

La *emendatio ope ingenii*: apuntes sobre una praxis irregular Fenomenología de la atracción entre lecciones

Luigi Giuliani

Università degli Studi di Perugia, Italia

Abstract This essay aims to reflect on the criteria governing the *emendatio ope ingenii* in single witness traditions, differentiating between the two phases of error detection and conjectural correction. To this end, different types of errors produced by the attraction between lessons are taken into consideration. The cases analyzed come both from printed and manuscript playtexts in which pericope repetitions occur within the line and in rhyme. The essay also studies the behavior of the transmitters (copyists and typesetters) and the critical editors when assessing and amending certain *loci*.

Keywords Error detection. Conjectural correction. Repetition error. Anticipation error. Autorhymes.

Índice 1 La enmienda del testimonio único. – 2 *Immutatio* en el interior del verso. – 3 *Immutatio* al final del verso. – 4 Atracción entre dos lecturas corruptas en el interior del verso. – 5 Autorrimas y errores: la resistencia a la duplicación.

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

1 La enmienda del testimonio único

Empecemos con una pregunta doble: ¿qué se entiende por testimonio único? y ¿por qué existen testimonios únicos?

El testimonio es único porque se han perdido todos los demás testimonios de los que podría derivar o que descendían de él, o sus hermanos o sus primos, es decir, los que compartían con él, directamente o indirectamente, los mismos antepasados. El testimonio único en esta acepción es un superviviente, el único superviviente de su familia, un individuo solitario que lleva en sí el patrimonio genético de sus antepasados, de la estirpe a la que pertenecía y que ahora ya no existe, un patrimonio compuesto por genes sanos y por genes corruptos, lecciones buenas y errores que se han producido inevitablemente durante el proceso de procreación a lo largo de generaciones, defectos genéticos que pueden haber llevado a la extinción del resto de su estirpe por razones de tipo darwiniano: la acumulación de errores hace un texto poco valioso o inservible, y por lo tanto es descartado por los lectores, que prefieren textos mejores (porque en la genética y en la transmisión textual es cierto lo contrario de lo que se da en la circulación monetaria, donde la moneda mala expulsa a la buena). O podría ser que la calidad del texto, la ausencia de errores, la presencia de vicios o virtudes, la falta de aura de los testimonios, no hayan tenido nada que ver con la extinción de resto de la familia de nuestro testimonio único: un asteroide golpea por igual a todos, como el sol se asoma y la lluvia cae por igual sobre buenos y malos, justos e injustos (Mateo 5:46). Guerras, incendios, la crueldad del desgaste material, la incuria del desinterés, los cambios en los horizontes de expectativas (Franco Moretti 2000 hablaba del «matadero de la literatura») o simplemente la ceguera del azar: todos han contribuido a que ese individuo al que ahora miramos a los ojos sea una persona sola que lleva en sí las huellas de un pasado traumático, de un trastorno de orden físico o psíquico que debemos conocer en sus rasgos patológicos generales para que sea posible reconstruir el historial clínico del paciente y proceder a su curación.

Pero en realidad en muchos casos aplicamos el mismo tratamiento ecdótico también al testimonio que sí ha tenido descendencia, pero del que no conocemos parientes colaterales. Porque si por el cotejo con los testimonios que de él descienden – sean estos copias manuscritas o ediciones *seriores* cercanas en el tiempo – no conseguimos encontrar variantes *meliores*, terminaremos editándolo usando las mismas herramientas que emplearíamos en el caso de un testimonio único *stricto sensu*. En este sentido y desde el punto de vista operativo, tratamos como si fuera un testimonio único al autógrafo, en su acepción más común, el que contiene la última voluntad del autor, o también a la *editio princeps*, independientemente de que se hayan

impreso o no segundas o terceras ediciones de la obra, si estas no mejoran el texto gracias a cajistas que (como nos recordó Francisco Rico 2005 en su conocido artículo sobre la «*lectio fertilior*») en determinadas circunstancias pueden incluso ‘limpiar’ de manera satisfactoria el texto. En suma, el testimonio único en esta acepción es el patriarca que ha cumplido con el mandamiento que Dios dio a los hombres recién creados: «Creced y multiplicaos» (Gn. 1:28). Y el autógrafo o la *princeps* se han conservado gracias a su aura, la fascinación que ejerce sobre nosotros el original, la identificación entre el texto y su creador (la obra y la persona), su museificación, su sacralización en esta época en que no solo la obra de arte sino cualquier objeto, cualquier sombra o cualquier individuo puede reproducirse realmente o con asombrosa apariencia de realidad. (¿Qué diría Benjamin, hoy, si pudiera estar aquí con nosotros?).

Yo creo, pues, que en el eterno debate sobre la praxis de la *emendatio*, su alcance y sus resultados –que afecta a ámbitos conceptuales como la definición de *lectio difficilior*, con las consecuencias sobre las virtudes y los defectos del método de Lachmann– debería empezarse por deslindar los términos y categorías de la casuística sobre la naturaleza de los testimonios, sobre todo en la transmisión de textos teatrales. No se puede enmendar de la misma manera un autógrafo, una *editio princeps*, un manuscrito de autor de comedias, un manuscrito copiado para la lectura que a su vez derive de un autógrafo o de un impreso o de un manuscrito usado para la representación.

De ahí que el problema se centre en la definición de error, debate que en las últimas décadas ha reforzado el frente antilachmanniano y que gira alrededor de cuestiones que son también terminológicas. Una sobre todo vale la pena recordar, la introducción del término «innovación» de Cerquiglini y de la *New Philology*, que abarcaría conceptos como el de error y variante, difuminaría sus límites y cuestionaría su validez a la hora de filiar textos y, en definitiva, de editar. El discurso es complejo y no se puede abordar aquí. Solo diré, para que quede clara mi posición, que me parece contradictorio por un lado atacar la ‘cientificidad’ del método argumentando que no es posible comprobar factualmente si un error es tal o no (es decir, se acusa a los lachmannianos de presentar como objetivo lo que en realidad depende de la subjetividad del crítico), y luego aducir, por otro, la creatividad de los transmisores (sean estos copistas o cajistas), es decir, su libertad y su subjetividad, para justificar la subjetividad del crítico (esta sí quedaría inalterada). Personalmente me quedo con las palabras de Alberto Montaner, para quien el concepto de error

no es más que una categoría funcional que parte de la premisa de que el proceso de copia implica confiabilidad, es decir, que quien encarga, produce o lee la copia de una obra dada confía

en que se corresponda con su modelo. [...] De no ser así, el propio concepto de copia sería una categoría culturalmente inoperante y, en consecuencia, una labor materialmente inexistente. (2020, 37)

Ante un testimonio único el crítico se encuentra solo con su *ingenium* y sabe que debajo de cualquier lección del texto podría esconderse un error. El problema, por lo tanto es doble: el primer paso de la *emendatio ope ingenii* consiste en la detección del error, operación previa a su enmienda. Pero ¿cómo detectar un error en un testimonio único? El artículo de Francisco Rico que he mencionado anteriormente tomaba las distancias de ese «*animus suspicax*» defendido por Bentley que puede producir no solo enmiendas correctas, sino también correcciones innecesarias. En realidad, cualquier crítico en su sano juicio (*iudicium*) siempre lee el texto poniendo su atención en descubrir cualquier anomalía de orden semántico, sintáctico, morfológico, métrico, que pueda ser indicio de corrupción.

Para razonar sobre el problema de la detección del error y su enmienda por conjetura he decidido seleccionar algunos testimonios únicos de textos teatrales con posibles errores causados por la atracción de un *locus* por otro. En la clasificación de Alberto Blecua (clasificación que en última instancia se remonta a la casuística sobre barbarismos lingüísticos elaborada por Quintiliano) se les denomina errores por sustitución por la atracción de una perícopa igual inmediatamente anterior o cercana. Me interesa, pues, examinar casos de *immutatio*, de lecciones que se repiten idénticas y que pueden levantar sospechas de corrupción textual, e indagar su génesis a la luz de lo que sabemos de los testimonios únicos que las han transmitido, antes de proponer su enmienda. Algunos manuales incluyen esos errores entre los «errori di distrazione» (Pasquali 1952, 483); otros, entre los causados por «mental associations of a non-phonetic nature» (West 1973, 21); otros los consideran como el resultado de fallos de memorización y los distinguen entre sustituciones por «ripetizione» o «anticipazione» (Balduino 1983, 86; Brambilla Ageno 1975, 55-6; Ruozzi, Tellini 2024, 35-6); otros los ponen en relación con los mismos mecanismos que producen el salto de igual a igual y las duplografías (Conti 2020, 247) o analizan casos cuya génesis podría darse por «salto regressivo» o por memorización (Careri 2019, 426). Más allá de las distintas definiciones y taxonomías, estos errores tienen en común el conectar dos lugares más o menos distantes entre ellos: la corrupción del texto se produce precisamente por esa ‘conexión’, por esa atracción.

Para reflexionar sobre ese mecanismo de atracción que condiciona al autor, al transmisor y al editor, examinaré algunos *loci* seleccionados de dos obras cuya edición crítica estoy realizando en estos días, y de otras dos ya editadas por sendos especialistas.

2 *Immutatio* en el interior del verso

Consideremos un pasaje del *Pompeyo*, tragedia que el extremeño Cristóbal de Mesa debió de escribir a finales de los años de 1580, cuando estuvo en Roma, o principios de los 90, cuando volvió a España, y que publicó solo en 1618 en el apéndice a sus traducciones de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio.¹ Obra de inspiración clásica, dividida en cinco actos, con fuertes reminiscencias no de Séneca, como podría esperarse, sino de Lucano, de Virgilio, de Ovidio y del Tasso trágico, lírico y épico (Mesa fue amigo del italiano en sus cinco años de estancia en Roma), el *Pompeyo* no parece una obra destinada a la representación. Estamos ante un texto con fuerte predominio de los endecasílabos, con una elocución muy cuidada y escasísimas acotaciones, cuyos episodios y diálogos se basan en gran parte en la *Farsalia*.

En el primer acto, Cornelia, la mujer de Pompeyo, se despierta de un desmayo y habla con su marido y con Cintia, su ama, que ha acudido a socorrerla. La angustia la devora día y noche. Cornelia relata así, pasando de los tercetos a los endecasílabos esdrújulos, «los sueños mil fantásticos» llenos de visiones horribles que son presagios de la desgracia que se avecina:

CORNELIA	Cintia, siempre te muestras muy solícita en darme alivio, cual prudente y plática, mas agora no puedo no estar tímida por prodigios y muestras tan sin número	130
	que me afligen y asombran en lo íntimo, y a ti, como a mi ama y amiga única, te quiero descubrir portentos ásperos. Sabe que en medio de la noche lóbrega rompen mi sueño sueños mil fantásticos,	135
	y formas mil de conocidas ánimas salir parecen de sus propios túmulos en apariencias espantosas pálidas, anunciando mi mal, mi mayor pérdida, y por toda la Europa y Asia y África,	140
	el gran mar, la ancha tierra, el aire lúcido lo muestran claro: vense de los pájaros hacerse guerra las caudales águilas, graznar disformemente muchos ánsares;	

¹ *Las Églogas y Geórgicas de Virgilio. Rimas. Y el Pompeyo, tragedia de Cristóbal de Mesa*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618. Se reimprimió en 1793 en Madrid (Imprenta de Ramón Ruiz). También hay una edición reciente del *Pompeyo*, muy irregular (Mesa 2003). Citaré a partir de la edición en que estoy trabajando actualmente y que saldrá en la colección Textos Teatrales Hispánicos de los Siglos XVI y XVII de la Universitat de València.

vense búhos, cornejas y murciélagos, 145
lechuzas, abubillas, tristes tórtolas,
antiguos búhos, de agua amigos ánades,
discurren por el mar húmedo alciones,
inmensos cetos, espantosas rémoras,
[...]

En este pasaje, dos repeticiones llaman la atención. La primera está en los versos 127 y 130, en que «muestras» parece como verbo («te muestras tan solícita») y luego como sustantivo («por prodigios y muestras tan sin número»). Podría parecer un intento por parte de Mesa de enriquecer el parlamento de Cornelia con un juego de homofonía. Sin embargo, no queda muy clara la referencia a las «muestras», término que, si bien según *Autoridades* puede significar «Metafóricamente [...] señal, indicio, demostración o prueba de alguna cosa», debería usarse aquí no en sentido absoluto, sino acompañado por algún complemento especificativo: «muestras» ¿de qué? La oración relativa del verso siguiente, «que me afligen y asombran en lo íntimo», no contribuye a la congruencia del pasaje, puesto que aquí «asombrar» no vale «admirar» sino «atemorizar, espantar, infundir terror y miedo» (*Autoridades*, s.v. «asombrar»), como en otros lugares del poema épico *Las Navas de Tolosa*, que Mesa compuso en aquellos mismos años.² La sospecha es que no son las «muestras» las que atemorizan a Cornelia, sino -más lógicamente- los «monstruos». Para comprobarlo nos socorre el hecho de que en las obras de Tasso se encuentran versos en que prodigios y monstruos se asocian en este mismo orden, por ejemplo: «ed antichi prodigi, e novi mostri» (*Torrismondo*, v. 26) o «mille novi prodigi e mille mostri» (*Gerusalemme liberata* XII, 65),³ y en el mismo *Pompeyo*, «monstruos» aparece en otros contextos parecidos.⁴ El error del v. 130, pues, se debió a la presencia de «muestras» en el v. 127, y probablemente a la influencia de un «muestra» un poco más arriba: en los vv. 119-20 Cintia le había recordado a Cornelia «que en igual ocasión se muestra el ánimo | de un pecho principal». He aquí que un «muestra» y un

2 Por ejemplo, «Marte tiene de sangre el cielo quinto | y, más que nunca, assombra con semblante | horrendo, formidabile, amenazante» (II, 44) o «Darame horror cualquier fantasma y sombra | que vana en el noturno sueño assombra» (VIII, 84). Véase también II, *Argumento*; VII, 86; X, 84; cito por Pellicchia 2020.

3 Bianchi (2001, 332) había notado el paralelismo formal entre el v. 130 del *Pompeyo* y varios lugares tassianos, aunque no se había percatado de la posibilidad de que «muestras» fuera un error.

4 «Formando nuevos monstruos en el mundo» (vv. 379-81); «¿Por ventura a los míseros mortales | enciende en cruda guerra ira del cielo? | ¿Hay tiranos allá, monstruos o fieras?» (vv. 1164-6); «Osís, Osiris, y tú, Anubis mágico, | tus sistros y otros monstruos, que son fábula» (vv. 1298-9).

«muestras» en poco espacio han transformado los «monstruos» en «muestras». Pero ¿quién fue el que se dejó arrastrar por su propia memoria?, ¿el mismo Cristóbal de Mesa, el copista que redactó el original que se entregó a la imprenta o uno de los cajistas del taller de Juan de la Cuesta? En este caso no parece posible determinar en qué momento se produjo el desliz.

Veamos ahora el segundo caso de repetición en este mismo pasaje. A partir del v. 134, Cornelia describe las pesadillas que la atormentan, y en particular enumera las aves que invaden su sueño. Aquí claramente Cristóbal de Mesa se inspira en el pasaje del primer libro de la *Farsalia* en que Lucano describe los terribles prodigios que se vieron en Roma cuando el ejército de César se acercaba a la ciudad y Pompeyo y los suyos tuvieron que huir abandonándola:

Indigetes flevisse Deos Urbisque laborem
testatos sudore lares delapsaque templis
dona suis dirasque diem foedasse volucres
accipimus, silvisque feras sub nocte relictis
audaces media posuisse cubilia Roma.⁵
(*Farsalia*, 1, 555-9)

En particular, vemos que la enumeración de los vv. 142-8 es una amplificación del «dirasque [...] volucres» del v. 557 de su fuente. Para ello, Mesa echa mano del repertorio de aves que nos han transmitido los textos de la antigüedad. He aquí, pues, el búho, cuyo canto es considerado fúnebre por Virgilio y de mal agüero por Ovidio;⁶ la corneja, que invoca la lluvia;⁷ la abubilla, considerada impura (*avis immunda*) en el Antiguo Testamento;⁸ la tórtola, que es «triste» porque su canto recuerda un gemido;⁹ y la lechuza y el murciélago, tradicionalmente asociados a la mala suerte en el folklore y la literatura (Charro Gorgojo 1997). Lo que sorprende en esta lista ornitológica es la presencia de los «búhos» tanto en el v. 145 como en el v. 147. Es una repetición contraria a cualquier principio elemental

⁵ «Que los dioses indigetes lloraron, y la labor de la Urbe | con sudor atestiguaron los lares, y, de sus templos, | cayeron los dones, y aves infaustas mancharon el día, | se sabe, y, dejadas las selvas, bajo la noche las fieras | audaces, a media Roma sus cubiles pusieron» (traducción de R. Bonifaz Nuño y A. Gaos Schmidt).

⁶ Cf. la ambientación nocturna que aterroriza a Dido (*Aen.* 4, 462-4: «solaque culminibus ferali carmine bubo | saepe quaeri et longas in fletum ducere voces») y acompaña el camino de Mirra (*Met.* 10, 452-3: «ter omen | funereus bubo letali carmine fecit»).

⁷ Verg. *G.*, 1, 388: «tum cornix plena pluviam vocat improba voce».

⁸ Lv 11:19; Dt 14:8; Ovidio en *Met.* 6, 671-4 narra la transformación del violador Tereo en abubilla.

⁹ Verg. *Ecl.* 1, 58: «nec genere aeria cessabit turtur ab ulmo».

de *variatio* y que no parece deberse al autor del texto: es un descuido, una caída de estilo que sorprendería en un escritor tan exquisito como Cristóbal de Mesa. Parece ser, pues, un error de transmisión que no es fácil detectar a primera vista, porque aquí no hay razones métricas ni semánticas que puedan hacer saltar las alarmas: se trata de una cuestión de *elocutio*, de praxis retórica. También esta vez tendremos que preguntarnos en qué momento del proceso de transmisión del texto se produjo el error, y, sobre todo, en cuál de los dos «búhos» estaría, ¿en la primera lección o en la segunda?

Parece lógico suponer que en un error de sustitución de una palabra por atracción de otra, es la primera la que sustituye a la segunda, y no al revés: el transmisor ha memorizado un verso, lo ha transcrito, y unas líneas más abajo vuelve a escribir la misma palabra, tal vez confundido por un parecido gráfico entre la primera y la segunda palabra de su modelo. ¿El segundo «búhos» es imputable al cajista? Si acudimos a la *res typographica* y observamos la disposición del texto en la página del impreso [fig. 1] veremos que los dos «búhos» se han posado en ramas distintas: se encuentran cada uno en una cara del f. 163, que corresponden al recto y el vuelto de la signatura 3 del pliego X. Puesto que, como sabemos, en el sistema de trabajo de los talleres la forma interna del pliego era la primera en imprimirse por la mañana, mientras que por la tarde se les daba la vuelta a los pliegos y se imprimía la forma externa, fue el segundo «búhos», el del v. 147, el que se imprimió en primer lugar, mientras que el primero, el del v. 145, se imprimió más tarde. Esto quiere decir que el pobre cajista del taller de Juan de la Cuesta no pudo memorizar la perícopa «búhos» para cometer -influido por ella- un error por sustitución varias horas después. El error, pues, tenía que estar ya en la copia en limpio que el autor proporcionó al taller y que se usó como original de imprenta. Pero, insisto, debió de tratarse del error de un transmisor y no del autor, porque no parece verosímil que Mesa repitiera dos veces el mismo sustantivo en una enumeración.

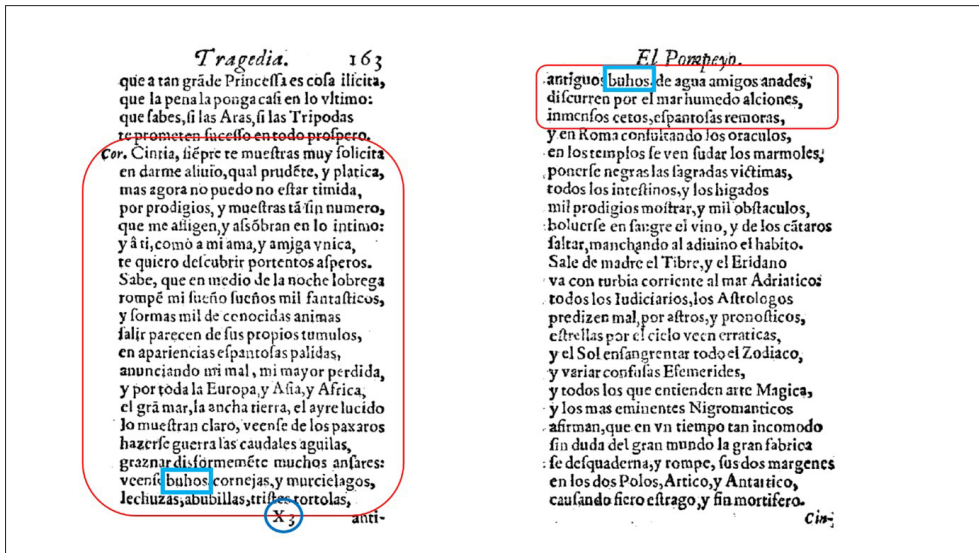


Figura 1 Cristóbal de Mesa, *Las eclogas y Geórgicas de Virgilio. Y Rimas y el Pompeyo, tragedia*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, ff. 163r-v, BNE U/4367; imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España

Otra cuestión es saber cuál podría ser la lección ocultada por la sustitución. Veamos varias posibilidades. Podría pensarse en un ave cuyo nombre presente un parecido gráfico con «búhos». Por ejemplo, 'buitres', aunque en los textos clásicos el buitre era famoso por su voracidad,¹⁰ no por su antigüedad o vejez. Podríamos pensar en grullas o grúas, evocando la geranomaquia, la historia de la guerra entre los pigmeos y las grullas, narrada por varias fuentes; o en el fénix, del que Plinio (*HN* 10, 3 y 4) dice que vivía 540 años y que uno de ellos apareció en Roma bajo el imperio de Claudio; o el ibis, sacro a los egipcios. Ninguna de ellas parece estar relacionada particularmente con la mala suerte, pero todas ellas poseen nombres bisílabos que podrían encajar en la medida del endecasílabo en cuestión.

Una ayuda podría venir otra vez de la comparación de este pasaje del *Pompeyo* con otro de las *Navas de Tolosa* en que aparecen enumeraciones parecidas:

Graznavan demás de esto aves noturnas
que, en tñmulos, piar suelen molestas
y siempre velan los sepulcros y urnas
y sobre tumbas lóbregas, funestas;

¹⁰ «Edax vultur» lo llama Ovidio (*Am.* 2, 6, 33).

y las luzidas lámparas diurnas
huyen a oscuros valles y florestas,
murciélagos que habitan por capillas,
cuervos, lechuzas, búhos y abubillas.
(X, 80)

El parecido entre la enumeración de *Las Navas* y la del *Pompeyo* es evidente si se comparan los vv. 145-7 de la tragedia y el pareado final de esta octava del poema: en ambos aparecen murciélagos, lechuzas, búhos y abubillas. La diferencia entre las dos listas está en los cuervos, que se mencionan en *Las Naves* y no en el *Pompeyo*. Además, los cuervos aparecen también en otra octava del poema, junto con las «águilas caudales», entre las aves de rapiña:

Concurrieron diversos animales,
perros y lobos, ossos y leones
y otros que, en caza presa, son iguales
y diferentes en horrendos sonos;
vinieron cuervos, águilas caudales,
açores, girifaltes y halcones;
dexa el nido toda ave de rapiña
que hay en Sierra Morena o su campiña.
(XIX, 100)

En las fuentes clásicas el cuervo se encuentra en listas parecidas, por ejemplo, entre las aves cuyos nombres, según Varrón (*Ling.* 5,75), nacieron de onomatopeyas:

primum nomen nominem alites ab alis, volucres a volatu; deinde generatim;
de his pleraeque ab suis vocibus ut haec: upupa, cuculus, corvus, irundo, ulula, bubo.

La agresividad del cuervo queda reflejada por el *enxemplo* XIX del *Conde Lucanor* («De lo que conteció a los búhos con los cuervos»), y su aparición se considera de mal agüero en la *Celestina* («ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras noturnas», Auto IV, ed. F. Rico, 113).

Si el *usus scribendi* y el peso de las fuentes tienen algún sentido, entonces es posible que la lección originaria fuera «cuervos».

3 *Immutatio* al final del verso

Veamos ahora otra lección sospechosa de haberse producido por un error por sustitución. Esta vez recurriré al texto maravillosamente estragado de una comedia anónima del fondo de la Real Biblioteca

(ms. II/462), el *Roncesvalles*, del que voy sacando continuamente materiales para ilustrar casos de corrupción textual en talleres y jornadas. Cuando salga mi edición en Gondomar Digital ya dejaré de hacerlo. Comedia en cuatro jornadas, de las que sobreviven tres enteras y un fragmento de la cuarta, por un total de 1222 versos, el *Roncesvalles* es el típico caso de testimonio huérfano y sin descendencia, y que lleva dentro de sí las huellas de sus desconocidos antepasados, nacidos y criados en el ambiente de la farándula. En su texto hallamos alteraciones de todo tipo, recortes que sugieren la amputación por eliminación de algún personaje en ciertas secuencias, contaminaciones con otros textos (hay tres redondillas que proceden de *La tragedia de los infantes de Lara* de Juan de la Cueva)¹¹ y pasajes tan estragados que cuesta reconocer su molde estrófico. Se intuye, pues, que el manuscrito refleja varias fases de utilización de un texto con mucha vida en las tablas, en que a las sucesivas manipulaciones de representantes se suman evidentes errores de copia.

Una de las muchas peculiaridades del texto tal como nos ha llegado es su elevado número de autorrimas, término general con que en los primeros estudios sobre el fenómeno en ámbito teatral, como el de Arjona (1953), solía indicarse la repetición de la misma palabra en rima, aunque sería mejor diferenciar, siguiendo a Domínguez Caparros 1992, 133-4, entre rima idéntica o unisonante («clase de rima consonante consistente en repetir la misma palabra en la rima de dos o más versos») y rima homófona o equisonante, («clase de rima consonante consistente en rimar dos palabras fonéticamente iguales, aunque con distinto significado»). En el *Roncesvalles* las autorrimas son 24, es decir el 3,9% de las rimas del texto tal como se lee en el manuscrito. De ellas, solo tres son rimas homófonas. Y dentro de los veintiún casos de rimas idénticas, algunos son claramente fruto de errores. Un ejemplo de falsa autorrima que implica una atracción de una lección sobre otra –y que ilustra bien el grado de corrupción del testimonio– es el siguiente:

EMPERADOR ¿Qu[é] es esto, cielo, qu[é] embajada es e[s]ta?
Pues ¿cómo, don Alonso? ¿Esto se usa?
Mi respuesta será cruda y molesta 115
¡Basta! ¿Que [aque]l con sus grandes se escusa?
¿A mi persona es buena esta respuesta
tiniendo yo la fuerza toda infusa?
Pues ¿en qué se confía el castellano
sabiendo que su vida está en mi mano? 120
Mas yo me vengaré con brava furia
puniendo el español bajo mi mano,

11 Véase este interesante caso de intertextualidad en Giuliani 1995.

pues Alfonso traidor así m[e] injuria
le tengo d[e] ir sus tierras asolando;
yo le haré cruda guerra a toda furia 125
no piense de mi imperio ha de ir burlando.
Castellanos, marchad, si no mi espada
veréis en vuestra sangre bien bañada.

Como se ve, la lección «mano» del v. 122 rima con «mano» del v. 120, a pesar de que los dos lugares pertenecen a octavas diferentes. El error, que se ha producido probablemente por memorización y por el contenido semántico parecido de las dos locuciones «estar en mi mano» y «estar bajo mi mando», es fácilmente enmendable en «mando» teniendo en cuenta las rimas de la segunda octava. Pero el caso que más nos interesa está en los primeros versos de la comedia [fig. 2]:

EMPERADOR Sobrino don Roldán, conde de Anglante,
en mil y tantas guerras poderoso,
temido en el puniente y el levante
por vuestro fuerte brazo poderoso,
respondeme agora en este instante: 5
¿qué os parece de Alfonso, rey famoso,
de cómo se sujeta a mi corona
y quiere obedecer a mi persona?

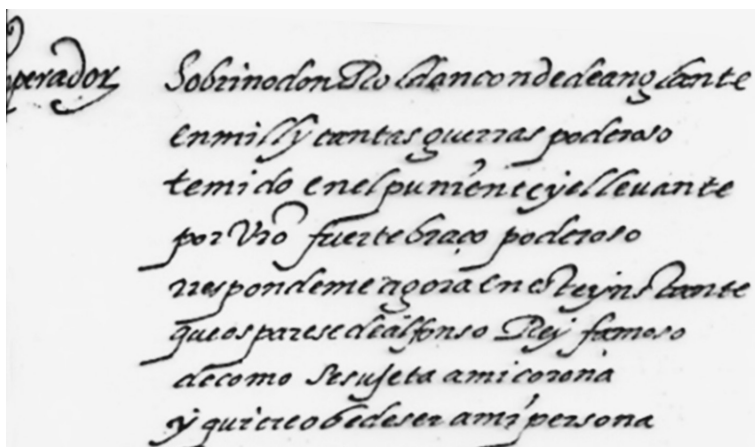


Figura 2 Comedia de Roncesvalles, Real Biblioteca de Madrid, ms. II-462, f. 55r

También aquí estamos ante una rima idéntica, pero esta vez no creo que nadie pueda pensar que los dos «poderoso» de los vv. 2 y 4 sean lecciones auténticas de autor. Debe de haber habido una alteración

a lo largo del proceso de transmisión. De nuevo, preguntémonos: ¿quién y en qué momento cometió el error por sustitución? ¿Y cuál de las dos lecciones es la buena?

Estaremos de acuerdo, supongo, en que el que chirría es el primer «poderoso», porque «poderoso» parece asociarse mejor con «brazo»: de hecho, la imagen –muy difundida– es de origen bíblico y se refiere al Señor, por ejemplo, en el Salmo 89:14 («Tuum brachium cum potentia»), con variantes en otros salmos. Mi propuesta, pues, es que en el v. 2 se enmiende el primer «poderoso» con «vitorioso» (con simplificación del grupo consonántico culto *ct*, que es la común en la época): me baso para ello en pasajes similares de otros textos de la época, como el de la siguiente redondilla de la *Tragedia de Ajax* de Juan de la Cueva:

Fuerte defensor de Grecia,
Agaménon vitorioso,
cuyo brazo poderoso
al del dios Marte desprecia.
(ed. Presotto, vv. 708-11)

Y «vitorioso» en rima aparece también en otros lugares de *La comedia de Roncesvalles* referido a la persona y no al brazo; véase por ejemplo:

BERNARDO Confía en Dios y ten buena esperanza
que has de salir en todo vitorioso
mostrando tu valor y más pujanza
esforzando tu brazo reguroso;

220

Ahora bien, si el error por sustitución se da, según reza el *Manual* de Alberto Blecua, por atracción de una perícopa anterior y cercana, ¿cómo es posible que al principio de nuestro manuscrito el error se produzca en la primera lección y no en la segunda? Cabe la posibilidad de que el copista memorizara cuatro versos y al transcribir la última palabra del segundo verso («vitorioso») recordara la última del cuarto («poderoso»). Se trata, al fin y al cabo, de un error por «anticipo o anticipazione», según se ha dicho anteriormente. Sin embargo, consideradas las características de nuestro testimonio, es posible que en algún momento el texto fuera copiado por alguien que ya se sabía el texto de memoria, y por eso pudo confundirse en el v. 2, porque ya sabía cuál era la palabra en rima dos versos más abajo. Esa persona, a mi juicio, pudo ser un actor, o alguien involucrado en la representación, tal vez el copista de la compañía. Se explicaría así que sea una perícopa posterior la que influya en otra precedente.

4 Atracción entre dos lecturas corruptas en el interior del verso

Examinemos ahora un caso muy peculiar de atracción que se halla en *Los palacios de Galiana*, comedia de Lope de Vega compuesta en los años 1597-1602, que fue publicada póstuma solo en 1637, en la *Parte XXIII*. El texto debió de imprimirse a partir de un manuscrito bastante estragado, y los editores modernos han tenido que intervenir repetidamente para subsanar lecciones claramente corruptas.¹² Como se ha dicho, la primera fase de la *emendatio* consiste en la detección del error, y en *Los palacios de Galiana* hay dos lecturas, relacionadas entre ellas, correctas desde el punto de vista lingüístico y métrico, que hasta ahora no han llamado la atención de los editores.

Veamos la primera. Estamos justo al principio de la comedia. Carlos, Delfín de Francia, junto con su acompañamiento, acaba de llegar a Zaragoza. Es importante que los espectadores entiendan desde los primeros versos dónde se emplaza la acción, y por eso la primera quintilla de la obra reza lo siguiente:

CARLOS Esta es la gran Zaragoza,
 primera iglesia de España,
 que el bárbaro infame goza;
 Ebro sus riberas baña,
 Celín sus campos destroza.

5

La caracterización de Zaragoza es la que cabe esperar en una obra de este tipo: se menciona la ciudad en el primer verso, se evoca su pasado en el segundo verso recordando la mítica fundación de la capilla y luego basílica del Pilar, en el tercer verso se alude al presente de la acción dramática, que se desarrolla en la época del dominio musulmán, y en el cuarto se cita el Ebro, siguiendo una pauta que se repite en pasajes similares de otras comedias de tema aragonés.¹³

12 *Los palacios de Galiana* fue editado en 1902 por Marcelino Menéndez Pelayo en el tomo 13 (1902) de las *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia, y en 1994 por Jesús Gómez y Paloma Cuenca en el tomo 7 de las *Comedias de Lope de Vega* para la Biblioteca Castro. La reciente edición preparada por Fausta Antonucci en la *Parte XXIII* de PROLOPE, de la que citaré el texto de la comedia, supera ampliamente a las anteriores. En Antonucci 2024, la misma editora ha explicado algunas de sus enmiendas.

13 Por lo que a Lope se refiere, véase *La campana de Aragón*, comedia compuesta en esos mismos años (Morley, Bruerton 1968, 239 la fechan entre 1596 y 1603, y precisan «probablemente 1598-1600») en que vuelven hasta los mismos sintagmas del incipit de *Los palacios de Galiana*: «No he de ponerme la corona de oro [...] | hasta que pueda, desterrando al moro, | coronarme en la insigne Zaragoza, | [...] donde baña | el Ebro fértil la famosa orilla, | espejo y campo de esta gran montaña, | y que viva cautiva la capilla, | primera iglesia de la fe de España, | donde para su bien se labró luego | que habló la Virgen al patrón gallego» (ed. de D. Simini, vv. 937-53).

En cambio, el quinto verso causa cierta perplejidad. Se nombra a un tal Celín, antropónimo árabe muy común entre los personajes moros del teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, no hay ningún Celín entre las *dramatis personae* de esta comedia, y el nombre aparece solo una vez más adelante –como se verá– en un contexto poco claro.

Para intentar aclarar el pasaje, la editora del texto anota que el nombre, frecuente en las comedias de Lope con personajes moros, podría referirse a algún capitán del rey musulmán de Zaragoza, sin ninguna consistencia histórica. Pero en ningún momento en la comedia se alude a un contexto bélico que justificase la actuación violenta del rey moro de Zaragoza –cuyo nombre, Aliatar, aparece más tarde, según veremos– dentro de su propio territorio por medio de un presunto capitán moro, que es lo que se desprende la lectura del impreso: «Celín sus campos destroza». ¿Por qué el tal Celín quería destrozar los campos del reino de su señor? Además, sorprendería mucho en Lope, siempre tan riguroso en la construcción de sus tramas, un cabo suelto de este tipo, la mención pasajera a un personaje inventado que para nada les serviría a los espectadores a la hora de colocar la acción en su marco histórico.

En realidad, creo que «Celín» es un error, una corrupción textual que puede subsanarse si se tiene presente un elemento típico del paisaje aragonés, cantado en multitudes de poemas y jotas hasta nuestros días: a mi juicio, tras mencionar el Pilar y el Ebro, el último verso de la primera quintilla remata la descripción tópica de Zaragoza evocando el cierzo. En la literatura del Siglo de Oro es frecuente encontrar descripciones de la acción devastadora del cierzo –viento del norte que asola particularmente el valle del Ebro– sobre el paisaje: destroza el campo, hiela y arrastra flores y hojas, arranca árboles. Veamos solo algunos ejemplos de los muchísimos que se podrían aducir. En *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, escribe Bernardo de Balbuena en 1608:

Nace el invierno, y a las tiernas rosas
sucede un cierzo que con soplo helado
desnudo deja el campo de frescura:
mueren secas las flores en el prado,
ni queda en las riberas más umbrosas
rastros de su pasada hermosura.
(1821, 163)

De la misma manera, en *La sabia Flora Malsabidilla*, Salas Barbadillo usa el cierzo como término de comparación:

Hecho ya cierzo del campo,
bien que con menos furores,
le roba hierbas y plantas
que a tan grave mal opone.
(1621, f. 80v)

En el *Romance de la muerte del cónsul Cicerón* Gabriel Lobo Lasso de la Vega compara el tumulto de la multitud con los efectos del cierzo (edito a partir de la *princeps* de la *Primera parte del romancero y tragedias*):¹⁴

En la alborotada Roma
un sordo rumor se oía,
bien como cuando en las sierras
los pinos el cierzo humilla,
y con proceder violento
abate al tronco la cima,
en varias partes haciendo
mil disonancias distintas.
(f. 27v)

En una loa de la *Parte primera* de Lope que tuve la oportunidad de editar hace muchos años, leemos la descripción de los terribles efectos del cierzo:

Tiéndense a un lado y a otro
causando a los hombres miedo,
impelidos del rigor
de la tramontana o cierzo.
[...] Sentimos desde acá abajo
torbellinos, aires truenos,
[...] vemos arrancar un árbol
de su lugar y su asiento.
(Loa III, vv. 5-26)

Y en sus comedias Lope menciona a menudo la capacidad destructora del cierzo sobre la flora, por ejemplo, en *Servir a señor discreto*:

como suele
un almendro florido por enero,
que se ha librado que sus flores hiele
el soplo abrasador del cierzo fiero
(ed. J.E. Laplana, vv. 637-40)

O en *El saber puede dañar*, que se encuentra en la misma *Parte XXIII* en que está *Los palacios de Galiana*:

14 Alcalá de Henares, imprenta de Juan Gracián, a costa de Joan de Montoy, 1587.

Cayó Carlos de la suerte
que, por loca presunción,
florido almendro en hebrero
derriba cierzo veloz.
(vv. 2452-5)

Y si se cuestionara que el verbo «destronar» en la lengua poética del tiempo se podía aplicar a los efectos del viento, una búsqueda en la base de datos TEXORO nos sacaría de dudas arrojando un puñado de citas: «Todo el viento lo destrona» (Pérez de Montalbán, *Los amantes de Teruel*), «la aura lo mismo destrona que engendra» (Vera Tassis, *Cuanto cabe en hora y media*), «cual cierzo | espigas secas destrona» (Juan de la Barreda, *Desobligar amando*). Sería, pues, el proverbial cierzo¹⁵ y no el supuesto Celín el que destrona los campos de Zaragoza. Y personalmente editaría «Cierzo» con mayúscula, como suele hacerse con los vientos en la poesía del Siglo de Oro (Céfiro, Noto etc.), para significar su personificación y reforzar el paralelismo con el río:

Ebro sus riberas baña,
Cierzo sus campos destrona.

Veamos ahora la segunda lección interesante para nuestros fines. Carlos, el Delfín de Francia al que vimos a su llegada a Zaragoza, conversa con Ramón, quien le enseña un retrato de la hermosa Galiana, la bella mora que vive en Toledo. A la vista del retrato, Carlos decide cambiar sus planes:

CARLOS	No vi en mi vida hembra más hermosa; a Celín, a Aliatar servir querría en aquesta ciudad tan populosa; mas por ser cerca de la patria mía y por ver esta mora quiero, Conde, que a Toledo partamos este día.	345
--------	---	-----

Como se ve, en el v. 343 volvemos a encontrar a alguien llamado Celín, algún moro poderoso que por importancia parece estar a la altura del rey de Zaragoza, Aliatar. Este último se volverá a mencionar en el v. 589, en que se dice que es el padre de Audalla, y en el v. 2563, cuando el Conde y Gesolfo, disfrazados de villanos, declaran ser sus súbditos. En cambio, a Celín no se le mencionará más en el resto de la comedia. Pero la pregunta que surge espontánea es: ¿por qué

15 Martínez Kleiser (1953): 26.170 «Cierzo y mal señor destruyen Aragón», 63.670 «ni al aire cierzo abrigo ni al hombre pobre amigo», 32.403 «Todos tenemos una ventana al cierzo».

Carlos –como un Arlequín cualquiera– querría servir a dos amos, y no simplemente al rey de Zaragoza?

El antropónimo Aliatar se encuentra en otra comedia de Lope, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, de 1603. En ella, el moro Sarracino se presenta a sí mismo de esta manera:

Mira, que soy Aliatar
por madre y por padre Zaide,
de la Alhambra antiguo alcaide,
y almirante de la mar.
(vv. 475-8)

No hay hombre que ose tocar
criado de Abencerraje;
más quisiera ser su paje
que Sarracino Aliatar.
(vv. 581-3)

Es evidente que en el v. 583 Sarracino es el *ism*, el nombre propio de la persona, mientras que Aliatar es el *nabal*, el patronímico, el nombre familiar que en la cultura árabe equivale más o menos a nuestro apellido. Por otra parte, en la literatura del Siglo de Oro se encuentran frecuentemente personajes que primero se presentan por su propio nombre y luego por nombre y apellido: Celín Zaide en *El nuevo mundo* de Lope,¹⁶ Muley Albenzaide en la *Isabela* de Argensola, Muley Hamet y Muley Hamida en el *Quijote*, Muley Almanzor en el *Guzmán de Alfarache*, entre otros, y eso por no citar las obras de tema morisco, donde los personajes presentados por nombre y patronímico son la norma.

Todo ello me hace pensar que la lección auténtica del v. 343 de *Los palacios de Galiana* debía de ser «a Celín Aliatar servir querría»: no dos mandatarios, sino un único rey llamado por su nombre y apellido. El error es explicable fácilmente desde el punto de vista paleográfico y sintáctico (la vocal inicial de «Aliatar» y el paralelismo con la «a» que precede «Celín» han favorecido la aparición de una segunda preposición «a»). Pero también puede haberse producido por influencia del v. 4 de la comedia, donde el error «Cierzo > Celín» había transformado un viento en un antropónimo que, a la primera ocasión, volvería a aparecer. Una vez ‘engendrado’, el personaje afloró en la memoria del transmisor del texto contribuyendo a causar un segundo error: la partición de un único personaje en dos figuras distintas.

16 «CAPITÁN Ven, alcalde. | ¿Es tu nombre? CELÍN Celín Zaide» (ed. Giuliani, vv. 512-3).

5 Autorrimas y errores: la resistencia a la duplicación

Veamos ahora el caso una obra transmitida por otro manuscrito de la Real Biblioteca de Madrid, el II-463: *El rey fingido*, comedia anónima cuya edición crítica ha llevado a cabo Daniele Crivellari y que, cuando este volumen vea la luz, habrá ya sido publicada en Gondomar Digital. Uno de los mayores aciertos de este magnífico trabajo es el de atribuir la comedia a Cepeda, dramaturgo del que tanto saben Daniel Fernández y Alejandro García-Reidy (2023). Durante el proceso de preparación de la edición tuve la oportunidad de discutir con el editor sobre un lugar crítico que ofrecía alguna dificultad. Retomé la consideración de dicho lugar a la luz de otros casos expuestos en este trabajo y propongo ahora una enmienda que vale la pena examinar porque puede revelar algo sobre nuestra actitud como editores ante un testimonio único a la hora de accionar la palanca de la *emendatio ope ingenii*.

El pasaje que voy a examinar se da en la tercera jornada. El Marqués le está diciéndole a la Princesa –disfrazada de villana– que vuelva a ponerse su ropa de noble. Y añade que la acompañarán dos criados:

MARQUÉS	Puesta tú así, lo demás ya está prevenido todo; solo has de tener cuidado de iros luego desde aquí a mi aposento, que allí hallarás todo recado:	2490
	un vestido que te pongas -vestido, al fin, de princesa, saya y ropa a la francesa-, y oro que con él te pongas.	2495
	También verás dos criados vestidos a la morisca, en la lengua berberisca cristianamente examinados.	2500

El último verso, como puede verse, es hipermétrico. Crivellari, tras sopesar distintas posibilidades y descartar que la lección mala sea «cristianamente», piensa –con toda razón– que el error está en la segunda palabra del verso, y que debe tratarse de un caso de sustitución sinonímica. Puestos a buscar sinónimos, su solución consiste en enmendar con «educados», lección que restaura la medida del octosílabo y que, al empezar por la letra *e*, como «examinados», podría justificarse de alguna manera por razones paleográficas.

Si observamos el manuscrito [fig. 3], notaremos que «cristianamente» está abreviado con el habitual crismón, el monograma de Cristo

(«xpianamente»), creando así un llamativo paralelismo gráfico con la 'x' de la lección -indudablemente corrupta- «examinados». Me pregunto si dicho paralelismo no esconde un paralelismo también en la lección original, que podría ser «cristianamente criados». «Criar», en cuanto sinónimo de «educar», se encuentra normalmente asociado a «cristianamente» en los tratados sobre educación de la época y en instrucciones sobre evangelización, como en las *Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú*, de 1569-70, en particular en la *Instrucción general para los visitadores*, 53:

Item, os informaréis si los hijos de caciques y principales se han criado y crían con los sacerdotes de la doctrina, como Su Majestad lo manda, a lo menos que sean de edad de diez años, proveyendo cómo se haga así por el beneficio que se sigue de que los tales se críen cristianamente, para que después den buen ejemplo a los indios que hubieren de gobernar.

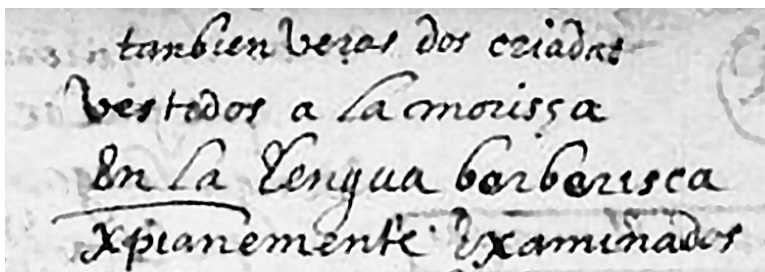


Figura 3 Comedia del rey fingido y amores de Sancha, Real Biblioteca de Madrid, ms. II-461, f. 49r

La enmienda que propongo respetaría la métrica (obviamente habría que editar «criados», con diéresis, en consonancia con todas las demás ocurrencias del término en la comedia)¹⁷ y sería *difficilior* porque restauraría al mismo tiempo la rima homófona con el sustantivo «criados» del v. 2500 y la aliteración con «cristianamente». De por sí la presencia de una autorrima aquí no debería sorprendernos. Daniel Fernández y Alejandro García-Reidy (2023, 185) nos enseñan en su reciente trabajo sobre Cepeda que este «era bastante laxo a la hora de rimar palabras con idéntico significado y forma», y el mismo Crivellari en el prólogo de su edición señala hasta 83 casos de autorrimas de distinto tipo en el texto de *El rey fingido*, que representan el 5,2%

17 «Con dos criados entró» (v. 94), «Llamad un criado. DUQUE ¡Hola!» (v. 179), «al fin, por criado mío» (v. 502), «que yo mandé a mis criados» (v. 821), «DUQUE ¿Iba gente con él? PASTOR Cuatro criados» (v. 1006), «criado a pechos de arpías» (v. 1300), «¡Hola! ¿No hay algún criado?» (v. 2067).

de los 3186 versos de la comedia (una de esas autorrimas se puede observar en los vv. 2496 y 2499 del fragmento citado arriba). Queda por explicar lo que para mí es lo más interesante: el tratamiento que le han dado a este *locus* tanto el transmisor como el editor moderno, tratamiento que es la consecuencia de un factor en que he basado mis razonamientos aquí y que puede resumirse así: nuestra desconfianza o incluso nuestro miedo a las duplicaciones.

Tal vez haya algo de antropológico en ello. Dice Borges en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1982, 14) que «los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres».¹⁸ Hoy nos hemos topado con muestras que ocultan a monstruos, búhos que devoran a cuervos, vientos que se mudan en hombres y hombres que se duplican. Y hemos percibido todos ellos como fruto de corrupción textual. Las repeticiones nos disturban, nos ponen en alerta, porque –seamos autores, transmisores o editores críticos– nuestra idea de la realidad (y del texto, que pretende ser un espejo de la realidad, y de nosotros mismos en cuanto individuos) estriba en la unicidad. Es una idea que está en la base del principio retórico de la *variatio* y, en la versificación, en el escaso aprecio que le tenemos a la autorrima. Por eso, ante el número apabullante de autorrimas en el texto de Cepeda, y ante la doble presencia de «criados» en rima a la altura de la redondilla de los vv. 2500-3, en un momento dado el copista del testimonio único de *El rey fingido* (uno de los copistas de una cadena de transmisores cuya longitud ignoramos) rompe inadvertidamente el espejo y, ante lo que él percibe como una *immutatio*, lleva a cabo una *transmutatio*.

Así, i) Cepeda crea una rima homófona para indicar que los dos moriscos fueron educados en la fe ya desde la niñez; ii) en la copia se dice que los dos criados moriscos han sido «examinados», como si hubiera sido necesario averiguar su condición de cristianos para garantizar su fidelidad; iii) a su vez, el editor crítico detecta el error por el cómputo métrico, entiende el sentido que hay que darle al pasaje (se está hablando de la formación que han recibido los dos moriscos), pero no encuentra mejor enmienda que «educados», tal vez porque inconscientemente se resista a crear una autorrima, recurso que él probablemente perciba como defecto.

Hoy he querido presentar cuatro textos en que se encuentran lugares problemáticos, todos ellos relacionados con la ‘atracción’ que se da entre los *loci* de un testimonio. Personalmente en todos ellos soy partidario de intervenir enmendando, no solo porque creo que hay razones suficientes para ello, sino porque toda decisión de no enmendar es también una forma de intervención. Las conductas conservadoras y aparentemente ‘respetuosas’ del texto o las

18 Sobre el tema del espejo y el doble en el escritor argentino, véase Chung (2007).

invocaciones a la ética nicomáquea del 'justo medio' a veces esconden defectos de comprensión o manejo inseguro de las herramientas ecdóticas por parte del editor. En una edición crítica –que, no lo olvidemos, siempre es el fruto de una hipótesis– las enmiendas conjeturales no ocultan nunca las lecciones del testimonio, y ahí están el aparato y las notas de comentario para que el lector se haga una idea de los procesos de transmisión y sobre todo sea consciente de la naturaleza inestable de los textos, y para que los críticos sigamos debatiendo entre nosotros.

Bibliografía

- Andrews, T.L.; Macé, C. (2013). «Beyond the Tree of Texts: Building an Empirical Model of Scribal Variation Through Graph Analysis of Texts and stemmata». *Literary and Linguistic Computing*, 28(4), 504-21.
- Antonucci, F. (2004). «Respeto por el texto y enmienda *ope ingenii* en la edición de un testimonio único: el caso de *Los palacios de Galiana* (Parte XXIII) de Lope de Vega». *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 12, 206-30.
- Arjona, J.H. (1953). «The Use of Autorhymes in the XVIIth Century Comedia». *Hispanic Review*, 21(4), 273-301.
- Balbuena, B. de (1821). *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile*. Madrid: Imprenta Ibarra.
- Balduino, A. (1983). *Manuale di filologia italiana*. Firenze: Sansoni.
- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Borges, J.L. (1982¹¹). *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé.
- Brambilla Ageno, F. (1975). *L'edizione critica dei testi volgari*. Padova: Editrice Antenore.
- Careri, M. (2019). «Raccogliere errori nei manoscritti romanzi». Malato, E.; Mazzucchi, A. (eds), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante = Atti del Convegno internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017)*. Roma: Salerno Editrice, 415-38.
- Charro Gorgojo, M.Á. (1997) «Lechuzas y búhos ¿aves de mal agüero?». *Revista Folklore*, 17(195) 5-82.
- Chung, K. (2007). «Borges y el espejo». Mariscal Hay, B.; Miaja de la Peña, M.T. (eds), *Las dos orillas = Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (19-24 de julio de 2004)*. Monterrey: Fondo de Cultura económica, 101-14.
- Conti, A. (2020). «A Typology of Variation and Error». Roelli, P. (ed.) *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*. Berlin; Boston: DeGruyter, 242-53.
- Cueva, J. de la (2013). *Tragedias*. Ed. de M. Presotto; estudio preliminar de R. Foldi. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Domínguez Caparrós, J. (1992²). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo.
- Fernández Rodríguez, D.; García-Reidy, A. (2023). «Una nueva obra para Cepeda desde la filología digital y analógica: *Las burlas y enredos de Benito*». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11(1), 173-95. <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.10>
- Giuliani, L. (1996). «Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva». *Anuario de estudios filológicos*, 17, 241-8.
- Instrucción general para los visitantes* (1986). Ed. por G. Lohmann Villena y M.J. Sarabia Viejo. Sevilla: CSIC.

- Martínez Kleiser, L. (1953). *Refranero general ideológico español*. Madrid: Real Academia de la Lengua Española.
- Mesa, C. de (2003). *Tragedia El Pompeyo*. Ed. por M.Á. Teijeiro Fuentes y J. Roso Díaz. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- Montaner, A. (2020). «Variantes de transmisión, error textual y sesgo cognitivo: el caso de la literatura hispánica medieval». *Medioevo romanzo*, 44(1), 35-73.
- Moretti, F. (2000). «Il giudizio di disvalore; ovvero la storia della letteratura come mattatoio della letteratura». Innocenti, L. (ed.), *Il giudizio di valore e il canone letterario*. Roma: Bulzoni, 73-87.
- Morley, S.G.; Bruerton, C. (1940). *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*. New York: The Modern Language Association of America.
- Morley, S.G.; Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. de M.R. Cartes. Madrid: Gredos.
- Pasquali, G. (1952). *Storia della tradizione e critica del testo*. Milano: Le Monnier.
- Pellecchia, M.R. (2020). *Cristóbal de Mesa. Las Navas de Tolosa: edición crítica, estudio y notas* [tesis doctoral inédita]. Pavia: Università di Pavia.
- Rico, F. (2005). «*Lectio fertilior*: tra la critica testuale e l'ecdotica». *Ecdotica*, 2, 23-41.
- Rojas, F. de (2000). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. y estudio de F.J. Lobera, G. Serés, P. Díaz Más, C. Mota, Í. Ruiz Arzálluz y F. Rico. Barcelona: Crítica.
- Ruozzi, G.; Tellini, G. (2024). *Filologia della letteratura italiana*. Milano: Le Monnier.
- Salas Barbadillo, A.J. de (1621). *La sabia Flora malsabidilla*. Madrid: Luis Sánchez.
- Trovato, P. (2017²). *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Padua: Libreria Universitaria Edizioni.
- Vega Carpio, Lope de (2012). «*Servir a señor discreto*». Ed por J.E. Laplana Gil. Fernández L.; Pontón, G. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Madrid: Gredos, 759-918.
- Vega Carpio, Lope de (2015). «*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*». Ed. por A. García-Reidy. López Martínez, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 3-199.
- Vega Carpio, Lope de (2019). «*La campana de Aragón*». Ed. por D. Simini. Sánchez Jiménez, A.; Sáez, A.J. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 2. Madrid: Gredos, 303-466.
- Vega Carpio, Lope de (2024). «*Los palacios de Galiana*». Ed. por F. Antonucci. Rodríguez-Gallego, F. (ed.), *Comedias de Lope de Vega Parte XXIII*, vol. 2. Madrid: Gredos, 475-643.
- West, M.L. (1973). *Textual Criticism and Editorial Technique*. Stuttgart: Teubner.

