el novecientos, de la cual recuerdo la edición crítica Strowski-Gébelin de los *Essais de Michel de Montaigne*, editada “sous les auspices de la commission des archives municipales” de la ciudad de Burdeos, patria del escritor francés (Bordeaux, Imp. Pech, vols. I-III, 1906-19). Sobre la edición “por encargo y subvencionada” en el seiscientos, véase Petrucci, *op. cit.*, p. 226. A propósito del caso peculiar del *Cannocchiale aristotelico* de 1670 como modelo para el “libro barroco” de lujo, se remite a Giancarlo Chiarle, “Libro, letterati e società nel Piemonte del ’600”, en *Seicentina. Tipografi e libri nel Piemonte del ’600*, ed. Walter Canavesio, Torino, Provincia, 1999, pp. 19-68 (pp. 36-44).

127 Bartolomeo Zavatta, que ya había editado entre 1659 y 1664 los tres volúmenes de los *Panegirici* de Tesauro, y que después se implicó cada vez más en la publicación de su obra, aparece más que ligado al turinés —justo durante aquellos años— en algunas cartas intercambiadas por este con Gregorio Leti: véase Maicol Cutrì, “Per una ricostruzione dell’epistolario di Emanuele Tesauro (con inediti)”, *Studi secenteschi*, LXII (2021), pp. 191-227 (pp. 200-211).

128 Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, quarta impressione, Roma, Guglielmo

De ahí que enseguida se preparara una fe de erratas con 101 indicaciones, gracias al cotejo con la edición de 1654, si bien “el corrector, según su criterio”, ya había enmendado algunas directamente sobre el texto. Hay que tenerlo en cuenta, porque al menos un caso de la fe de erratas no se documenta en la edición de 1654 (“L’anno 1617: quando fu creato papa Nicolò Quinto” → “L’anno 1417: quando fu creato papa Martino Quinto”); por consiguiente, se antoja razonable considerarla una variante sustitutiva, quizá sugerida por el autor, que corrige un error histórico. Además, las intervenciones del corrector, implícitas pero detectables gracias a la *collatio* de los textos, en un puñado de casos no se limitaron a enmendar erratas de la edición de 1663, sino que proponen correcciones de inexactitudes y reintegraciones de lagunas que serán aceptadas por Tesauro en la de 1670 (como “*pouincte*” → “*poincte*”, “*civitas una sociorum duorum deterrimis mulierculis*” → “*civitas una sociorum duorum duabus deterrimis mulierculis*”, “*cum ego revortar*” → “*cum ego revertar*”).

Parece, entonces, natural que Tesauro revisara el texto de 1670 a partir de la edición romana, teniendo probablemente sobre el atril también la de 1654. Las intervenciones sobre las formas lingüísticas y las grafías son esta vez sistemáticas; los errores disminuyen, los añadidos aumentan significativamente, sobre todo aquellos de los ejemplos históricos; las variantes sustitutivas de tipo estilístico (casi siempre de naturaleza conceptual) no son pocas<sup>129</sup>; la estructura general permanece casi inalterada, de no ser por un nuevo y brevísimo capítulo (XVII: *De’ riversi delle medaglie*) añadido al final del *Trattato degli emblemi*, ahora numerado como xvi. Tesauro encuentra también espacio para deslizar una polémica paginita contra el

---

Hallé [nelle stamperie di Fabio de Falco], 1664. Tomo la información y las citas de la nota que precede a la última fe de erratas, titulada *Il libraro a chi legge*, f. [Ll13]v.

129 Semejante es la situación de un tratado casi coevo del *Cannocchiale, La ricreazione del savio* de Daniello Bartoli, publicado por vez primera en 1659, reimpresso sin cambios hasta siete veces e incluido, con un texto revisado por el autor, entre las *Opere* de 1684. Bice Mortara Garavelli, editor moderno del texto, ha examinado las dos ediciones de veras significativas, transcribiendo las variantes en el aparato y observando: “El examen de las variantes [...] revela una actividad de corrección coherente y sistemática [...]. Igualmente coherentes resultan los retoques sintácticos y estilísticos. Algunas variantes sustanciales nos brindan motivos de reflexión no banales sobre la evolución de los intereses y las experiencias de estudio del autor” (Bartoli, *La ricreazione del savio*, p. LVI).

jesuita francés Pierre Le Moyne, que había impugnado la validez teórica de su tratado en 1666<sup>130</sup>. No es, pues, solo rutinaria y celebrativa la exclamación que se lee en la dedicatoria que abre el libro, pensada para todos los volúmenes de la edición municipal: “eccoli con più magnifica forma et più emendata et nobile impressione [...] usciti a novella luce”<sup>131</sup>.

Quisiera dedicar mis últimas líneas a discurrir sobre el estudio de las variantes y la preparación del aparato crítico. El texto base es, por supuesto, el de 1670 (sigla: Z70)<sup>132</sup>, que presenta también un bajo porcentaje de erratas y lagunas que es necesario subsanar. Se precisa a su vez el cotejo con la edición de 1654 (sigla: S54), y también con la de 1663 (sigla: B63), testimonios de dos fases intermedias del texto, a la hora de seleccionar las variantes significativas que se incluirán en el aparato, el cual deberá ser positivo, para indicar si la lección definitiva estaba ya o no presente en la edición veneciana. También la romana (sigla: H64) desempeña su papel, por lo que atañe a las intervenciones del corrector aprobadas por Tesauro. Así, hay que distinguir las variantes formales de las sustitutivas sustanciales, y también de las adicionales, entendiendo que todas las lecciones excluidas de Z70 se registrarán en el aparato crítico.

1.1. Por lo que atañe a las variantes formales, es posible identificar correcciones generalizadas y recurrentes en Z70, fruto quizá de las directrices generales para los impresores. De hecho, Tesauro se muestra interesado en el problema de la lengua, intensamente debatido durante el seiscientos a raíz de las normalizaciones de la Crusca. No en balde, evidencia su acomodo —si bien no uniforme— a la práctica autorizada,

---

130 Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* [1670], pp. 280-282. Es digno de mención un bosquejo incompleto de una apología de Le Moyne conservada en la Biblioteca Reale de Turín (en el código misceláneo *Varia 284*), del cual Tesauro se valió explícitamente para escribir este añadido. El texto se publicó por primera vez en 1977, editado por Maria Luisa Doglio (“Una *Apologia* inedita di Emanuele Tesauro: *L'Italia vindicata*”, *Lettere italiane*, XXIX (1977), pp. 59-69; luego incluido en Emanuele Tesauro, *Scritti*, ed. Maria Luisa Doglio, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 95-103), que ha datado su redacción en 1666.

131 Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* [1670], f. a2v.

132 Una elección seguida también por Ezio Raimondi, su primer editor moderno, que reprodujo una amplia antología, enriquecida con notas esenciales, en *Trattatisti e narratori del Seicento*, ed. Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 19-106; nota al texto en la p. 7.

en cumplimiento de su teoría de escribir con agudeza<sup>133</sup>. Resultan ahora sistemáticas las regularizaciones de los vaivenes gráficos regionales o arcaizantes, ya existentes pero más discretas en B63, sobre todo en los casos de consonantes dobles y sencillas<sup>134</sup>: como uccello” Z70] “ucello” S54 B63; “retorica” Z70] “rettorica” S54 B63; “commento” Z70] “comento” S54 B63; “accennare” Z70 (en algunos casos ya en B63)] “acennare” S54 B63; “appresso” Z70] “apresso” S54 B63. Son más ocasionales, pero no aislados, otros fenómenos de correcciones gramaticales: “le mele” B63 Z70] “le mela” S54; “di frutti” B63 Z70 (a veces la enmienda solo se produce en Z70)] “di frutta” S54; “due” B63 Z70] “dua” S54; “stesso” Z70] “istesso” S54 B63; “dell’idra, ch’egli avea riarisa” Z70] “dell’idra, ch’egli avea riarso” S54 B63, etcétera.

1.2. En el plano del léxico o de la morfología verbal, Tesauo corrige, en algunos lugares, buscando formas arcaicas o irregulares más próximas a la forma latina, resuelto a aumentar la pátina literaria del estilo y la ‘agudeza’ que esto puede provocar<sup>135</sup>: “arbore” Z70] “albero” S54 B63 (sistemática); “ruina” Z70] “rovina” S54 B63 (sistemática); “vocabulo”

---

133 En el *Arte delle lettere missive* (Turín, Bartolomeo Zapatta, 1674, p. 229), Tesauo recomienda aprovechar el vocabulario de la Crusca para aprender “la proprietá de’ vocaboli, [...] l’eleganza delle frasi et la vera ortografia”, pero sin excederse con las formas desusadas. Sin embargo, al analizar las páginas del *Cannocchiale* sobre la gramática y la “propiedad de los vocablos”, Raimondi, *Letteratura barocca*, pp. 33-49, insistió en un Tesauo inconformista y heterodoxo en el uso de la lengua.

134 Debemos a Sergio Bozzola un estudio concreto sobre el asentamiento de la ortografía en la segunda mitad del siglo XVII; útil porque se refiere en algunos casos al texto de Z70: “Contributo alla storia dell’ortografia: F. F. Frugoni e il secondo Seicento”, *Studi di grammatica italiana*, XVI (1996), pp. 75-118. Con independencia de las correcciones, Z70 conservó en general una fisonomía gramatical oscilante, pasajera, dominada por la “persistenza di grafie in contrasto con la norma che si affermerà in seguito” (*ibidem*, p. 97). Dicho fenómeno avviene con el pensamiento del autor: “trovò questa novella ortografia nobili seguaci et grande applauso. Et s’io rinascessi, et il mio nome alcun numero mertasse di fare, volentieri con esso loro mi accorderei. Ma troppo increbbe ad alquanti già nati nel passato seculo ritornare alla scuola et riavessar la mano al nuovo stile” (Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico* [1670], p. 172).

135 Véase la definición de las palabras “prisma”, que pueden aprovecharse para amenizar el discurso, en Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico* [1670], p. 250: “apresso agli eleganti dicatori fur altre volte nel numero delle *propie* et *communi*, ma (come veggiamo avvenir delle vestimenta) o per oblio o per sazietà più non si costumano”.

Z70] “vocabolo” B63 S54; “uccidé” B63 Z70] “uccise” S54; “assottigliaro” Z70] “assottigliarono” S54 B63. Otros casos revelan un movimiento opuesto, rumbo a la normalización: “oggetto” Z70] “obietto” S54 B63 (sistemática); “cimiero” B63 Z70] “cimiere” S54; “avrebbe avuto” Z70] “arrebbe avuto” S54 B63; “tu lodi” Z70] “tu laudi” S54 B63.

2.1. En cuanto a las variantes sustitutivas, muchas se limitan a subsanar errores e imprecisiones de vario tipo, pero otras, más interesantes, tienden a mejorar la trabazón conceptual, aunque solo sea interviniendo sobre la eufonía del periodo, mostrando así su ajuste a la teoría de las figuras armónicas reservada al cuarto capítulo: “Incomincerò ancor io *perciò*” Z70] “Incomincerò ancor io *dunque*” S54 B63; “questi mirabili et *pellegrini* parti dell’umano ingegno” B63 Z70] “questi mirabili et *ingeniosi* parti dell’umano ingegno” S54. Resultan sugestivos un par de *loci* en los cuales Tesaurò se decidió a publicar la identidad de algunos personajes turineses, oculta en las primeras ediciones: “lo scherzo di *Antonino mio avo*” B63 Z70] “lo scherzo di *un dotto personaggio*” S54; “l’arringa di *Antonio Gallo da Crescentino avvocato*” Z70] “l’arringa di *un nostro avvocato*” S54 B63.

2.2. También hay reescrituras que afectan a fragmentos más amplios de texto. Solo un ejemplo: “*Ma queste noi non chiamiamo perfettissime né perfette arguzie, ma solo sementi et radici delle perfette. Però che, sì come la prima operazione dell’intelletto serve alla seconda, et la seconda alla terza, così dalle semplici parole metaforiche nascono le proposizioni metaforiche, et da queste gli argomenti metaforici*” Z70] “*Or queste noi non chiamiam perfette argutezze, ma sementi o RADICI delle perfette: però che da ciascuna di queste nascono que’ felici frutti dell’umano ingegno che a’ luoghi loro abbondantemente ti ho dimostrati, per farti osservare onde nascono*” S54 B63. En este caso, salta a la vista la voluntad de ‘poner ante los ojos’ del lector los pasajes conceptuales implícitos en las ediciones previas, aun a costa de reducir la metáfora.

2.3. Se registran, por fin, algunas variantes que vale definir como “regresivas”, dado que repristinan en Z70 la lección original de S54 respecto al trueque de B63. Además de dar fe de la presencia del texto de S54 junto al de H64 durante el proceso de revisión final, certifican el cuidado con el que Tesaurò sopesó el valor semántico de cada palabra y de cada periodo, reflejo de la idea de la densidad de significado que permea todo el *Cannocchiale*: “li [simboli] *dottrinali*, chiamati propriamente IEROGLI-

FICI” S54 Z70] “li [simboli] *sacri*, chiamati propriamente IEROGLIFICI” B63; “Un’altra *foggia* di SIMBOLI ARGUTI” S54 Z70] “Un’altra *sorte* di SIMBOLI ARGUTI” B63; “Hai tu già potuto conoscere in massa, *industrioso* lettore” S54 Z70] “Hai tu già potuto conoscere in massa, *accorto* lettore” B63; “infinché la materia non era interamente *finita*” S54 Z70] “infinché la materia non era interamente *consontata*” B63; e *così via*.

3.1. Los añadidos son numerosos y diversos. En ocasiones se insertan nuevas referencias para ayudar al lector a orientarse mejor en los discursos prolijos en demasía (“*giacciono in qualunque soggetto aggomitolate et ascose, come a suo luogo diremo*” B63 Z70] “*giacciono in qualunque soggetto aggomitolate et ascose*” S54; “*accoppiar circostanze più lontane, come diremo*” Z70] “*accoppiar circostanze più lontane*” S54 B63). Un rosario de pequeñas inserciones se documentan en el interior de periodos con matices eruditos (“*che, come ci dipinge Valerio Flacco, portavano*” B63 Z70] “*che portavano*” S54) o clarificadores (“*i fanciulli non ancor tinti di prosodia sentono maggior piacere di un verso numeroso et perfetto, che di un altro imperfetto ed aspro; et nel legger*” B63 Z70] “*i fanciulli non ancor tinti di prosodia, nel legger*” S54), si no debidos a ajustes conceptuales (“*Saria bastato questo simbolo per farlo fuggire*” Z70] “*Saria bastato questo simbolo per farlo fuggir la morte, se la morte si potesse fuggire*” S54 B63). Más significativo es el añadido de nuevos segmentos (“*descrizioni ridicolose [...] di un conflitto, come ha fatto il Tasson nella sua Secchia*” B63 Z70] “*descrizioni ridicolose [...] di un conflitto*” S54) o incluso de periodos oracionales (“*Il che non potendo Paside soffrire, disse a’ compagni: ‘Andiancene, che costui, con quella sua lancia sfondando il cielo, non ci schiacciò.’ Certo è che con una iperbole Carlo Calvo re di Francia fe’ posar l’animo e l’armi al re di Germania, scrivendogli: ‘Io manderò tanta gente d’arme oltre al Reno, che i cavalli beranno tutto il fiume e i fanti passeranno a piede asciutto’*” Z70] “*Il che non potendo Paside soffrire, disse a’ compagni: ‘Andiancene, che costui, con quella sua lancia sfondando il cielo, non ci schiacciò’*” S54 B63), tratándose con frecuencia de ejemplos que atestiguan nuevas lecturas o hallazgos del autor.

3.2. Tampoco faltan los arrepentimientos, por medio de los cuales Tesauro suprime las adiciones hechas en B63. He aquí un ejemplo de eliminación de una sola palabra: “*composta però di tante periodi, quanti esser possono punti fermi*” S54 Z70] “*composta però di tante periodi vir-*

*tuali, quanti esser possono punti fermi” B63. Otro más extenso muestra la revocación de un espinoso razonamiento filosófico acerca de los entimemas, quizá demasiado ‘escolástico’ e impropio del programa de aguda retórica del *Cannocchiale*: “questa è la materia prossima, senza cui tanto è possibile di fabricare un entimema, quanto una bombarda senza metallo” S54 Z70] “questa è la materia prossima, senza cui tanto è possibile di fabricare un entimema, quanto una bombarda senza metallo. *Et questi son veramente que’ semi onde si concepiscono i sillogismi, i quali da’ dialettici si chiamano precogniti; de’ quali chi più abonda, più facilmente sillogizza. Né altra cosa è la fecondità dell’ingegno, che aver la memoria fornita di questi semi, et l’intelletto perspicace et pronto a ritrovarli. Però che accozzando poi una nozione con l’altra, or componendole, or dividendole, si fanno le riflessioni, et si formano le proposizioni et i mezzi termini che compongono il sillogismo. Et questa è quell’opera interna che i filosofi chiamano negoziatio mentis dintorno a’ precogniti, che molti non intendono qual negozio sia” B63.**

En definitiva, se aprecia una continuidad entre la primera revisión de B63, más veloz y de carácter estructural, y la segunda de Z70, más lenta y concienzuda a ras de texto, acometida con vistas a un libro formalmente más refinado. Lo singular del empeño de Tesauro es la búsqueda de una mayor eficacia discursiva, que pasa por la limpieza de las formas, la precisión de los significados, la actualización de los contenidos (incluyendo los aumentos, desde capítulos enteros sobre las artes de mayor difusión, como la oratoria sacra y la emblemática, hasta los ejemplos históricos más seductores). Las mudanzas sustanciales reflejan un *leitmotiv* compositivo de Tesauro: su proceder por módulos, por teselas que se insertan, se amplían o se intercambian para incidir sobre la armonía general del razonamiento o del relato, sin tocar sus contenidos, o a veces iluminándolos. Se trata de un atributo característico del estilo ‘barroco’, si bien peculiarmente declinado por el autor para ajustarlo a la teoría enunciada en su tratado<sup>136</sup>, que invita a un arte combinatorio de las palabras y a la acumulación de ingeniosas ocurrencias para hacer el discurso más fecundo y deleitoso.

---

136 Sobre este particular, habrá que atender las observaciones preliminares de Pierantonio Frare, “*Per istrafo di prospettiva*”. *Il “Cannocchiale Aristotelico” e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, pp. 55-84; y Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Ginebra, Slatkine, 1992, pp. 394-399.

El estudio de las variantes de los textos impresos permite, pues, como en el caso de Tesauro, aportar elementos útiles para la crítica y la interpretación del texto, sobre todo cuando las noticias externas no abundan o son poco significativas. De este modo, se puede recuperar el perfil del autor en su taller —luego de un cuidadoso escrutinio que arroje luz sobre la posible intromisión de los intermediarios (desde los correctores hasta las imprentas)— para enriquecer el estudio de textos complejos, faltos solo en apariencia de esos “testimonios autógrafos múltiples”<sup>137</sup> que constituyen la cifra y razón de la filología de autor.

---

137 Recuerdo el título del ensayo de Isella, *op. cit.*, pp. 29-50.